



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

Estética

***“Paradojas del Terror: una aproximación a la categoría a partir de prácticas
estético-artísticas”***

Tesis que para optar por el grado de Doctora en Filosofía presenta

CIRCE RODRÍGUEZ PLIEGO

**Directora de tesis: Dra. Ana María Martínez de la Escalera Lorenzo
Facultad de Filosofía y Letras-UNAM**

Comité Tutor

**Dr. Gerardo de la Fuente Lora
Facultad de Filosofía y Letras-UNAM**

**Dra. Erika Líndig Cisneros
Facultad de Filosofía y Letras-UNAM**

Ciudad Universitaria Octubre de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Cesar

*Por compartir la vida, los sueños y los desencuentros, por seguir siendo un bello
augurio.*

A Margarita y Penélope

Su fortaleza, ternura, amor e inteligencia me impulsan día a día.

A Antonio.

Índice

Introducción	1
Capítulo I	
Aproximaciones a lo terrible desde la estética y el arte	8
<hr/>	
I	12
II	15
III	18
Capítulo II	
Imagen I Fotoepigrama y fotomontaje	
Primer dispositivo de aproximación crítica a lo terrible	29
<hr/>	
Fotoepigrama	32
Información-Documento	39
Información y verdad	41
Fotomontaje	45
Información y experiencia	49
Interludio	64
<hr/>	
Imagén/montaje	66
Elementos	68
Capítulo III	
Imagen II Video Montaje	
Segundo dispositivo de aproximación crítica a lo terrible	
Arte-política-experiencia	71
<hr/>	

En torno al cuerpo su ausencia su presencia su desaparición su conjuración su memorias y sus potencias	72
	77
<i>Nadie sabe lo que un cuerpo puede</i>	80
<i>No reconciliados, montaje en cinco actos</i>	
Antecedentes Vanguardia y política.	86
Montaje y política	92
Acción-Memoria-Montaje	
Espectros	99
Desarrollo de un triangulo	103
Capítulo IV	
Imagen III Memoria-historia-archivo	
Tercer dispositivo de aproximación a lo terrible	107
También otros tienen ojos y están atónitos	111
El archivo y la construcción histórica	113
El modelo Santiago o Santiago primer modelo genocida El modelo amigo/enemigo	116
Marginales	112
Hacer en el silencio un agujero Verdad, justicia, reparación	125
Consideraciones finales Uso legítimo de la imágenes	129
Conclusiones	134
Listado de ilustraciones	138
Bibliografía	139

Introducción

El presente trabajo problematiza el terror al considerarlo una categoría estético-política. El terror lejos de ser un género artístico cuyas producciones producen placer negativo en el interlocutor o (re)producen ciertas experiencias traumáticas, alienta la configuración y construcción de otras formas de lo humano a través del trabajo crítico que las formas estético-artísticas producen, y que se encuentran en relación con formas, ellas también críticas, de apropiación del pasado.

La relación entre el arte y lo terrible tratada en esta tesis lejos de ser clara es paradójica. Adorno asegura que la forma artística es una sublimación de la fuerza creativa que debe ser defendida, pero que al mismo tiempo es parte del mecanismo (de la mecánica) que ha permitido lo terrible (es parte de la cultura gastada y culpable). Las formas que abordan lo terrible humano (los genocidios, la muerte del otro, la desaparición del otro) se enfrentan al hecho de que pueden ultrajar el sufrimiento, pero renunciar a abordarlo las hace partícipes “de la lógica que es inmanente al espíritu y que constituye su regresión”¹; no es posible escribir bien, pero tampoco dejar de hacerlo, en este sentido no es posible dejar la forma pero ésta parecería estar condenada a estetizar el dolor.

La forma se enfrenta a una paradoja: nunca puede realizar a cabalidad su cometido, acercarse al sufrimiento, y no obstante que sus intentos rozan lo fallido, no puede dejar de intentarlo².

La necesidad de la forma de la que habla Adorno, que es también su imposibilidad, podría entenderse en esta tesis como una necesidad de memoria, esto es de recordar, pero el recuerdo no debe ser considerado como la mera repetición de lo vivido, sino un trabajo que entre otras cosas enfatice su actualización, es decir, su activación en el presente y el futuro, y genere

¹ Adorno, *Teoría estética*

² Este especie de imperativo relaciona a la forma artística con una condición ético política que si se piensa en términos benjaminianos no le es externa, en tanto la tendencia política tiene que trabajarse en la forma, lo cual puede apreciarse en el trabajo de Brecht

formas que dejen de visibilizar el sufrimiento³ y le hagan justicia. Es decir, que más allá de plantearse como medios de denuncia las formas estético-artísticas se asuman como agentes activos en los procesos de recuperación de la memoria, el trabajo del duelo, y en los actos de resistencia frente a las condiciones que reifican las subjetividades.

El análisis aborda problemáticas planteadas en la primera mitad del siglo XX a raíz de sucesos históricos que llevaron al límite los supuestos éticos y artísticos previos, y retoma postulados teóricos contemporáneos, el pensamiento de W Benjamin y ciertas posturas de Th W Adorno, por lo cual la investigación se desarrolla bajo postulados de dos estéticas modernas, bajo la premisa de que sus planteamientos permiten pensar más allá de la condición teórica e histórica de los autores, coadyuvando en el análisis de manifestaciones artísticas posteriores a la segunda mitad del siglo veinte que se relacionan con lo terrible.

En la elección del marco teórico la temporalidad ha sido determinante, pero no una temporalidad abstracta sino la situación histórica en la que estos autores desarrollaron sus planteamientos, la cual proyectó nuevos campos problemáticos a las prácticas artísticas, principalmente aquellas relacionadas con la imagen, y al pensamiento ético y estético.

El siglo XX revolucionó las tecnologías de la imagen y la comunicación, en igual medida lo hizo con la tecnología destinada a la destrucción y aniquilamiento de los humanos. El pasado fue un siglo marcado por cruentas guerras, por la muerte y el dolor de innumerables personas - innumerables porque una cifra siempre será insuficiente para encarar las ausencias. Ante la gravedad de las situaciones diversos teóricos y pensadores no sólo cuestionaron la presentación del dolor, presentación que gracias a las invenciones técnicas había logrado total precisión, muchos impugnaron la ejecución de obras relacionadas con él.

La discusión más conocida a este respecto se desarrolló a lo largo de los años ochenta, en ella se abogó por el carácter irrepresentable del asesinato masivo de personas realizado durante la segunda guerra europea del siglo XX. El argumento expuesto era la imposibilidad, tanto de la imagen como del arte para hacer justicia al sufrimiento, para aprender lo terrible de la situación y de su planificación, además de reclamar el carácter inefable e irrepresentable de lo sucedido; el exterminio de judíos, gitanos y comunistas –aunque estos dos últimos no son tenidos

³ Con la intención más o menos generalizada ya sea de denunciar, generar formas de conciencia política, etcétera

en gran consideración en el recuento de los daños- era aquello que por su absoluta y terrible singularidad no podía ser mostrado.

El debate adoptó por núcleo teórico la muy conocida consideración adorniana sobre las posibilidades o imposibilidades de la poesía después de Auschwitz. El presente trabajo no pretende recuperar la citada discusión, ni ahondar en las consideraciones en ella expuestas, por lo cual no es mi cometido examinar argumentos de carácter metafísico, ni centrar la lectura en consideraciones de índole ética, el intento que aquí se plantea presume que las prácticas artísticas permiten problematizan, visibilizan y reflexionan aquellas acciones y situaciones que denominamos terribles, las cuales son construcciones históricas. Esto es, lejos de sustentar las interpretaciones de la sentencia adorniana como una prohibición o impugnación a la facultad del arte para abordar el sufrimiento humano y plantear la inconmensurabilidad de lo terrible, se propone utilizar el aparato crítico de W Benjamin y del propio Adorno para mostrar como la relación entre la obra y el ejercicio del terror, o si se prefiere los intentos por parte del arte para acercarse al dolor, problematiza tanto la noción estético-artística de forma, como las consideraciones que se han hecho sobre la presentación de lo terrible.

El presente trabajo es un acto de lectura, en torno a esta cuestión quisiera hacer algunas precisiones que permitirán determinar mis intenciones.

El acto de lectura o interpretación se distingue de la prosecución de una finalidad, la búsqueda del sentido y el problema de lo representado en la obra, en tanto estas tres posibilidades presuponen un trasfondo metafísico ya sea a través de la noción del origen o lo originario, de un orden preestablecido o de un sustrato vinculante que antecede a la construcción de la obra -en algunos de sus casos un principio de orden ético. El acto de lectura no plantea el análisis en función de una estructura antepuesta a la manera de un armazón, el cual es recubierto de manera que la base del análisis es siempre la misma. Dicho acto apela al carácter histórico-temporal de lo analizado, por lo que abjura de presuponer origen alguno, el análisis se asume provisorio y en búsqueda abierta al devenir.

La falta de un origen hace inútil buscar y sustentar una verdad inmutable, previa o anterior a lo analizado ya sea el hecho tratado o la emergencia de este último, por lo que el problema en cuestión nunca puede darse por resuelto. La interpretación⁴ no debe entenderse en

⁴ "la idea de interpretación no exige la aceptación de un segundo mundo, un transmundo que se haría accesible mediante el análisis del que aparece" (Adorno, 1973:90)

el sentido de la hermenéutica gadameriana, pues ésta no persigue la verdad de la interpretación o la interpretación que haga justicia al sentido prístino. El origen es una construcción histórica que busca principios o causas de los fenómenos, las ideas y sus relaciones por lo que se sustenta en y sustenta diversos presupuestos.

Ahora bien, la interpretación o acto de lectura que aquí se plantea tiene como centro la relación entre el terror y el arte a partir de la forma. En el pensamiento estético la noción de forma tiene una larga historia, se le ha relacionado e incluso homologado con el aspecto compositivo, con lo formal o con la apariencia, y como correlato se le han opuesto las nociones de contenido y materia. Sin embargo, es preciso señalar que lo que se entiende por forma en el ámbito estético y en el artístico no necesariamente hacen referencia a lo mismo, de manera que cuando aquí se emplea la noción de forma no se alude al análisis formal de piezas artísticas, aquello que tiene que ver con las cualidades estructurales de una determinada obra y que son producto de la labor del artista, lo que en términos propiamente artísticos se denomina composición⁵ -el arreglo y relación de los diversos elementos que intervienen en la construcción de la pieza⁶.

La forma habrá de entenderse en otro sentido, Benjamin en una de sus obras tempranas⁷ concibe la forma como el principio de existencia –objetual- de la obra en virtud de la cual ésta es un centro vivo de reflexión, y el elemento que permite el análisis crítico⁸. En la forma se conjuga la condición material de la obra con un proceso de reflexión del cual ella participa a la vez que lo propicia. Es decir, forma y pensamiento son parte de un mismo proceso que se concreta materialmente en un producto de orden artístico.

La forma no se concibe como una totalidad de sentido, por el contrario ella es fragmentaria, y es dado su carácter “abierto” que la reflexión se hace necesaria. Que la forma no totalice el sentido implica que forma y contenido no son dos momentos separados de la obra que

⁵ La forma no debe entenderse como la ordenación de unos elementos previos -concepto quizá creado por la contemplación de la composición de un cuadro antes de que el impresionismo acabara con él; el hecho de que, sin embargo, muchas obras, precisamente las tenidas como clásicas, se hayan mostrado como tales ordenaciones ante una mirada insistente, es un argumento mortal contra el arte tradicional-, ni puede ser reducida a relaciones matemáticas como a veces quiso entender la estética anterior. (Adorno, *Teoría Estética*, p190)

⁶ “Los incontables y funestos equívocos en el concepto de la forma datan desde que ésta se descubrió como ubicua, lo cual condujo falsamente a denominar forma a todos y cada uno de los aspectos que son artísticos en el arte”, Th. Adorno, *Teoría estética*, p190

⁷ W. Benjamin, *El concepto de crítica en el romanticismo alemán*

⁸ “La crítica es por tanto algo así como un experimento con la obra de arte, mediante el cual se estimula la reflexión de esta por la que es llevada a la consciencia y al conocimiento de sí misma” Benjamin: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, p68

puedan enfrentarse, el contenido produce la forma y la forma genera –crea o compone- al contenido; ejemplo de ello en el análisis benjaminiano es el teatro épico, en ésta práctica el gesto encarna la significación social y la aplicabilidad de la dialéctica⁹, pero al mismo tiempo es la dialéctica la que permite la construcción del gesto. Cabe señalar que la forma del teatro épico se estructuran en correspondencia con las técnicas¹⁰ del cine y el radio, con lo cual se plantea que la forma no puede pensarse separada del ámbito técnico. La obra conecta con el aspecto social en tanto la técnica extra-artística y la propiamente artística están en relación con el desarrollo de las fuerzas productivas y de los medios de producción¹¹, la forma es por tanto histórica.

Para Benjamin la crítica es la consumación de la forma, la complementa en tanto ésta es fragmentaria. Lo cual no implica pensar las obras a partir de una serie de reglas o conceptos predeterminados, como señalamos en función de lo sublime, de lo siniestro, etcétera, una lectura crítica de la obra le es inmanente y por tanto abierta al tiempo.

Para el autor la crítica y la reflexión son internas y externas, la forma es crítica y por tanto hace necesaria la reflexión que la actualice. Es en este sentido que puede tener un carácter político¹²; es decir, sostenemos que la importancia de lo que llamamos arte no radica en el objeto, aunque obviamente no pueda entenderse sin este, sino en “el obrar de la obra” esto es en “el acto en el que la obra se presenta y reclama la reflexión”.

El análisis de la relación entre la forma y la memoria no habrá de centrarse en las discusiones sobre la saturación de las imágenes, la “actualidad” del tema o en función de la

⁹ Pone a prueba las situaciones en el hombre...Pero la dialéctica a la que apunta el teatro épico no está referida a una sucesión escénica en el tiempo, sino que más bien se anuncia en los elementos gestuales, que son la base de cualquier sucesión temporal y que sólo pueden llamarse elementos inapropiadamente, ya que son más simples que esa sucesión. Un comportamiento dialéctico inmanente es lo que a modo de relámpago se pone en claro en una situación –como reproducción de palabras, acciones y gestos humanos. La situación que el teatro épico descubre es la dialéctica en estado de detención...en el teatro épico la madre de la dialéctica no es el decurso contradictorio de las expresiones o de los modos de comportamiento, sino que lo es el gesto (Benjamin *¿Qué es el teatro épico?*, 28)

¹⁰ Comúnmente se piensa renovar el arte a partir de las formas. Pero, ¿no son las formas justamente el auténtico secreto que se halla oculto en la Naturaleza, que se reserva el premiar con ellas la solución [...] lógica, objetiva de un problema correctamente [...] planteado? [...] ¿No se revelan siempre, de ese modo, las conquistas en el terreno de las formas en su condición de hallazgos técnicos? Empezamos hoy sólo a descubrir esas formas que, ocultas en las máquinas, son determinantes de este tiempo. *Obra de los pasajes*, F 2 a, 5

¹¹ “No se trata de recurrir a la vivencia artística, al hombre creador o a cosas similares, sino de pensar el arte de acuerdo con las leyes de la producción que son objetivas en su desarrollo” (TH. A, 1970:459)

¹² En *El autor como productor*, Benjamin establece el hecho de que una tendencia política correcta se estructura a partir de la Forma.

capacidad o incapacidad para dar una solución a los conflictos que aquejan a las sociedades. Es necesario tener presente que las obras no necesariamente conducen a la acción política, si por ella entendemos la toma del poder, pero si permite reflexionar en función de las maneras, los procesos y las razones por los cuales una determinada parte del pasado o la experiencia se suprime y porqué otra se conserva, que para Benjamin tiene capacidad política en tanto tiene la fuerza para producir experiencias de lo humano.

La memoria no sólo lucha contra las formas de olvido y borramiento, a su vez tiene que mantenerse en alerta constante para que las producciones no se conviertan en bienes de cultura mercantilizables o privados. La memoria por tanto es un proceso de desapropiación siempre sujeto a la temporalidad, que nos recuerda que el “arte”¹³ los objetos y propuestas artísticas, o como señala Benjamin en las tesis sobre la historia las cosas más finas y espirituales, no son trofeos para el vencedor, ellas cuestionan su propia conversión en formas gastadas.

La obra no puede más que recurrir a la Forma y desde ella recordar una y otra vez que los sentidos no están clausurados, asumiendo su condición de ejercicio de memoria, esto es siempre en proceso y en búsqueda, para desapropiar y arrancar al vencedor pasado e historia. Ahora bien, una de las construcciones formales que dejan al descubierto el carácter paradójico contradictorio de la presentación de la violencia y lo terrible es para nosotros el montaje.

El montaje se desarrolló en oposición a las estrategias constructivas artísticas tradicionales que buscaba homogeneidad y la unidad expresiva, su intención era atacar la forma a partir de sí misma al romper su coherencia y cohesión interna permitiendo un espacio para lo divergente, su función era la de una cuña cuya acción intentaba hacer saltar en pedazos la armonía de las obras. Tanto para Benjamin como para Brecht y los surrealistas la forma montaje tenía un potencial político el cual buscaba hacer perceptible el aparato de dominación y desalentar la manera pasiva de vivir las relaciones de explotación/dominación.

La forma-montaje se constituye fragmentariamente por lo que ni pretende totalizar el sentido, ni busca representar el acontecimiento o develar su verdad, ella se propone como una interpretación, en el sentido adorniano, de manera que sí el pensamiento ha de entenderse como

¹³ Se escribe la palabra entrecomilladas en virtud de que una de las apuestas sobre las que se estructura el presente trabajo es que la unidad de las diferentes manifestaciones estético-artísticas bajo un concepto es problemática en tanto al reducir lo múltiple trabaja sobre generalidades. Por otra parte es importante señalar que en la tesis X a la que hago referencia, Benjamin no alude directamente a las obras artísticas, sin embargo, el arte o las manifestaciones artísticas se consideraron uno de los medios privilegiados para la expresión espiritual, tal como lo podemos constatar en los planteamientos hegelianos.

el proceso de mostrar los problemas y tensiones que animan aspectos específicos de la realidad, la forma-montaje hace lo propio, trasciende el ámbito de la mera sensibilidad pasiva, no se centra en el pathos sino que apela a la reflexión. No busca presentar lo real, sino presentar lo problemático de la realidad al exponer mediante una experiencia sus puntos críticos, sus brechas, sus aporías y desordenes”¹⁴. De manera que el montaje modela cierto tipo de experiencia que propone una lógica diferente a las obras cerradas y que plantea un orden temporal en el cual la linealidad es trastocada.

De manera que la relación de la forma montaje y lo terrible no tendría por cometido poner ante los ojos de los espectadores las situaciones dolorosas, atroces, etcétera, a la manera del documento cuya sola visión cimbra al observador, ésta habrá de irrumpir o alterar los códigos visuales, mostrando sus conflictos, verbigracia la creación de dispositivos que de manera crítica muestran o evidencian problemáticas asociadas a los regímenes de la mirada, las expectativas sobre la forma, entre otras.

A partir de los cuestionamientos derivados del análisis adorniano de la industria cultural, la crítica al fetichismo de la mercancía y la deriva situacionista, una de las preguntas que se plantean es sí el arte puede o no tener incidencia alguna en el orden de lo político, pregunta que en lo referente a la relación entre la forma y lo terrible parece obligada, y sobre la cual se entretejen los nudos del presente escrito, bajo la apuesta de que las formas artísticas son formas políticas en tanto articulan las experiencias bajo conformaciones que intentan problematizar nuestra relación con el mundo y con el propio universo estético-artístico, y en función de las transformaciones de los procesos de subjetivación de los cuales participan y a los cuales modifican.

El trabajo está formado por cuatro capítulos. En el primero se conceptualiza el terror, y se abordan los aspectos que se han considerado problemáticos en y de la presentación de lo terrible. Los siguientes tres capítulos ponen en operación el aparato crítico empleado, cada uno de ellos se propone como una imagen en el sentido benjaminiano, esto es, una construcción que pone en relación, en este caso a través del montaje, diversos aspectos de la realidad formando constelaciones temporales, por lo que sus ordenaciones permiten entender un fenómeno en un determinado tiempo y a la luz de condiciones específicas.

¹⁴ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, p128

Capítulo I

Aproximaciones a lo terrible desde la estética y el arte

En el pensamiento occidental lo terrible aparece asociado a la noción de *katharsis* como un elemento regulador de las emociones o las pasiones; la *katharsis* buscaba liberar al individuo de los sentimientos funestos que pudiese albergar. Por ejemplo, para Aristóteles la representación teatral trágica¹⁵ no sólo debía contentarse con ser representación de acciones perfectas, sino que éstas debían ser a su vez terribles y lastimeras¹⁶, es decir se esperaba que la visión de algo terrible, de incidentes que incitan piedad y temor, despertara en los espectadores emociones análogas. Lo terrible consistía en las acciones desarrolladas en el drama, que en palabras de Tatarkiewicz producía experiencias poderosas especialmente de miedo y piedad. Lo terrible por tanto se consideraba la emoción o emociones violentas o desagradables producidas por la representación de una acción, cabe señalar que las composiciones tenían que ser llevadas a cabo en un estilo deleitoso¹⁷

El arte adoptó la categoría estética y la desarrolló en dos sentidos, como un medio de provocar piedad y conmiseración hacia el dolor de los otros, del cual el Barroco de las cortes católicas es un ejemplo, y a través de la conjunción de una serie de temáticas encaminadas a

¹⁵ “es pues la tragedia representación de una acción memorable y perfecta que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone de la moderación de estas pasiones” Aristóteles, *La poética*, p44

¹⁶ Aristóteles, *La poética*, p 37

¹⁷ Esta relación entre el terror y el placer plantea un precedente importante para entender cómo se articula la relación entre dicha categoría y las obras artísticas. Un poco en el sentido que plantea Nietzsche en el nacimiento de la tragedia, la visión del horror sería insoportable para cualquiera, causaría la locura, nadie puede mirar de frente al vacío sin perderse, sin perder la razón, es por ello que para entrar en contacto con lo terrible es necesario un mediador: la forma, quien de manera indirecta nos hable, nos haga partícipes de él.

producir un “placer negativo” en el espectador, que conocemos como el género del terror. En ambos casos lo terrible tiene que ver con la experiencia que el espectador tiene de la obra.

Sin embargo lo que aquí se propone es una interpretación de lo terrible que no lo ubica como un dato de la sensibilidad, sino como una construcción histórica que configura las experiencias y que produce determinados usos de la historia, la memoria, la subjetividad. En este sentido la recurrencia a Benjamin¹⁸ no es fortuita, el autor alemán propone una revisión crítica del concepto moderno de

¹⁸ La revaloración benjaminiana de la experiencia discurrió por diferentes fases; en sus escritos juveniles la crítica confronta al sistema educativo así como el uso “burgués” de la misma por su vaciedad en tanto, ambas apuntan al autoritarismo del sistema y del “mundo adulto”. En sus escritos tempranos el eje de su crítica se centra en la interpretación filosofía de influencia kantiana ante la cual y a partir de la cual propone otra forma de entender la filosofía y de su correspondiente noción de experiencia. Mientras que en su etapa de madures se centró en la defensa del carácter histórico de toda experiencia.

Así, en *Para el programa de una filosofía futura* Benjamin impugna la manera como fue trabajada la noción de experiencia por Kant y las repercusiones que ello tuvo en la pluma del círculo de neokantianos, no obstante al mismo tiempo reconoce la necesidad de fundar una nueva filosofía y una nueva noción de experiencia sobre la base del sistema kantiano. De las objeciones que Benjamin hace a la filosofía kantiana señalamos las siguientes

La reducción al mínimo de la experiencia en tanto dicha es una experiencia vacía, reducida a estímulos sensoriales, de manera que queda “atada” a un cierto conocimiento de orden empírico (el conocimiento y la experiencia que lo alimenta se le concibe en función de la conciencia humana empírica). Por lo cual la acción cognitiva corre a cargo de un sujeto cognoscente, quien habrá de habérselas con un objeto a él externo, así el conocimiento se limita a la aprensión y ordenamiento de estímulos por parte de la subjetividad. Razón por la cual para el pensador alemán transformar la noción de experiencia implicaba, al menos en lo que a la filosofía le compete, modificar a su vez la de conocimiento.

En el texto del 18 Benjamín señala que la consideración de la experiencia tendría que pasar de un rango empírico a uno trascendental, con lo cual sostiene la necesidad de ampliar la experiencia de manera que ésta deje de ser considerada en términos matemáticos-mecánicos y sea pensada en términos trascendentales, es decir como condición de posibilidad del conocimiento y por tanto como conocimiento. Donde el conocimiento, a diferencia de lo planteado por Kant, abarque lo suprasensible, las ideas de la razón y principalmente la idea de Dios.

A su vez plantea el carácter lingüístico de la experiencia, esta formulación ha de ser entendida en relación con las tesis expuestas en su escrito de 1916 “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres”; en él, el autor del *Trauespiller* sostiene que la esencia del concepto de experiencia es lingüística, por lo cual es necesario considerar la dimensión que le otorga al lenguaje; esto es, el lenguaje no es un medio para comunicar contenidos previos y por tanto diferentes de él, por el contrario aquello que el lenguaje comunica es a sí mismo. Con dicha aseveración Benjamin toma distancia de la concepción del lenguaje como la relación entre un significado y un significante, el lenguaje por tanto no es un instrumento para, es el medio en el cual los seres, tanto el hombre como las cosas se manifiestan, donde manifiestan su “ser espiritual” que es ya de suyo lingüístico.

La relación del hombre con la objetividad se establece en términos lingüísticos y por tanto la experiencia no puede ser pensada sino como lenguaje. En su crítica a la experiencia Benjamin ataca dos concepciones metafísicas fundamentales la distinción epistemológica sujeto-objeto, así como el carácter instrumental del lenguaje.

De lo anterior se deriva el que la subjetividad no se encuentre en oposición al objeto como aquella conciencia que estructura la realidad, sino que ella misma es conformada por y desde el lenguaje.

Ahora bien, el carácter histórico de la experiencia fue elaborado por Benjamin tiempo después a partir de análisis de la ciudad, de sus figuras y de la influencia que en ella ejerce la tecnología, a través de

experiencia, él señala que ésta no debe ser entendida como la recepción y el consecuente ordenamiento de las impresiones externas a la subjetividad; la experiencia no es la recepción por parte de un sujeto de una serie de estímulos sino un aparato de enunciación que, como veremos a lo largo del trabajo está constituido temporal y por tanto históricamente. La experiencia es histórica y temporal.

De acuerdo con lo anterior la experiencia terrible o de lo terrible se ha construido a partir de una serie de prácticas encaminadas a modelar y controlar a los sujetos y sus cuerpos. Lo terrible podría pesarse como formas y usos de la violencia que persiguen el control y exterminio de seres humanos y no humanos; es sobre esos usos y su relación con prácticas artísticas que se estructura el presente trabajo.

Es importante dejar en claro que no se trata de un acercamiento desde el género artístico del terror, es decir, no se toma como objeto de análisis aquellas formas que producen un shock violento a través de recursos más o menos estandarizados, y no se lleva a cabo por tres razones. En primer lugar porque abordar el terror en tanto género artístico implica adentrarse en los recursos utilizados para aterrorizar al espectador, generando con ello una suerte de descripción de los mismos. En segundo lugar porque esto implica proponer una definición de terror o ahondar en las ya propuestas, me alejo igualmente del uso de las categorías clásicas con las cuales se intenta abordar esta problemática ya que al intentar determinar lo que el terror es los esfuerzos suelen concentrarse en definirlo, pongo el ejemplo de Duque quien sostiene que el terror es el sentimiento angustioso surgido de la combinación, inesperada y súbita de lo sublime y lo siniestro. Y en tercer lugar por considerar que el terror o lo terrible no es un dato de la sensibilidad que, como un objeto,

dicho análisis establece que la experiencia más que adaptar las situaciones históricas y a sus formas de producción, es producida por dichas condiciones. Por ejemplo la configuración de la ciudad en el siglo XIX, condicionó la percepción del espacio y del tiempo análogamente a como el trabajo mecanizado del obrero reconfiguro la experiencia de su corporeidad (situación que fue manifestada por Chaplin en la película "Tiempos Modernos", allí el trabajo en una línea de ensamblaje hace que el cuerpo de Charlotte responda mecánicamente, de manera que la acción del cuerpo está sujeta a la repetición característica de la producción en serie). No obstante, no sólo la experiencia de la propia corporeidad se ve transformada, las maneras en que los individuos se viven y piensan son reformuladas.

En este sentido no es posible mantener la idea de que la relación sujeto-objeto está mediada por una distancia que salvaguarda la integridad del sujeto, contrariamente es en la relación con la objetividad que el sujeto se constituye y construye. En este sentido, la experiencia del mundo se corresponde con la experiencia que el hombre hace de sí, de manera que el sujeto no es el encargado de ordenar y administrar el material sensible y los procesos a él exteriores, sino que es modelado por ellos. A esto apunta Benjamin con su análisis de Paris, de Baudelaire pero también del surrealismo, en tanto las formas de subjetivación propias de la ciudad moderna, de su sistema económico así como de las transformaciones tecnológicas penetran y modifican las experiencias y nos interesa subrayar entre ellas las de orden estético.

está en el mundo para ser conocido o representado, sino el resultado de discursos y prácticas que tienen efectos devastadores sobre las personas y sus cuerpos.

El presente trabajo no persigue ensayar definiciones ni decretar esencias que pudieran considerarse inasibles, irrepresentables o refractarias al sentido; es importante señalar que al tomar distancia de las definiciones se toma distancia de los planteamientos ontológicos que buscan establecer las características inherentes de los fenómenos, en principio de cuentas porque tales cualidades le son impuestas a los objetos o fenómenos y porque estas tienden a ser naturalizadas, es decir consideradas como propias del objeto y no como producto del pensamiento que se aboca a pensarlos.

Antes que definir me interesa reflexionar sobre las posibilidades críticas de las prácticas visuales de carácter artístico que se acercan a prácticas terribles con la intención de visibilizar y problematizar los conflictos existentes en la producción de la memoria, la historia y la política. Es, decir, las formas estético-artísticas son pensadas como ejercicios crítico-políticos cuya búsqueda se centra en problematizar aquello que muestran, así como en proponer a la reflexión las maneras en que tales acciones, prácticas y saberes se han producido. Más que abrogarse una pretensión de fidelidad o adecuación al hecho, estas prácticas son ejercicios que reflexionan sobre los mecanismos visuales y discursivos que han conformado nuestros hábitos de pensamiento y acción.

Lo terrible no es lo inasible o irrepresentable, aunque las experiencias que produce puedan no ser del todo comunicables, en sentido contrario a las voces que defendieron lo irrepresentable, es decir, que existen experiencias que no pueden ser representadas, pero sobre todo que no deben serlo, sostenemos con Adorno la necesidad de trabajar sobre esas experiencias, es necesario pensar aquello que hace posibles las formas de exclusión, sometimiento y dominación que tienen como resultado el sufrimiento y “la muerte atroz”, y aunque la pieza artística que intenta visibilizar lo terrible se enfrenta a la paradoja de que nunca puede realizar a cabalidad su cometido, plasmar el sufrimiento, y no obstante que sus intentos sean fallidos, no puede dejar de intentarlo.

Lo terrible está relacionado con el cuerpo, aunque, como ya señalé, este último no es el lugar privilegiado de y en su producción, es decir, terrible es lo que impacta al cuerpo y lo sacude, conmociona o paraliza, pero esa es la parte empíricamente perceptible, no obstante, estas formas de experiencia son inducidas o producidas por y a través de prácticas, discursos, procesos institucionales, etcétera.

Muchas son las preguntas que se plantean con respecto a la relación entre las formas artísticas y lo terrible, porqué éstas han adoptado un papel crítico y de denuncia ante los horrores que se acumulan en nuestras sociedades, cuáles han sido las razones que empujan a los productores a posicionarse ante la barbarie, porqué hemos puesto tanta atención en el aspecto político del arte y en su papel crítico, preguntas sobre las cuales habrá necesidad de volver una y otra vez y cuya respuesta o respuestas nunca serán ni concluyentes ni definitivas; no obstante, algunas de ellas pueden ensayarse partiendo del marco histórico que las encuadra.

I

A mediados del siglo veinte se produjeron distintos debates sobre la representación de lo terrible, los cuales tenían como antecedentes históricos los diversos ejercicios de control, sometimiento y aniquilación perpetrados a lo largo de dicho siglo contra sectores de la población europea, debates que se extendieron geográficamente y que al incorporar casos de otras latitudes encontraron un foco importante en América Latina, por tal motivo no es posible hablar de una discusión unitaria sino de planteamientos diferenciados que dirigen sus cuestionamientos hacia formas estético-artísticas específicas.

Pese a que los debates y posturas fueron diversas, las impugnaciones se dirigieron sobre todo a medios tecnológicos, el cine y la fotografía; es decir a aquellos que pueden ser tomados como registros o pruebas documentales, y que parecerían poder confundirse con lo efectivamente acontecido, así, el centro de las discusiones se colocó en la reproducción, la imagen se pensó como la representación de sucesos o acciones que atentaron contra la vida y la dignidad de millones de personas, y se entendió como el acto de copiar, imitar o simular dichos eventos¹⁹.

A lo largo de los años ochenta el debate central que vinculó al terror con el arte lo hizo tratando de fijar la postura de un número determinado de críticos y teóricos en función de un suceso histórico específico, el holocausto judío. La discusión abogaba por el carácter irrepresentable del asesinato masivo de personas a lo largo de la segunda guerra mundial. El argumento sustentaba la imposibilidad tanto de la imagen como del arte para hacer justicia al sufrimiento, para aprender lo

¹⁹ Ejemplo de ello fue la discusión a propósito de las producciones cinematográficas realizadas tanto por Steven Spielberg –*La lista de Schindler*– y Claud Lanzmann –*Shoa*–.

terrible de la situación y de su planificación, además de que reclamaba el carácter inefable e irrepresentable de lo sucedido.

Al interior de la controversia la representación se volvió un tema central y a partir de allí mantuvo cierta vigencia; en este contexto representar significaba traer al presente lo ya sido, de manera que las prácticas artísticas servían para actualizar el pasado, es decir, el presente se pensó, y se piensa, como la continuación del pasado y por tanto la re-presentación de lo acontecido como repetición. Las producciones artísticas serían, utilizando un término psicoanalítico, un pasaje al acto, es decir, la mera recreación de los acontecimientos que por una parte poco aporta al conocimiento y a la verdad del evento, y por la otra que pueden obturar la aparición de lo nuevo, es decir de cualquier nuevo conocimiento, interpretación o tesis, en tanto “encantan” al espectador, quien toma lo que la imagen le ofrece como una verdad inobjetable.

Hablar de la obra en términos de re-presentación del evento, es decir, pensarla como presencia o repetición, implica que ésta posee las características de la experiencia previa considerada original, por lo que reproduciría la experiencia traumática aterrizando al individuo pero ahora desde una distancia protectora, a este respecto cabría preguntarnos si ¿la presentación de lo terrible produce terror?

Quizá la condición elemental del género artístico denominado terror sea producir emociones de carácter negativo, aterrizando, es decir encamina sus recursos para provocar un shock en el espectador y generar una afección de la sensibilidad del cual se deriva un placer negativo.

Ahora bien, las formas a las que aquí se hace referencia no tienen por cometido espantar o asustar, por el contrario intentan apropiarse del shock para volverlo productivo, Benjamin rescata una imagen de Baudelaire a quien la violencia del shock ha alcanzado, pero en vez de sucumbir ante el horror que experimenta hace de éste el motor de su producción, en este sentido las prácticas artísticas y volviendo a hacer uso de términos analíticos, permitirían trabajar con el dolor o el trauma. La apuesta sería que la obra-imagen lleva a cabo un proceso /trabajo/ que permite trascender la inmediatez de la experiencia y los efectos negativos que ésta conlleva para producir algo más, que signifique ese algo más es una apuesta abierta, podría ser desde la reparación simbólica del daño, hasta la puerta a un acontecimiento, o de maneras más modestas una rendija que permite que se cuele la reflexión.

Por tanto, la materia de nuestro análisis son aquellas formas que abordan lo "terrible de la muerte atroz", es decir que no se proponen provocar terror sino reflexionan sobre las experiencias terribles que grupos de personas y poblaciones han padecido. Propuestas artísticas que se pronuncian sobre acciones cuya operación sobre los individuos, y sus cuerpos, generan experiencias traumáticas.

Este tipo de manifestaciones ha sido sumamente cuestionados, por una parte se ha exigido que la obra-imagen muestre la verdad de lo sucedido, y que sea capaz de hacer partícipe al observador de la intensidad del sufrimiento; al mismo tiempo se le cuestiona por no respetar el carácter singular del acontecimiento, no respetar su diferencia radical.

Por ejemplo Gérard Wajcman en el reclamo hecho a Didi-Huberman a propósito de la exposición *Memorias de los campos*, señaló que cuatro fotografías no podían aportar nada nuevo al conocimiento del llamado holocausto puesto que de él se sabía todo. Dos cosas a partir de esto, sí bien es cierto que la controversia se centró en fotografías que no pretendían el estatuto de arte, lo importante es que la discusión englobó a la imagen en general y por tanto a aquellas que sí se presumen artísticas, en función de lo anterior habría que considerar que ninguna imagen puede ofrecer elementos para pensar o repensar un evento. Aunado a ello y a propósito del argumento, debemos preguntarnos qué significa saber todo con respecto a algo y cómo es posible determinar dicha totalidad cuando se trata de eventos cuya característica es la de ser, como se les ha llamado, incommensurables, es decir, que nunca pueden ser del todo abarcados o explicados.

Otro de los aspectos cuestionados y cuestionables que surgen de lo anterior es la presunción de adecuación entre la representación y lo representado, y que sea en dicha adecuación donde radica la verdad y fiabilidad de la imagen. Se planteó que la imagen-obra debía funcionar como prueba veraz de los hechos, dicha postura considera que lo presentado en la obra y la obra son especulares y que los procesos de construcción de la imagen-obra son procesos mecanizados que reproducen literalmente los acontecimientos sin que su ejecución conlleve, pensando en la fotografía, trabajo alguno, la fotografía, y aquí sobresale aquella considerada como documento, es tomada por el doble de lo real. Claramente para este tipo de posturas los procesos de selección de la imagen, de encuadre, de revelado o impresión, y la manipulación técnica no significan nada, las antes señaladas no son consideradas acciones que muestran algunos aspectos mientras omiten u olvidan otros. Pero no sólo ello, no consideran que las imágenes son producidas por sujetos que

deciden sobre las mismas, y que muchas veces son realizadas para ser exhOp. cit.,as en uno u otro medio -medios que poseen tendencias político-partidistas.

Además, dado que el sufrimiento humano clama y reclama justicia impide pensar en términos de puro presente y por tanto de re-presentación; la justicia, siguiendo a dos autores que aparecerán a lo largo del trabajo, está por venir, pertenece a un tiempo que podríamos denominar futuro, y digo podríamos porque este nombre no se corresponde necesariamente con la experiencia que plantean tanto Benjamin como Derrida bajo la figura de lo porvenir, el futuro es el resultado esperado del presente, su consecuencia, sin embargo lo porvenir no responde a la relación causal pasado-presente-futuro, éste rompe con todas las expectativas al permitir que advenga lo *absolutamente otro*, es decir, aquello que transforma el orden dado y posee la fuerza para generar nuevas configuraciones de lo real.

II

En términos generales los argumentos en contra de la presentación de formas de violencia y destrucción de la vida humana tenían dos ejes rectores, el cuestionamiento sobre el carácter fidedigno de lo presentado, es decir, un cuestionamiento sobre la verdad de la imagen, que sin embargo no se entabló bajo criterios exclusivamente epistemológicos, y la pertinencia de mostrar o no los eventos aciagos, pregunta de raigambre ético-moral.

El primer tipo de interrogación, aquel que pregunta por la fidelidad de la imagen y la cosa, o evento, no es sino una manera de preguntar por la verdad de la obra, donde la verdad es entendida en términos de adecuación entre el objeto y el concepto y la imagen y lo representado, tal acercamiento se sustenta en la muy antigua distinción filosófica entre apariencia y verdad que entre otras cosas limitó las facultades del arte para enunciar discursos verdaderos. Recordemos que para occidente, por hablar únicamente del marco epistemológico desde el cual enunciamos el presente trabajo, el arte era bello y placentero pero no epistémicamente fiable. Una de las preguntas que marcó las diferentes discusiones fue la que presumiendo la falsedad del arte, su carácter de engaño o falsificación de lo real, se interroga por el carácter pernicioso de la imagen y cuestiona la veracidad de lo presentado, ¿Acaso la imagen/obra puede presentar lo real sin falsearlo? ¿Le es posible presentar el evento en su totalidad? ¿Es posible que ella no sólo engañe al espectador haciéndose pasar por algo que no es, sino que obre de manera contraproducente y termine por

banalizar la experiencia? Luego entonces, a estas preguntas de orden epistémico se suma un cuestionamiento ético, ¿la imagen/obra es capaz de hacer justicia al sufrimiento humano? O si se prefiere partiendo de la premisa de que el arte no dice necesariamente la verdad y que es incapaz de presentar toda la magnitud del evento ¿debe permitírsele abordar el sufrimiento humano?

Había por tanto una intención normativa, decir que podían hacer y cuáles eran los alcances y limitaciones de las propuestas artísticas, ahora bien, dicha normatividad parecía alimentada en gran medida por la prohibición metafísico-religiosa sobre la imagen que adjudica a la misma un poder sobre natural. La reactualización de los vínculos entre la imagen/arte y el culto para algunos permitía sostener una especie de imperativo, el arte no puede ni debe tratar de representar el sufrimiento humano. Para sostener esta prohibición se apeló a la sentencia adorniana sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, a la cual ya me he referido antes, sin considerar que para el pensador alemán si bien la pieza roza lo fallido al intentar plasmar el sufrimiento no puede dejar de intentarlo. Existe en la presentación de lo terrible una necesidad que puede considerarse como un deseo de memoria, por lo que la acción de recordar es un componente central, ahora bien, trabajar con el recuerdo, como veremos, implica un trabajo con la forma, pero sin descuidar el hecho de que el recuerdo no puede sortear el olvido, se establece entre ellos una relación que podríamos llamar dialéctica, donde la memoria se pervierte es necesario poder dejar atrás, pero para ello habrá que poder distinguir cuando el olvido es encubrimiento de cuando es la culminación de un proceso de recuperación y perdón²⁰.

El aspecto crítico incide en las propias formas artísticas, si pensamos con Benjamin y a partir de él, las prácticas artísticas que replantean el aparato de producción funcionan como ejercicios políticos, ya sea porque proyectan experiencias ajenas a las instituidas, ya porque cuestionan las formas dominantes de los discursos y sus órdenes de verdad, y, valga la repetición,

²⁰ En Argentina se ha abierto un debate sobre la No reconciliación, debate que es importante dado que forma parte de nuestro estudio, en el cual se plantea si la apelación a la memoria, como negativa a admitir las leyes de obediencia y punto final, no es sino la cara amable del deseo de venganza. Sin embargo, esta lectura se plantea a partir de un caso ajeno al argentino el sudafricano. En Sudáfrica no se pidió castigo a los responsables de los crímenes cometidos durante el apartheid, a reserva de que aceptaran públicamente su participación en los crímenes perpetrados contra la población no blanca, de igual manera se solicitaba que proveerán información de lo ocurrido. Lo que se pretendía era que el aceptar la participación en actos racistas y segregacionistas los implicados se hiciesen responsables de su actuar; en este sentido, en el caso sudafricano no existió la impunidad que caracteriza los procesos sudamericanos. Me parece que es precisamente frente a la impunidad que los reclamos de justicia así como apelación a la memoria son necesarios. Si consideramos que la impunidad apela tanto al silencio como al olvido en el intento de negar lo ocurrido, una forma de resistencia es recordar; recordar los actos y las ausencias para que ni una ni otra se produzcan nuevamente.

lo hacen a partir de su forma. Lo anterior no quiere decir que determinadas formas sean de suyo críticas, toda forma puede limitarse a robustecer el aparato de producción, lo importante o relevante en ella sería su capacidad para producir maneras de organización novedosas, alternas a los usos habituales.

No debemos olvidar que temporalmente estas consideraciones surgen en el trascurso del siglo XX, de manera que el reclamo a la representación de lo terrible coincide con las impugnaciones hechas a las prácticas artísticas pero desde su propio quehacer, las cuales cuestionaron sus medios de producción y sus formas de presentación a partir de la crítica al concepto de autonomía; la presentación de lo terrible se relaciona con el debate llevado a cabo a lo largo de la primera mitad del siglo XX entre arte comprometido y arte autónomo, cuya problemática se dirimía entre la politización o no del arte, recordemos que para una parte de los movimientos de vanguardia las prácticas artísticas tenían como eje el propio quehacer.

Ahora bien, reiteramos que el cuestionamiento sobre la presentación de lo violento, abominable, etc., parte de acciones que trasgredieron imperativos éticos y morales fundamentales para la racionalidad moderna, por lo que no es de extrañar que dichos cuestionamientos tengan como sustento motivos de este orden. Esta acotación es importante porque permite señalar que las impugnaciones hechas a la imagen provienen de discursos que juzgan desde ámbitos discursivos ajenos a las propuestas estéticas. Ante este hecho habría que preguntarnos cuales son las consecuencias de semejante pretensión y si ello implica menoscabar de alguna manera el ejercicio estético-artístico, o sí como una parte de los movimientos de vanguardia tenían claro, el arte no es un dominio separado del resto de las prácticas humanas, por lo que pensar algunas de sus manifestaciones implica pensar las relaciones que establece con otros órdenes de la existencia. En este sentido, que las prácticas artísticas sostengan posturas éticas o políticas no implica un detrimento de su organización y valía, ni contraviene las posibilidades de auto regularse, es decir, de darse sus propias reglas, la autonomía tal como la entendieron pintores como Malevich y Mondrian hace referencia a la autoreferencialidad.

En contraste con esta pretensión las formas que abordan lo terrible no pueden considerarse carentes de una finalidad extra artística, por el contrario de manera general se plantean un cometido o finalidad, generar conciencia sobre lo sucedido a otros, reactivar la memoria, crear lazos entre individuos, por señalar algunos; esta condición en su momento propició la necesidad de entender el concepto de arte y la praxis artística desde otra perspectiva que no

fuese la autotélica, así como planteó la necesidad de repensar y replantear los lazos entre el arte y los individuos, las comunidades, etcétera; es decir, consideró el aspecto político del arte. No obstante, este tipo de obras no tiene como prioridad cuestionarse sobre la tendencia correcta o la adhesión del arte a una causa específica bajo la cual someten su desenvolvimiento.

Las prácticas artísticas que producen dispositivos críticos antes que ilustrar, como hacían por igual los realismos socialistas y fascista, problematizan la presentación, la problematización ha de entenderse como un ejercicio, esto es, un trabajo constante sobre la forma y una reflexión constante sobre aquello que se muestra y como se muestra, sobre las formas y códigos de visibilidad que condicionan la mirada tanto del autor como del observador y que a la postre se convierten en elecciones de índole estético. En este sentido problematizar la imagen-obra implica tener presente que su construcción conlleva un proceso y es resultado de elecciones por parte del realizador.

Es decir, la imagen-obra no es un reflejo de la realidad a la manera de un espejo, es trabajo sobre el material y como cualquier otro trabajo responde a ciertas interrogantes, se propone objetivos los cuales puede alcanzar o no, superar o replantear. Me permitiría asegurar que lo fallido-la falta es una parte importante de este trabajo, en tanto no le es posible totalizar el sentido o mostrar lo "verdaderamente acontecido". La obra-imagen es productiva, produce formas de visibilidad y de apropiación, sentidos, discursos e incluso olvidos.

No se trata de enarbolar una estrategia constructiva o compositiva con respecto a otra, aunque en ocasiones las características de ciertos procesos constructivos ofrezcan ventajas adicionales frente a otros; la suya es una búsqueda constante; no obstante, el presente trabajo se centra en la forma montaje, considerando que ésta tal como fue tematizada por Benjamin, permite pensar la verdad en otros términos que no sean los de adecuación, además establece una relación clara entre las formas artísticas y esa otra forma de verdad la cual es eminentemente histórica.

III

En el estudio introductorio al *Drama Barroco alemán* encontramos una reflexión sobre la forma como elemento del quehacer filosófico que aboga por replantear la estructura de este tipo de discurso, tanto para Benjamin como para Adorno la forma de exposición no es incidental, por el contrario ella es la vía para acercarse a la verdad, por lo que determina nuestras consideraciones

sobre esta última. En contra de la unidad y totalidad sistemática característica de la filosofía especulativa anterior al siglo XX que plantea la verdad como adecuación, ambos autores abogan por una construcción discursiva que apele a una verdad fragmentaria, temporal, singular. Construcción que en Benjamin dará cabida tanto a las imágenes dialécticas como al montaje, Benjamin analiza la forma como forma de exposición filosófica y la describe como exposición de la idea.

Señalé con antelación que uno de los argumentos centrales para desacreditar las producciones artísticas que abordan lo terrible era su incapacidad para decir la verdad de lo acontecido, en él la verdad es pensada en términos de adecuación de la imagen con lo real; ahora bien, una de las condiciones que permitirían sortear este argumento es romper dicha equivalencia, pero para ello es necesario distinguir entre verdad y conocimiento.

El autor alemán señala que el conocimiento es una posesión de la conciencia que se refiere al objeto, para el cual la forma de exposición resulta irrelevante, por el contrario “la verdad consiste en la exposición de sí misma y por tanto, es algo dado en ella en cuanto forma”²¹, o dicho de otra manera no existe la verdad o lo verdadero sino en función de la condiciones de su interrogación. En los planteamientos expuestos en el prólogo epistemocrítico Benjamin señala que la vía para producir verdades es la generación de ideas, pero a diferencia de los planteamientos kantianos estas últimas sí establecen relación con los fenómenos, aunque dicha relación se encuentra mediada por los conceptos, los conceptos se encargan de unificar la diversidad sensible, pero son las ideas las que de acuerdo con sus necesidades de exposición ordenan los conceptos. Los conceptos son el material con el que las ideas producen sus argumentaciones, así como los fenómenos son la materia prima de los conceptos.

Y ya que los conceptos son lenguaje, las ideas analizan y reflexionan sobre ámbitos lingüísticos, idea y cosa están vinculadas a través del lenguaje²², es por ello que resulta tan

²¹ Benjamin, *Trauespiller*, p12

²² No obstante, las ideas existen en un estado de completa armonía e intangibilidad respecto tanto de los fenómenos como las unas de las otras, en este sentido, cabe preguntarse si dicho aislamiento no las vuelve inaccesibles y ajenas a la objetividad, a la vez que condiciona su existencia. La respuesta a esta cuestión es negativa pues, como se señaló, la idea no es conocimiento del mundo fenoménico sino su representación, es decir, su interpretación objetiva.

Esto es importante porque, de ser adecuada la lectura, por representación nos es dado entender no la copia del mundo sino su interpretación. La tarea de la idea, y de la filosofía como perteneciente al orden de las mismas, se fundamenta en la interpretación. Esto de hacerse extensivo a la forma artística en tanto forma de exposición, pone en cuestión cualquier trasfondo metafísico, ya sea la noción de

importante la forma de exposición, pues es en la exposición donde los alcances de la reflexión se despliegan, como ya se había señalado las ideas poseen una naturaleza lingüística cuya cualidad es denotativa, la idea en cuanto palabra nombra, pero ese nombrar no es dado por el sujeto, no es interpretación subjetiva sino objetiva, es el objeto quien dicta como habrá de ser llamado. De manera que las ideas no generan conocimiento de los fenómenos, ellas son su interpretación objetiva, las ideas los reflexionan, interpretan y analizan. Por ejemplo la filosofía sistemática presume que la realidad posee un orden que puede ser conocido por el sujeto y por tanto, que la finalidad del pensamiento es descubrir dicha ordenación, en su impulso más exacerbado, considera que la totalidad puede ser desplegada a partir de la razón, de manera que todo lo existente es construcción subjetiva. Para las filosofías de corte idealista la tarea del pensamiento era, como sostenía Nietzsche, darse a la tarea de descubrir lo que previamente ella había escondido. El sistema encadena lo existente a la totalidad. El pensamiento sistemático o si se me permite decir la forma sistema, como puede derivarse del análisis sobre el romanticismo²³, identifica verdad y conocimiento en la idea absoluta, los totaliza y condicionan su historicidad, dado lo anterior Benjamin apelan a una forma de pensamiento que se oponga al sistema, para él:

“Si la filosofía quiere mantenerse fiel a la ley de su forma, en cuanto exposición de la verdad, y no en cuanto guía para la adquisición del conocimiento, tiene que dar importancia al ejercicio de esta forma suya y no a su anticipación en el sistema”²⁴

La forma de exposición planteada por Benjamin implica yuxtaponer elementos aislados y heterogéneos que aparecen como fragmentos de pensamiento, los cuales para acercarse a la verdad requieren detenerse minuciosamente en los pormenores del contenido fáctico. Esto implica que la verdad no es una totalidad, la verdad sólo puede ser aprendida a partir de fragmentos cuya vinculación con la objetividad es problemática en tanto no puede sustentarse en ella pero le es imprescindible²⁵.

origen, de lo originario, de un orden preestablecido o de un sustrato vinculante que antecede a la construcción de la forma.

²³ Análisis realizado por Benjamin en el estudio sobre el romanticismo alemán.

²⁴ Benjamin, *El concepto de crítica arte en el romanticismo alemán*, p67

²⁵ Esto aplica también para el arte el cual no es copia del mundo sino relación con las ideas, su presentación, habría que dejarlo en claro sobre todo porque a partir de ello es que ha de pensarse la forma artística en lo sucesivo

En el libro sobre el Barroco alemán Benjamin señala que la verdad se manifiesta en las ideas, ahora bien tal como se expone en este texto las ideas son pensadas en concordancia con Platón²⁶, como invariantes, no obstante como he señalado su condición es lingüística, y están atravesadas por la temporalidad, “la historia de la filosofía se ha debatido en la exposición de unas cuantas palabras, las ideas”. Las ideas son construcciones que interpretan la realidad objetiva a través de conceptos extremos y contradictorios; cuyo aislamiento hace referencia a la imposibilidad de situarlas en una estructural causal o linealidad histórica; ellas entran en relación unas con otras pero a través de sus resonancias²⁷.

Ahora bien Wohlfarth²⁸ sostiene que la “salvación de los fenómenos por parte en primer lugar del concepto y posteriormente de la idea” parecerían apuntar a que lo depurado por el concepto sería la apariencia del fenómeno conservando algo así como la esencia, la cosa en sí; no obstante ambas circunstancias son conflictivas en tanto no es posible suponer ni aseverar la existencia de fenómenos, digamos, en estado bruto, éstos están ya siempre interpretados y dicha interpretación se encuentra condicionada por factores como la ideología. Dar cuenta de ello es la labor de la crítica, la cual debe mostrar los ejercicios de poder encubiertos en las interpretaciones, para Benjamin dicha condición implicó un viraje de la teoría platónica expuesta en el prólogo epistemo-crítico hacia la lectura materialista de la historia.

²⁶ Si el recurso a las ideas platónicas sirve a Benjamin para deslindar la verdad del conocimiento, en tanto:

- 1) la verdad consiste en la exposición de sí misma y no en la aprensión del mundo fenoménico
- 2) Las ideas y por ende a la verdad no se encuentran a disposición del entendimiento a través de la intención, sino en función de la observación y la contemplación.
- 3) El conocimiento a diferencia de la verdad debe ser poseído por la conciencia, este es un dato para el que la forma de exposición le es secundaria e incluso irrelevante.

No es posible equiparar las ideas platónicas con las benjaminianas, en tanto las ideas propuestas por el autor alemán son lingüísticas y por tanto, como señalará posteriormente, sujetas a la acción del tiempo y la historia.

²⁷ Cuando Benjamin caracteriza el Drama Barroco como una idea y al tiempo señala que las ideas son unidades (monadas) que se relacionan entre sí a través de resonancias, lleva a cabo una crítica a la historia de la literatura, pero podríamos hacerlo extensivo a la historia del arte, como encadenamiento causal entre obras y contextos históricos, que atenúa las diferencias relativizando sus disonancias para primero, englobarlas bajo la noción de estilo y posteriormente, establecer una cronología lineal entre ellos. No obstante, no es posible hablar ni de causalidad ni linealidad “las ideas asumen la serie de manifestaciones históricas, pero no para construir una unidad a partir de ellas, ni mucho menos para extraer de ellas algo común”. La forma y máxime la forma artística debe ser estudiada en virtud de su singularidad, sin que en su apreciación medie “ninguna serie de géneros o especies”. La historia del arte como análisis de estas estructuras resulta inocua y sus esfuerzos conducen a la clasificación y acumulación de objetos. De igual manera Benjamin pone el acento en el carácter artificial de los conceptos clasificatorios y de los estilos artísticos, cuyo cometido es reunir lo heterogéneo en una unidad artificial que es tomada como natural.

²⁸ Ver Irving Wohlfarth, *¿Etcétera? Del historiador como pepenador en la obra de Walter Benjamin*

El argumento realizado por el intérprete plantea la existencia de un sobrante, de cierto residuo, aquello del fenómeno que es depurado por el concepto y que por tanto no formará parte de las ideas. En el desecho Wohlfarth encuentra una problemática que vincula los planteamientos sobre el fragmento hechos en el libro sobre el Barroco con las interpretaciones posteriores; en un primer momento los fragmentos son los elementos que depurados de su contingencia forman la idea, en un segundo momento habrá de interrogarse por la posibilidad de que dichos fenómenos puedan y sean depurados, la pregunta que se plantea es una pregunta por la constitución de la verdad y por aquello que ésta deja fuera de sí. Sí en el texto del 28 la influencia del platonismo hacía necesario un tratamiento aséptico del fenómeno para alcanzar el dominio de la verdad, posteriormente ésta se pensará como una instantánea en la cual se cruzan dos aspectos de la realidad que deben ser considerados históricamente; lo importante es que sí bien dichos fragmentos se reconocen cargados de apariencia, engaño e ideología, no es necesario someterlos a un proceso de purificación, la tarea por el contrario consiste en reconocer cómo los aspectos antes señalados interfieren en la recepción y aprensión de la realidad.

Es decir, se reconoce que no hay pureza, la cosa en sí no es la verdad, así como no hay fenómenos o situaciones inmunes a la distorsión ideológica, y el encargado de mostrar dicha condición es el historiador materialista, él está obligado a “salvar las imágenes llenas de apariencia de la tradición conformista a través de la cual se transmiten”; pero dicho encargo no le es confiado únicamente al historiador, el artista y el filósofo participan de esta tarea. Se plantea un cambio en la orientación de la pregunta por la verdad, de un orden ontológico a uno de orden político lo cual implica cuestionar el estatuto de la verdad a partir de los procesos que la construyen.

Esta reorientación en el cuestionamiento requiere interrogarse por aquello que al exceder los márgenes es dejado fuera de los discursos dominantes, y que Benjamin tematizó a través de figuras como la ruina, el desecho y por ende lo marginado, figuras determinantes para pensar el fragmento. Sí de acuerdo con la lectura de Wohlfarth el desecho se asomaba ya en el prólogo epistemo-crítico, conforme el trabajo sobre los *Pasajes de París* adquiría mayor concreción fragmento y desecho aparecen cada vez más cercanos: “los harapos, los desechos, eso no es lo que hay que inventariar, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos”.

Ahora bien, el alejamiento del sistema planteado por Benjamin es retomado por Adorno, Adorno pone de manifiesto tanto la falsedad escondida tras las pretensiones totalitarias y del

sentido como dado de antemano. Su crítica se sustenta en la convicción de que la verdad es histórica y la filosofía es una forma de interpretación y no el descubrimiento de verdades previas o preexistentes, de hecho para el pensador francfortés el ideal de la filosofía es la interpretación:

“la filosofía ha de proceder a interpretar una y otra vez, y siempre con la pretensión de verdad, sin poseer una clave cierta de interpretación: la paradoja de que en las figuras enigmáticas de lo existente y sus asombrosos entrelazamientos no les sean dadas más que fugaces indicaciones que se esfuman”²⁹

Siguiendo a Benjamin, Adorno problematiza la consideración de la verdad como una invariante y su caracterización como adecuación. La verdad no es aquello que preexiste al pensamiento que la piensa, ni resguarda sentidos últimos que doten de coherencia a la realidad.

“Si la filosofía ha de aprender a renunciar a la cuestión de la totalidad, esto significa de antemano que tiene que aprender a apañárselas sin la función simbólica en la que hasta ahora al menos en el idealismo, lo particular parecía representar a lo general”³⁰

Es por tanto necesario poner en cuestión la idea de que la parte representa al todo o que el todo está representado por un segmento del mismo y por tanto que detrás de ese fragmento se encuentra una realidad anterior que lo fundamenta.

En oposición a las premisas idealistas que piensan la realidad como una totalidad ordenada, el autor de *Mínima Moralía* sostiene que aquello que denominamos lo real es “incompleto, contradictorio y fragmentario”, el filósofo no pretende completar, ni ordenar esos fragmentos sino buscar configuraciones tentativas que le permitan atender a su complejidad sin someterlos.

Dichas tentativas son constelaciones cambiantes que una y otra vez agrupan elementos singulares y dispersos hasta que se produce una configuración que, dirá Benjamin, “ilumina el enigma”. Parece medianamente claro que no es posible agotar la verdad de un evento puesto que el rompecabezas que observamos únicamente puede llevarnos a verdades transitorias y sujetas de interpretación. La apelación al absoluto que, regresando sobre mis pasos hace Wajcman, no cabe en un planteamiento como éste, sino en uno de carácter sistemático, dado que para el crítico francés la verdad de un acontecimiento es una, única e inmutable.

²⁹ Adorno, *Actualidad de la filosofía*, p87

³⁰ *Op. cit.*, p 91

La verdad se da a girones, señala Didi-Huberman a propósito de las cuatro fotografías tomadas por los sonderkomando en el campo de concentración de Auschwitz Treblinka, con esto el pensador francés hace referencia a la dificultad, sino imposibilidad de saberlo todo, la verdad dirán tanto Benjamin como Adorno es fragmentaria.

Como hemos visto ambos autores proponen modelos de interpretación. En un primer momento Benjamin trabajó sobre la noción de ideas/constelaciones y posteriormente en las imágenes dialécticas, mientras que Adorno el modelo dialéctico se basaba en el concepto de historia natural, a las cuales denominó Imágenes-históricas, para él

“Las imágenes históricas...no forman el sentido de la existencia, pero resuelven y disuelven las cuestiones, no son meramente algo dado por sí mismo. No se encuentran listas ya en la historia como preparados orgánicos...no son mágicas divinidades de la historia que habría que aceptar y honrar. Antes bien han de ser producidas por el hombre, y sólo se justifican al demoler la realidad en torno suyo con una evidencia fulminante”³¹

Es decir,

“son manejables y comprensibles instrumentos de la razón humana, incluso donde parecen organizar objetivamente a su alrededor el ser objetivo a modo de núcleos son magnéticos. Son **modelos** con los cuales la razón se aproxima probando y comprobando una realidad que rehúsa la ley, pero a la que el esquema del modelo es capaz de imitar cada vez más en la medida en que esté correctamente trazado”³²

Tanto las imágenes históricas -o modelos-, como las dialécticas asumen su condición de ser producidas y con ello la necesidad de que su motor sea la propia invención, es decir, que el análisis de la realidad no debe partir de conceptos o categorías que moldean la experiencia e intentan imponerse a ella a través de la ley, esto en dos sentidos buscando la regularidad con que los fenómenos de la realidad operan, y al proponerse como la vía de acceso privilegiada, verdadera y necesaria. Para ambas configuraciones es importante la invención y el ensayo³³, ensayar significa

³¹ *Op. cit.*, p 98

³² *Op. cit.*, p99

³³ Me interesa recalcar como el problema de la exposición es un aspecto fundamental para el planteamiento de ambos autores, he señalado que la elección de la forma de exposición no es una cuestión arbitraria, en ella aspectos como la configuración del pensamiento y la relación del pensamiento con la objetividad son centrales. Por lo que tanto el recurso al tratado como al ensayo tienen tras de sí la oposición al sistema y a la construcción arquitectónica, en tanto ambas construcciones sojuzgan la objetividad, así como la apelación a que la objetividad sea colocada en el centro del análisis.

“La estructura de los ensayos de Adorno era la antítesis de la estructura de la mercancía. La forma de la mercancía, estaba gobernada por principios de abstracción, de identidad y de la reificación. Las construcciones de Adorno, en contraste, se construían según los principios de diferenciación, no identidad y transformación activa”

probar, intentar una y otra vez porque se sabe que nunca se arribará a la verdad. Benjamin utiliza el ejemplo del rompecabezas, este es un probar continuo, y al mismo tiempo una especie de juego. Luego entonces la forma no totaliza, juega, ensaya con los fragmentos. Y la forma constructiva que al menos para Benjamin empelan es el montaje.

Bürger sostiene que fue la experiencia de Benjamin con las obras de vanguardia lo que le permitió elaborar una teoría del Barroco alemán³⁴ y no al contrario, esta aseveración parece

Aunado a lo anterior ambos se abocan a un campo determinado, y por tanto limitado, de problemas que no pretende totalizar, ni busca concatenar la diversidad a una raíz común. Ahora bien, habría que preguntar, como sugiere Adorno, porqué el ensayo quedó limitado al ámbito de la estética y cómo esta condición influye en la elección del autor.

La estética al abocarse al conocimiento de lo sensible –a la *aisthesis*- se relaciona directamente y de manera privilegiada con la experiencia, la cual en los pensamientos de carácter sistemático es delegada a una posición subsidiaria o subsumida en la totalidad. A su vez implica una relación directa con la materialidad, con lo concreto, esto es de suma importancia dado que para ambos autores es en lo concreto donde el análisis se lleva a cabo.

No sólo el ensayo está relacionado con lo estético, la noción misma de imagen hace referencia al ámbito sensorial, la imagen pertenece al orden de lo sensible como tal, en la cual se mezclan o relacionan diversos elementos concretos –“visuales”.

Existe por tanto una afinidad con el arte, lo cual no implica postular una “razón poética”, es decir no se plantea estetizar la razón, ni colocar al arte en el centro de la existencia, se pretende aprovechar al máximo las posibilidades que la experiencia ofrece para repensar la racionalidad, en tanto los elementos a analizar, al igual que las formas artísticas como la alegoría, no poseen una significación dada de antemano ni presumen un valor absoluto. Es decir, estas formas no poseen –o remiten a- un significado previo, de manera que sí el significado no se restringe a la forma ni la forma al significado dado, existe la posibilidad de relacionar múltiples significaciones con la misma representación. No obstante, la significación no se construye de manera arbitraria sino mediante el análisis riguroso de las relaciones conceptuales que en las formas intervienen, así como de su contextualización histórica, por lo cual el mismo suceso puede ser interpretado con conceptos diferentes de acuerdo a la situación histórica.

Ahora bien, señalar que existe una relación estrecha con el arte hace necesario señalar que existen construcciones artísticas privilegiadas por sobre otras. Tanto para Benjamin como para Adorno la búsqueda, el análisis, se centra en lo pequeño ya sea en el fragmento o en los desechos de la sociedad de consumo de manera que, como he señalado, la noción de totalidad es descartada, por tanto el carácter unitario y cerrado sobre sí mismo de las formas artísticas es cuestionado y remplazado por una presentación ella misma fragmentaria -este respecto encontramos diferencias substanciales entre ambos autores que será pertinente abordar con mayor profundidad en lo subsiguiente, y que se centran en la preferencia benjaminiana del montaje y la obra disonante planteada por Adorno.

³⁴ La alegoría tematizada por Benjamin no hace referencia a la figura retórica, ella no se limita a la sustitución de un sentido por otro (en donde el sentido aparente o literal se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que ofrece dos interpretaciones coherentes, aunque solo una de ellas pueda ser reconocida como vigente) el análisis que realiza enfatiza su carácter histórico y su potencial político. La alegoría no es un efecto del discurso sino una herramienta interpretativa que en un primer momento le permitió analizar una determinada forma artística, el barroco alemán, y en un segundo momento explorar las transformaciones sufridas en la experiencia y la existencia de las personas en el capitalismo tardío, ello a partir de la escritura de Baudelaire. Esto es, más que una figura discursiva, la alegoría es una idea que, entendida en términos benjaminianos, estructura un campo problemático a partir del análisis minucioso de las relaciones que lo conforman -constelaciones.

Una de las características fundamentales del planteamiento benjaminiano con relación a la alegoría es la introducción del aspecto histórico, es pensada como historia de los padecimientos del mundo; y si la historia lo es de los padecimientos, la naturaleza es presentada como decadencia.

encontrar sustento en una afirmación del propio Benjamin hecha a Asja Lacis, Buck Mors escribe:

“Su trabajo no era sólo una muestra de investigación académica, tenía una conexión directa con problemas muy actuales de la literatura contemporánea. Subrayó expresamente que en su obra describía la búsqueda de forma lingüística de los dramas barrocos como un fenómeno análogo al Expresionismo. Por esa razón dijo he manejado el problema artístico de la alegoría,

“Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, lo hace en cuanto escritura. La palabra historia está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la naturaleza-historia, que sube en el escenario con el *Trauerspiel*, esta efectivamente presente en forma de ruinas. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable”³⁴.

La palabra historia está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad, en esta sentencia se encuentra condensada una de las tesis decisivas del planteamiento benjaminiano, la dialectización de los términos historia y naturaleza, o en términos de Adorno la historia natural. Historia y naturaleza son analizados a partir de su opuesto de manera que la historia es concebida como naturaleza y la naturaleza como historia. En estas consideraciones el mito desempeña un papel fundamental, la naturaleza ha sido considerada lo mítico por excelencia, el espacio de la repetición y de lo siempre igual, mientras que la historia es el ámbito de la transformación y la movilidad, ahora bien, la inversión de los términos permite apreciar como la naturaleza no es un ciclo sujeto a repetición interminable, sino un proceso de deterioro y destrucción, de igual manera se plantea que la historia no es puro movimiento e impulso creador, por el contrario está animada por una fuerza repetitiva, la cual en el capitalismo se objetiva a través de la novedad. Benjamin analiza el capitalismo, su expresión económica e histórica, como si fuera naturaleza, esto es como el ámbito de lo siempre igual, cuya forma paradigmática es la mercancía³⁴ (naturaleza fetichizada) y donde el aspecto mítico de la mercancía es la novedad.

Ahora bien, las características que Benjamin analizó en la alegoría y que le permitieron relacionar dos temporalidades tan distantes y disimiles como el barroco y la “alta” modernidad son las siguientes:

- La alegoría se opone a la idea de totalidad (del símbolo romántico) por lo que la imagen se propone fragmentaria.
- La historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina, siguiendo la lectura benjaminiana la alegoría se manifiesta en momentos en que declina la potencia vital, esto es refleja la historia del sufrimiento del mundo.
- La naturaleza-historia como proceso de decadencia y repetición se concretiza en figuras /la calavera y la ruina, la mercancía y la prostituta/
- Habla de la naturaleza mortificada
- Hace uso del emblema (relación palabra imagen/ imagen visual y signo lingüístico).
- Ruptura de la unidad de la obra y del concepto de pureza
- Lleva a cabo una **violación de los límites** una intrusión de las artes figurativas en el campo de representación de las artes discursivas
- En ella el mundo objetivo se imponía sobre el sujeto como imperativo cognoscitivo y no una elección arbitraria del artista como recurso estético (no es un recurso estético es un tipo de relación con la materialidad)
- El efecto chocante forma parte de su esencia
- En poder del alegorista la cosa se transforma en algo distinto de lo que es, es decir rompe con las interpretaciones previas del objeto encontrándose libre de toda determinación (la cosa u objeto no representa, en el sentido del signo, su capacidad de decir está en función de las relaciones en que se encuentra)
- Está en contra del ideal de lo bello y expresivo a través de lo alegórico considerado lo muerto e inexpressivo
- La mercancía como lo muerto e inexpressivo
- La cosa revela un saber escondido y se presenta como emblema de ese saber

del emblema y el ritual con tanto detalle”³⁵

De igual manera el método empleado por el alemán en el libro de los pasajes es el montaje: “Método de este trabajo, montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar”

Esta nota correspondiente al apartado de teoría del conocimiento nos señala que la técnica constructiva del montaje, permite platear el conocimiento y la verdad desde los elementos concretos de la cultura, que sirve, robando la expresión de Adorno, como modelo para las imágenes dialécticas, que son imágenes históricas. Es decir el montaje es una técnica que trabaja con imágenes pero tiene un principio temporal que según Benjamin es la actualización, cuando dos imágenes se unen se irradian mutuamente, dirá el pensador berlinés, se iluminan y aporta el reconocimiento entre lo que ha sido y lo que es. Es decir, cualquier acontecimiento pasado se renueva con las interpretaciones, de manera que cada presente podrá encontrar algo distinto en él. Así cuando Didi-Huberman analiza las fotografías tomadas por los miembros del *Sondercomando*, plantea otras formas de pensar Auschwitz y las acciones humanas aun en condiciones terribles, en torno a Auschwitz, a diferencia de lo que Wajcman, siguiendo a Lasman, señala, el pensador francés argumenta que sí existen imágenes de su horror, pero son imágenes que también nos hablan de las acciones humanas que a pesar de haberlo perdido todo y pese a todo, expone el valor y la capacidad de resistencia de los hombres.

Es importante destacar que el procedimiento artístico del montaje probó formas de organización y estructuración del pensamiento³⁶, es decir, que las prácticas artísticas no sólo

³⁵ S Buck Morss, *Dialéctica de la mirada*, p32

³⁶La forma artística y la forma filosófica no pueden ni deben ser homologadas, la filosofía se basa en la exposición de ideas, que a decir de Adorno “ponen en claro y parcelan la masa de lo meramente existente, en torno a las cuales los elementos de lo existente cristalizan en conocimientos”³⁶; o como a su vez señala Benjamin, la filosofía se remite a la exposición de ideas que se relacionan con y ordenan la facticidad, y sin embargo, aunque su relación con lo real es necesaria nunca es directa, caso contrario el de las formas artísticas que abrazan la concreción. Por tanto, cuando Adorno señala que cuanto más cristaliza la forma filosófica como tal más se afirma de manera artística, habrá que considerar que el papel de la filosofía es interpretar lo real y exponerlo de manera que en dicha exposición se plante otra forma de pensar la experiencia y por ende la relación entre el pensamiento y la objetividad. En tanto la función de la filosofía es interpretar la realidad a partir de elementos aislados de la misma y mediante la construcción de figuras e imágenes³⁶. No se trata por tanto de desdibujar las fronteras o renunciar al rigor en aras de cierta estetización, la comunicación entre estas producciones se establece con base en el análisis riguroso de los procedimientos y procesos constructivos propios de las formas artísticas, así como de sus implicaciones. Por lo que si el pensamiento filosófico, como ya tanto se ha señalado, opera en analogía con determinados procesos artísticos, lo hace no porque se regodee en juegos retóricos, aunque en ocasiones pueda hacerlo, sino al adoptar los procedimientos con los cuales el arte se aproxima al mundo objetivo como una experiencia discontinua, en la cual los fenómenos se relacionan unos con otros de diversas (y azarosas) maneras. Tal como lo proponen nuestros autores, la relación entre la forma artística y la forma filosófica converge en el terreno de la experiencia, de manera que las

permiten pensar y replantear los saberes, sino problematizarlos. El montaje no propone obras que se plantean como unidades que pretendan conciliar los conflictos presentes en la realidad, ni armonizar las tensiones que la animan, por el contrario ésta forma busca evidenciar tales conflictos.

El montaje permite mostrar que lo terrible no es un dato de la sensibilidad, sino el resultado de procesos sociales e históricos.

Señalé anteriormente que para nuestros autores la labor de la filosofía es la interpretación, pero como espero haya quedado claro, la interpretación no es pensada como el descubrimiento de una verdad primigenia u original que deba ser develada, ésta implica reflexionar sobre lo existente en tanto devenido, es decir temporal y por tanto transformable, de manera que nos permita pensar cómo se ha constituido lo que es, pero también lo que puede ser, la interpretación es inseparable de las posibilidades que lo existente posee: “Quizá lo más profundo que le promete la interpretación al espíritu es que nos asegura que lo que es no es lo último o antes bien que no es sólo lo que es sino lo que quiere ser”³⁷. Con esto se abre la puerta a lo posible y con él al porvenir, pensar que algo está dado implica considerarlo como naturaleza, naturalizarlo, y nada más lejano que el espíritu del pensamiento que nos guía, la interpretación permite pensar y plantear otras posibilidades de entender, pensar y vivir.

Recordemos que la interpretación es el la tarea de la filosofía, de lo que Adorno llamará nueva filosofía, aquella adaptó el montaje como proceso constructivo.

formas filosóficas y las imágenes dialécticas e históricas comparten y hacen suya la construcción que de la experiencia llevan a cabo formas artísticas como el montaje.

³⁷ Th. Adorno en Escobar Moncada, *Mito y reconciliación. Sobre el concepto de mito en la Dialéctica de la Ilustración*, ARETE Revista de Filosofía Vol. XXI, N° 2, 2009 pp. 381-400, <http://www.scielo.org.pe/pdf/arete/v21n2/a07v21n2>

Capítulo II

Imagen I Fotoepigrama y fotomontaje

Primer dispositivo de aproximación crítica a lo terrible

Primer acercamiento

La forma artística es resultado de una manera de hacer para la cual la técnica es decisiva³⁸, señalar el aspecto técnico del proceso artístico permite resaltar el carácter temporal de la producción y de lo producido, así como hacer evidente que el arte es una actividad condicionada espacio-temporalmente y no un producto del espíritu humano universal y atemporal, que puede ser y es comprendido por los seres humanos sin importar sus condiciones históricas, temporales, educativas, etcétera.

El pensamiento moderno consideró que la forma artística era el vehículo privilegiado para la expresión de contenidos espirituales³⁹, y por tanto de los más profundos valores de la civilización occidental; sin embargo al transformarse el aparato de producción artístico el Arte tal como se concibió en el Renacimiento podría desaparecer, en tanto sus transformaciones técnicas han modificado el papel y la función que éste ha desempeñado en la sociedades

³⁸ La técnica no tiene como finalidad dignificar el quehacer humano, de hecho si consideramos la finalidad como un tender a algo dado por su origen, es posible sostener que la técnica carece de finalidad. Esto queda claro si se considera que la técnica es un mero procedimiento cuyo origen es indiferente en el momento de la producción, si bien es cierto que toda técnica tiene una historia y que dicha historia puede estar permeada por estructuras de poder, en el empleo de la técnica esto es indistinto, cualquiera que se encuentre capacitado para ello puede ejecutarla.

³⁹ De igual manera la discusión sobre la distinción entre la forma y el contenido es una discusión que ha permeado la historia del arte, sin embargo fue a principios del siglo XX que adquirió características particulares en tanto los diferentes regímenes totalitarios hicieron de esta práctica un medio de propaganda, haciendo del arte un simple medio cuya finalidad era la comunicación de los contenidos que dichos gobiernos consideraron deseables.

occidentales. En este sentido transformar el aparato de producción artístico no sólo significa realizar cambios en las prácticas artísticas, sino proponer formas, medios y expresiones que desafíen el concepto establecido del arte.

Para Benjamin la producción artística más que abastecer el aparato de producción, es decir más que dotarlo de contenidos -por más revolucionarios que pudiesen parecer- debía transformarlo, era menester que los artistas cesaran en el empeño de emplear formas pretéritas, por atemporales que se consideraran, pues éstas traicionan las posibilidades políticas de la experiencia artística. Transformar el aparato de producción implica transformar la experiencia estético-artística, por el contrario abastecer el aparato de producción significa mantener las formas de la experiencia ya conocidas, y sobre las bases de la experiencia del arte burgués no era posible apuntalar una nueva conciencia y nuevas formas de vida.

Ahora bien, a través de la técnica se producen formas novedosas, sin embargo es necesario recordar que el criterio de lo nuevo a sido apropiado con diferentes intereses teóricos y prácticos, por ejemplo Benjamin señala cómo el capitalismo hizo de lo nuevo la repetición de lo siempre igual, cuyo ejemplo paradigmático es la moda; este tipo de apropiación no sólo es contraria a la invención -que se pensaría su marca específica- sino que coarta las capacidades creativas de los individuos, así como la manifestación de lo nuevo denominada acontecimiento. Por acontecimiento podemos entender el advenimiento de lo totalmente nuevo, que puede transformar el mapa de nuestras configuraciones. O, en el sentido en que lo trabaja Foucault, como la posibilidad de confiscar un poder, de recuperar un vocabulario, de reapropiarse de una relación de fuerzas, es decir las posibilidades de llevar a cabo un trabajo crítico. Es en este último sentido que consideramos que la técnica artística del fotomontaje y el fotoepigrama producen acontecimientos.

El fotomontaje y el fotoepigrama son dos producciones artísticas que, siguiendo la terminología benjaminiana, transformaron el aparato de producción, es decir, no se abocaron a ilustrar contenidos sino a producir formas que cuestionaran y cuestionen la concepción de la imagen como reproducción de la realidad y por tanto, como medio para acercarse a la verdad, ambas condiciones importantes para y en la presentación de lo terrible.

La historia del montaje como técnica artística es breve surgió hace poco menos de un siglo, no obstante ésta ha sido empleado por diversos medios y lenguajes artísticos: el cine⁴⁰, las artes visuales y la literatura. Dentro de las artes visuales los dadaístas yuxtapusieron fotografías inconexas entre sí, obteniendo imágenes un tanto caóticas que desafiaban todos los criterios artísticos precedentes, justo por ello el montaje se convirtió en un arma estético-crítica, una forma que evidenciaba la artificialidad del orden artístico, el cual durante siglos se pensó análogo al orden natural. Pero a diferencia de los románticos, quienes fueron los primeros en señalar la distancia entre el arte y la naturaleza, los dadaístas no se centraron en las relaciones entre los órdenes artístico y natural, su ánimo crítico apuntó a lo social, el caos de las obras dadaístas intentaba poner al descubierto la artificialidad del orden como condición de lo social, no era fortuito que el shock de sus producciones emulara la experiencia de la primera mitad del siglo XX, podríamos asegurar que el arte reproducía en más de un sentido la violencia de la época⁴¹.

El montaje cuestionaba la legitimidad de los procedimientos artísticos previos por considerarlos producto de un orden caduco, ahora bien, cuestionar los regímenes tradicionales era y es un intento de proponer formas de producción alternativas a los procesos de subjetivación dominantes y a sus relaciones; nada de fortuita tiene la apuesta benjaminiana por el montaje. Benjamin consideraba que ciertas prácticas artísticas son ejercicios políticos y no propaganda política, es decir, no tratan de ilustrar contenidos sino ensayan nuevas condiciones de la experiencia que fructifiquen en la creación de otro(s) orden(es) de relaciones.

⁴⁰ Einstein consideraba que el montaje proporcionaba la estructura del cine, dado que el significado de un plano procede en gran medida de sus relaciones con otros planos dentro de una secuencia de montaje. Pero el montaje no era únicamente una forma constructiva, en él residía la calve del control estético e ideológico del fenómeno cinematográfico. Para el productor soviético el cine era ante todo un medio de transformación, que tenía por ideal promover la acción social en lugar de la contemplación estética, que catapultará al espectador hacia una concientización respecto a la problemática contemporánea. Ello a través de “una diégesis truncada, disyuntiva, fracturada, interrumpida por digresiones y materiales extradiegéticos” de la ruptura con la unidad discursiva, y de la puesta en cuestión de la relación entre mimesis y diégesis. El “montaje de atracciones” eisenteiniano tenía por cometido administrar un “saludable shock al espectador” Robert Stam, *Teorías del cine*, p58

(Diégesis: Mundo ficcional que funciona generalmente (pero no siempre) a imagen y semejanza del mundo real. Se trata entonces de un *mundo*, un universo espacio-temporal coherente, poblado de objetos y de individuos que posee sus propias leyes (parecidas eventualmente a aquellas de la experiencia vivida). El texto narrativo muestra y representa parcialmente dicho mundo. Sin embargo, el lector o espectador también tiene que construirlo imaginariamente a partir de lo que el texto propone o sugiere. La *diégesis* es el mundo en el cual penetra el lector o espectador cuando se deja “atrapar” por una historia. André Gardiès, *Le récit filmique*, Paris: Hachette “Contours Littéraires”, 1993.)

⁴¹ Es importante señalar que de cualquier manera se sigue pensando a las producciones artísticas como en análogas a otro tipo de construcciones.

Circunstancia que podría despertar del sueño colectivo que el capitalismo y su concomitante tipo de racionalidad produjeron y perpetuán.

El fotoepigrama y el fotomontaje son montajes en términos benjaminianos, es decir procesos de construcción del pensamiento y de la materialidad que se estructura a partir de elementos heterogéneos⁴², “fragmentos materiales y de pensamiento”, los cuales establecen una relación particular con la verdad a través de su forma; la forma cuestiona la verdad, la función de la imagen y del alcance crítico que ésta tiene. El montaje es una construcción que interroga a la imagen, sus usos y sus efectos.

A lo largo del tiempo las expresiones del fotomontaje se han multiplicado, esta forma de construcción ha sido adoptada por el mundo de la publicidad y de la moda, en este sentido es claro que no todo montaje es un dispositivo crítico, sin perder de vista esto, y tratando de no forzar el medio, he de circunscribirme a los fotomontajes realizados por el austriaco Heartfield, y a ciertos usos de la imagen que tanto el fotomontaje como el fotoepigrama brechtiano ponen en cuestión, su uso como información y como documento.

Finalmente es importante señalar que la lectura aquí presentada no agota los usos y posibilidades que la información y el documento puedan tener, se limita a señalar ciertos aspectos problemáticos de ambas prácticas y sobre todo de aquellas directamente involucradas con la presentación de lo terrible.

Fotoepigrama

Durante su exilio⁴³ en Estados Unidos Brecht realizó un álbum al que nombró el *ABC de la guerra*, partiendo de recortes de diarios, revistas y de la propaganda usada por el régimen nazi

⁴² Como abordamos en el capítulo anterior el montaje es el método benjaminiano a través del cual se construyen las constelaciones

⁴³ No pongas ningún clavo en la pared,
tira sobre una silla tu chaqueta.

¿Vale la pena preocuparse para cuatro días?
Mañana volverás.

No te molestes en regar el arbolito.

¿Para qué vas a plantar otro árbol?

*Antes de que llegue a la altura de un escalón
alegre partirás de aquí.*

Cálate el gorro si te cruzas con gente.

¿Para qué hojear una gramática extranjera?

*La noticia que te llame a tu casa
vendrá escrita en idioma conocido.*

Del mismo modo que la cal cae de las vigas

(no te esfuerces por impedirlo),

caerá también a alambrada de la violencia

erigida en la frontera

contra la justicia. (Meditaciones sobre la duración del exilio, Brecht en

http://atlasdepoesia.blogcindario.com/2006/12/00183-meditaciones-sobre-la-duracion-del-exilio-de-bertolt-brecht.html)

1933: Ascenso al poder de Adolf Hitler. Comienza el exilio para Brecht, junto con su familia y sus colaboradores. Tras el incendio del Reichstag en Berlín cometido por el partido nazi en el poder, Brecht abandona Alemania, volverá tras finalizar la segunda guerra mundial. El 10 de Mayo son quemados sus libros frente a la ópera de Berlín junto a ejemplares de otros autores declarados prohibidos. Huida a Skovsbostrand, Dinamarca. Conoce a la actriz y periodista Ruth Berlau, una de sus más íntimas colaboradoras. 397

Apéndice. 1934: Comienza *Der Dreigrosschenroman*. Otra de sus piezas didácticas *Die Horatier und die Kuratier* es escrita en esta época. En Svendborg se reúne con sus colaboradores Walter in y Hans Eissler. 1935: Traslado a Moscú en primavera de este año para encontrarse con Neher, Piscator y algunos exiliados alemanes. Se publica en Moscú un volumen titulado *El Teatro Epico* y contacto con el actor chino Mei-Lan-Fan, quien le lleva a un creciente interés por el teatro chino. Este contacto influye en su concepción del teatro, especialmente en lo que respecta al concepto de distanciamiento ó *Verfremdung*. En el mes de Junio interviene en París en el Congreso internacional de escritores para la defensa de la paz. Redacta *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. Empieza a escribir escenas aisladas que más tarde reunirá bajo el título *Furcht und Elend des Dritten Reiches* denunciando al aparato político nazi. 1936: Traslado a Skovsbostrand. En Moscú dirige junto a Willi Bredel y Lion Feuchtwanger *Das Wort*. Estreno en Noviembre de este año en la ciudad de Copenhage de *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, otra de sus duras críticas al racismo nazi. 1937: Participa en el teatro obrero de Copenhage, en donde estrenará *Die Gewehre der Frau* obra sobre la guerra civil española. Inicia la novela *Die Geschäfte des Herrn Julius* 1938: Aparición de los dos primeros volúmenes de sus obras completas en la editorial Malik Verlag, lo cual supone un éxito en el extranjero. Estreno de ocho escenas de *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Empieza a trabajar en la parábola *Der Gute Mensch von Sezuan*. Escribe *Leben des Galilei*. Benjam toma la revista *Carrar, Cäsar*. 399. 1939: Comienza *Mutter Courage und Ihre Kinder*. Traslado a Suiza, donde compone la obra teatral para radio *Das Verhör des Lukullus*. Más tarde lo convertirá en libreto para la ópera *Die Verurteilung des Lukullus*, con música de Paul Dessau. Publicación en Londres de *Svendborger Gedichte*. Las tropas de la Alemania nazi ocupan Polonia. Da comienzo la segunda guerra mundial. 1940: Huída a Finlandia y termina *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*. Continúa con la línea de obras parábola e inicia *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Y *Die Geschichte der Simone Marchard*. 1941: Estreno en Zurich de *Mutter Courage und Ihre Kinder*. Viaja a Rusia, donde muere su colaboradora Margarete Steffin y posteriormente vuela con su familia a Estados Unidos. Se instala en Santa Mónica y en Hollywood toma contacto con intelectuales alemanes en el exilio, entre ellos Lion Feuchtwanger, H.Mann y Leonhard Frank. Establece relaciones con las productoras de Hollywood y entabla amistad con Fritz Lang y Charles Chaplin 1942: La obra de Brecht comienza a dejarse notar en el teatro norteamericano. Busca afianzarse como 1943: Reencuentro en New York con Dessau, Korsch y Piscator. Toma de contacto con 1944: Junto con el actor Charles Laughton proyectan representar *Schweyk y Leben des Galilei*. Su colaboradora Ruth Berlau inicia la elaboración de los *Modellbücher*, documento escenificador en el mundo del cine. Estrena en New York Con Fritz Lang trabaja en la elaboración de la película *Hangman Also Die*. exiliados alemanes. K. Weill, H.Eissler y P. Dessau elaboran algunos de sus éxitos a partir de obras de Brecht. Comienza el esbozo de su posterior obra *Der Kaukasische Kreidekreis*. fotográfico que recopila las explicaciones de la puesta en escena de sus principales obras. 401 Apéndice 1945: Fin de la segunda guerra mundial. En América escribe y adapta en hexámetros el Manifiesto Comunista. Continúa elaborando guiones de cine. 1946: P.

formó sus *fotoepigramas*, imágenes a las que adaptó un epígrafe, una inscripción a manera de un breve poema de cuatro versos que no es descriptivo, su labor no es contar la historia de la imagen sino “hacerla hablar”. Hacer hablar una imagen implica interrogarla al margen de los discursos dominantes y los ejercicios de poder que las emplean. El fotoepigrama es un dispositivo visual que lleva a cabo un trabajo crítico, pone al descubierto las tensiones ocultas en la imagen, mostrando con ello los ejercicios de poder enmascarados por y en las formas de lectura instituidas. El dramaturgo alemán produce imágenes, es decir dispositivos visuales y de pensamiento que con base en la relación de elementos heterogéneos interrogan, y se interrogan por, las condiciones de posibilidad del saber y la verdad.

El epigrama es una forma literaria que en sus orígenes tenía un fin conmemorativo, con el paso del tiempo dio lugar a una forma satírica que buscaba expresar una idea ingeniosa en forma breve, y que contenía una sentencia moral, su carácter satírico lo hacía un “arma poética” que increpaba ciertas prácticas sociales.

En el trabajo brechtiano la adaptación del epigrama a la fotografía crea un dispositivo visual que interfiere la referencialidad entre imagen acústica y verbal, si bien no es posible separar fotografía y texto, tampoco lo es mantener la convicción de que la descripción de lo que se ve y lo que se ve en la imagen fotográfica funcionan a manera de espejo.

Brecht despliega una estrategia en la construcción del fotoepigrama que relaciona tres temporalidades y tres discursos que se cuestionan entre sí, el lenguaje visual, la descripción del evento y el epígrafe, así como tres funciones la descriptiva, la informativa y la disruptiva. El

Dessau escribe la música de *Mutter Courage und Ihre Kinder*. El editor Peter Suhrkamp adquiere los derechos para la publicación de la obra completa de Brecht en Alemania. 1947: Sometido a interrogatorio y obligado a declarar ante el Comité de actividades. Vuelta a Europa. Traslado a París y a Suiza. Se instala en este último país y en Zurich escribe *Antigone*. Amistad con el escritor alemán Max Frisch. 1948: Escribe su *Kleines Organon für das Theater* incluido en el volumen II de sus *Schriften*. 1949: Año cargado de éxitos para Brecht. Por un lado el magnífico estreno de *Mutter*. 1950: Brecht es nombrado miembro de la academia alemana de las artes *Deutsche Akademie*. 1951: Estreno en Enero de la *Berliner Ensemble* y *Die Mutter*, de nuevo con su esposa Helene Weigel como protagonista. Dos meses después lleva al Staatsoper de Berlín *Das Verhör des Lukullus*. Resulta de especial relevancia la escritura de su texto *Herrnburger* antinorteamericanas. Vuelta a Europa. Traslado a París y a Suiza. Se instala en este último país y en Zurich escribe *Antigone*. Amistad con el escritor alemán Max Frisch. *zum Theater*. Se trata de su escrito teórico-práctico sobre el teatro épico más conciso y claro escrito hasta el momento. Reinicia su actividad con Caspar Neher y en Junio estrena en la Schauspielhaus de Zürich la obra *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*. Regreso a Berlín oriental. (M^a Victoria Gaspar Verdú, *Influencia de las puestas en escena brechtianas: el ejemplo de E. Boni*, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003)

De Brecht se dice que fue una figura del exilio, aquellos que evidencian que la extranjería es una marca que todos compartimos, pero que sólo pocos hacen parte de su vida y obra.

epígrafe está encargado de producir un extrañamiento⁴⁴ de y entre los otros dos discursos que les permite realizar una revisión crítica de sí mismos.

Una toma aérea muestra en un plano secundario una forma oscura (fig 1), es una figura femenina ataviada con un largo vestido que la imagen nos muestra negro, la mujer deambula como un espectro por una paisaje en ruinas, el cual en otro tiempo debió albergarla pero que no cumplirá más su cometido, esa ruinas no serán más la morada que la acoja y le de abrigo.



Ilustración 1 Bertolt Brecht, Lámina 22 ABC DE LA GUERRA

La figura ve al piso, buscando algo, quizá las certezas que en otro momento lograron mantenerla en calma y servirle de refugio.

En el ángulo inferior izquierdo de la fotografía se encuentra un recuadro con información escrita en alemán⁴⁵.

Un poco más abajo, y por debajo de la imagen otra leyenda

**“¡No busques más mujer: ya no los encontrarás!
 ¡Pero no culpes al destino mujer!
 Las oscuras fuerzas que te vejan
 Tienen nombre, dirección y rostro”**

⁴⁴ Operar un extrañamiento implica desarticular las expectativas de sentido de manera que el objeto quede libre de sus connotaciones habituales y pueda establecer otros ámbitos de relaciones, el extrañamiento genera un distanciamiento del sentido dado.

⁴⁵ Un mensaje críptico para aquello que no “dominamos” este idioma si no fuese por la traducción contenida en la otra página del libro «BOMBARDEROS BRITANICOS SOBRE BERLÍN. A finales del verano la Royal Air Force efectuó varios ataques sobre Hamburgo, Bremen y otras grandes ciudades alemanas industrial y militarmente importantes. El 10/11 de septiembre, los británicos lanzaron por primera vez bombas sobre Berlín en un ataque nocturno. La fotografía muestra una casa de Berlín tras un bombardeo»

La descripción corresponde a la toma de una casa destruida durante el primer ataque británico nocturno a Berlín, 10-11 septiembre 1940. Si bien la fotografía hace referencia al horror de la devastación durante la segunda guerra mundial, la imagen dice mucho más de lo que muestra, ésta no pretende describir lo que es posible observar, sino señalar aquello que parecería no estar a la vista, y sobre lo que se repara únicamente a través del trabajo de desciframiento.

El epigrama pone en entredicho la información relacionada con la imagen, la fotografía referida muestra una casa en ruinas, la descripción señala con gran vaguedad el evento: una casa destruida por aviones aliados, sin embargo esa casa era propiedad de alguien, de la mujer que vaga por los escombros. Es decir, uno de los problemas de la información tal como se maneja en notas periodísticas, es que se limita a exponer lo que considera relevante, dejando de lado las particularidades, sin embargo, son justamente los datos y detalles que parecen subsidiarios los que aportan claves interpretativas que permiten reflexionar más allá de lo obvio, por ejemplo la nota periodística hace referencia a la casa destruida durante el bombardeo como un ejemplo de lo que aconteció en el resto de la ciudad, lo que se pone de manifiesto es la acción del bombardeo, no la casa destruida ni mucho menos la mujer que vaga por las ruinas de lo que fue su propiedad. No así el epigrama brechtiano, el cual se dirige directamente a la figura femenina, al ser humano que ha perdido todo con la acción descrita, poniendo en primer lugar aquello que ha pasado inadvertido en la nota, la mujer y el hecho de que la guerra más allá de la lucha entre ejércitos implica la muerte, el desamparo y la pérdida de y para hombre mujeres y niños.

No culpes al destino mujer, las fuerzas que te vejan tienen nombre, dirección y rostro.

Continúa Brecht.

Lo sucedido no es producto del azar, la calamidad o la mala suerte, el infortunio de esta mujer, al igual que el de millones de personas, ha sido provocado por una determinada forma de racionalidad y un sistema económico que instauraron una lógica instrumental cuyo signo es, a decir de Adorno y Horkheimer, la violencia. Ahora bien, la violencia no es una fuerza destructiva e irracional, sino el resultado de la planeación y las decisiones de algunos hombres, dentro de una lógica del poder determinada; la destrucción de una casa o de una ciudad, de una familia o de familias enteras, la muerte de un ser humano o de miles de ellos, no son fortuitas.

No se trata de estudiar la historia como producto de un número, copiosos o no, de hombres, tal como lo plantea la historiografía oficial, ni mucho menos pensarla como resultado de un proceso gradual, necesario y por tanto teleológico a la manera de la razón hegeliana, recordemos que uno de los argumentos más cuestionados por Benjamin es la teleología inscrita en la máxima del progreso. Contra todo remanente hegeliano de la historia como el progreso de la razón, Benjamin y Brecht sostiene que no existe plan de la historia que justifique las aberraciones cometidas por los hombres; lo cual no significa que la crueldad y destrucción sean simples arbitrariedades, estas acciones son producto de saberes estructurados por la razón instrumental, de sus discursos, prácticas y formas de subjetivación.

Sin embargo, la propuesta de Brecht no se refiere a una abstracción como la razón instrumental, el epigrama apunta a algo mucho más concreto, a los personajes que han decidido el destino de miles de personas, así como a las experiencias de quienes han sufrido en carne propia el miedo, el dolor y el terror. Es por ello que lejos de cualquier imagen triunfalista Brecht pone especial cuidado en “elegir imágenes donde se ve a los combatientes en la desnudez de su vida, en su desamparo y fatiga: dormir en agujeros que ya se parecen a tumbas, estar herido, mutilado, ciego, desmoronándose por el agotamiento y la locura ante el desastre circundante”⁴⁶.

No obstante poca o ninguna diferencia habría entre estas imágenes y las que las fuerzas aliadas podrían mostrar si no fuese por la relación con el epigrama, el cual produce un extrañamiento en lo observado.

En términos estético-artísticos el formalismo ruso ideó un efecto que desarticulaba las expectativas de sentido puestas en el objeto, de manera que éste quedara libre de sus connotaciones habituales y rompiera con las relaciones y sentidos asignados. A través del extrañamiento los formalistas buscaban “desfamiliarizar” la percepción que juzgaban automatizada, arrancando los objetos de su marco de referencia habitual y liberándolos de sus determinaciones, de manera que se evidenciara el carácter social de aquello que se presentaba y pensaba como natural, el extrañamiento cuestiona por tanto los procesos de naturalización de la percepción de los objetos como mercancías y de la relación lingüística significado-significante y signo-referente; por otro lado intenta liberar a los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo.

El extrañamiento fue un recurso utilizado por el dramaturgo alemán en su propuesta

⁴⁶ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, p58

teatral para distanciarse y evidenciar ciertas condiciones que se asumían propias y originales del teatro, la concepción de la puesta en escena teatral como productora de ilusiones, la obra como refugio del espectador, la identificación del autor con el personaje, por mencionar sólo algunos. En contraposición al teatro burgués Brecht intentaba limitar la identificación del público con la puesta en escena, en tanto este tipo de acercamiento al drama no confronta al espectador con lo expuesto ante él, por el contrario lo mantiene en la seguridad de lo familiar. A través del distanciamiento se intentaba producir el efecto contrario, distanciar un suceso o personaje significa captar aquello que se daba por supuesto y tomarlo como una absoluta novedad.

El extrañamiento brechtiano propuesto en los fotoepigramas llama nuestra atención sobre la manera en que consumimos las imágenes y con ello crear “una duda saludable sobre el estatus de la misma”, impidiéndonos creer que “estamos informados de una vez por todas sobre lo que representa la fotografía”⁴⁷. En este caso, desnaturalizar implica mostrar que las imágenes son producidas por alguien, que sus usos no están implícitos en ella sino que responden a búsquedas, intereses y necesidades determinadas, y que esos usos les confieren atributos o resaltan algunas de las características que ellas puedan presentar, por ejemplo el carácter de prueba, una imagen no es en sí misma prueba de algo, ella testimonia en virtud del contexto en el que se le inscribe y se le interroga, sin embargo, se ha considerado que de manera natural la imagen nos permite conocer verazmente lo ocurrido en un determinado tiempo y espacio.

En un sentido análogo al de la puesta en escena brechtiana, el fotoepigrama intenta confrontar al observador con lo que ve, pero ante todo con el uso o tendencia que se le da a lo expuesto como verdadero y tomado como prueba, enfrenta lo observado con ciertas formas y usos de la información. Desnaturalizar una imagen implica señalar que las características y funciones que damos por sentado en ellas les han sido atribuidas y que dicha atribución tiene efectos en quienes las usan, consumen y contemplan y esto, sostenemos, ha sido realizado a partir del extrañamiento artístico.

⁴⁷ *Ibíd*em

Información-Documento.

Brecht a través del fotoepigrama y Heartfield del fotomontaje interrogan dos usos particulares de la imagen -y la escritura a ella asociada- su uso como información periodística pero también como documento histórico.

En la labor periodística la foto y la escritura son empleadas de manera que una respalde a la otra, el texto da cuenta de lo que la fotografía muestra y la foto ilustra la descripción, se presupone una relación clara e indistinta entre palabra e imagen, en analogía con la correlación entre imagen y realidad. El fotoepigrama y el fotomontaje atacan la creencia de que la identidad y la adecuación se encuentran a la base del ejercicio fotográfico, en particular del empleado con fines informativos; de ello que el sentido de la escritura en estos trabajos no sea descriptivo, sino crítico, cuestionan el uso de la imagen como elemento informativo e interrogan el carácter epistemológico de la fotografía que es tomada como documento. A su vez ambas formulaciones permiten pensar el papel de la información en la conformación de la experiencia así como su impacto en el establecimiento de las relaciones con lo otro, es decir en su capacidad o eficacia para modelar la opinión pública y para formar criterios.

Sí el fotoepigrama y el fotomontaje atacan la pretensión de verdad de la información es porque esta presume ser objetiva, es decir, esconde las creencias e ideologías que respalda y sobre las que se apoya. Ambas construcciones evidencian que el manejo de la información por parte de las agencias noticiosas no es neutral, busca modelar la interpretación que los espectadores hacen de los eventos practicando con ello un ejercicio de poder/control sobre el otro.

La información también es empleada para fundar saberes, este es el caso del documento histórico, los datos obtenidos por el investigador a partir del análisis de la fuente le permiten sustentar o descartar una determinada tesis, aseverar su coherencia y concordancia con los hechos. Sin embargo, lejos de lo que se presume el documento no es una entidad que provea información de manera neutra, en primer lugar porque éste no puede explicarse al margen del historiador que lo cuestiona, en segundo lugar porque no se encuentra ajeno a los órdenes del discurso histórico y a su pretensión de verdad. El historiador interpreta el

documento y lo hace respondiendo a sus intereses teóricos, a la propia historicidad de su hacer, a la escuela a la que pertenezca, y es desde ese marco que plantea sus preguntas.

Según señala el DRAE, el documento es un “Escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo”, dejando de lado las limitaciones de esta definición⁴⁸, partiendo de ella me interesa señalar dos cosas, por una parte la relación existente entre la información y el documento y la posibilidad de la imagen para efectuar ambas funciones. La fuente informativa es aquella que proporciona datos fidedignos los cuales pueden autenticar algo, en este sentido tiene valor de documento. De acuerdo con lo anterior el documento debe ser creíble, pero más allá de su credibilidad debe tener valor de verdad ya que sirve para justificar la existencia del acontecimiento, la información debe tener valor concluyente. Dentro de este doble registro la imagen fotográfica es tomada como una prueba de que lo que muestra efectivamente aconteció, es decir se le concede la fuerza de fundar un saber sobre algo.

Para Benjamin la información es un fenómeno moderno que modifica la vivencia espacio temporal y con ello la construcción de la experiencia, la percepción que se tiene de las cosas y la relación que se establece con ellas. La información opera dialécticamente acerca y aleja al mismo tiempo aquello de lo que da cuenta, parece que con ella la expresión “el mundo es un pañuelo” cobra sentido, todo está, virtualmente, en la palma de la mano, la ficción del saber absoluto se realiza, sin embargo, nada parece tan remoto⁴⁹. Tan extremadamente

⁴⁸ Que por principio de cuentas excluye la imagen como medio de prueba y restringe la capacidad de fundar un saber a la escritura.

⁴⁹ “Así, de modo tan desesperado y tan esperanzado a la vez, es como mira nuestro pueblo al Emperador. No sabe que Emperador reina, y hasta el nombre de la dinastía está en duda. En la escuela se enseñan en orden las dinastías, pero la incertidumbre general es tan grande que hasta los mejores letrados se dejan arrastrar por ella. Emperadores muertos hace siglos suben al trono en nuestras aldeas y la proclamación de un emperador que sólo perdura en las epopeyas fue leída frente al altar por un sacerdote. Batallas de la historia más antigua son recientes para nosotros, y un vecino trae la noticia con la cara encendida.

Las mujeres de los emperadores, ociosas entre sus almohadones de seda, desviadas de la noble tradición por cortesanos viles, henchidas de ambición, violentas de codicia, desahoradas de lujuria, repiten y vuelven a repetir sus abominaciones. Cuanto más tiempo ha transcurrido, más terribles y vivos son los colores y con temor nuestra aldea recibe la noticia de que una emperatriz (hace miles de años) bebió la sangre del marido a grandes tragos.

Así están cerca de nuestro pueblo los emperadores antiguos, pero al que vive lo juzgan entre los muertos. Si alguna vez, alguna rarísima vez, un funcionario imperial, que recorre las provincias, cae por azar en nuestra aldea, y nos transmite algunos decretos y examina las listas de los impuestos, preside los exámenes, interroga al sacerdote, y antes de ascender a su litera, dirige algunos reproches a los asistentes, entonces una sonrisa alegra las caras, todos se miran a hurtadillas y la gente se inclina sobre los niños, para que el funcionario no se dé cuenta. “¿Cómo? —piensa —: habla de un muerto como si

indiferente o impermeable a la experiencia, la información tiene la pretensión de ser tanto objetiva, comunicar el *en sí de las cosas*, como verificable, es decir presenta lo ocurrido como un dato, haciendo suyo el concepto de experiencia científicista -la consideración del fenómeno como un cúmulo de percepciones dispuestas a ser ordenadas por el sujeto. La información así entendida puede ser analizada a partir del concepto de experiencia empobrecida que el autor plantea.

Si Benjamin analiza la experiencia es porque ésta configura nuestra relación con el mundo fenoménico y por tanto es la base para la construcción de los saberes y las formas de subjetivación, y la información ha desempeñado un papel fundamental en la conformación de muchas de las condiciones de existencia actuales, para nadie es un secreto que el uso y distribución de la información se ha convertido en un medio de control y manipulación.

Lo importante o relevante de ciertos usos de la información, y de la información tomada como documento, es su presunción de verdad.

Información y verdad

En el texto de 1936 *Para una filosofía futura* el autor, partiendo de la postura trascendental kantiana, argumenta la necesidad de replantear el concepto de experiencia dentro del pensamiento filosófico, la empresa persigue modificar la experiencia dado que la concepción epistemológica que allí se maneja parte de y comulga con los planteamientos positivistas que redujeron la experiencia a mera empírea. El grado cero de la experiencia del que habla nuestro autor es el dato puro, matemático, objetivo, que se piensa es libre de cualquier marca ideológica, discursiva, etcétera. La forma filosófica de la experiencia empobrecida es la

aún estuviera vivo; ese Emperador ha muerto hace tiempo, la dinastía se ha extinguido, el señor funcionario nos está gastando una broma, pero no nos daremos por aludidos, -para no ofenderlo. Pero realmente no acataremos sino al Emperador actual, porque proceder de otro modo sería un desacato." Y al desaparecer la litera surge como señor del pueblo una sombra que arbitrariamente exaltamos y que habitó, sin duda, una urna ya hecha cenizas". Kafka, *La muralla China*

El absurdo se expresa en la experiencia de los habitantes de un lejano poblado perteneciente al imperio, lo lejano y lo cercano se confunden, aquello que debería ser parte de su vida, ya que de una u otra manera les rige, no es para ellos más que un recuerdo que ni siquiera despierta su curiosidad. Únicamente lo que mueve sus fantasías adquiere significado y es incorporado a la experiencia, no obstante sea lo más lejano. Es interesante la transposición que Kafka lleva a cabo, en un sentido análogo los medios de comunicación han hecho que la información por muy cercana que parezca se perciba a en todo ajena al que la recibe.

epistemología resultante de los planteamientos que perseguían “elevar” el pensamiento filosófico a ciencia, liberándolo de sus resabios metafísicos, sin importar que el precio a pagar fuera un concepto de experiencia y de conocimiento profundamente limitados. Contraria a esta idea es que se construye la propuesta de Benjamin la cual aboga por que la experiencia no sólo sea condición del conocimiento sino objeto del mismo; es decir que sea productiva, ahora bien cambiar la primera implica modificar el segundo, es menester que el conocimiento se transforme en teoría, respetando la terminología kantiana debe poder vincularse al orden de las ideas y por tanto de la razón.

Para Benjamin enriquecer la experiencia implica, entre otras cosas, reconocerla como lenguaje; ahora bien la concepción benjaminiana del lenguaje es en suma compleja ya que el pensador berlinés lleva a cabo una crítica al concepto positivista del mismo a partir de una lectura basada en el pensamiento cabalístico, sin pretender ahondar en los argumentos expuestos en el texto de 1914 *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, es importante señalar que para él, la esencia del hombre es lingüística, ahora bien el lenguaje no es un instrumento de conocimiento sino su expresión, la relación que el hombre establece con los seres se lleva a cabo a través del lenguaje y básicamente a partir del nombre, el hombre nombra las cosas y con este acto participa del acto divino, él es un ser creador y lo es, insisto, gracias al lenguaje.

Ahora bien, la lengua no comunica una exterioridad, no hay un en sí de las cosas que deba ser dicha o expresada, lo que se comunica es la lengua “no hay por lo tanto un sujeto hablante de las lenguas, con ello se entiende a quien se comunica a través de una lengua: es decir no es exteriormente idéntico al ser lingüístico de las cosas”⁵⁰, no hay un en sí de la cosa previo al lenguaje⁵¹. Siguiendo a Benjamin podríamos aseverar que no existe nada que no esté previamente regulado por el lenguaje, y, alejándonos un paso del berlinés, que éste, el lenguaje, no es libre de estar sujeto a procesos de interpretación, lectura, etcétera, es decir, que está controlado, seleccionado distribuido y redistribuido.

⁵⁰ Benjamin, *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, p90

⁵¹ El planteamiento de Benjamin a este respecto es complejo porque para él cada entidad tiene una esencia propia, sin embargo esta es a su vez lingüística, y los entes comunican al humano su ser, si bien es cierto que tal planteamiento tiene una fuerte carga metafísica permite pensar a los entes en términos no instrumentales, es decir, los entes no son un “a la mano” como los denominó Heidegger dispuestos para el hombre. Recordemos que superar la distinción sujeto-objeto generada por la filosofía anterior es una de las preocupaciones intelectuales de Benjamin, la cual estaba ya presente en su lectura de la obra de arte del Romanticismo alemán y por supuesto se manifiesta en el Drama Barroco alemán.

Lo que intento señalar es el hecho que los “datos” duros y objetivos que la ciencia plantea como experiencia no son más que una invención del propio discurso científico y filosófico que pertenecen a una forma específica de entender la experiencia, el conocimiento y sus relaciones en aquello que llamamos verdad, por ejemplo el *a priori* kantiano, es, a decir de Foucault, histórico⁵², esta última enunciación señala que la construcción epistemológica de Kant se desarrolla en un determinado espacio—tiempo⁵³ por lo que obedece a las reglas del discurso filosófico de ese periodo en particular. De manera que toda experiencia está determinada previamente por las condiciones de la episteme propias de su contexto, es decir, lo que se considera anterior a la experiencia es la conformación de la episteme que regula el saber y que ha dado lugar a las diversas formas de conocimiento empírico. Las consideraciones sobre la experiencia, la verdad y el conocimiento obedecen a lo que Foucault denomina el orden del discurso, a las regulaciones teóricas que determinan de qué manera conocemos y qué podemos conocer.

“...en ciertos momentos del siglo XVI y XVII (y en Inglaterra sobre todo) apareció una voluntad de saber que, anticipándose a sus contenidos actuales, dibujaba planes de objetos posibles, observables, medibles, clasificables; una voluntad de saber que imponía al sujeto conocedor (y en cierta forma antes de toda experiencia) una cierta posición, una cierta forma de mirar y una cierta función (ver más que leer, verificar más que comentar); una voluntad de saber que prescribía (y de un modo más general que cualquier otro instrumento determinado) el nivel técnico del que los conocimientos deberían investirse para ser verificables y útiles. Todo ocurre como si, a partir de la gran separación platónica, la voluntad de saber tuviera su propia historia, que no es la de las verdades coactivas: historia de los planes de objetos por conocer, historia de las funciones y posiciones del sujeto conocedor, historia de las inversiones materiales, técnicas e instrumentales del conocimiento⁵⁴.

En todo discurso que intenta fundamentar una verdad coexiste una voluntad de verdad, la cual puede pensarse como una “maquinaria de exclusión” que determina quienes son los sujetos calificados para hablar, qué es posible decir y qué no tiene valor de verdad, no sólo porque se censuren o prohíban ciertos discursos o determinados hablantes, sino en tanto funda las reglas del discurso, dictamina y discrimina que es lo que se apega a ellas, cómo se establece la línea

⁵² Permite pensar la historicidad como un principio anterior a la experiencia, es decir, anterior a cualquier contenido que se le pueda asignar, de manera que la condición de posibilidad de la experiencia es su historicidad. La experiencia es histórica.

⁵³ Benjamin lo señala claramente refiriéndose a la experiencia desarrollada por el filósofo de Königsberg “Esa experiencia, con todo, como ya se ha apuntado, era una experiencia singular temporalmente limitada, y yendo más allá de la forma que, de alguna manera, tuviera en común con toda experiencia, constituía lo que rigurosamente podía llamarse una concepción del mundo, a saber, la concepción del mundo del Iluminismo” *Sobre el programa de una filosofía futura*, p8

⁵⁴ Foucault, *El orden del discurso*, p 10

de separación entre lo que puede ser dicho y lo que no, etcétera. El discurso no es ni neutro ni inocuo, él produce formas de subjetividad, dominios de objetos, tipos de saberes y de experiencias.

Regresando un poco sobre mis pasos, lo antes señalado me permite sostener que aquello que los medios masivos hacen pasar por verdad es un punto de vista, una selección de determinado suceso que es adaptada por dominios discursivos que le confieren el poder de jerarquizar los eventos.

Ahora bien, si entendemos que preguntar por la verdad o lo verdadero no significa legitimar los modos de conocer ni sus juicios acerca de lo verdadero o lo falso, fundamental o no, sino, como señala Foucault, cuestionarnos sobre cuáles son los mecanismos de saber, poder, control que existen y se debaten en aquello que es analizado; sí concebimos la verdad de este modo, la pregunta por la verdad de una imagen habrá de modificarse, de manera que las interrogantes tomen en cuenta las pretensiones de los discursos sobre determinados objetos, en esta caso sobre la imagen-arte.

La imagen no puede ser acusada de parcialidad porque de antemano se acepta tanto su parcialidad, como su propensión a ser parcializada, la “verdad” revelada por la fotografía puede ser adaptada y adoptada para diversos fines, o con un mismo fin pero por diferentes sujetos; por ejemplo Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* narra que en las recientes guerras balcánicas las mismas imágenes de niños muertos fueron usadas por las partes en conflicto como propaganda, es decir aquello que se considera neutro, la información, fue apropiado por ambos bandos y utilizado para justificar sus acciones; la adecuación de la imagen a los fines de la propaganda muestra claramente la maleabilidad de la imagen.

Partiendo de lo anterior es posible señalar que la pretensión de que la imagen es verdadera y objetiva, es antes que otra cosa, una expectativa. La información no son “datos inmediatos” que llegan al espectador libres de marcas o determinaciones, ésta es seleccionada, ordenada y presentada por algún medio –de masas, académico, editorial- y sabemos que todo medio de redacción y difusión posee una tendencia, lo que se presenta ante el público, la forma en que se presenta y el análisis que sobre ella se elabora está en función de los criterios editoriales, ideológicos y políticos. No existe un en sí del acontecimiento que puede ser revelado, aunque los periódicos y noticieros prometan relatar las cosas tal y como sucedieron.

Es importante dejar en claro que la función adjudicada a la imagen condiciona la lectura que se hace de ella, la imagen puede cumplir diversas funciones (subordinadas o principales), por ejemplo se ha señalado la condición “estética” de las fotografías de guerra, la propia Sontag lo refiere, lo cual implica que a la par de una función informativa o documental la imagen fotográfica puede, dado su arreglo, apelar a la sensibilidad del espectador.

Habría que liberar a las imágenes del peso de decir la verdad, si por verdad se entiende su adecuación con la realidad, lo cual implica revisar nuestras expectativas en torno a ellas, de manera que antes que preguntar por la correspondencia de una imagen con la realidad sería menester poner el acento en los procedimientos a partir de los cuales las interrogamos y hacemos hablar. Luego entonces hacer hablar a una imagen no significa develar una verdad originaria, tampoco alimentar la ilusión de su capacidad para explicar un evento, ni siquiera, y esto lo abordaremos más adelante, su facultad para generar consciencia o provocar reacciones de adhesión o repudio a una causa determinada; hacer hablar a una imagen es interrogar en función de las fuerzas que articula y las problemáticas que en esas relaciones se manifiestan. Una imagen es un jirón, dirá Huberman, lo observado es una parte a veces significativa a veces minúscula de lo acontecido, y muchas veces lo que muestra puede visibilizar ciertas problemáticas y encubrir otras.

Es contra la pretensión de verdad e imparcialidad reclamada a la imagen-información que se articula el trabajo brechtiano así como el de su compatriota Helmut Herzfeld mejor conocido como John Heartfield.

Fotomontaje

Una de las condiciones claves del fotomontaje –y del montaje entendido en términos benjaminianos- es la ruptura que lleva a cabo con las formas de ordenación artísticas previas. El montaje y el fotomontaje se caracterizan por trabajar con elementos heterogéneos a los cuales provee una relación transitoria. Lo que resulta relevante de este tipo de construcciones es que ponen de manifiesto que las relaciones dentro de la obra o propuesta son fabricadas, es decir,

que las producciones artísticas, en analogía con la realidad⁵⁵, no son un todo ordenado sino formaciones y formulaciones que visibilizan problemáticas específicas. Ésta labor no es la representación de un estado de cosas antecedente, es decir no debelan un sentido previamente asignado sino que lo construyen; la actividad artística no copia o imita la realidad, genera espacios en los cuales se promueven configuraciones que lejos de armonizarla la desestabilizan⁵⁶. Sobre esta condición es que Heartfield trabaja, una de las características más importantes del fotomontaje es su actitud contestataria, con él la técnica adquiere un ánimo crítico que intenta romper con las formas instituidas, y con los usos consagrados para ellas.



Ilustración 2, Heartfield

El artista alemán desestabiliza la imagen al sobreponer a la lectura habitual otra muy diferente que desnuda la apariencia ordenada, la coherencia y el mensaje de las imágenes usadas por del régimen nacionalsocialista; armado con tijeras y cola el artista se da a la tarea de poner al descubierto la voluntad de verdad que ordena dichas imágenes, visibiliza, es decir muestra las problemáticas que los discursos instituidos tratan de ocultar, conciliar, minimizar o suprimir “el fascismo se hace visible precisamente en sus exhibiciones, para mantenerse invisible en sus verdaderos intereses”⁵⁷.

No se trata sin embargo de considerar que las producciones de Heartfield muestran la realidad en oposición a la apariencia, tal señalamiento se inscribe en la lógica binaria que distribuye los espacios, los saberes y los tiempos en opuestos a los cuales se les adjudican valoraciones de tipo epistémico o moral, verdadero falso, bueno malo, pensamiento que borra toda posible diferencia, disonancia y discrepancia. Es justamente en el espacio que la lógica binaria deja vacío que este tipo de trabajos se inscribe para mostrar que la verdad y falsedad son los recursos que utiliza el poder para limitar el pensamiento sobre las cosas y abrogarse la facultad de lo que se debe decir, lo que se puede

⁵⁵ Aquí es interesante señalar que la *obra*, por nombrarla de algún modo, sigue pensándose, como lo pusiera de manifiesto Kant, en analogía con el mundo, esto es, hay cierta equivalencia entre la forma en que se piensa a la naturaleza y la forma en que se construyen las propuestas artísticas.

⁵⁶ Dicha desestabilización liga al montaje con otra forma artística tematizada por Benjamin, la alegoría. Montaje y alegoría se vinculan estrechamente.

⁵⁷ Ver Gunther Anders, *Hombre sin mundo*.

decir y calificar la expresión como buena o mala, “la única invisibilidad que le interesa y combate es la del hombre respecto al hombre, la invisibilidad de los intereses políticos que se mantienen ocultos tras los acontecimientos que, supuestamente, están a la vista”⁵⁸

La imagen empleada como información ha sido usada como propaganda, por ejemplo, durante los conflictos que marcaron la primera mitad del siglo veinte las imágenes eran incorporadas en carteles cuya finalidad consistía en ensalzar la lucha de los propios denostando al enemigo, mostrando su brutalidad, el carácter pernicioso de sus ideas, su animalidad⁵⁹, etcétera.

La propaganda desempeñó un papel de gran relevancia en los movimientos totalitarios europeos, ejemplo fehaciente es el nacional socialismo, el régimen nazi empleó aquello que Benjamin denominó la estetización de la política, esto es el uso abusivo de los recursos que apelan a la sensibilidad con el afán de mostrar su grandeza y gloria. Ante esta tendencia el pensador alemán argumentó la necesidad de politizar la estética, lo cual significaba “modificar el aparato de producción que se tiene en propiedad”, al transformar la técnica artística.

El nacimiento del fotomontaje es una prueba de ello, siguiendo a Anders, el montaje de imágenes nace durante la primera guerra mundial, los primeros fotomontadores fueron los soldados que sintieron la necesidad de hacer saber a sus seres queridos los horrores que se vivían en el campo de batalla, pero ante el cerco informativo al que estaban sometidos se vieron en la necesidad de idear un medio de evadir la censura, el mismo Heartfield lo cuenta.

“los soldados del frente recurrieron a todas las posibles astucias... los medios de los que disponían eran muy exiguos: periódicos ilustrados del frente y folletos. Entonces utilizaron los siguientes medios: pegaban fotografías para representar, por ejemplo, algo así como héroes *caídos por la patria*, con la ayuda de algunas imágenes del periódico, que mostrase la vida parasitaria de la clase dominante. Dos o tres frases adecuadas completaban la imagen. En sí

⁵⁸ *Ibíd*em

⁵⁹ Son de sobra conocidas las caracterizaciones hechas por los alemanes nazis de los judíos como animales, las más frecuentes los presentan como ratas y gusanos. De igual manera es posible encontrar en la propaganda fascista italiana y española a los comunistas caracterizados como hombres monstruosos, subhumanos. Esta estrategia retórica, que en las formas de gobierno de tipo totalitario tenía un carácter biopolítico, es aprovechado por Spiegelman en su historieta *Maus*, en ella la imagen es reapropiada por aquel que cuenta la historia de su propio padre, así de ser “ratas” es decir animales que amenazan la salud del cuerpo social, los Spiegelman y con ellos los judíos en su conjunto son presentados como ratones, cabría añadir pequeños ratones blancos que intentan escapar de la ratonera en que fueron colocados por sus compatriotas, pero a diferencia de la propaganda fascista en la historieta todos los personajes son caracterizados como animales. El recurso empleado “animaliza” no a unos cuantos, sino a todos, la diferencia entre unos y otros radica en el comportamiento, la distancia abismal entre lo humano y lo animal se borra, este manejo podría tomarse como una crítica al recurso fácil que ante lo temido, incomprendido o despreciado niega la humanidad de unos para exalta la de los otros.

mismas las palabras no eran censurables. Las fotos eran material de los periódicos oficiales. Y como la censura no tenía el tiempo para imaginar que el conjunto es más y puede significar más que la suma de sus partes, los soldados podían enviar impunemente a casa esas obras pegadas, collages⁶⁰

El surgimiento de esta práctica es de suyo un acontecimiento, implica la posibilidad de invertir una relación de fuerzas, de confiscar un poder y de reapropiarse de un vocabulario⁶¹, lo que se recupera es la imagen, y su poder decir no al margen del poder sino partiendo de él, en tanto la imagen que ha sido utilizada para apuntalar el discurso oficial es empleada para hablar de aquello que el régimen desea ocultar. La imagen es arrebatada al poder y en un acto de desapropiación y reapropiación, los protagonistas de los eventos narrados por los periódicos transmiten sus propias experiencias⁶².

Heatfield retoma la fuerza crítica de dicho acontecimiento y lo utiliza como un medio para cuestionar la voluntad de verdad de los totalitarismos europeos. Pero sus trabajos no pretenden mostrar la falsedad de la imagen para posteriormente develar su verdad, porque, como he señalado, esto implica alimentar la ficción de que existe algo así como la Verdad y que ésta puede ser revelada por la imagen. La propuesta del artista berlinés muestra, análogamente al planteamiento brechtiano, que no hay imágenes puras, ni imágenes verdaderas⁶³, o por el contrario que todas las imágenes son verdaderas dado que todas, de una u otra manera, están en relación con “los procedimientos que permiten pronunciar enunciados que serán considerados verdaderos”; lo cual significa que la imagen no es ni verdadera ni falsa, su valor de verdad está en función de su interpretación. La imagen hace visible, pero aquello que visibiliza

⁶⁰ *Op. cit.*, p182

⁶¹ Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, p 48

⁶² Es importante señalar que la desapropiación es un acto transitorio en tanto aquello que se ha desapropiado puede ser reapropiado por los sistemas de control, el fotomantaje es un claro ejemplo de ello, en manos del capital éste se convirtió en una técnica reactiva que explotaba el ensueño colectivo generado por las mercancías. Benjamin alertó sobre la fuerza del capital para apropiarse de las nuevas técnicas, el ejemplo más notable para él era el cine, por lo que de no transformarse el sistema económico cualquier técnica sería inocua.

⁶³ Como he señalado no se trata de asumir que una imagen tiene un mensaje verdadero a ser develado, lo cual implicaría que el observador pueda a través de ella obtener un conocimiento exacto de un determinado suceso. No pregunta por su verdad, al menos, si ésta se plantea en términos de adecuación, plantearlo así implicaría reavivar la vieja discusión filosófica que al busca una base confiable para el conocimiento -considerado como la apropiación y transcripción del mundo fenoménico- se interroga por la relación entre el arte y la verdad, relación que a su vez se sustenta en la desconfianza epistemológica sobre la información sensorial presente en el pensamiento filosófico desde Platón. Sin embargo, siguiendo el camino abierto desde Nietzsche hasta Foucault, la verdad no es un dato que proveniente del objeto sea interiorizado por el sujeto, la verdad no es un dato, sino construcciones referentes a diferentes ámbitos de la existencia, procesos discursivos que se abrogan la autoridad para decir, o decidir, como se estructura la realidad; formas de subjetivación (conocimiento particular e individualizante); prácticas.

no es lo que de primera instancia muestra, o no únicamente lo es, pues ella poco dice al margen su lectura; y el acto de lectura posiciona la imagen en un determinado campo problemático u horizonte teórico/discursivo que precisa la dirección de las preguntas que se le realizan y con él el carácter de la respuesta.

Las variantes del montaje antes señaladas evidencian que la recepción e interpretación de la imagen no es un acto natural sino el resultado de un proceso histórico que determina las maneras en que construimos la imagen y los términos en que las consumimos; es una forma de visibilizar algo que podría parecer obvio, que la imagen no es el espejo de la realidad sino nuestra construcción; por lo que los debates en torno a la imagen tendrían que ver menos con aspectos de orden ontológico que con las funciones que desempeña al interior de determinados saberes y políticas.

Ahora, si la imagen es una construcción la mirada también lo es, no hay pureza en nuestros modos de ver, estos son producto de los aspectos socioculturales y de las formas de subjetivación dominantes, las cuales determinan las maneras como pensamos nuestra subjetividad y construimos nuestras relaciones con los otros. Es decir, la mirada está reglamentada entre otras cosas por la experiencia.

Información y experiencia

Benjamin analizó la dicotomía entre el grado de desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción, entre el desarrollo tecnológico y la cotidiana existencia, dicotomía que determina las formas de subjetivación, produce alteraciones en los ámbitos de sensibilidad y tergiversa la construcción de sus relaciones

Señalé con antelación que el filósofo alemán al teorizar sobre la experiencia moderna acuñó el término de experiencia empobrecida, el empobrecimiento de la experiencia es una condición de la modernidad⁶⁴ que modela el pensamiento y el hacer humanos; ésta relación con el mundo y con la propia interioridad en el ámbito epistemológico fue reducida a la interacción entre un sujeto cognoscente y un objeto de conocimiento⁶⁵. En el terreno epistemológico, la experiencia empobrecida hace referencia a una forma de organización de lo social que se

⁶⁴ La modernidad es pensada por el autor alemán como “la articulación específica de un momento histórico, un momento cultural y un momento social. Ana Lucas, *El trasfondo Barroco de lo moderno*, p35

⁶⁵ Foucault, *La verdad de las formas jurídicas*, p 38

caracteriza por la cosificación de las relaciones, la autoalienación del hombre y el consecuente vaciamiento de su vida interior.

El régimen capitalista planteó una mejora significativa en todos los órdenes de la existencia humana, no obstante la realidad contradecía el discurso ya que para muchos las condiciones existentes eran en suma precarias, sólo una parte disfrutaba de los beneficios “del progreso” mientras la gran mayoría tenían que arreglárselas cada vez con menos. Sin embargo, la idea de que la bonanza estaría al alcance de cualquiera resonaba como una promesa en las mentes de los hasta entonces excluidos del estado de bienestar; idea que era reforzada por la forma capitalista del consumo de las mercancías las cuales desplegaban su hechizo sobre los siempre potenciales consumidores⁶⁶.

La fractura entre el desarrollo de los medios de producción y las relaciones de producción, había echado a andar la, aun hoy vigente, precarización de la existencia; no obstante ante lo que parecía un hecho innegable el capitalismo construyó un mundo en el cual toda contradicción parecía inexistente, un mundo de apariencias donde lo magnifico se hacía presente en forma de lujosas tiendas, de objetos resplandecientes que no obstante se encontraban (y encuentran) a la vista de todos, sólo podían (y pueden) ser consumidos por unos pocos, los escaparates inauguraron una relación con los objetos que para muchos es exclusivamente visual, las formas capitalistas de exhibición de las mercancías, como señala el autor a través de la noción de fantasmagoría, dotaron con cualidades inexistentes a los objetos, cualidades mágicas que les hacían partícipes de los atributos que otrora eran propios de las obras artísticas, es decir del aura⁶⁷, al tiempo que las obras artísticas adquirían el carácter de mercancías. A través de estrategias publicitarias⁶⁸ sustentadas en lo visual, el capitalismo

66 “Todos sueñan aquí con un golpe de fortuna, aspirando a tener de pronto aquello por lo que en tiempo de paz y trabajo pusieron toda la energía de su vida. Las ficciones de los poetas están llenas de transformaciones súbitas de existencia doméstica, todo habla de marquesas, princesas y milagros de las mil y una noches. Es una embriaguez opiácea que ha hecho presa en todo el pueblo. La industria ha ayudado a corromper las cosas más que la poesía. La industria ha creado la estafa de las acciones, la explotación de todas las cosas posibles, haciéndolas pasar por necesidades artificiales y ... los dividendos”, Benjamin, *Libro de los pasajes*, p233

67 Por aura Benjamin entiende una forma de relación con el mundo propia de orden religioso, marcada por la distancia “el aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca”, el aura produce una separación entre el que mira y lo que es mirado, pero al trasladar la condición mágico mítica propia del ámbito cultural a los objetos les adjudica características que no poseen y que se manifiestan en mayor medida a través de la contemplación.

68 La publicidad es uno de los fenómenos que Benjamin analiza con gran agudeza, esta se presenta como el instrumento del cual la moda se sirve para popularizarse, sin embargo, la importancia de la publicidad trasciende dicho cometido, ella logra instaurar una relación con los objetos y los espacios y por

pretendió esconder los conflictos de clase aletargando la posibilidad del proletariado de tomar conciencia de su precarización.

La fantasmagoría de la mercancía generaba una apariencia de igualdad entre los hombres y despertaba el mito del bienestar de la humanidad:

“...eran presentados como poderes míticos capaces de producir por sí mismos un mundo futuro de paz, armonía de clases y abundancia. El mensaje de las exhibiciones internacionales era la promesa de un progreso social para las masas, sin revolución. En realidad, las ferias negaban la existencia misma de los conflictos de clase”⁶⁹

Sin embargo como bien sabemos la igualdad es solo parcial ya que se restringe a la esfera del consumo.

Ahora bien, la conservación del orden burgués implicaba la creación y consolidación de una fantasía en la cual el bienestar de la humanidad era sólo cuestión de tiempo, bastaba esperar que el futuro llegase engalanado con los ropajes del progreso⁷⁰. Pero en el movimiento que habrían de describir el orden de las cosas las condiciones de explotación y desigualdad quedaban intactas. Dado que las relaciones que los individuos establecen con el mundo se estructuran bajo la lógica del mercado, la subjetividad hegemónica producida por el capitalismo menguó la capacidad creativa para construir formas de relacionarse con los otros que no estén marcadas por las leyes del mercado que nos vinculan como consumidores, propiciando aspectos como la pérdida de solidaridad, la creciente individualización y la eterna repetición de

ende en la experiencia, por ejemplo la publicidad apuntala la preponderancia de la función visual por sobre los demás sentidos, para el autor las posibilidades que esto puede traer a la cauda del proletariado eran una democratización de las formas estético-artísticas, de manera que, no fuese el arte burgués el que tuviera o mantuviera el monopolio de las mismas; tal condición es cercana al uso que del cartel hicieron algunos movimientos de Vanguardia en su afán por intentar fusionar el diseño (esto es la técnica artística aplicada) y el arte (la técnica autónoma),

⁶⁹ Susan B.M, *Dialéctica de la mirada*, p 103

⁷⁰ A este respecto Adorno y Horkheimer tuvieron mucho que decir, la re-funcionalización del mito, era para las cabezas del instituto de investigaciones sociales de Franckfort una condición de la racionalidad ilustrada, de ello dieron cuenta en su *Dialéctica del iluminismo*, la confianza en la omnipotencia de la razón humana se había convertido en mítica, y por tanto ineludible, de manera que, señalan el común denominador de lo existente es el hombre, el cual ha suplantado las explicaciones mágico-religiosas por teorías y teoremas racionales que se postulan un reflejo de sí mismo. Y así debería de ser, en tanto la razón se ha decretado totalitaria, nada escapa de ella y el despliegue del mundo se debe a su movimiento, de manera que la exterioridad no sólo es subyugada pierde todo derecho de existencia independiente de lo humano. Únicamente existen en tanto para él, la naturaleza es objeto de explotación o de conocimiento, condiciones que finalmente han ido de la mano. “La propia mitología ha puesto en marcha el proceso sin fin de la ilustración, en el cual toda determinada concepción teórica, cae con inevitable necesidad bajo la crítica demoleadora de ser sólo una creencia, hasta que también los conceptos de espíritu, de verdad, he incluso de ilustración, quedan reducidos a magia animista”. (*Dialéctica del iluminismo* p66)

lo siempre igual.

Para Benjamin el empobrecimiento de la experiencia se llama vivencia y la vivencia es la forma estereotipada de la construcción personal. La experiencia *a la mano*, aquella que forma parte del ámbito consciente y sobre la cual estructuramos el relato de nuestras vidas, es una experiencia que en virtud de que se estructura a partir de la repetición no tiene eco en la producción de formas más o menos creativas de los relatos personales, así como tampoco permite pensar nuevas formas de concebir la subjetividad.

El autor argumenta que existe una línea divisoria entre experiencia y vivencia, siendo la vivencia una forma de cosificación de la experiencia, aquello que incorporado al hábito y a la rutina no despierta ya interioridad alguna, la vivencia se produce por las costumbres burguesas que incluyen hábitos tales como la etiqueta social, los espacios habitacionales, la moda, entre otras, las cuales circunscriben al individuo a la esfera privada de sus pensamientos, de sus acciones e incluso de su vivienda⁷¹, ésta se expresa en relaciones sociales reificadas que convierten las formas culturales en bienes culturales y en objetos museológicos.

Considero que la noción de experiencia vivida proporciona una herramienta teórica para pensar la relación entre la información y la experiencia moderna, ya que existen analogías entre ésta, considerada como vivencia, y la información⁷².

⁷¹ Nunca en la historia humana hubo tal cantidad de objetos dispuestos para la alentar la comodidad de los individuos y para robustecer las ansias de lujo de sus habitantes, sin embargo: 'El interior burgués. de los años sesenta a noventa, con sus inmensos aparadores rebosantes de tallas de madera, sus rincones sin sol en los que se alza una palmera, el mirador protegido por una balaustrada y los largos pasillos con su cantarina llama de gas, no .puede cobijar adecuadamente más que a un cadáver «En este sofá, la tía sólo puede ser asesinada». La inánime exuberancia de mobiliario no se vuelve realmente cómoda sino en presencia del cadáver". W. Benjamin, *Calle de dirección única*, p 20

Podría pensarse en la experiencia como en la tía muerta que ha desfallecido presa de los grandes almohadones y el profuso decorado de la casa burguesa, donde el anhelo de aquello que se ha denominado confort redujo la experiencia a la relación con unos cuantos objetos que se consideran valiosos, pero cuya valía está calculada por el mercado a través de factores como la moda -planteada como la posibilidad de controlar los gustos y hábitos en función de la novedad. La profusión en la ornamentación implica una experiencia del espacio que contrapone el interior al exterior, señalando la ruptura o si se prefiere la renuncia a habitar el exterior, al tiempo que consolida la separación entre el espacio de lo público y el de lo privado, incluso en el espacio exterior de la ciudad se intenta recrear el interior, este es el caso de los Pasajes, pasadizos que irrumpen en el espacio abierto, y rompen la exterioridad para crear con su iluminación a gas y sus tiendas ricamente adornadas el sentimiento de intimidad y protección que se busca en la casa burguesa

⁷² Sostengo que para Benjamin el anverso dialéctico de la información es la narración "se hace patente que sin ser menos ajena a la narración que a la novela, se le enfrenta de una manera muchos más amenazadora, hasta llevarla a una crisis. Esta nueva forma de comunicación es la información"; no obstante que claramente señala la desaparición de este modo de transmisión, considero que en su análisis encuentra una serie de elementos que permiten repensar la experiencia. La búsqueda

En el texto de *El narrador*, y otros escritos el pensador berlinés contrapone la información a la narración, la información es un fenómeno moderno, mientras que la narración pertenece a un periodo anterior al siglo XIX, es decir, anterior a la consolidación de las formas burguesas impulsadas por el capitalismo⁷³. Al ser un producto de la Modernidad la información participa de la experiencia modelada por el shock⁷⁴, una experiencia atestada de estímulos que, en virtud de su cantidad y violencia, el sujeto no logra incorporar, abandonándolos al ámbito “más superficial” de la conciencia:

“Cuanto mayor es la parte del *shock* en las impresiones aisladas, cuanto más debe la conciencia mantenerse alerta para la defensa respecto a los estímulos, cuanto mayor es el éxito con que se desempeña, y por consiguiente, cuanto menos los estímulos penetran en la experiencia, tanto más corresponden al concepto de experiencia vivida”⁷⁵

Una condición de la vida en las grandes urbes es la multiplicidad de impresiones que el individuo no es incapaz de atender pero de las cuales debe defenderse, la manera en que el aparato

emprendida por Benjamin de otra manera de construir la historia a través de la memoria, que alienta el texto de 1936 *El Narrador* muestra como las formas de apropiación del pasado intervienen en la construcción de la experiencia. A diferencia de las historias y discursos oficiales cuya función es hegemónica y unitaria, las capas que conforman la narración son pensadas como la impronta que los diferentes pasados que las generaciones, grupos o personas, han dejado en el presente de la enunciación, como una forma de conservación de lo acontecido, de la memoria colectiva y por tanto de las experiencias que les anteceden, resaltando aquello que tienen en común y aquello que los hace diferentes pero que de una u otra manera los vincula en tanto los refiere, permitiendo(les) conocerse.

Para Benjamin el narrador no sólo cuenta sus historias al colectivo, las propias narraciones contienen en sí mismas a la comunidad, retrotrayéndose en el tiempo encuentra una forma de experiencia cuya base es pensada desde lo comunitario. El autor privilegia así la dimensión comunitaria de la experiencia como forma de oposición al exacerbado subjetivismo burgués-capitalista, ello ante la esperanza de la construcción de un sujeto social, el proletariado, que lograra concretar las conquistas de la técnica a través de la eliminación de las relaciones de dominación y poder; con lo cual sería posible replantear los vínculos que se generan entre los seres que habitan un determinado espacio, al tiempo que actualizaría las condiciones de abundancia y emancipación que la técnica prometió y que quedaron como una deuda siempre por cobrar. La tradición que se encuentra a la base de la experiencia del narrador apunta al planteamiento de un sujeto colectivo activo, que logrando desapegarse de la fantasmagoría capitalista observa en el pasado no los grandes logros de determinados nombres sino las relaciones entre los hombres. El alejamiento de la tradición que diagnostica como característica de las formas modernas de existencia, significarían por un lado la desaparición de relaciones vinculantes activas y propositivas dentro de las sociedades capitalistas, pero al mismo tiempo es la condición que le permitió darse cuenta de la necesidad de reevaluar las condiciones que regulaban los contenidos de dicha tradición y con ello de los efectos socio-históricas de ello.

⁷³ Esta distinción sirve al autor para plantear lo que a su entender han sido los cambios en determinadas formas de relación con lo existente y su conceptualización, estableciendo con ello que la experiencia es una construcción temporal la cual se transforma en virtud de una serie de condiciones, y dada la postura materialista del autor uno de los condicionantes principales es el económico; al mostrar que las formas de vida generadas por el capitalismo están condicionadas temporalmente son susceptibles de ser transformadas.

⁷⁴ El shock es la figura que utiliza Benjamin para describir la experiencia moderna.

⁷⁵ Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, p13

psíquico lleva a cabo tal empresa es eludiendo dichas impresiones, Benjamin utiliza la figura del esgrimista para referirse a esta situación, el habitante de la ciudad debe luchar contra los estímulos que parece lo embestirán si no logra derrotarlos. Para el alemán la vivencia es un mecanismo de defensa, ahora bien este mecanismo condiciona el comportamiento de los individuos generando una especie de mecanización⁷⁶, para nosotros tal argumento es importante porque nos permite ensayar una respuesta sobre la relación que los individuos establecen con las imágenes que presentan lo terrible, en el siguiente sentido.

Es posible sostener que el manejo de la información por parte de las agencias noticiosas y televisivas se corresponde con la caracterización benjaminiana de la vivencia, los llamados medios informativos convierten los eventos en una profusión de datos que “embisten a la conciencia”, de modo análogo a como en la gran ciudad los estímulos golpean a los transeúnte, impidiendo o limitando el componente afectivo que pudieran despertar en el receptor, lo que me parece genera una toma de distancia con el evento mostrado, decir que no es posible incorporarlo a una experiencia rica en significados, implica la dificultad de reflexionar sobre lo ocurrido como algo que puede ser inherente a mi propia realidad o en su defecto, que me concierne por la responsabilidad, no carente de problematicidad, que tengo con los otros. Parece innegable que al incrementarse la cantidad de información es más difícil poder

⁷⁶ En *Algunos temas en Baudelaire* Benjamin desarrolla esto a partir de dos ejemplos los obreros en las fábricas y los transeúntes de la ciudad, la vivencia es por tanto una experiencia en buena medida generada por la repetición, sin embargo, este tipo de repetición no se basa en las labores que otrora las personas realizaban como hilar o bordar, es una repetición mecánica. La clase de los empleados superiores es descrita por Poe en estos términos “Tenían todos la cabeza ligeramente calva; y la oreja derecha, habituada de sostener la pluma, estaba un poco separada del cráneo, todos se tocaban rutinariamente el sombrero ... Otros, y también este grupo era numeroso, se movían en forma descompuesta... cuando eran golpeados saludaban con exageración a aquellos de los habían recibido el golpe y parecían extremadamente confusos” En esta descripción hecha por Poe y retomada por Benjamin, los habitantes de la ciudad describen movimientos automáticos que evocan la imagen repetitiva de la máquina, pareciera que en el andar cotidiano por la calles de la ciudad la sorpresa estuviese negada los movimientos se suceden unos a otros con gran regularidad, incluso aquello que podría romper con el deambular ensimismado el choque con otra persona, es recibido con una acción igualmente mecánica; elementos como la singularidad del momento, el dejarse sorprender y lo inesperado parecen no tener cabida en el cuadro que dibujan ambos autores, la experiencia aparece como el puro estímulo y los individuos autómatas que se mueven a su compás.

Transitar por la ciudad entre la gente no era la única situación que evidenciaba (y evidencia) la mecanización de la experiencia “a la experiencia de shock que el transeúnte sufre en medio de la multitud corresponde la del obrero al servicio de las máquinas”. Podría pensarse en el obrero como el ejemplo más claro de la vaciedad de la experiencia, no sólo en función del trabajo que realiza, sino en tanto clase desposeída de los medios de producción y por tanto de la riqueza, cuando se dice que la labor del obrero⁷⁶ es una labor mecánica se hace referencia al carácter repetitivo de su accionar, éste debe realizar una y otra vez el mismo impulso, el mismo movimiento, condición que Benjamin identifica con el infierno lo cual no es otra cosa que el eterno retorno de lo siempre igual

responder analítica y empáticamente a lo presentado.

Aunado a lo anterior la información desvincula a los acontecimientos de sus contextos, su presentación hace como si no existiese un conjunto de elementos que permitan entender el porqué de lo ocurrido, tal parecería que el evento únicamente pertenece al aquí y al ahora, la información vive del aquí y el ahora; en este sentido, el manejo de la información tiende a anular las marcas que permiten vincularnos con lo presentado, dado que al arrancar el evento de su contexto, en concordancia con los planteamientos científicistas, es reducido a estímulos provenientes de los sentidos y convertido en datos o cifras que poco dicen al público.

Otra de las características del manejo de la información que la hace refractaria a la experiencia es la temporalidad que instituye, la información, dirá el pensador alemán, “cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Sólo vive en ese instante”, esto implica que no sea posible demorarse en un evento y profundizar en él ya que la velocidad en que se producen y consumen las notas lo impide, en este sentido, una de las marcas de la novedad parece ser la superficialidad, eso que hoy es novedad y que está en boca de todos mañana será olvidado dando paso a un nuevo suceso.

Es importante considerar que entre mayor sea el número y violencia de las impresiones menor será la respuesta del sujeto, este argumento reforzaría aquellos otros que sostienen que la indiferencia ante el dolor del otro se debe a la proliferación de estímulos e imágenes que generan una suerte de acostumbramiento, y por tanto la labor del productor, tal como lo propusieron los formalistas, debe ser romper dicho acostumbramiento, esta tesis que si bien parece un lugar común, me parece que es sin embargo vigente y que en ella radica una de las paradojas de las producciones artísticas, máxime a aquellas vinculadas a lo terrible⁷⁷, su relación con lo nuevo. La modernidad exigió al arte una renovación constante que llegó a su cúspide en las vanguardias, ante tal situación cabría preguntarse si no existen similitudes entre las exigencias de moda y las planteadas a las prácticas artísticas, me atrevería a responder que la institución artística y las producciones que ella acoge y avala, no son producciones espirituales desinteresadas y plenamente libres que se encuentran al margen de las tendencias creadas por los estilos, no obstante los trabajos que proponen transformaciones en el aparato de producción buscan romper con la reproducción de tipos o estereotipos, lo cual no asegura que en algún momento sean apropiados, es por ello que los productores artísticos tienen que

⁷⁷ Paradoja propia de los movimientos de vanguardia

trabajar con la tensión entre la novedad y su puesta en cuestión, es decir, con la necesidad de proponer formas que interroguen y cuestionen, sin que la su única directriz sea producir algo nuevo.

Ahora bien, se ha señalado repetidamente lo ineficaces que resultan las imágenes para generar conciencia en los espectadores, de igual manera se ha argumentado sobre lo pernicioso que resulta la repetición de las imágenes para operar en el sentido antes señalado, ambas objeciones hacen hincapié en que sí bien es posible tener conocimiento de las atrocidades que se comenten y sufren en otras latitudes, desde los lugares más recónditos cuya ubicación nos es desconocida, hasta las zonas periféricas del lugar donde se habita, ambas situaciones suelen resultar igualmente ajenas o indiferentes para el observador, lector o televidente .

De hacer caso a Benjamin y considerando que la información es impermeable a la experiencia, es decir, que carece de fuerza vinculante, podríamos señalar que lejos de tratarse de un defecto ontológico de la imagen tal y como se pensó desde Platón, lo que imposibilita o al menos dificulta poder incorporar la imagen a nuestra construcción del mundo se debe a la manera en que es presentada. Esto nos reconduce al planteamiento benjaminiano desarrollado en el *Autor como productor* que sostiene el carácter determinante de la técnica y su incidencia en la forma, es decir la posibilidad del trabajo crítico depende de la elaboración y presentación de la obra. Si el trabajo con las imágenes y de manera general el arte puede incidir en la experiencia y producir algún tipo de efecto en ella, esto es posible gracias a su organización. Por ejemplo Alfredo Jaar emplea recursos que permitan romper con la presentación informativa de la imagen terrible, es decir como mero dato, una de sus apuestas es la personificación de aquellos que han sido convertidos en cifras, muestra el nombre, el rostro de una sobreviviente de la masacre de Ruanda junto con su testimonio apelando al reconocimiento de la humanidad del otro y con ello de nuestros vínculos.

Jaar

Alfredo Jaar es un artista chileno cuya obra temprana tuvo como marco la dictadura de Pinochet, en 1994 viajó a África para testimoniar la masacre ocurrida en Ruanda contra el grupo Tutsi y los hutus moderados.

Apenas un mes más tarde de que las tropas francesas hubieran estabilizado Kigali y el gobierno hutu hubiera huido a la República del Congo -antes Zaire- el 18 de julio (Frattini 237), Jaar llega a Kigali en agosto de 1994⁷⁸, allí tomó más de tres mil fotografías, que entre 1994 y 2000 dieron aliento a un conjunto de obras agrupadas bajo el título de Proyecto Ruanda.

Una característica que ha llamado poderosamente la atención a los analistas es la renuncia del productor chileno a exponer las fotografías como piezas artísticas, ellas no son mostradas abiertamente sino integradas en dispositivos visuales que pueden incluso sustraerlas a la vista del espectador. Condición que obliga a que las fotografías deban ser pensadas en relación con la estructura del dispositivo y no como piezas autónomas. No hay un *valor en sí* de las fotografías, éstas generan sentidos en función de las relaciones que establece con el resto de los elementos de la pieza, en una intervención mutua.

Que Jaar se negase a exponer una selección de las imágenes que tomó en el país africano ha hecho que su obra se analice con base en la argumentación de lo irrepresentable⁷⁹, y se ubique dentro de la polémica que problematiza la función de la imagen y sus alcances, así como la preeminencia del testimonio sobre lo visual.

Ninguna de las obras del proyecto Ruanda pone ante los ojos del espectador imágenes terribles, en su defecto utiliza diversos montajes que pueden dividirse en dos grupos en función de su propuesta, en el primer grupo no se emplea ninguna de las imágenes tomadas⁸⁰.

⁷⁸ David Moriente, *Los dioses tienen sed*, p6

⁷⁹ Detonada a partir de la presentación de imágenes sobre el denominado holocausto judío, el primer capítulo de este trabajo ensaya una aproximación a esta problemática.

⁸⁰ La primera obra realizada se tituló Signos de vida, fue producida estando todavía en África, Jaar compró un número importante de tarjetas postales, al reverso de estas tarjetas escribió el nombre de un sobreviviente junto a la oración *is still alive*, y las envió a sus conocidos en diferentes partes del mundo por ejemplo Jyamiya Muhawenimawa *is still alive!*» (enviada a Luis Cadnitzer) o «Jérôme Uwanahoro *is still alive!*» (enviada a Vingens Altaió). La siguiente fue una intervención en el espacio público de la ciudad sueca de Malmo con parte de la serie de cien serigrafías Rwanda Rwanda -el MOMA alberga copia en su colección-, poseían un tamaño de 175 x 118,5 cm y se ubicaron en el mobiliario urbano destinado a la publicidad. La palabra «RWANDA», escrita con una gruesa tipografía sans serifen color negro, se repetía ocho veces sin dejar traslucir el fondo y creaba un ritmo de formas cercano a las variaciones del op-art de los años sesenta⁸⁰. Otro de los trabajos se tituló Newsweek, el productor chileno retomó las portadas de la revista estadounidense publicadas durante el tiempo que duró la masacre y opuso en letras blancas sobre fondo negro fechas y sucesos significativos de la situación en Ruanda: 21 de abril, la ONU reduce las tropas, 50.000 muertos contabilizados; Newsweek habla de las vitaminas. 30 abril, 1.200.000 desplazados, 250.000 refugiados, 100.000 muertos; Newsweek abre con Nixon, recientemente fallecido. 8 de mayo, 200.000 muertos; en portada Nelson Mandela y se alude al «Black Power!». 13-17 de mayo, 30.000 cadáveres en el río Kagera, la ONU autoriza enviar tropas a Ruanda aunque sin fecha firme; portada «Men, Women & Computers», nimiedades sobre la diferencia de género y la tecnología. 22 de mayo, 300.000 muertos; portada dedicada al Desembarco de Normandía con las celeberrimas instantáneas de Robert Capa, «D-Day. Eyewitness to the Invasion». 26 de mayo, despliegue retrasado por el coste, 400.000 muertos; obituario de Jackie Onassis. 5 de

En el segundo grupo las fotografías son digámoslo así presentadas de manera indirecta, propongo un par de ejemplos. La instalación *Let There Be Light* fechada en 1996 se dividía en dos partes. Primera, en cajas iluminadas se colocaron diversos nombres Kigali, Cyangugu, Amahoro, Rukara, Shangí, Mibirizi, Cyahinda, Kibungu, Butare y Gikongoro, todo son lugares donde se llevaron a cabo ejecuciones colectivas. La segunda parte constaba de cuatro fotografías de dos niños abrazados “proyectadas una detrás de otra, con una suave transición entre ellas, están de espaldas en un primer plano, pero no es posible observar lo que ellos miran, pero dada su expresión corporal debe ser algo angustiante y doloroso”⁸¹.

El segundo ejemplo de *Real Pictures* es una instalación compuesta por cajas negras en cuyo interior guardó quinientas cincuenta fotografías, y en la cara frontal escribió con letras blancas diferentes textos⁸² sobre lo ocurrido durante los dos terribles meses de 1994:

Gutete Emerita, de 30 años, está delante de la iglesia. Va vestida con ropa modesta y gastada, y lleva el pelo escondido bajo un pañuelo de algodón rosa. Estaba asistiendo a misa cuando empezó la matanza. Mataron ante sus ojos con machetes a su marido, Tito Kahinamura (40 años), y a sus dos hijos, Muhoza (10 años) y Matirigari (7 años). Por puro milagro, consiguió escapar con su hija Marie-Louise Unumarunga (12 años), y estuvo escondida durante tres semanas en una zona pantanosa, de donde solo salía de noche en busca de comida. Cuando habla de la familia que ha perdido, hace gestos hacia los cadáveres del suelo, que se descomponen bajo el sol africano.

El hecho de que la imagen esté encerrada en los contenedores y lo que se exponga al espectador sea un pasaje que narra la experiencia de Gutete Emerita, una sobreviviente de la masacre, plantea ya de entrada la oposición entre dos formas de producción humana y de acercamiento a un evento, la imagen y el testimonio, pero también trae consigo la distinción

junio, Estados Unidos regatea con la ONU el coste de las fuerzas, 500.000 muertos; portada «The Myth of Generation X». 10 de junio, continua la muerte de tutsis y hutus moderados, incluso en los campos de refugiados, 600.000 muertos; Newsweek prefiere «Virtue. The Crusade Against American's Moral Decline». 17 junio, Francia enviará tropas, 700.000 muertos; Newsweek y «America's Cup. Playing Host to the World». 22 de junio, 800.000 muertos; «Trail of Blood», juicio a O.J. Simpson. 28 de junio-4 de julio, campaña sistemática de genocidio; «Battered Women. Living in Terror», violencia de género. 8 de julio, 900.000 muertos; portada «The Case Against O.J. How Strong?». 12 de julio, un millón y medio de personas huyen a Zaire, 15.000 refugiados cruzan la frontera cada hora, 50.000 muertos por epidemia de cólera en el campo de refugiados de Goma; portada «Korea after Kim. The Headless Beast». 21 julio, la ONU enviará una fuerza internacional, un millón de asesinatos, dos millones de personas han abandonado el país, dos millones de desplazados; portada «To Walk on Mars». 1 de agosto; finalmente, la revista Newsweek dedica por primera vez su portada a Ruanda con el motivo «Hell on Earth. Racing against Death in Rwanda»

⁸¹ *Ibidem*

⁸² “esos cofres apilados en paralelepípedos evocaban las estructuras primarias de Robert Morris, Sol LeWitt o Tony Smith. Disposiciones similares a esta se encuentran en obras tan alejadas entre sí como son el Holocaust Denkmal de Berlín de Peter Eisenman (2005) o 3.000 huecos de 180 x 70 x 70 de Santiago Sierra (2002)” (*Ibidem*)

entre imagen y escritura⁸³, y con ellas una serie de valoraciones sobre las posibilidades, capacidades y defectos de una y de otra.

Encerrar las imágenes parece implicar que éstas no deben ser vistas porque algo pernicioso habita en ella o puede despertarse con su visión, por ejemplo repetir el trauma y con él cierta forma de violencia; como sí la narración no pudiese provocar un shock análogo al efecto fotográfico simplemente porque no pone frente a los ojos el cuerpo humano convertido en restos. En tal postura se obvia la capacidad de conmoción que una narración tiene, ya sean éstas testimoniales o ficcionales, ejemplos a este respecto podemos citar decenas, las espeluznantes descripciones que Rogoberta Menchú realizó de los crímenes cometidos contra la población indígena guatemalteca, el relato con el que Foucault comienza *Vigilar y castigar*, algunos de los pasajes del relato de Vargas Llosa *La fiesta del chivo* entre muchos más. La potencia de la escritura para aterrorizar no es menor.

Se sigue considerando que la fotografía posee un privilegio empírico en tanto doble de lo real - como he señalado se enfatiza el uso de la imagen como prueba, y por tanto el carácter instrumental del medio, a través de ellas es posible verificar que algo efectivamente pasó. Hay por tanto una postura ontológica que determina el uso de las imágenes fotográficas, la cual me parece es heredera de las jerarquizaciones que se han producido y consolidado en el pensamiento occidental⁸⁴.

En la búsqueda de las cualidades ontológicas de las imágenes se deja de lado que muchos de los cuestionamientos realizados a éstas son resultado de los usos, las



Ilustración 3, Alfredo Jaar

⁸³ Ahora bien, si en una de las obras de Jaar se emplea a la escritura como sustituto de la imagen, habría que considerar si en ellas la primera no funciona ya como imagen dentro del dispositivo que propone, es decir, no ocurre que en ellas el texto se lee como una imagen. Y efectivamente aquí se nos presenta una cuestión cuando menos difícil que es la relación entre una y otra. La imagen se ha considerado una especie de texto, se lee, esto implica que la lectura no es exclusiva del texto escrito, el arte se ha pensado en términos de escritura, y de igual manera las letras pueden interpretarse como formas en el sentido estético artístico

⁸⁴ Derrida ha señalado como el pensamiento occidental se ha construido con base en la oposición conceptual, que no sólo distingue entre los conceptos, los valora y jerarquiza, colocando a uno en una posición de desventaja con respecto al otro.

apropiaciones, y porque no la manipulación, de agentes externos, así como de los intereses que cruzan la producción y puesta en circulación, que incluye la decisión de difundir o no difundir, por ejemplo el montaje de Jaar *NewsWeek*⁸⁵ nos induce a reparar en ello. Habría que pensar que nuestra relación con las imágenes no es la de meros “consumidores”, porque las imágenes aunque sean vendibles no son únicamente mercancías.

Ahora bien, recordemos que tratamos de montajes, de relaciones de imágenes, la actividad artística trabaja con el material a través de la forma, y las posibilidades críticas de dicha forma parecen centrarse en la experimentación, de manera que el trabajo del productor artístico lejos de representar, en el sentido de traer nuevamente a la presencia determinada imagen o acontecimiento de manera literal, procura reformular, replantear, experimentar con el material.

Experimentar implicar vincularse con el trabajo, hacer una experiencia y proponer otra, nunca la misma porque la experiencia del que produce difícilmente, por no decir nunca, será idéntica a la de todos aquellos que se relacionan con lo producido, por lo que intentar leer la obra en función de la experiencia del autor, lo que éste quiere o quiso decir, es, en suma, problemático.

Es cierto que las producciones estético-artísticas pueden re-producir el trauma al mostrar los resultados de acciones terribles; sin embargo, las obras que pueden considerarse políticas no tienen por qué limitarse a mostrar “lo efectivamente acontecido”; por el contrario éstas se empeñan en experimentar, es decir, en proponer experiencias que pongan en cuestión la literalidad, las formas de significación y los usos de las imágenes, de los objetos, de los discursos, etcétera. Luego entonces lo que los montajes de Jaar proponen son experiencias.

Se ha señalado que la obra de Jaar “es un soporte crítico al estereotipo de África creado por y para los occidentales”. Según Griselda Pollock el sufrimiento que muchas de las imágenes fotográficas muestran del sufrimiento africano, han construido, a su vez, una *imagen* de África como un país sufriente, donde las hambrunas, el sida y las guerras han devastado el continente y aniquilan paulatinamente a la población, han identificado el sufrimiento con África, produciendo con ello otro dotado de características que a la larga se naturalizan “África se vuelve sinónimo de sufrimiento, del tal modo que el sufrimiento se naturaliza como africano y

⁸⁵ Ver cita 42

África como un continente sufriente⁸⁶". Esta igualación borra u obvia aquello que ha producido las condiciones de existencia en los diferentes países de este continente y de sus habitantes.

Sin embargo, el trabajo crítico de las imágenes radica en las preguntas que formulan, las formas en que plantean sus interrogantes, el distanciamiento de los supuestos de que parten, por tanto de cómo se construyen.

Tal como hemos señalado con los diferentes casos aquí expuestos, una forma en que se ha pensado y puesto en práctica la labor crítica en las producciones artísticas ha sido modificar los procedimientos técnico-constructivos habituales, el caso más significativo ha sido la sustitución de la obra unitaria y orgánica por otra que se postula fragmentaria⁸⁷; esta

⁸⁶ Ver Griselda Pollock, *Sin olvidar África: Dialécticas de entender/ desatender, deber/ negar, de saber/ entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar*, en *La política de las imágenes*

⁸⁷ Modificar la técnica artística implicaba ir más allá de este ámbito disciplinar, dos son los textos en los que Benjamin aborda esta problemática, el autor como productor y el escrito sobre la obra de arte, en el primero relaciona la actividad artística con dominios ajenos a ella en específico el periódico, para el pensador alemán el periódico modifica la relación entre el autor y el público, es decir entre el que escribe y el que lee, este medio permite la participación activa del lector. Algo similar plantea en el segundo escrito pero en relación con el cine; tal como lo hace el periódico el cine acerca al sujeto al medio, a través de él le es dado al espectador escudriñar gestos que podrían ser los suyos, reparar en las acciones otrora inadvertidas y detenerse en los minúsculos detalles de su entorno. La importancia de lo anterior radica para Benjamin en que la posibilidad de visibilizar aspectos de la conducta humana desapercibidos hasta entonces podían alterar el sistema político-económico; el cine acercar las cosas salvando la "distancia" que caracterizaba tanto al arte anterior al siglo XX, como a la experiencia teológica-metafísica, ahora bien para el pensador alemán acercar las cosas implicaba democratizarlas, si el cine servía de escenario para que los habitantes de las ciudades observaran sus deseos y actitudes, se esperaba que de la observación naciera una visión analítica sobre las condiciones de existencia que permitiera que los espectadores se reconocieran como miembros de una clase determinada, la potencia revolucionaria del cine se vinculaba a la consolidación del proletariado como agente de transformación, es decir, conducía a los sujetos a la acción. La democratización de los medios expresivos⁸⁷, el hecho de que cualquiera puede ser captado por la cámara y cualquiera puede mirarse en lo allí expuesto⁸⁷, tendría como consecuencia la consolidación de un sujeto colectivo que "encausara la fuerza social de la masa"; la masa habiendo despertado del sueño generado por el capitalismo se transformaría en un sujeto revolucionario. Lejos de señalar los problemas que esto implica me interesa hacer notar que en los ejemplos citados se hace patente que la forma en que se utiliza el aparato de producción afecta las formas de vida y las relaciones de los sujetos; de igual manera en ambos casos se pretende redistribuir las oportunidades de acción que los sujetos tienen dentro de una forma de producción determinada, reformulando con ello su situación dentro del orden social.

Pongo un ejemplo, el concepto occidental de arte formulado en el Renacimiento dejó en manos de los artistas el monopolio de las fuerzas creativas, condición que fue figurada en el genio, la genialidad no representa más que una inequitativa distribución de las capacidades humanas, la potencia creativa se concentra en unas pocas mentes privilegiadas. Este supuesto es cuestionado con la participación colectiva en actividades consideradas exclusivas de un pequeño grupo, así como al proponer un cambio en la concepción del producto creativo y con ello de su proceso de producción, ambas condiciones redistribuyen los espacios destinados a los sujetos dentro de las sociedades y por ende las potencias individuales y colectivas. En este sentido la ya señalada transformación de la técnica, implica o si se prefiere tiene como resultado la modificación de la experiencia, esto es tiene una consecuencia política. Podríamos asegurar que el fotomontaje era ya de suyo político en tanto, dicho en términos benjaminianos, "transformó el aparato de producción que tenía a su servicio"; modificó el orden que

modificación responde no sólo a un cambio en la concepción del arte, sino de la verdad que se ha pensado éste pone en obra. No existe una unidad entre ser y apariencia que pueda garantizar el conocimiento de lo existente ni dar cuenta de la totalidad de los fenómenos; lo que podemos conocer, si es que verdad y conocimiento son sinónimos, son perspectivas, puntos de vista, discursos, partes de una historia que encuentra sentidos siempre provisionales, es decir, fragmentos, la verdad no es total. De manera análoga la obra/imagen no es una unidad cerrada sobre sí misma que posea un significado claro y distinto, cuyas partes se integren de manera armónica. El fragmento implica un cambio en la orientación de la pregunta por la verdad en la imagen y de la imagen, de un orden ontológico a uno de orden político.

Ejemplo de lo anterior es que para Benjamin la pobreza de experiencia puede dar pie a una forma nueva de barbarie; en los órdenes discursivos dominantes lo bárbaro es opuesto a lo civilizado, siendo el primero caracterizado como lo indeseable, violento y destructivo. No obstante el análisis benjaminiano muestra que ésta figura también hace referencia a lo explotado, instrumentalizado o discriminado, los bárbaros son aquellos que luchan por recuperar, más que para sí, para las generaciones futuras, el patrimonio de la tradición secuestrado por los vencedores; luego entonces cuando Benjamin señala que no existe documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie se refiere a que toda formación y formulación humana puede ser reapropiada por aquellos que desean restituirles su dimensión creativa, lúdica y revolucionaria. Como se señala en la tesis IV, las creaciones espirituales no sólo están presentes en la construcción de un nuevo concepto de historia y de civilización, son parte substancial de él, la potencia creativa y la capacidad de invención que les ha hecho posible, al ser reorientadas permitirían la consolidación de una relación con el mundo cuya marca no sea la dominación.

Si las condiciones que dieron origen al fascismo no son sino consecuencia, apropiándonos del decir de Adorno y Horkheimer, del uso de la racionalidad en un sentido instrumental y cosificante, únicamente la reinterpretación histórica que permita repensar la situación tanto de la técnica como de la cultura podrá modificar el estado de cosas. Por tanto es necesario reapropiarse de la historia oponiendo a las narraciones oficiales las voces disidentes, disonantes, pero no sólo ello, es igualmente necesario transformar la posición de los

imperaba en un ámbito específico de la sensibilidad, la artística, repercutiendo con ello en las consideraciones sobre la experiencia del arte pero también en aquellas que abordaban la potencia creativa.

consumidores en el proceso de producción, de los canales de reproducción y de la experiencia que de ellos se deriva.

Lo bárbaro como una figura que rompe el orden contiene una simiente afirmativa en virtud de que permite reconformar la subjetividad moderna y su forma de conocer. “¿adónde conduce al bárbaro la pobreza de experiencia? A empezar de nuevo, a pasarla con poco, a construir sin casi nada”⁸⁸. Benjamin esperaba que ante el descontento y desconsuelo sufrido por la población alemana y europea ante la guerra, la inflación, las promesas de bienestar no cumplidas y la emergencia del comunismo, se lograra impulsar una potencia transformadora que generara condiciones de existencia justas y no alienadas. La pobreza de experiencia es un dispositivo teórico que persigue replantear las lecturas e interrogantes que se han hecho al “patrimonio de la tradición”, señalando la urgencia de revisar los postulados que rigen y regulan el orden social, tanto los de carácter económico como las estructuras de saber, así como los efectos que este tipo de apropiación ha generado en la producción de las subjetividades, es decir, propone una lectura crítica de la apropiación de las experiencias y de las producciones culturales. El fotoepigrama y fotomontaje hacen lo propio al seno de la producción artística, llevan a cabo un extrañamiento en y de la imagen que nos permite interrogar sus usos y límites, nos muestran que “las cosas quizá no sean lo que son y depende de nosotros verlas de otra manera”⁸⁹. El montaje no devela la verdad de los acontecimientos los interrogan.

Cabe reiterar que las condiciones y situaciones que dan forma a la realidad son resultado de procesos históricos, por lo que toda lectura que pretenda aproximarse a lo real al margen de los discursos establecidos debe poner el acento en los procesos que han dado lugar a las formas de la experiencia actual.

⁸⁸ Benjamin, *Pobreza de experiencia*, p148-9

⁸⁹ Didi-Huberman, *La política de las imágenes*, p 86

Interludio

Imagen

Benjamin señala que la imagen dialéctica es aquello en lo cual lo sido se une al ahora para formar una constelación, la imagen es un dispositivo visual que une dos temporalidades en una iluminación, la cual rompe el continuum de la historia. La imagen muestra que el pasado no está resuelto en el presente, es decir no se integra y supera hegelianamente de manera que se vuelva irrecuperable. El pasado es actualizable en el ahora de su cognoscibilidad, es decir, gracias a la posibilidad de reconocernos en él.

Ahora bien, más que una representación determinada de las cosas, entendemos la imagen como un dispositivo, esto es, un conjunto de relaciones que muestran un aspecto de la realidad, sería más puntual decir, que lo hacen aparecer. Los vínculos o relaciones que el dispositivo presenta no son perceptibles hasta que la imagen “los ilumina”; pero no significa que dichas relaciones hayan estado siempre allí, estas se producen a partir de combinaciones que como en una especie de caleidoscopio se componen y recomponen. Consideramos la imagen, tal como lo señala Benjamin, pensamiento que piensa a partir de una serie de asociaciones que no están dadas de antemano, sino que son propuestas por él, lo cual no significa que sean producto de la voluntad y la mente de una subjetividad que ordena y da coherencia a partir de sí misma.

Las imágenes son temporales y por ende históricas, lo cual de suyo significa dinámicas. Didi-Huberman señala que ellas son el intervalo hecho visible, es decir, un entre los tiempos, ellas muestran que el pasado no está superado en el presente, reúsan también que la relación entre ellos se dé a través de una línea recta. En la imagen encontramos un espacio que distingue el presente del pasado, no existe identidad entre tiempos, por el contrario los separa una fractura, en la cual o por la cual se generan tensiones entre lo sido, el ahora y el porvenir.

No todo montaje es una imagen pero para Benjamin las imágenes se construyen por montaje, es decir al relacionar elementos heterogéneos, la técnica es importante dado que no

violenta el material, por el contrario permite que este se muestre y complejice a través de las relaciones que establece. Esto no implica que se elimine el trabajo del productor –del sujeto–

La técnica del montaje no produce obras que puedan posteriormente sea consideradas pertenecientes a un estilo, es decir, no describe las características que un número de obras y autores poseen y comparten, tampoco es la factura de un determinado productor, éste es una herramienta, y como toda herramienta desempeña una función, ayuda a la ejecución de algo; su función es producir pensamiento, ahora bien, las producciones estético-artísticas como productoras de pensamiento no hacen alusión a los juegos de erudición o alusiones auto-referenciales que muchas veces el conceptualismo privilegia, sino a las posibilidades críticas que pueden tener.

Luego entonces, la técnica del montaje no produce formas (forma montaje) que se limite a abastecer el aparato de producción estético-artístico, sino dispositivos estético-políticos que se inscriben dentro de un campo disciplinar al cual ha desbordado, y que se ha desbordado a sí mismo.

El hecho de que el montaje trabaje con elementos heterogéneos tiene dos efectos principalmente, por una parte ponen de manifiesto la condición artificial de las relaciones dentro de la obra o propuesta, es decir, que las producciones artísticas no son un todo ordenado en analogía con la realidad⁹⁰, sino formulaciones que pueden visibilizar problemáticas específicas. Y por la otra, que la labor artística no es reproductiva, no es la representación de un estado de cosas antecedente, ni es el medio a través del cual se debela un sentido, sino productiva, genera espacios en los cuales se promueven configuraciones que desestabilizan el sentido dado obligando al espectador a plantear otras alternativas de lectura. Uno de los efectos del montaje es desnaturalizar la relación entre imagen y significado, pero sobre todo permite poner en cuestión los discursos instituidos o si se prefiere la institución de determinadas interpretaciones, para que surjan otras interpretaciones pero también otras subjetividades.

Si pensamos en los videos de Exposito como imágenes, estos son ante todo, dispositivos temporales no sólo porque se despliega en el tiempo, más allá de esto que resulta obvio ellos se abocan a pensar las relaciones que se producen entre pasados diversos y presentes, que han dejado de serlo, a la luz de procesos de recuperación y actualización de los eventos llevados a cabo por la memoria. En términos benjaminianos los trabajos aquí presentados conectan temporalidades

⁹⁰ Aquí es interesante señalar que la *obra*, por nombrarla de algún modo, sigue pensándose, como lo pusiera de manifiesto Kant, en analogía con el mundo, esto es, hay cierta equivalencia entre la forma en que se piensa a la naturaleza y la forma en que se construyen las propuestas artísticas.

que al coexistir en el presente rompen el curso lineal y progresivo del tiempo, señalando con ello que el pasado es actualizable en el presente, el pasado no es algo perdido, él habita el presente, lo asedia. Lo terrible no es producto del azar o la casualidad, sino resultado de una lógica que ha ordenado las existencias y modelado las experiencias de determinadas formas.

Los cruces entre diversos momentos confrontan la progresión como condición inexorable de la historia, el principio y el fin no son puntos fijos que marquen un momento originario de lo sido y un final que resuelva o concluya con cierta narración. El principio y el fin son arbitrarios y en este sentido intercambiables, móviles. El orden es una disposición que se ejerce sobre el material y no una condición de lo ordenado. Por lo que la relación causal es puesta en cuestión. Trastocar la temporalidad implica trastocar la disposición habitual de los sucesos para su estudio y comprensión y con ello su lectura e interpretación, lo cual nos obliga a producir otras configuraciones de lo que llamamos real.

Tanto los actos en que está dividido como la sucesión que presentan pueden tener otro orden, de hecho la labor del observador rompe con la secuencia dada por el productor, a la manera de los montajes que aquí se presentan, efectuando un trabajo de reconstrucción, de yuxtaposición de elementos heterogéneos, escritura, testimonios, imágenes pictóricas, carteles, etcétera.

El trabajo no pretende explicar los acontecimientos que aborda, ni mucho menos postula verdades sobre ellos. Expositivo se “limita” (si es que acaso eso resulta poco) a plantear interrogantes sobre las situaciones que se anudan en torno a los motivos presentados, las relaciones entre arte y política, las posibilidades de la estética para incidir en la praxis, el cuestionamiento de los lenguajes artísticos y documentales habituales y la exploración de los límites que tradicionalmente los han acotado, comenzando por el medio utilizado, el documental.

Imagen/montaje

Líneas arriba señalamos que el montaje está compuesto por elementos heterogéneos que al ponerse en relación forman una imagen en el sentido benjaminiano. Ahora bien el montaje es una técnica, un hacer que tuvo su emergencia a principios del siglo XX, lo cual le confiere características específicas. Es una técnica que más allá de producir en el sentido del viejo término creación, relaciona elementos. La diferencia es clara, pensemos en la construcción de las esculturas de Miguel Ángel, las cuales a decir del autor, surgían de la roca en bloque, el pedazo de mármol contenía la forma y el trabajo del autor era permitir que emergiera lo que ya estaba allí, en la figura

estaba implícita la noción de unidad; además de la unidad entre la producción humana y la naturaleza, la pieza se consideraba un todo en el cual cada parte estaba relacionada al resto de la obra de manera necesaria, puesto que la forma obedecía más que a la voluntad del escultor a los diseños de un orden trascendente. En este sentido las partes estaban vinculadas a la totalidad.

En lo que al montaje se refiere nociones como las de totalidad, necesidad y unidad carecen de sentido, la unidad es aparente y podría decirse transitoria, a este respecto es importante señalar que existe una diferencia entre unidad de la obra y unidad en la presentación de la obra. La pieza se presenta al espectador, se pone ante él respetando una determinada organización, sin que ello implique que sus partes obedezcan a un orden previo y a una coherencia interna que los obligue a guardar un orden determinado. En el montaje las relaciones nunca se subsumen en la unidad, las partes permanecen en tensión, esto quiere decir que nunca se integran o resuelven armónicamente, las partes o fragmentos no dejan de ser “extranjeros”. Recordemos que la unidad implica la subsunción o subordinación de las partes al todo, esto quiere decir que los diferentes elementos son necesarios para que la forma general funcione y lo son tal y como aparecen en el conjunto. Cuando para hablar del montaje empleamos la extranjería significa que siempre hay algo inasimilable en los componentes, no hay un origen común ni adecuación, los elementos conviven en un mismo espacio, sin perder las características que les son propias, es por ello que la imagen no encuentra una resolución armónica, es decir, las partes no se concatenan para hacer funcionar un orden que las trasciende.



Ilustración 4

La imagen de arriba es un montaje realizado por mí, que intenta ejemplificar los intentos que Exposito lleva a cabo a lo largo de los videos.

Elementos

Foco del Guernica.

El Guernica es uno de los cuadros emblemáticos del siglo XX, pintado por Picasso para el pabellón de la República española en París en el año de 1937, el tema que aborda es el bombardeo realizado por tropas alemanas sobre la población vasca del mismo nombre. El cuadro de grandes dimensiones viajó por varias partes del mundo recolectando dinero para la agonizante República y cuando la derrota fue inminente Picasso prohibió que el cuadro regresara a España hasta que la forma de gobierno republicana fuese reinstaurada. La obra se convirtió en una especie de símbolo contra la guerra. De manera análoga, los elementos que conforman el cuadro se han leído como símbolos, sin embargo, Picasso se negó a ratificar este procedimiento, es decir, el autor no concibió las diferentes formas como representaciones de ideas específicas y previamente determinadas..

Uno de los aspectos más importantes del cuadro es que logra conjuntar las dos visiones sobre el arte que se encontraban en ese momento en disputa, el arte con contenido político y la experimentación formal que caracterizó la producción del español. Es decir, sin sostener que la forma es vehículo de un contenido específico, ésta logra, a partir de su construcción, referirse al dolor, la muerte, la destrucción y el horror que se ejerce sobre las personas.

El elemento que se retoma en la imagen es el foco ubicado en la parte superior central del cuadro, el cual fue retomado por Exposito e incorporado como parte del documental, es decir, el videoasta español toma ésta parte del Guernica y lo coloca sobre un fondo negro, aislándolo del resto del cuadro, pero poniéndolo en relación con los otros componentes del video. De manera que el foco puede ser interpretado de acuerdo con las ideas asociadas al lugar de donde fue tomado, pero es posible pensarlo también al margen de ellos.

Por ejemplo, puede pensarse la luz como una bomba que cae del cielo, sin embargo la figura de la luz es sumamente elocuente para occidente, la luz dentro del dogma judeocristiano ha sido asociada a la divinidad, mientras que en la modernidad se le relacionó de manera directa con la razón, tanto la *Lumière* como el *Aufklärung* así lo muestran. La luz como una metáfora de la lucha contra la ignorancia pensada como oscuridad, y la consideración de que la razón es el medio de

iluminación. Es decir, encontrar el camino correcto únicamente es posible bajo la guía del pensamiento que logra iluminar los secretos del mundo, en función de lo anterior es posible establecer una relación entre el dogma y la razón, ello a partir de su búsqueda por explicar y controlar el mundo, entendido como la materialidad humana y no humana.

Ahora bien, al mirar ese foco colocado por encima de la devastación me parece imposible no pensar en la Dialéctica de la Ilustración, la luz de la razón tiene un anverso dialéctico, la luz que emana del foco no ilumina el mundo, muestra el resultado de dicha apropiación, los desastres que la racionalidad ha producido. En el caso de la imagen esta relación se pone en contacto o dialoga con los otros elementos

Esqueleto encontrado en el Monasterio de Uclés

El segundo elemento es uno de los 349 cadáveres encontrados (uno de los cerca de 113000 desaparecidos durante la dictadura española) encontrados en el Monasterio español como resultado del uso y apropiación del lugar por parte de las tropas golpistas. Cadáveres que “salieron a la luz” gracias a los trabajos realizados por la Asociación para la recuperación de la memoria histórica de la cuenca, la cual se ha empeñado en la recuperación de los cuerpos/desaparecidos y con ellos de un pasado que se ha querido enterrar y desaparecer.

El trabajo arqueológico desentierra el pasado, lo hace actual, por ejemplo el monasterio donde se encuentra el cadáver de la imagen fue la sede de la orden de los caballeros de Santiago, el patrono de España, quien, como veremos en el siguiente capítulo, sirve como figura que conduce las dos empresas de conquista y exterminio españolas, la reconquista sobre los turcos y la invasión a América.

A partir del trabajo arqueológico es posible pensar o repensar la empresa española de construcción nacional como un proceso de exclusión.

Fragmento de la Antígona de Brecht

En el segundo video que trataremos Exposito retoma dos personajes uno histórico-religioso y otra literaria, a partir de ellos propone la existencia de dos modelos políticos y éticos el modelo Antígona y el modelo Santiago. Modelos que procuran y establecen relaciones de diversa índole uno de dominación y exclusión, el otro de solidaridad y rebeldía. Es importante señalar que en el video

estos modelos no se antagoniza, los pone en relación de manera que sea el espectador quien saque las consecuencias de su interacción.

El modelo Antígona hace referencia a la justicia que respalda la desobediencia ante una ley injusta, la rebeldía implica no guardar silencio ni acatar aquello que va en contra de la integridad de los otros. En este sentido la memoria es un acto de rebeldía cuando lo que se solicita es silencio en tanto que olvido.

En este sentido una de las sentencias rescatada por Exposito, y que aquí hemos retomado, funciona como advertencia, no oponerse a un hecho injusto o funesto, en su defecto permitir que ocurra deriva en que actos semejantes se lleven a cabo.

Es claro que los tres elementos se relacionan con la muerte violenta, podrías incluso jugar con la ubicación del cadáver y señalar que la muerte se encuentra a la base y es la que organiza la escena, en parte por ser el centro de la imagen y además por ser el único elemento en color.

Con respecto a las escrituras se crea un eco visual entre las palabras escritas en la pizarra que se encuentra sobre la fosa y las oraciones, no sólo porque son escritura también existe una relación en el contenido la palabra fosa produce un efecto de complementariedad con el sentido de las oraciones las cuales apuntan al cadáver como ente físico, pero sobre todo a la ausencia de sepultura, el estar muerto sobre el suelo, la fosa como fosa común que priva al cadáver de su individualidad y lo reduce a ser desechos, materia anónima que se mezcla con la tierra pero también con otros muertos, con otros cadáveres. Privar a alguien de sepultura tiene notables connotaciones, tal como lo demuestra Antígona, es un ejercicio de poder que trata de borrar los rastros y negar el recuerdo. En términos religiosos, al menos en la consideración judeocristiana implica negarle la paz en la eternidad.

La relación entre el cadáver y las oraciones en suma gráfica, estas surgen como una especie de coro al esqueleto que yace dentro de la tierra, y al mismo tiempo juegan con él mediante el ritmo de las frases y el contraste de luminosidad, que imprimen movimiento ante la visión de lo muerto que es inmóvil. Una especie de eco que nos recuerda que mientras la luz de la racionalidad instrumental continúe iluminado al mundo el espectáculo de esos restos se repetirá una y otra vez.

Capítulo III

Imagen II Video Montaje Segundo dispositivo de aproximación crítica a lo terrible Arte-política-experiencia

No reconciliados y *Los ojos no quieren estar siempre cerrados* son dos de los cinco videos que conforman la serie *Entre sueños* realizada entre 2002 y 2010 por el español Marcelo Exposito. *No reconciliados* (2009) y *Los ojos no quiere...* (2010) son dos propuestas artísticas y también dos apuestas políticas, lo son porque retoman procesos que podrían considerarse políticos –la resistencia frente a la dictadura y las secuelas que dejó en el cuerpo social padecida por argentinos y españoles- y dado que intentan poner en acción formas de experiencia estéticas que sean productoras de nuevos procesos de subjetivación.

Tal como fue planteado por algunos artistas a principios del siglo pasado, el empeño vanguardista no se limitó a transformar los esquemas formales que la tradición forjó y enaltecó, el trabajo artístico no apuntaba a un formalismo estéril sino a un legítimo intento por desentrañar la capacidad que el arte tiene para incidir en la praxis, es decir, para modificar el orden de la experiencia. No obstante, después del fracaso del movimiento comunista y la implementación del socialismo como forma de organización, las expectativas de concretar un nuevo orden social, acariciadas por movimientos como el surrealismo, fueron acotadas. Repensar la relación arte-política o si se prefiere las posibilidades del arte como medio de acción política es uno de los temas prioritarios en nuestros tiempos; Exposito lo hace a través de la práctica del video-documental.

El video-documental es una pieza “artística” y un “anti-documental” que renuncia a presentar los hechos como consumados y a ubicarlos en una secuencia temporal, a través de

una estructura causal dada *per se*, es decir, cuestiona la forma documental así como la estructura histórica que la sustenta. Exposito se aleja del relato histórico y de la secuencialidad clara e indistinta y como un arco expone las tensiones entre el pasado y el presente.

Es posible aseverar que ambos videos son dispositivos estético-políticos que se sitúan en puntos problemáticos, puntos de intersección y quiebre entre el arte y la praxis política, entre la historia y la memoria, entre la producción de un “film testimonial y uno experimental”. Trabajar sobre las tensiones y contradicciones que existen entre estas actividades y estos saberes le permiten abordar lo terrible de manera en que no se torne un mero recuento de los daños, sino un proceso activo de recuperación del dolor.

A partir del trabajo del videoasta español, el presente capítulo se propone abordar la relación arte política como un aspecto esencial de la presentación de lo terrible

En torno al cuerpo su ausencia su presencia su desaparición su conjuración sus memorias y sus potencias

De esta manera presenta Marcelo Exposito el cuarto video de la serie *Entre sueños*, ofreciendo una cartografía de sus desplazamientos, saltos y relaciones. Saltos y desplazamientos que se configuran en torno al cuerpo /“Nadie sabe lo que un cuerpo puede”/ y a las potencias que pone en acción. El video se aproxima al cuerpo y lo piensa como un el espacio donde convergen fuerzas y se producen tensiones, donde las potencias creativas desbordan las expectativas de sentido, pero también donde el poder ejerce toda su brutalidad.

Ya sea por su supresión -borramiento/ausencia- por las evocaciones que produce o que despierta, el cuerpo es el lugar de la acción política, pero también su efecto, su detonante.

Pensar a partir del cuerpo implica proponer líneas de análisis que permitan reformular los saberes, replantear la distancia que separan el saber de la experiencia y la práctica del conocimiento, implica también pensar la historia a partir de la memoria, la emancipación como de-sujeción, o la política como distribución y redistribución de lo sensible en vez de restringirlo al escenario donde el poder se debate, pensar desde el cuerpo implica relacionar *estesis* y política.

Del cuerpo ha surgido una crítica contundente al pensamiento, a sus categorías y conceptos, para las prácticas artísticas del siglo veinte el cuerpo es una zona de exploración y conflicto que fue capaz de romper con la lógica moderna, como ejemplo de ello son los

surrealistas quienes sostenían que la construcción de una nueva racionalidad tenía de base aspectos corporales el erotismo, el sueño, la embriaguez.

También para Benjamin el cuerpo permite reformular los órdenes establecidos, aprovechando la fractura de las condiciones espacio temporales de la modernidad da pie para repensar los procesos de subjetivación, de construcción histórica y epistemológica, en parte gracias a la apropiación artística del shock.

La figura del shock hace referencia al impacto que la acelerada transformación de las ciudades y de los medios de producción tuvieron en las formas de vida y en la experiencia de múltiples personas. En *Sobre algunos temas en Baudelaire* el filósofo alemán describe el proceso de formación de la experiencia a partir de los derroteros de la teoría analítica, ahí señala como la conciencia se “blinda” contra la proliferación de estímulos abandonando la experiencia a “la capa más superficial de la conciencia”, de manera que cuanto menos los estímulos penetran en la experiencia, cuanto más corresponden al concepto de experiencia vivida⁹¹.

Con la categoría de experiencia empobrecida⁹² Benjamin lleva a cabo un trabajo de descripción y análisis de la subjetividad moderna, es decir de la manera hegemónica en que los sujetos se conciben en tanto sujetos y conciben las relaciones que establecen, el shock modela una subjetividad incapaz de relacionarse con el pasado y la tradición, para la cual el presente es el resultado de un proceso irrecuperable, situación que tiene su correlato en la construcción del saber colectivo de la historia como un proceso progresivo y lineal.

Si bien la reflexión trabaja para impedir que los estímulos problematicen al sujeto, ésta no siempre cumple su cometido, en caso de un funcionamiento fallido se produce un espanto - agradable o desagradable, es esa falla en donde la estética de shock incide. En la experiencia de shock el estímulo no es retenido por la reflexión sino que se inscribe en el cuerpo, esto es relevante porque en la conciencia las potencias creativas y de invención se encuentran bloqueadas, y deben ser despertadas desde una experiencia que apele a la estética antes que al orden racional ya existente. Por ello cuando el arte hace del shock un recurso estético cuestiona las condiciones tradicionales de la experiencia estética y de la experiencia misma.

⁹¹ Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*

⁹² El concepto de experiencia empobrecida benjaminiano se abordó con mayor amplitud en el capítulo anterior

Apropiado por las prácticas estético-artísticas el efecto de shock persiguen conmocionar al espectador, provocar en él una reacción que lo desubique, que altere las coordenadas normales en las que se posiciona frente a la realidad; el Dadaísmo y el Surrealismo operaban de manera que sus provocaciones lograran sacudir al espectador, mientras que el cine, pensaba Benjamin, llevaba a cabo lo propio pero de una manera más eficiente al transformar las condiciones de la experiencia estético-artística “El cine liberó al efecto de shock físico de la envoltura moral en la que el dadaísmo lo mantenía todavía empaquetado”⁹³. Para producir un cambio en las relaciones subjetivas era necesario abatir la cercanía que los sujetos experimentaban con respecto al mundo, la experiencia de shock intentaba romper con el hábito y la rutina recurriendo al extrañamiento.

Extrañar significa distanciarse de las interpretaciones habituales de los objetos, Benjamin estaba de acuerdo con los surrealistas en que el cuerpo era indispensable en esta tarea, pero cabría preguntarnos ¿por qué para estos autores el cuerpo guardaba el potencial para la revolución? La respuesta a esta pregunta es en suma compleja en tanto los modelos de pensamiento que la han abordado no son unitarios, en el caso de Benjamin y la corriente de pensamiento que le es cercana el análisis se sustenta en el materialismo histórico de corte marxista y un acercamiento a la teoría freudiana.

La historia occidental ha encubierto la historia de los instintos y las pasiones reprimidos o desfigurados por la civilización⁹⁴. Tanto Nietzsche⁹⁵ como Freud sostienen que la conciencia es resultado del logro civilizatorio; ella se construyó sobre los deseos y pulsiones, razón por la cual una de las condiciones para que la civilización pudiera prosperar fue domesticar el cuerpo. Para occidente el cuerpo ha sido lo otro de la razón y lo opuesto al conocimiento, uno y otro se construyeron sobre las pasiones y los apetitos. Pero la cultura europea no sólo desvalorizó la corporeidad, en el proceso gestó desconfianza y miedo hacia todo lo que proviniera de ella y so pretexto del miedo instrumentalizó el cuerpo. Por ejemplo, la palabra alemana *Körper* hace

⁹³ Benjamin, *La obra de arte en la época...*, p91

⁹⁴ Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p 279 los pensadores de la escuela de Frankfurt diferencian entre las palabras alemanas y *Leib*, entre el cuerpo físico y el cuerpo viviente

⁹⁵ “...con ella se había introducido la dolencia más grande la más siniestra, una dolencia de la que la humanidad no se ha curado hasta hoy, el sufrimiento del hombre por el hombre, por sí mismo: resultado de una separación violenta de su pasado animal, resultado de un salto y una caída, por así decirlo, en nuevas situaciones y en nuevas condiciones de existencia, resultado de una declaración de guerra contra los viejos instintos en los que hasta ese momento reposaba su fuerza, su placer y su fecundidad” Nietzsche, *La genealogía de la moral*, p 109

referencia a lo corporal que ha sido modelado por la racionalidad que redujo la naturaleza a material y a materia. Occidente marcó el cuerpo con el sello de lo muerto y lo hizo parte de la conciencia alienada que es incapaz de construir una experiencia compleja y rica de él.

Pero, si la conciencia se erige como el baluarte de la civilización y de su racionalidad, el inconsciente como espacio al margen del dominio racional permitía criticar la instrumentalización del cuerpo, que en el capitalismo ha devenido mercancía. La apuesta revolucionaria que plantea Benjamin se ubica en este contexto.

En el texto sobre Baudelaire al que hice referencia líneas arriba, se expone la relación entre la vivencia y la conciencia, señalé que la vivencia es una forma de experiencia limitada a los estereotipos, la cual tiene su correlato en un tipo específico de evocación del pasado, la memoria voluntaria. Ahora bien, en el mismo texto se plantea la posibilidad de una experiencia no alienada –producida por el shock- y la recuperación de una memoria que guarda otra “verdad” sobre la propia persona -la memoria involuntaria; en Proust esta memoria se despierta con el sabor de un panecillo, es decir, es una memoria conectada al cuerpo que da lugar a otra narración de la existencia, para el pensador alemán en el cuerpo radica una memoria capaz de cuestionar el relato convencional y reglamentado por el orden social y las instituciones.

Y dada la conexión que el autor establece entre cuerpo-individuo y la colectividad este acercamiento hace posible recontar la historia. El cuestionamiento benjaminiano a la historia positivista y a la historia oficial, se sustenta en los procesos de recuperación del pasado a través de verdades que surgen del cuerpo, de las prácticas colectivas no institucionales ni institucionalizadas, es decir, en la memoria.

Foucault por su parte considera que pensar la historia y las potencialidades del cuerpo en términos de represión, tal como lo hizo una parte importante del pensamiento marxista, restringe el análisis al ámbito de la conciencia y la ideología. Para Foucault

“si el poder no tuviese por función más que reprimir, si no trabajase más que según el modo de la censura, de la exclusión, de los obstáculos, de la represión, a la manera de un gran superego, si no se ejerciese más que de una forma negativa, sería muy frágil. Si es fuerte, es debido a que produce efectos positivos a nivel del deseo”⁹⁶

⁹⁶ Foucault, *Microfísica del poder*, p 106

La experiencia sobre el cuerpo se construye a partir de relaciones de fuerza que son al mismo tiempo relaciones de poder de muy diversos órdenes⁹⁷, que normalizan los cuerpos, producen formas de afección, relación y reacción a las cuales éstos se sujetan. Para Foucault devenir sujeto es encontrarse sujetado a ciertas prácticas, discursos y saberes, con nuestro comportamiento reproducimos un orden de cosas, y relaciones de poder. Sin embargo, todo cuerpo es capaz de poner en cuestión la normatividad que rige sus relaciones, acciones, posiciones y discursos.

Ya sea a partir del inconsciente, de la memoria involuntaria el cuerpo “habla” de los acontecimientos de otra manera, permite pensar de otra manera, bajo otras coordenadas, cuáles son éstas es difícil decirlo porque no se encuentran trazadas de antemano, no son instrumentos puestos a la mano de los cuales nos podamos servir a voluntad, ellas son invenciones, apuestas, acontecimientos, son estrategias que deben ser planteadas y replanteadas una y otra vez, en tanto son fácilmente asimiladas por la lógica dominante.

No reconciliados retoma dos ejemplos de cómo una apuesta estético política basada en el cuerpo expone una historia que el poder intentó acallar porque lo confronta. Los acontecimientos allí abordados rompieron con las condiciones de sujeción espacio temporales que la dictadura argentina había producido como la norma de existencia. La desaparición de 30,000 cuerpos hizo imperioso buscar formas a partir de las cuales se acabara con el silencio impuesto y se recreara la apropiación del espacio público, esa fue la consigna primero del *siluetazo* y posteriormente de los *escraches*, estos últimos planteaban la memoria como espacio de no reconciliación, es decir, como espacio de resistencia frente a las políticas del estado democrático, quien argumentaba la necesidad del perdón y el olvido para afianzar la “unidad nacional”.

En ambos trabajos el motor es el cuerpo pero el cuerpo ausente, la ausencia es la que mueve a la acción, esto que en principio parece paradójico no lo es si consideramos que el espacio vacío hace evidentes los fallos, las carencias y contradicciones de un sistema de saber/poder que ha instrumentalizado razón y cuerpo por igual.

El cuerpo es de suyo colectivo, es decir los procesos de subjetivación se construyen dentro de campos de saber y visibilidad que son grupales, plurales, culturales, no obstante, no es lo mismo establecer el carácter social del cuerpo y de la subjetividad que su condición

⁹⁷ La dominación es quizá el ejemplo más extremo

colectiva, existe entre ambas consideraciones una distancia dada por la posibilidad o imposibilidad de separarse de las formas de experiencia instituidas.

La figura del cuerpo social se ha utilizado para fundamentar la ordenación de los grupos humanos, condición que al mismo tiempo supone o justifica establecer jerarquías entre los individuos, pensemos en la distribución social realizada por Platón, la cual postula que algunos individuos están destinados a ejercer el mando mientras que otros, dada su naturaleza deben ser guiados. En este sentido la condición social del cuerpo implica su ubicación en una distribución determinada y jerarquizada de los papeles, las experiencias y las expectativas que sobre él se elaboran, implica por tanto adecuarse a y ser inscrito en patrones más o menos rígidos. Por otro lado pensarlo en función de lo colectivo intenta hacer hincapié en su ser con los otros, y si bien esta postura no está exenta de formas de distribución o reglamentaciones, persigue flexibilizar o incluso desestructurar las formas instituidas de la experiencia.

Por ejemplo, “Nadie sabe lo que un cuerpo puede”, es una de las, esta afirmación reaparece una y otra vez de manera velada o manifiesta en el trabajo de Exposito -enunciación que es retomada por Deleuze de la Ética de Spinoza, la cual emplea en su propuesta sobre el cuerpo sin órganos. Como funciona esta cita en la propuesta de Exposito es lo que habría que determinar.

Nadie sabe lo que puede un cuerpo.

La lectura que Deleuze hace de Spinoza lo lleva a considerar que la Ética tiene como uno de sus elementos centrales el cuerpo y sus efectos, permite al mismo tiempo plantea una condición del cuerpo y de las relaciones que establece diferente a la que la tradición filosófica occidental ha elaborado, en la cual se privilegia, o privilegio, la conciencia sobre lo corporal. El esquema que Deleuze señala Spinoza alteró antagonizaba y jerarquizaba cuerpo y mente, entendida en términos de conciencia, a esta última le fue adjudicada la capacidad de contener las pasiones. Ahora bien, al dominio de las pasiones que la conciencia llevaba a cabo, propuesta fundamental del orden Moral, Spinoza no opone nada, el pensador holandés no lleva a cabo una inversión de los componentes, es decir, a la superioridad del alma o conciencia sobre el cuerpo no se opondrá la del cuerpo sobre el alma, antes que eso analiza sus relaciones “lo que es acción del alma es necesariamente acción del cuerpo y lo que es pasión en el cuerpo es también

necesariamente pasión en el alma”⁹⁸. La reciprocidad planteada -paralelismo- permite cuestionar tanto la superioridad del conocimiento sobre el cuerpo como el conocimiento que se ha hecho del cuerpo.

“Nadie sabe que puede un cuerpo”, somete a crítica el pensamiento sobre el cuerpo, el conocimiento que se ha generado en torno a él, el conocimiento que éste puede generar, las relaciones entre cuerpo/mente, el pensamiento como un elemento que conforma al cuerpo y no algo externo que tiende a regularlo, “No hay menos cosas en el espíritu que superan nuestra conciencia que cosas en el cuerpo que superan nuestro conocimiento”⁹⁹.

En su lectura de Spinoza Deleuze señala que dado que la conciencia no puede dar cuenta de las causas, esto es de aquello que produce una reacción en el cuerpo o lo incita a la acción, nuestro conocimiento del cuerpo está en función de las relaciones que establece con otros cuerpos, y como señale de sus efectos, los cuales son de dos tipos aquellos que aumentan la potencia vital y cuya emoción asociada es la alegría y otros que por el contrario destruyen dicha potencia, produciendo emociones tristes.

Para Deleuze los planteamientos del pensador holandés son una herramienta para replantear el carácter unitario del cuerpo y su vinculación a la subjetividad como factor determinante de lo que un cuerpo es. Nadie sabe lo que un cuerpo puede es una interrogante que invita a pensar la manera en que éste/éstos se conciben, las relaciones que los cuerpos establecen y las que los conforman, sus límites y capacidades “Se busca la adquisición de un conocimiento de los poderes del cuerpo para descubrir *paralelamente* los poderes del espíritu que escapan a la conciencia”¹⁰⁰.

Ahora bien, lo que me interesa señalar es que los planteamientos deleuzeanos sobre el cuerpo permite pensarlo de otra manera que no sea como una posesión subjetiva gobernada por la mente o conciencia, condición que cuestiona al sujeto moderno y a la autonomía como su característica principal; no hay sujetos sino agentes colectivos, algo similar sostendrá con respecto a los enunciados, el enunciado siempre es colectivo, otra de las frases que Exposito retoma del pensador francés e integra en su video-montaje. Esto es, existen relaciones, vínculos que se establecen en y a través de los cuerpos, en y a través del lenguaje, de manera que la posibilidad de remitirnos a una instancia autosuficiente y unitaria está totalmente descartada.

⁹⁸ Deleuze, *Spinoza Filosofía práctica*, p28

⁹⁹ *Ibíd*

¹⁰⁰ *Ibíd*

Deleuze señala que son tres los estratos que nos atan, es decir, que nos impiden formar un cuerpo sin órganos, constituirmos como agentes colectivos, el organismo, el significado y la subjetividad. Estas tres instancias apelan a un orden que para ser tal tiene que clasificar, discriminar, reducir la multiplicidad a la unidad, y cifrar los encuentros e intercambios en procesos de interpretación y significación. Ahora bien, frente al organismo cerrado sobre sí mismo/sujeto, se plantea el flujo de intensidades que comunican y recorren los cuerpos, estas fuerzas hacen patente el dinamismo con el que el autor piensa lo corporal. “Deshacerse del organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidades, territorios y desterritorializaciones”¹⁰¹

Abrir el cuerpo implica permitir que paseen por él los devenires múltiples y contradictorios que hacen imposible definir y fijar lo que el cuerpo es. La condición, aunque no sé si esa palabra sea la adecuada, del cuerpo sin órganos es la experimentación “Suponemos que un cuerpo sin órganos es siempre experimental, por eso nunca está dado” Experimentar implica ensayar, probar una y otra vez, pero a diferencia de la experimentación científica que ve en ésta un paso en el proceso de conocimiento, es decir una etapa que culminará en un fin determinado y deseado, la experimentación tiene valor en sí misma, en tanto es justamente el proceso lo que se aquilata pues es éste en el que se lleva a cabo las desterritorializaciones. Experimentación y experiencia van de la mano.

Considerar el cuerpo como un efecto colectivo cuestiona la subjetividad entendida de manera unitaria y autotélica. Las subjetividades y los modos de subjetivación están ordenadas, jerarquizadas, sujetas a divisiones, responden a campos de saber que explican y controlan las experiencias y sus efectos. Reparar en ello permite llevar a cabo una acción política, reconfigurar lo sensible, es decir, producir otras posibilidades de cuerpos y de relaciones, sustentadas en la interacción con los otros, en la afección, soy vinculado a los otros, por lo que su suerte no me es ajena.

Exposito lleva a cabo no sólo un montaje de imágenes, como veremos en lo subsiguientes, sino de teorías, Deleuze, Benjamin, Derrida; la empresa del español es relacionar estas posturas teóricas que -no obstante tienen en común la revaloración del cuerpo y de las experiencias que de él tenemos, como medios para producir otras formas de concebir (nos), de

¹⁰¹ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, p164-65

pensar (nos) y de relacionarnos con- en términos teórico-filosóficos resultaría difícil de vincular sin antagonizar¹⁰².

Las referencias a los autores citados se trabajan en dos registros uno que se organiza en la forma y otro mediante frases que aparecen en la pantalla como iluminaciones que “corren el riesgo de desvanecerse para cada presente que no se reconozca en ella”¹⁰³. Si forzamos un poco la lectura del trabajo el montaje funciona desestructurando los discursos de los se apropia borrando los nombres propios; las frases aparecen y desaparecen entremezcladas con las imágenes, con los fragmentos de obras, sin señalar su procedencia. Su lectura se encuentra en relación con los otros fragmentos y no de acuerdo a la intención de una voluntad determinada que se agrupa bajo la figura del autor. Parece claro que el trabajo de Exposito no es una ilustración de propuestas filosóficas, tal como hace con los otros elementos, las usa, experimenta con ellas intentando producir otras experiencias de lo humano.

Exposito se da a la tarea de pensar la representación de la acción política y la política de la representación partiendo de las lecciones vanguardistas. El análisis que lleva a cabo posee dos dimensiones no excluyentes, el potencial político del trabajo estético-artístico y la relación de este último con los eventos que reconfiguran lo social y colectivo. En relación con el primero el análisis parte de las lecciones vanguardistas y principalmente de una de sus propuestas más significativas, el montaje.

No reconciliados, montaje en cinco actos

Antecedentes

Vanguardia y política.

La relación entre arte y política es sin lugar a dudas una de las problemáticas centrales para la actividad artística desde la primera mitad del siglo XX¹⁰⁴, que se consolida en las posturas

¹⁰² Las lecturas filosóficas tienden a producir lecturas agonales de las propuestas filosóficas, es decir las confrontan buscando los argumentos que pueden ser cuestionados y/o rebatidos.

¹⁰³ Benjamin, *Tesis sobre la historia*.

¹⁰⁴ El binomio arte-política no es un invento vanguardista, el empleo de ciertas formas estético-artísticas como propaganda o denuncia ha estado presente a lo largo de su historia. No obstante, son los movimientos de vanguardia los que hacen de esta cuestión una condición programática.

vanguardistas, y es precisamente en el espacio abierto por tales discusiones en el que el artista español se sitúa.

Los movimientos de vanguardia plantean problemáticas a la actividad artística que delinear aquellas que ocupan al productor español, sin embargo sería poco acertado considerar que la relación se establece en términos de antecedentes históricos o herencia cultural, es decir, que el trabajo de Exposito retoma las formas vanguardistas como modelos a seguir, o que las formas contemporáneas son el resultado esperado de dichos movimientos. Y me parece poco acertado porque tal postura implica continuar con la narrativa histórica que ha pensado a la actividad artística como una secuencia de estilos y movimientos generalmente contrapuestos. No obstante, aquello que la historia del arte ha reunido bajo el término Vanguardia artística no es en ningún sentido una tendencia uniforme, cada uno de los movimientos que la conformaron poseía un programa particular, que vistos como una totalidad entraña tensiones y contradicciones¹⁰⁵; razón por la cual sería importante considerar si el ánimo de unificar las diversas manifestaciones no ha sido un acto de fuerza por parte de los historiadores del arte.

Las experiencias artístico-estéticas europeas de principios de siglo XX buscaban transformar la actividad artística, sin embargo, para cada uno de estos grupos tal cometido respondía a planteamientos disímiles, sabemos bien que para algunos el quehacer artístico debía romper con los supuestos previos sin exceder los límites de la propia actividad, mientras que para otros la tarea consistía en trasgredir dichos límites, es decir, las búsquedas planteaban distanciarse de los patrones de representación establecidos, por ejemplo la perspectiva lineal, hasta subvertir el concepto arte y su campo de aplicación de manera que éste rebasara sus propias fronteras. De igual manera posturas semejantes presentaban matices diversos, en este sentido transformar la actividad artística podía significar cosas muy distantes una de la otra.

Una parte de los movimientos de vanguardia trataba de robustecer la institución mientras que otra pugnaba por distanciarse de ella, es de éstos últimos movimientos que habría de surgir la posibilidad de vincular la actividad artística con otras formas de producción y relación humana:

¹⁰⁵ “Cuando la historia del arte moderno occidental tuvo que construir un relato que incorporase, “normalizándolas”, las rupturas de ciertas experiencias de la vanguardia, lo que hizo fue, por ejemplo, capturar el arte soviético, articular su (re)presentación organizando un relato del mismo que individuase líneas biográficas como piezas que componían una corriente “plural”, y relatar a su vez cada una de esas individualidades más o menos aisladas a partir de una organización de su “obra” separada en estilos y formatos”. M Exposito, *Entrar y salir de la institución*

Si bien movimientos como el surrealismo o el constructivismo ruso establecieron una relación franca con cierta forma de práctica política a través de su adhesión al partido comunista, a diferencia de las tendencias artísticas de carácter estatal, quienes partiendo del realismo se abocaron a la acción propagandística con tendencias ilustrativas, ambos movimientos se dieron a la tarea de explorar los fundamentos de esta actividad así como sus formas instituidas. No se trataba por tanto de seguir la línea que el aparato gubernamental consideraba deseable, esto es, no se intentaba hacer del arte un medio de adhesión, convencimiento o exaltación de determinados valores, de aparejar arte y propaganda, sino de transformar su relación con el mundo y en última instancia, de modificar la realidad a partir de modificarse a sí mismo. De manera que explorar el carácter político y comunicativo del arte implicó sin duda saltar sobre sus límites, ejerciendo con ello una acción directa sobre la obra, el concepto de obra y el de arte.

“Cuando el arte de vanguardia tuvo que discutir abiertamente su funcionalidad política y afrontó su dimensión comunicativa, ya no discutiéndolas en el plano de los contenidos sino incorporándolas estructuralmente, hace casi un siglo, me parece que fue el momento en el que comenzó lo que ahora somos o lo que todavía podemos llegar a ser”¹⁰⁶

Una de las búsquedas de estas vanguardias fue estrechar las relaciones entre la producción artística y la experiencia cotidiana, de poner el arte al servicio de la sociedad. Sin embargo, la finalidad no era llevar las obras a espacios públicos, se abogaba por transformar las condiciones de la experiencia estética, de manera que las características que se consideraban propias de las obras, así como las capacidades que estas requerían y ponían en acción, rompieran con la economía artística implementada desde el Renacimiento, se buscaba entre otras cosas que el coto privado de la producción y la potencias creativas se socializaran. Esta tarea se concretó de diferentes maneras, a través de la incorporación de formas de construcción de la imagen a objetos de uso cotidiano, mediante la incorporación de objetos no artísticos dentro de las obras, al retomar experiencias cotidianas en las prácticas artísticas, entre otras. Es decir, estrechar los lazos entre el arte y la vida significó, y eso el estudio de dichos movimientos lo deja en claro, modificar las formas artísticas.

Socializar la experiencia estético-artística implicaba desbordar el concepto de arte, pero en más de un sentido significaba, a través de su puesta en crisis salir de la institución. Una

¹⁰⁶ M Exposito, *Entrar y salir de la institución*

forma de llevar a cabo tal empresa fue pensar el arte en su condición de trabajo¹⁰⁷, de trabajo no enajenado que podía tener un carácter modélico. La actividad artística se veía como una forma de trabajo libre y lúdico que se caracterizaba por un trato no violento con la materialidad, por lo

¹⁰⁷ El trabajo es una actividad, un hacer que genera algo que no existía previo a la acción realizada. No obstante, el trabajo fue conceptualizado como una facultad humana elemental y ontologizado; pensado así, el trabajo es una marca particular del ser del hombre. No obstante, tal supuesto ha sido puesto en cuestión por las investigaciones etológicas, las cuales han demostrado que otros animales también realizan actividades que podrían considerarse como tales.

Sí asumimos que el trabajo es una actividad, aceptamos que éste es un proceso independiente de los objetos que produce y por tanto de las valoraciones que dichos resultados puedan tener. Es en la actividad donde se despliegan los procesos creativos y de invención, es en él donde se generan o refuerzan los lazos comunitarios y se permite el desarrollo de determinadas capacidades mientras se inhiben otras. Tomemos dos ejemplo benjaminianos, las hilanderas que al tejer escuchan historias y el trabajador de la fábrica cuyos movimientos se asemejan a los de un autómeta. Es decir, el trabajo tiene efectos dentro de las comunidades, ahora bien es a partir de la apropiación del trabajo por parte de los diferentes modelos económicos que dichos efectos han tenido consecuencias que contravienen sus capacidades vinculantes, produciendo distinciones que han servido para jerarquizar y excluir. Por ejemplo la distinción entre el trabajo manual y el intelectual; distinción que implica una valoración y jerarquización del trabajo y de los trabajadores, negativa en relación con el trabajo manual positiva en lo referente al segundo, la cual tiene efectos políticos, distribuye a las poblaciones en función de la labor que realizan, donde existen labores o actividades privilegiadas por sobre de otras. Pensemos en la distribución social realizada por Platón en la cual los artesanos no podían hacerse cargo del gobierno de la república por falta de tiempo y por cuestiones inherentes a su condición.

En el sentido anteriormente expuesto el trabajo es una actividad que produce cosas en el ámbito social -porque el trabajo únicamente es considerado como tal dentro de un grupo humano-, ahora bien, dicha actividad ha sido clasificado en función del tipo de actividad y del resultado obtenido, como fuerza productiva, generador de valor y de mercancías. Es decir, el trabajo está ligado al aspecto económico a través de la noción de valor, y el valor está determinado socialmente de acuerdo con la relación medios-fines, esto implica que ni el trabajo ni las cosas por él producidas son valorados por ellos mismos sino de acuerdo a la función o utilidad que se les adjudique. El trabajo produce cosas y aunque ese objeto tiene una existencia propia no es apreciado en función de su objetividad, sino de su condición de medio para la obtención de una finalidad. Pocos son los objetos que han sido pensados como ajenos a la relación medios-fines, por lo que su existencia se considera sin finalidad o posee finalidad que le es intrínseca, este tipo de objetos son las obras artísticas.

Lo importante de lo anterior es que la aparente independencia de la que han gozado las obras artísticas les ha permitido canalizar las capacidades creativas e inventivas de los seres humanos. Por lo que este tipo de producciones evidencian otra concepción del trabajo que no se centra en la apropiación de las cosas y su explotación, sino en una interacción "armónica", que quiere decir esto, que es posible aproximarse a la objetividad con un ánimo diferente a la apropiación y dominación, y que la objetividad no está supeditada al valor, ya sea de uso o de cambio.

El trabajo no es una actividad que se limite a producir mercancías y cuyo sello sea la alienación del individuo y la dominación y explotación de la naturaleza. Esta condición le ha sido adjudicada por un sistema económico específico. De manera que pensar que el trabajo únicamente es productor de objetos que posteriormente serán mercantilizados, es decir de mercancías, hace imposible rescatar o recalcar las potencialidades de la actividad humana para producir relaciones, situaciones y efectos que potencian las múltiples capacidades humanas.

El trabajo genera cosas que no existían antes del proceso de elaboración, esto es, emplea las capacidades de invención de los seres humanos. Siguiendo el ejemplo benjaminiano de la segunda técnica o técnica lúdica, el trabajo puede ser un medio para alcanzar nuestros sueños de felicidad, es decir, de producir, en comunidad, aquello que hemos soñado, el bien-estar de los habitantes humanos y no humanos de este planeta.

que servía como un caso ejemplar para reconstruir las relaciones sujeto-objeto de manera que no se produjeran sobre la dominación del otro, la libertad, el placer y la capacidad inventiva son aspectos del ejercicio artístico que servirían como ejemplo para modificar el trabajo enajenado. La obra artística y su proceso de producción abrían una ventana desde donde escapar a la racionalidad instrumental y por ende a sus formas de subjetivación. Y en última instancia, transformar la experiencia implicaba hacer lo propio con el sistema económico y la racionalidad que este adoptó e impulsó.

Entender el arte en términos de trabajo¹⁰⁸ cuestionaba las categorías usadas para describir y pensar esta actividad, la importancia de la técnica sobre la unicidad, la consideración del hacer como producción y no como inspiración, la modificación en el estatuto del artista como genio creador y del arte como producción espiritual¹⁰⁹, entre otros.

Aunado a lo anterior la socialización de la experiencia estético-artística hacía necesario abogar por el carácter comunitario de las potencias creativas y señalar el carácter artificial de su concentración en unas pocas manos. Otro punto que requería ser cuestionado era el de sus límites, aquí la institución artística ocupaba un lugar privilegiado al ser la encargada de regular y administrar las prácticas y sus saberes, por tanto de producir un orden determinado, un conjunto de divisiones y sus consecuentes afectaciones, esto es de distinguir y establecer que es un producto creativo, de administrar ciertas determinaciones de la belleza, de delimitar quienes poseían y estaban facultados para ejercer un tipo de producción. Esto es, replantear el estatuto del arte y de lo artístico tenía que dejar en claro que el arte se desarrolla en una determinada

¹⁰⁸ Interpretación de raigambre marxista

¹⁰⁹En un sentido análogo, que las producciones artísticas sean valoradas en función de su unicidad y originalidad les ha conferido un valor agregado implícito en su excepcionalidad, que las constituye como bienes culturales -es importante señalar que desde su concepción el concepto de cultura está vinculado a la mentalidad burguesa- capitalista y por tanto, es resultado de una racionalidad instrumental que coloca en el centro de su programa la dominación de todo lo existente. Dentro de la historia positivista las producciones artísticas adquieren la condición de bienes del espíritu que concretizan los grados de desarrollo que las sociedades alcanzan en un determinado momento histórico, por ello son tomadas como testimonios del perfeccionamiento de lo humano, que no es otra sino la distancia que nuestra especie ha logrado con respecto de la naturaleza. Las obras artísticas pensadas como parte substantiva de "la herencia espiritual de la humanidad" "representan para la conciencia la categoría de propiedad, como en la economía el capital significa el dominio sobre el trabajo pasado", esto es algo que puede ser apropiado, una mercancía que al mismo tiempo representa "la forma ya siempre dada de su ideología"; la apropiación de las obras por parte de la cultura, y en esto Adorno y Benjamin estaban de acuerdo, las convierte en un reducto de la dominación burguesa que afianza los valores con los cuales se legitima y preconiza, sustrayéndoles su potencial crítico y revolucionario: "la presa, como ha sido siempre costumbre, es arrastrada en el triunfo. Se le denomina con la expresión: patrimonio cultural".

distribución de lo sensible y de la experiencia que se ha modelado a lo largo de cuando menos dos siglos.

La experiencia se volvió central en la discusión sobre las artes plásticas y visuales, a tal grado que el objeto dejó de ser la figura determinante de éste conjunto de prácticas, ahora bien, la atención se posó sobre las huellas que la propuesta artística deja en la subjetividad y sobre los procesos de pensamiento y acción que pueden generarse a partir del contacto con ella.

Una de las facultades que se conceden a la actividad artística es la de proponer nuevas formas de distribuir, de emplazar o estructurar la experiencia, el espacio/ el tiempo y las relaciones que allí se establecen, las cuales retan o cuestionan las ya establecidas, desde el siglo XIX las obras artísticas han tratado de violentar la norma, violentar la norma significa confrontar los procesos de normalización de la experiencia y de la subjetividad mediante relaciones novedosas, extraordinarias polémicas, efímeras, transitorias, etcétera.

Si concedemos que la experiencia se encuentra a la base de la subjetividad y en tanto el arte reconfigura la experiencia, podría concluirse que la forma de experiencia estético-artística incide sobre la constitución subjetiva y la consolidación de sus relaciones al alterar las coordenadas habituales en que se produce y desenvuelven.

Dicho lo anterior es posible tener mayor claridad sobre el vínculo que se establece en el trabajo del videoasta español con determinadas intenciones de la vanguardia, la socialización de la experiencia, el replanteamiento de la labor artística, la necesidad de repensar el arte como trabajo, esto es, de revisar sus alcances y posibilidades.

En el primer acto de *No reconciliados* Exposito relaciona cuadros de Tomas Maldonado, como referente de la vanguardia concreta argentina, y el hotel Bauen¹¹⁰, con ello pone de manifiesto la ya señalada necesidad de replantear el papel del arte en las formas de construcción de la experiencia y de sus alcances. Empresa esa en la que se cruzan la vanguardia artística y llamémosle así, la vanguardia política. La recuperación de la empresa utópica de los movimientos artísticos de principios de siglo encuentra su correlato en la recuperación del hotel argentino por sus trabajadores, en particular y en general en el movimiento de recuperación de empresas posterior a la crisis del 2001. Una analogía que apunta a la necesidad de producir acciones que trascienda los límites del marco disciplinar y se desborde hacia la existencia, “el vídeo enuncia en uno de sus textos: el artista ha de ejercer una

¹¹⁰ Ver el apartado siguiente *Desarrollo de un triangulo*

recuperación de la empresa en la que trabaja —de los medios de producción que le corresponden— tal y como los trabajadores hacen con la suya”¹¹¹. Y de manera análoga a como la recuperación de las empresas plantea la posibilidad de otras formas de organización, de comunidad, del trabajo, y sus jerarquías, la recuperación del arte implica su capacidad para producir otras formas de socialización, de ser con el otro.

En este video en particular Exposito recupera acciones que han desbordado las condiciones imperantes de la existencia, produciendo alternativas de creación, de memoria, de resistencia y de experiencias.

El dispositivo del que hace uso es el montaje aquí podemos ver otro de los hilos que unen el trabajo de Exposito con las vanguardias, su relación bien podría entenderse bajo la estructura de la imagen dialéctica benjaminiana, como la actualización del pasado en el tiempo ahora.

El trabajo se estructura a partir de 5 fragmentos o líneas de fuerza que no producen una totalidad, sino una discontinuidad estructural que destruye la ilusión de autocoherencia y unidad entre la forma y el discurso. Pero que al ser pensadas en conjunto remiten a otro lugar¹¹², a otro lugar, que como la temporalidad, no existe previo a la forma sino que es creado por el dispositivo y que intenta anticipar un espacio y un tiempo diferentes —utópicos—, puesto que esa es la apuesta de la memoria, y el montaje de Exposito es sin duda un trabajo de memoria.

Montaje y política

El reconocimiento de que el arte es una actividad y no una facultad del espíritu hacía necesario, al menos así lo consideraba Benjamin, ubicarlo dentro del aparato de producción, y determinar si éste se limitaba a “abastecerlo” o en su defecto su acción estaba encaminada a transformarlo. Transformarlo implicaba modificar su forma, así como su recepción.

Desde una lectura marxista el arte es pensado como un aparato de producción cuyo elemento constructivo es la técnica. La técnica artística es la relación que el hombre establece con los medios de producción, y por tanto determina “la función que la obra desempeña dentro de las relaciones de producción”. Dicho en términos adornianos es la acción del hombre sobre la

¹¹¹ Marcelo Exposito, *Lecciones de historia: generación Hamlet*, p6

¹¹² Ana Longoni, *Caleidoscopio*, p 141

materia, pero dicha acción está condicionada por la situación en que se encuentre el aparato de producción, es decir por la técnica extra artística.

El arte objetiva las relaciones que los hombres establecen consigo mismos como sujetos individuales y fuerza de trabajo, y con los adelantos técnicos-científicos, es decir, la técnica artística da cuenta del estado de cosas, ahora bien, la labor del artista o productor puede ratificar el orden u oponerse a él de manera activa, es decir, cuestionar las relaciones sociales o reproducirlas. La pregunta que debemos hacer es sí éste puede transformarlas, esto es, ¿si las modificaciones de y en la técnica artística pueden hacer variar las relaciones de producción?

La respuesta de Benjamin era afirmativa, el alemán sostenía que en el momento histórico en el que se encontraba la transformación del el aparato de producción artístico mostraría la viabilidad de una nueva técnica¹¹³, situación que ayudaría a despertar a las masas del ensueño en el que se encontraban.

Para el pensador alemán la fuerza cuyo influjo ataba a las conciencias era la misma que podría liberarlas; por ejemplo veía en ese caótico cúmulo de gente que es la masa una capacidad de acción del todo diferente a la pasividad que le caracteriza dentro del mundo burgués, él suponía que la masa era poseedora de cierta potencia revolucionaria, potencia que lograría ponerse en movimiento a través de su toma de conciencia como clase desposeída de los bienes de producción. De igual manera, consideraba que el shock despertaría a los sujetos del sueño colectivo en el que se encontraban sumidos. Razón por la cual la recepción desatenta vinculaba la forma artística con la experiencia cotidiana a través del shock. ¹¹⁴

¹¹³ La técnica lúdica o segunda técnica implicaba una acción consensuada ente el hombre y la naturaleza, la cual se alejaba de la instrumentalización racional.

¹¹⁴ La cualidad de la experiencia que producían movimientos artísticos como el dadaísmo y el surrealismo fue precisamente el shock desestabilizar el orden dado a través de la sorpresa, la crítica, el sueño, los estados alterados de conciencia todos ellos característicos del surrealismo. En síntesis se trata de oponer a la experiencia de lo originario, a la experiencia aurática, el shock. Anteriormente habíamos señalado que la experiencia de la modernidad es una experiencia de shock, Baudelaire pone el shock en el centro de su creación, de igual manera los surrealistas lo convierten en un arma, o mejor dicho en una alarma con la cual intentan despertar a las conciencias de su tiempo, el shock por tanto trabaja en dos sentidos como una serie de estímulos que inducen al letargo y como una vía para romper dicha ensoñación. El movimiento surrealista cobra fuerza en el pensamiento de Benjamin, en tanto se adscribe dentro de la dialéctica del sueño y el despertar colectivo, los surrealistas, al unísono con otras vanguardias como Dada, combaten el sueño enajenante con la ensoñación liberadora y es precisamente a través del sueño que, plantean, se logra el despertar: “el surrealismo sigue oponiéndose a una mecanización cada vez más opresora para el hombre, y que sólo importa “la tensión”, ya que es indispensable “atraer al espíritu hacia una dirección a la que no está habituado para así despertarlo” Yvonne Duplessis, *El surrealismo*, p 20 (traducción de Alexandre Ferre, oikos-tau. s.a ediciones, Barcelona, 1972).

Utilizar el shock como arma para sacudir las conciencias, era emplear la fuerza de la ebriedad para la revolución, y esto en términos artísticos implicaba, como ya se dijo trasgredir la forma artística, de manera que la condición armónica, unitaria y bella de la obra fuesen dejadas de lado, sabemos que una de las apuestas formales más significativas que la vanguardia propuso para tales efectos fue el montaje. Para Benjamin Las posibilidades de un nuevo uso de la técnica se expresaban en el cine como procedimiento técnico y técnica cinematográfica del montaje.

El montaje y la producción cinematográfica van de la mano, el productor soviético Serguéi Eisenstein pionero del uso del montaje en el cine, consideraba que éste proveía de estructura al cine dado que el significado de un plano no es independiente ni autónomo, dicho está dado por la relación que establece con otros planos dentro de la secuencia de montaje. Pero, dirá el cineasta letón, el montaje no era únicamente una forma constructiva, en él residía la calve del control estético e ideológico del fenómeno cinematográfico. Para Eisenstein el cine promovía la acción social en lugar de la contemplación estética a través de “una diégesis truncada, disyuntiva, fracturada, interrumpida por digresiones y materiales extradiégéticos” de la ruptura con la unidad discursiva, y de la puesta en cuestión de la relación entre mimesis y diégesis. El cine era ante todo un medio de transformación, que catapulta al espectador hacia una concientización respecto a la problemática contemporánea.

Lo relevante para nosotros es que tal como señalaba Eisenstein y Benjamin el cine evidenciaba las alteraciones experimentadas en los órdenes de la sensibilidad que se reflejan en las representaciones tradicionales del artista y el intelectual, dando paso a nuevas figuras como las del montador, el ingeniero y el productor; entre éstas la del productor resulta clave al oponerse a la concepción del artista como subjetividad genial. A diferencia de la concepción del artista como un ser extraordinario por naturaleza, el productor es alguien que trabaja con un determinado material, y lo hace a partir de ciertos conocimientos. Esto es, el artista es un

Se trata por tanto de trasladar al arte las condiciones de la existencia y de la experiencia, esto es volverlo un arte que ponga en evidencia el grado de empobrecimiento y enajenación que ambas han experimentado en las sociedades modernas, pero al mismo tiempo llevar la existencia al arte para despojarlo de sus formas muertas y de una tradición anquilosada¹¹⁴. Arrancar al espectador de su aturdimiento no podía llevarse a cabo más que desestimando su escala de valores, sus hábitos y saberes, la apropiación del shock es de suyo violenta en tanto se propone destruir las viciadas costumbres burguesas, así como mostrar el proceso de descomposición sufrido por las formas que estrechaban los lazos solidarios entre los individuos. El shock es por tanto producto de la modernidad y habrá de ser utilizado para modificar las formulaciones que esa misma modernidad gesto

trabajador que domina cierta técnica y maneja un bagaje conceptual específico, al cual se adhiere o trata de subvertir. Artista¹ por tanto, puede ser cualquiera que domine el orden disciplinario respectivo; con ello los procesos de construcción artística y su productor dejan de ser extraordinarios. El trabajo artístico se “democratiza”. Estas condiciones anunciaban cambios significativos en las artes plásticas, entre los más importantes podemos mencionar la pérdida de la pureza artística, de la especificidad de sus producciones y del quehacer artístico como producto de un especialista.

Al igual que el movimiento surrealista el cine participa tanto de la experiencia de shock como de la recepción táctil¹¹⁵, el cine aventajaba a las prácticas artísticas por ser eminentemente colectivo, sabemos bien que para Benjamin esta característica era vital en tanto apuntalaba la transformación de la masa en el sujeto revolucionario que requería la historia de acuerdo a la concepción marxista: “La reproductibilidad técnica de la obra de arte transforma el comportamiento de las masas con el arte. Por ejemplo, de ser el más atrasado a la vista de un Picasso, se convierte en el más adelantado ante un Chaplin”. Esta conocida cita condensa las reflexiones benjaminianas sobre las relaciones entre la experiencia, la técnica y la forma artística con la posibilidad de una revolución que desarticulara el sistema capitalista-burgués y sus procesos de subjetivación.

Sí el capitalismo ha empleado la técnica de maneras perniciosas, la vertiente crítica de la técnica artística muestra que es posible otro uso de la misma. Entre ellos la posibilidad de visibilizar los usos facciosos que se han hecho de ella y las implicaciones que ello ha tenido en la construcción de la socialidad.

Hemos dicho que el pensamiento y el quehacer artístico de la modernidad industrial del que el surrealismo, el constructivismo y el propio Benjamin participaban, apostaban por que la obra de arte produjera una reconfiguración de las coordenadas espacio-temporales de la experiencia, y con ello ayudara en la transformación de las estructuras de producción económica, racional y subjetiva. Pero, si la transformación en y de las condiciones de existencia era posible, esto tenía como condición liberar al individuo de la sujeción que el capitalismo le impone¹¹⁶, de manera que la masa se transformara en el sujeto de la revolución¹¹⁷.

¹¹⁵ La recepción táctil es aquella que, tal como expusimos con antelación, tiene como caja de resonancia el cuerpo. El “montaje de atracciones” eisenteiniano tenía por cometido administrar un “saludable shock al espectador”.

¹¹⁶ Helena Chávez, p33

La revolución para llevarse a cabo requería de un proceso de desalienación por parte del sujeto -que tenía un sustento estético en sus dos sentidos como forma trascendental de las condiciones de experiencia y como producción de un tipo determinado de experiencias- que de concretarse en lo colectivo haría saltar el *continuum* de la historia. Sabemos que para el pensador alemán la revolución estaba ligada al pasado como redención. La categoría de redención hace hincapié en que el sufrimiento empíricamente concluido resulta inconcluso¹¹⁸, es decir, no hay superación del dolor en el sentido hegeliano, no se incorpora y se sigue adelante sin un proceso de recuperación y de justicia. Si en algún sentido es posible la emancipación humana tendría que honrar a los sacrificados en nombre del progreso.

Para Benjamin la revolución modificaría la estructura temporal que sostiene la historia. Y el montaje es un medio que permite esto.

El montaje como técnica artística se estructura temporalmente; éste es afin con las imágenes dialécticas, podríamos decir que estas últimas son el armazón epistemológico que le da sostén. Señalé que el montaje es una técnica de producción artística que relaciona elementos heterogéneos, es decir, elementos que no mantienen una correspondencia temporal, discursiva o formal. A través de este poner con se pretende extrañar los elementos que lo conforman, de manera que se rompa con las determinaciones y sentidos previamente asignados a las partes conformantes; este acto puede hacer surgir una imagen dialéctica. La imagen dialéctica es descrita por Benjamin como un choque de temporalidades del cual se produce una imagen. En la imagen dialéctica hay un componente estético de afección sensorial “el shock del reconocimiento con el que la yuxtaposición de pasado y presente es percibido como la electricidad”.

No obstante que para Benjamin la temporalidad es central, uno de sus dispositivos teóricos más importantes, la imagen dialéctica, es inmóvil. Lo cual parece contradictorio si no consideramos que recurrir a la imagen y con ella a la permanencia le permite mostrar la tensión que existe entre el movimiento –la historia- y la presencia –el presente. Es decir, a través del dispositivo teórico aquí señalado se propone que la historia no es un discurrir permanente sino

¹¹⁷ El materialista histórico afronta un objeto histórico única y solamente cuando éste se le presenta como mónada. En dicha estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra forma, de una chance revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido, Benjamin, tesis XVII

¹¹⁸ Susan Buck M., *Dialéctica de la mirada*, p269

situaciones actualizables en el ahora,¹¹⁹ en el presente de su cognosibilidad. Detener el “flujo” temporal era una manera de oponerse al progreso y con ello al pasado como algo terminado.

Recordemos que a juicio de Benjamin uno de los puntos más criticables del materialismo dialéctico era la idea de progreso, ésta tal como se deriva desde los planteamientos hegelianos pareciera justificar los abusos cometidos a lo largo de la historia, al postular que las etapas por las que ha a travesado el género humano han sido necesarias para que la razón alcance su autoconciencia. En esta propuesta el pasado se considerado superado y los padecimientos de la humanidad necesarios. Por el contrario para el pensador berlinés nada de lo pasado está perdido para la historia, esta toma de postura es sin duda un reclamo de justicia por y para todos los seres que han alimentado el curso de la historia¹²⁰.

El montaje no sólo es político porque desde su condición estética plantee nuevas formas de la experiencia, sino porque interviene la historia como productora de relatos hegemónicos y jerárquicos, al poner en escena lo desvalorizado, lo olvidado, lo marginado, lo suprimido.

Luego entonces, señalé que en el montaje se enlazan temporalidades que narran los acontecimientos bajo otros órdenes de pensamiento y acción, y dado que éste se ha planteado como la formalización estético-artística del shock y en tanto el shock se dirige al cuerpo, la estructura narrativa que pone o propone como eje central es la memoria. “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”¹²¹

La memoria no es resultado de la adecuación entre el recuerdo y el suceso, ésta propone un trabajo de recuperación de lo acontecido como una manera de interpelar el

¹¹⁹ *Ibidem*

¹²⁰ Si bien para Kant la emancipación implicaba liberarse de una culposa minoría de edad a través de la razón, para Benjamin la emancipación tiene que ver con liberarse de las condiciones subjetivantes y sujetadoras que dicha racionalidad generó, las cuales se concretaron en un modelo económico –el capitalista- y una epistemología científico-positivista. Sabemos que para el autor alemán una de las nociones que mayor conflicto habían producido era la de progreso; en tanto esta idea exigía relegar al olvido todo lo pasado que no fuese privilegiado por las estructuras de saber-poder. El progreso demanda borrar los sufrimientos al considerar que estos han sido un mal necesario. Ahora bien, Recuperar el pasado y restituirle su fuerza implica deslegitimar el olvido como parte del proceso histórico, que tiene al futuro como tiempo privilegiado por ser el momento en el que los conflictos serán resueltos y el estado de bienestar será una realidad. No obstante para un número importante de países y para millones de personas tales perspectivas no fueron ni serán posibles, no bajo el régimen capitalista que impone el saqueo de unas zonas del mundo y las condena a la pobreza.

¹²¹ “el auténtico concepto de la historia universal es mesiánico, en el tiempo-ahora Benjamin, *Tesis VI*

presente, pero, como se ha señalado no en un sentido causal, es decir, el pasado como condición del ahora que pueda proveer una explicación más o menos tranquilizadora, sino como una vía para irrumpir en él. Esta, creo poder asegurar, es la apuesta de Exposito en las dos producciones señaladas; ambos dispositivos se plantean la necesidad de reactivar el pasado como forma de producir formas de acción política y resistencias.

Acción-Memoria-Montaje

El 21 de septiembre de 1983, último año de la dictadura militar, en lo que se conoció como la tercera marcha de la resistencia siluetas negras sobre fondos blancos invadieron los alrededores de la Plaza de Mayo. Tapizaron la Casa Rosada, el Cabildo, la Catedral, “los edificios que sintetizan la trama del poder de esa ciudad”, por un día habitaron en cada espacio que circunscribe la plaza porteña, cada una de ellas conjuraba a un detenido-desaparecido. El Siluetazo, como se le conoció después, se inscribe como una más de las acciones realizadas por las madres de los detenidos-desaparecidos, que bajo diferentes consignas, la más famosa es quizá la de aparición con vida, marchan todos los jueves en torno a la *Pirámide de mayo*¹²², el reclamo de aparición con vida paulatinamente se convirtió en un reclamo de memoria y por justicia

El *Siluetazo* fue el dibujo masivo de siluetas sobre papel que los asistentes a la marcha llevaron a cabo, en un primer momento fue una iniciativa artística, es decir, tres artistas plásticos¹²³ idearon el proyecto como una obra colectiva que representara a los desaparecidos¹²⁴. El proyecto fue presentado a las Madres quienes lo tomaron y llevaron a cabo junto con cientos de personas. La producción de siluetas se volvió un acto masivo mediante el cual los participantes, habitantes de la ciudad, reclamaban el espacio que les había sido arrebatado. El *Siluetazo* fue una protesta que reconquistó el espacio público, es importante hacer hincapié que la dictadura militar había decretado estado de sitio en las ciudades¹²⁵, con lo

¹²² Monumento que conmemora los sucesos ocurridos en Mayo de 1810, los cuales lograron la destitución del virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros y la conformación de la primera junta de gobierno, evento que es considerado el primer paso para la independencia Argentina.

¹²³ Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel

¹²⁴ Para el premio privado Eso

¹²⁵ El estado de sitio es un régimen de excepción que debe ser declarado por el poder ejecutivo, en particular por el presidente, y con la autorización del congreso a ejecutarlo. El estado de sitio representa un concepto equivalente al de estado de guerra, y por ello se dan a las fuerzas armadas facultades preponderantes para los actos de represión. Durante el 'estado de sitio' quedan en suspenso las

cual prohibía la reunión de más de tres personas en las calles y plazas¹²⁶. Salir a la calle, tal como hacían las Madres, no era un acto simbólico sino un verdadero desafío a la maquinaria represiva, que mostraba lo que por todos los medios intentaba ser silenciado, la violencia que el régimen infringía a su población¹²⁷.

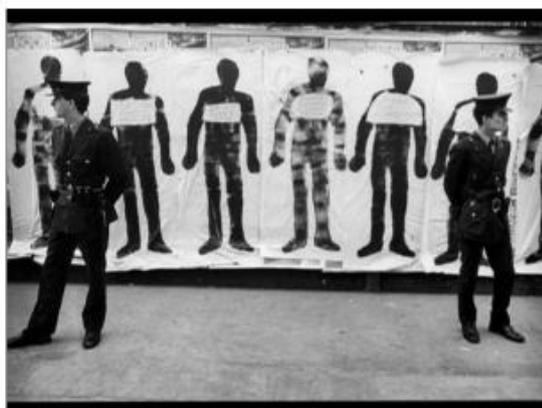


Ilustración 5 Fotograma *No reconciliados*

El *Siluetazo* es un recurso de visibilización, que intentó hacer presentes las ausencias. El acto de sustitución de la silueta por la persona no se limitaba a señalar que esa persona no estaba allí, en tanto la desaparición forzada no es un acto ni inocuo ni circunstancial, sino una práctica terrorista que se inscribe en una política sobre el cuerpo, en este caso en aquello que Mbembe bautizó como necropolítica. Las acciones de resistencia exponían, y el *Siluetazo* era sin lugar a duda una de ellas, era la facultad que se abrogaron los jefes militares de la dictadura para decidir sobre la vida de sus conciudadanos, para determinar a quién hacer morir¹²⁸ y a quien dejar vivir¹²⁹. Con la recuperación del espacio público el *Siluetazo* hacia manifiesta la administración de las vidas por parte del régimen militar, esta acción se constituyó como una

garantías constitucionales, con mayor o menor extensión, según las legislaciones. En algunas de ellas, como sucedía en la Argentina: Se autorizaba al jefe de Estado a detener a las personas y a trasladarlas de un punto a otro de la nación, salvo que prefieran salir del territorio nacional.

¹²⁶ Las reuniones de más de tres personas en el espacio público estaban prohibidas, esta es la razón de porque las Madres de la plaza de mayo marchan en torno a la pirámide.

¹²⁷ Pilar Calveiro señala el hecho de que la maquinaria represiva no actuaba únicamente sobre aquellos que podían considerarse disidentes, la necesidad de mantener el terror entre la población con el objeto de desaminar cualquier acción insurgente hacia que cualquiera pudiese ser objeto de la violencia estatal. Ver Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*

¹²⁸ Ver, Achille MBEMBE, *Necropolítica*

¹²⁹ La necropolítica o decisión sobre la vida y la muerte de las personas organizó las prácticas represivas de la dictadura, no sólo en Argentina sino en toda América Latina.

demanda de recomposición política, esto significaba un cambio en la estructura gubernamental y la necesidad de reformular la comunidad argentina literalmente desgarrada.

Aquí el espacio público es el escenario en el cual se hacen evidentes los intercambios entre los cuerpos, presentando tanto los elementos de poder que atravesaron las relaciones en la dictadura, como el conflicto entre lo que dentro de ese haz de relaciones se vuelve no sólo prohibido o permitido, sino lo visible e invisible, los desaparecidos y la violencia que los hizo desaparecer forman parte de lo invisible.

Para Rancière¹³⁰ la política es “el conflicto acerca de un escenario común”. La política

¹³⁰ La empresa que el filósofo francés lleva a cabo es una en suma ambiciosa, replantear la política rompiendo con los postulados centrales de la filosofía política. Para ello realiza un detallado análisis de lo que él juzga las tres formas que en el pensamiento filosófico occidental ha generado en esta materia, la arquipolítica, la parapolítica y la metapolítica. En cada una de ellas es posible apreciar que para él aquello que la filosofía ha pensado no es la política sino las condiciones que permiten estructurar una comunidad y ordenar a los sujetos que en ella habitan. Es decir, la filosofía política no piensa la política sino hace la labor de la policía.

Las reflexiones que el profesor francés lleva a cabo le hacen distinguir entre la política y la policía. Apoyado en Foucault, Rancière fuerza el sentido común de la palabra policía, ésta no designa la fuerza estatal encargada de mantener la paz pública, ni una de las organizaciones que detentan el uso de la violencia dentro del estado, es más bien un principio de ordenación de los cuerpos y con ellos de “los modos de ser, los modos de hacer, y los modos de decir”; esto es señala quien puede ser de determinadas maneras, o las maneras que cada una de las subjetividades puede expresarse, que es lo que dichas pueden hacer dependiendo del lugar que ocupen en el orden comunal, y que pueden decir, en este sentido les confiere voz, pero esta voz está limitada por los espacios y los tiempos que le corresponden a tal o cual subjetividad. “es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea”

Por su parte la política es aquello que se opone a la policía, e implica la posibilidad de romper con los ordenamientos que produce. Por ello y para ello habrá de entenderse como conflicto. “La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y calidad de quienes están presentes en él” (Rancière *El desacuerdo*, p 44)

Una de las cuestiones que Rancière increpa a la tradición filosófica que aborda lo político es la presuposición y justificación de la unidad, a través de “la búsqueda de su propia ley” que rige a la totalidad de la comunidad, puede ser que ésta adquiera el aspecto del gobierno de unos sobre otros, del contrato social o como repartición del poder.

Señalé líneas arriba que para Rancière la política lejos de buscar la conciliación de las partes establece que existen separaciones, distinciones entre ellas, “hay política cuando hay un lugar y una formas para el encuentro entre dos procesos heterogéneos”. La comunidad no sólo no es homogénea existen sectores que no poseen representación dentro del entramado social, y no lo tienen porque lo que dicen no es reconocido. Es decir, la política es posible por la palabra, y está en función de la inteligibilidad que le concedan sus escuchas.

Es decir, la política tiene que ver con la emergencia de un acontecimiento que haga visible y audible a una parte de la población, a través de una problemática específica cuyo efecto modifique, altere, tergiversa la distribución de los cuerpos y la asignación de sus capacidades, es decir, que logre redistribuir lo sensible. En este sentido Rancière liga estética y política, y hace de la política una experiencia.

Es posible apreciar como el pensador francés argumenta en favor de una política, si se me permite el término, relacional (*Op. cit.*, p 41), es decir, sustentada en la interacción de los grupos que coexisten en un espacio tiempo. Es importante señalar que aunque Rancière nunca lo diga, y de hecho

es pensada como la tensión que se generan cuando una parte de una comunidad que no es tomada en cuenta, que no tiene derecho a voz o que le ha sido arrebatada, manifiesta su existencia. Pero esa manifestación no es un aparecer sin más, lo que se busca con ella es desestabilizar el orden impuesto o dado para crear otro. La noche del 21 de septiembre los asistentes a la tercera marcha de la resistencia con el acto de dibujar siluetas negras sobre fondos blancos, rompieron el orden fundamental de la dictadura al contravenir la distribución de los cuerpos y los espacios que sostenía, dando existencia a quienes se las habían arrebatado.

Sí bien el *Siluetazo* fue una acción planificada por tres artistas, la acción final se ha considerado más política que artística; es decir, como una acción grupal encaminada a incidir en los espacios de toma de la palabra y las formas de organización comunitaria. Tal circunstancia ha mostrado que existen producciones que si bien no son consideradas dentro de un ámbito disciplinar específico como lo es el artístico movilizan las fuerzas de creación e invención que se consideraron propias de él. En este sentido es posible asegurar que a diferencia de lo que la institución artística plantea ciertas condiciones como la creatividad, la capacidad de innovación, etcétera no son privativas de un quehacer específico. De igual manera cuestiona los intentos por definir la noción de obra artística y por tanto de arte

“...la “artisticidad” de lo que se hace no es una identidad ni una condición esencial o dada de antemano: es una contingencia que puede responder a funciones tácticas o políticas, y cuya sanción como “obra” se ha de disputar discursiva y materialmente al “sentido común” del campo institucional mediante conflicto y negociación¹³¹”.

Las llamadas vanguardias artísticas modificaron la distribución de lo sensible en el ámbito estético artístico, es decir, desdibujaron la frontera existente entre las formas y las producciones consideradas artísticas de otras que no lo eran, produciendo una recomposición del campo artístico cuyos efectos pusieron en evidencia que la estabilidad del concepto arte se mantenía a partir de supuestos que bien podían ser contravenidos y con ello que el universo de lo estético podía y de hecho era mucho más vasto que el de las formas tradicionales lo que denominamos arte.

señale que el pensamiento filosófico político ha errado en sus consideraciones sobre esta ámbito de la acción humana, Benjamin ya había replanteado lo político alejándose de la relación entre la política y la toma del poder, o el ejercicio jurídico político. Lo político o las relaciones políticas, porque siempre establece relaciones, es una actividad que construye experiencias de lo humano ajenas al orden de la dominación.

¹³¹ Ver M Exposito, *Entrar y salir de la institución*.

Considerar el carácter de lo artístico en este sentido nos permite pensar el arte como un espacio de conflicto que continuamente reconfigura sus fronteras, como una contingencia, una forma, una estrategia. Pero contingencias, formas, estrategias productoras de experiencias diversas que no cruzan única y necesariamente por la belleza y el placer, tal como lo presumieron parte importante de la teoría estética. Y que son capaces de reorientan las coordenadas espacio-temporales (la estética en su sentido trascendental) y con ello plantean mundos posibles.

Si pensamos en términos de Rancière el carácter político de estas acciones está emparentado con su condición estética. Señalé con antelación que para el pensador francés la política es un espacio de conflicto donde aquellos que no han tenido representación dentro de un orden determinado llevan a cabo acciones para tenerla. Esta situación implica la ruptura o desarticulación del “orden” previo, o como él lo llama de la distribución de lo sensible. Es decir, implica revisar las pautas, condiciones y criterios acerca de lo que tiene cabida en un grupo o sociedad dada, en un espacio y tiempo determinados, para redistribuirlas. Tanto el Siluetazo como los Escarches son acciones políticas y estéticas. Lo son dado que tienen por cometido convertir el silencio impuesto en un discurso inteligible que reclame otras condiciones para la enunciación. Ahora bien, para ello emplearon elementos y recursos propios de las prácticas artísticas. En estas acciones el legado de la vanguardia se hace evidente.

Pero además son políticas por el manejo que hacen de la temporalidad, en ellas resplandece la débil fuerza mesiánica de la que hablaba Benjamin. Lo mesiánico tal como lo plantea el pensador alemán, y en cierta medida Derrida, no implica una postura teológico-religiosa que predique la creencia en una figura salvadora, porque más que una creencia es una apuesta porque otras formas de experiencia, otras formas de organización y relación son posibles. Lo mesiánico significa la posibilidad de una revolución, sin embargo su carácter revolucionario no tiene que ver con la acción bélica, no se trata de un movimiento armado que remueva una forma de gobierno para instaurar otra, sino una apuesta histórica y política que inaugure otro tiempo y otra historia en la que la justicia sea posible. La revolución implica la emergencia de una fuerza que haga saltar el continuum de la historia. El autor alemán utiliza una categoría teológica como herramienta para oponerse al carácter teleológico de la temporalidad moderna¹³². Para Benjamin la revolución no es la culminación de un proceso,

¹³² Esta apuesta teórica ha sido duramente criticada por los pensadores cercanos a Benjamin, Adorno y Brecht principalmente, y por aquellos con que media una distancia temporal mayor.

como si lo es para el materialismo histórico, en tanto la historia no es concebida como un progreso gradual y necesario, sino la fractura de su decurso lineal.

Benjamin convierte la línea en un arco que vincula dos temporalidades, pasado y porvenir, en aquello que llamó el tiempo-ahora, qué es esto, recordemos que para el pensador alemán revolución y redención van de la mano. La revolución no es la instauración de un nuevo orden que, en términos hegelianos-marxianos, sea conclusión de un proceso, por el contrario el tiempo mesiánico rompe la continuidad del tiempo histórico, el cual el filósofo berlinés consideró vacío y homogéneo, y rescata el pasado a través de la memoria de la opresión. Luego entonces lo mesiánico es una búsqueda por replantear la historia, en él el pasado contiene un índice temporal que lo remite a la salvación.

El tiempo-ahora es la promesa mesiánica-utópica de un futuro reconciliado en el cual el bienestar para toda la humanidad sería posible, promesa que la modernidad planteó a través de la idea de progreso. La revolución industrial junto con la revolución política, que proclamó los derechos humanos y la democracia como forma de gobierno, al crear las condiciones políticas y materiales para una nueva época, deslegitimaron la dominación política de clase y su justificación económica. Ahora bien a partir de que la promesa mesiánica se abren dos registros temporales por una parte la historia secular, es decir el recuento de los sucesos, y el tiempo posible, “la anticipación real de la redención”¹³³; ambas temporalidades coexisten sin poder relacionarse, hasta que un acontecimiento logre actualizar la promesa. Dada la adhesión benjaminiana al materialismo histórico éste sitúa el acontecimiento dentro del discurso de la lucha de clases, era la clase revolucionaria, el proletariado, la que lograrían hacer saltar el continuum de la historia. El problema que encontramos reside en que la concepción materialista de lo mesiánico dificulta su transposición al momento actual, en el cual la posibilidad de que el proletariado como sujeto histórico lleve a cabo una transformación radical de las condiciones de existencia resulta más que improbable.

Si la historiografía plantea la relación causal y secuencial entre temporalidades, en la cual una época sigue a la otra y es resultado necesario de su antecesora, el arco benjaminiano junta dos momentos de la historia que se “iluminan” mutuamente. La relación temporal no se establece secuencialmente sino por medio de la identificación (correspondencias) “...para Robespierre la antigua Roma era un pasado cargado de “tiempo actual” que él hacia brotar del

¹³³ Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada*, p267

continuum de la historia". Es posible reconocer ciertas potencias en el pasado que arrojan luz sobre el presente "un secreto compromiso de encuentro está vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra"¹³⁴ pero este encuentro sólo puede concretarse cuando desde el presente logramos reconocerla, "La imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible... Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella"¹³⁵.

Benjamin cuestiona la pretensión de objetividad histórica, podríamos señalar que el pasado no se conoce, nos reconocemos en él, y este reconocimiento se lleva a cabo en "un instante de peligro", existe en el pasado una verdad que nos provee elementos para generar resistencia hacia las formas imperantes de ser y de hacer.

"El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla"¹³⁶.

La lectura benjaminiana de la historia no es una interpretación del pasado en el sentido hermenéutico, sino una forma de pensar la historia políticamente, esto es, como acciones colectivas encaminadas a la transformación social, discursiva, subjetiva¹³⁷.

La interpretación mesiánica y redentora de la historia no implica ni teleología ni un final cumplido, sino la ruptura de su curso, "lo mesiánico es una fuerza de carácter histórico que se dispone al futuro como posibilidad de que advenga lo nuevo, es una fuerza de expectativa porque se abre a la espera", es la posibilidad de redimir el pasado, y redimir el pasado no es sino un reclamo de justicia.

Ahora bien, si sustituimos al proletariado como la clase revolucionaria, por comunidades que plantean la necesidad de transformar las condiciones que delimitan su existencia, entonces la fuerza mesiánica puede pensarse como la emergencia de acciones que logren operar cambios en las formas de vida y en los procesos de subjetivación, a partir de una revaloración del pasado, o de la aceptación de que en el pasado es posible encontrar una

¹³⁴ Benjamin, *Tesis II*

¹³⁵ Benjamin, *Tesis V*

¹³⁶ Benjamin, *Tesis VI*

¹³⁷ Ana María Martínez, *Diccionario para el debate*, p 163

posibilidad de repensar y replantear como nos hemos constituido. Sin embargo, esta interpretación lleva a Benjamin más allá de él mismo. No habría entonces lo mesiánico, en mayúsculas, si por éste pensamos la transformación radical en el orden de las cosas, sino mesianismos, es decir, momentos que representan rupturas y posibilidades, rupturas con lo establecido y sus estructuras de poder, y posibilidad de que nuevas organizaciones.

La construcción de *No reconciliados* se encuentra muy cercana a las imágenes dialécticas, es decir a la apertura del pasado y su relación productiva con el presente, estructuradas a través de imágenes que expone las tensiones de dos épocas o momentos históricos. No obstante, en el trabajo del español se encuentra una figura que no aparece en Benjamin, el espectro.

Uno de los hilos que guían el trabajo es la pregunta de ¿Cómo volver presente una ausencia?

En tanto en el Siluetazo como en las acciones llevadas a cabo por los HIJOS el pasado junto con la petición de justicia retorna vinculado al cuerpo y a su ausencia.

Espectros

No se quiere permitir que algo reaparezca puesto que lo pasado pasado está, pero la espectralidad trastoca este tranquilizador orden de los presentes y sobre todo la frontera entre el pasado y el presente la espectralidad desbarata esta oposición¹³⁸.

El videoasta español Marcelo Exposito en “No reconciliados”, quinto video de la serie *Entre sueños*, utiliza la figura de Hamlet para ubicar en un campo problemático los diferentes fragmentos que conforman este trabajo, recordemos que en la obra shakesperiana el príncipe de Dinamarca es visitado por el fantasma de su padre quien aparece para revelar una verdad terrible y violenta, verdad que desencadena una sucesión de hechos de igual cualidad. Así, la referencia al espectro en la obra de Shakespeare y a la violencia que desencadena en la ficticia Dinamarca, anticipa la aparición de otros espectros y otras violencias, aquellas que produjeron cerca de 30,000 desapariciones durante la última dictadura en Argentina. Al igual que en la obra inglesa el espectro de la violencia atraviesa el documental de inicio a fin, pero a diferencia de la tragedia, la espectralidad, que con su presencia trastoca el presente, no es augurio de muerte, ella contiene una cimiento afirmativa vinculada al porvenir.

¹³⁸ Ver, M. Exposito, *No reconciliados*

En la obra de Exposito se manifiestan diversos espectros el de Hamlet, el del filósofo argelino Jacques Derrida y el que se hace presente a través de la figura del desaparecido. Es esta última figura espectral la que retorna una y otra vez, la espectralidad del desaparecido, o el desaparecido como espectralidad se manifiesta en la puesta en escena del Periférico de objetos, en el Siluetazo y en las acciones realizadas por el colectivo HIJOS, la producción de materiales gráficos y sus intervenciones callejeras. A través de estas acciones estético-políticas aquellos que no estaban se hacían presentes, volvían para, como el fantasma shakesperiano, manifestar una verdad que se intentó silenciar, esto es para hacer recordar que su ausencia era producto de la violencia -militar.

El tiempo está fuera de sus goznes, dirá Hamlet, *The time is out of Joint*, el tiempo está desquiciado, trastornado, sin embargo, el desajuste no existe gracias al espectro aunque sea él quien hace notar que hay una falta, que algo ha pasado y ha corrompido nuestro tiempo. Sin embargo, el espectro sí trastoca la temporalidad lineal y progresista, él se manifiesta en un aquí y un ahora, pero, ya que no pertenece propiamente al presente no puede sino complejizar la temporalidad, es una ausencia que rompe con la concatenación pasado-presente-futuro, constatando con ello que el pasado no es algo superado de una vez y para siempre sino que siendo extranjero “habita” el presente, lo asedia.

La figura espectral no sólo desencadena pasado y presente, hace el propio con la oposición entre pasado-futuro y presente-futuro, de suerte que su irrupción hace inoperante diferenciar “entre un espectro del pasado y un espectro del futuro, entre el pasado presente y el futuro presente”¹³⁹. La espectralidad hace vacilar los límites entre lo que regresa, lo que restituye el pasado y lo que anuncia un futuro: “El espectro será siempre un (re)aparecido: recuerdo presente de un pasado pero siempre por venir”, en este sentido el espectro es como una promesa o es una promesa, un compromiso que se hace con los otros hacia y desde el futuro, y ese compromiso no es la búsqueda de justicia.

Y es justamente su relación con la justicia la que confiere al espectro su carácter de porvenir.

“Hay que hablar del fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su

¹³⁹ Raimundo Mier, *Derrida: Los nombres del duelo, el silencio como claridad*, En DERRIDA, Jacques, *Las muertes de Roland Barthes*, Taurus, México, 1999. Edición digital de Derrida en castellano

principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, *presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. Ninguna justicia parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad, más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo..."¹⁴⁰

El espectro nos mira sin que podamos devolverle la mirada, es el efecto visera del que habla Derrida, el espectro ordena sin poseer visibilidad, con lo anterior el pensador argelino hace referencia a la ley, la ley es aquello que deja sentir su fuerza sin necesidad de requerir ser vista. Sin embargo, ley y derecho positivo no son equivalentes, la ley a la que se refiere el filósofo excede el derecho, ésta es un reclamo de justicia.

Pero la justicia nada tiene que ver con los planteamientos estatales referentes a la reconciliación, en el caso Argentino las leyes de obediencia y punto final que el gobierno de Menen decretó apelaban al olvido en aras de un bien común, planteado en términos de un bien mayor, pero en el trasfondo intentaban imponer el olvido dejando sin resolver los crímenes y acallando el dolor personal y colectivo. Este tipo de legislaciones lejos de ser actos de justicia son formas de impunidad que apelan a una especie de borrón y cuenta nueva.

Ante el silencio impuesto se hacía imperante elevar las voces, romper con la censura, y eso es precisamente lo que la agrupación HIJOS y otros colectivos han hecho. *No olvidamos, no perdonamos, no nos reconciamos*, frases que resumían el sentir de un grupo de jóvenes, muchos de ellos hijos de desaparecidos, a quienes se les pedía el olvido y la resignación, jóvenes que lejos de responder afirmativamente a las pretensiones "restauradoras" sabían que mientras los espectros estén presentes no hay posibilidad de dejar nada atrás, el trabajo de HIJOS pone en cuestión los intentos de suprimir la memoria en aras de una supuesta unidad nacional que garantice la estabilidad que el mercado, a través de la inversión extranjera, necesita. De igual manera estos jóvenes se oponían al marasmo que el neoliberalismo imponía a las formas de politización de la existencia. Las acciones de HIJOS son acciones de resistencia en dos sentidos contra la petición de olvido y contra la concepción neoliberal de la subjetividad como sujeta al consumo.

"Para zafarse de la camisa de fuerza del consenso neoliberal hizo falta adoptar como metodologías básicas de irrupción en el espacio público la acción directa y la desobediencia civil. Dicho con otras palabras me parece que fue necesario volver a poner el cuerpo en la

¹⁴⁰ Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, p 86

acción política, haciendo que fuera éste el que hablase y se mostrase como un espacio fundamental del conflicto, planeando al mismo tiempo ese conflicto en términos de colisión entre lo legal y lo legítimo¹⁴¹.

En los escarches y en las acciones de HIJOS los contenidos programáticos de movimientos como el suprematismo o el constructivismo se realizan, aquellos que planteaban la reconfiguración de las relaciones entre el arte y la experiencia cotidiana. Tal como sostiene el productor español, las acciones exponían las tensiones existentes entre la politización del arte y la estetización¹⁴² de la protesta social, así como las tensiones entre lo legal y lo legítimo.

La justicia no es una reclamación contractual sino un acto de responsabilidad que nos compromete con los otros, siguiendo a Derrida el compromiso se adquiere con los que no están presentes ya sea porque están muertos, han sido asesinados, o porque aún no han nacido, en las acciones argentinas los desaparecidos regresan como espectros, las siluetas de hombres, mujeres, niños, bebés y mujeres embarazadas son manifestaciones que evocan a los ausentes haciendo manifiesta la persistencia del pasado en el presente. Ahora bien, es en el momento actual donde se plantea la demanda de justicia, y por tanto la responsabilidad que cada uno de



Ilustración 6

nosotros tenemos con los que se ha ido, pero también con los que están por venir; “la justicia es hospitalidad como apertura al acontecimiento”, es decir, apertura al otro y trabajo para hacer posible un futuro en el que nunca más se vuelvan a repetir los horrores que aquejaron a los fantasmas, y que aquejan a tantos otros.

El espectro/ desaparecido vuelve como un testimonio que impide el olvido y como una demanda de justicia, el tiempo está desquiciado, *suerte infausta que ha querido que sea yo el que lo reencause* dirá Hamlet, suerte infausta que condena a cada uno de nosotros a reencausarlo, a luchar contra el olvido y a demandar una justicia por venir, pero que a cada instante parece más imperiosa.

¹⁴¹ Exposito, *Generación Hamlet*

¹⁴² Es importante señalar que el término aquí empleado se aleja de la interpretación benjaminiana. Recordemos que para el autor alemán la estetización de la política era una estrategia empleada por el nacionalsocialismo para hechizar a las masas, al mostrar la monumentalidad y esplendor del régimen

Desarrollo de un triangulo

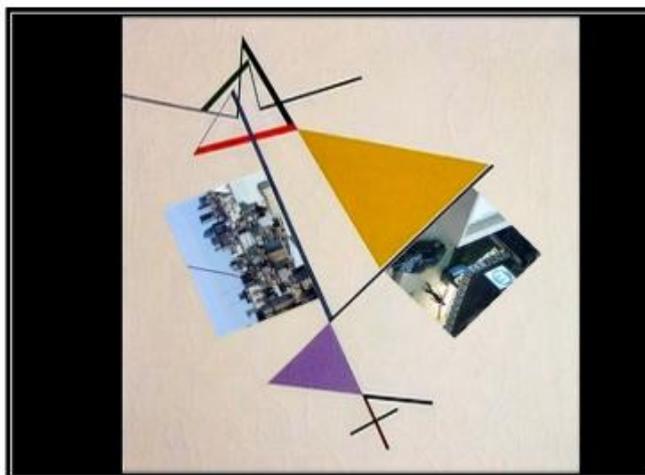


Imagen 7 Fotograma *No reconciliados*

La imagen arriba presentada es un fotograma del trabajo realizado por Exposito en el video *No reconciliados*. El español añade al planteamiento pictórico de Tomas Maldonado fotografías referentes al Hotel Bauem, relaciona con ello la llamada vanguardia argentina, con el proceso de recuperación de algunas empresas que se llevara a cabo en este país sudamericano como respuesta a la crisis financiera padecida a principios del presente siglo.

Con esta imagen el español retoma algunos de los aspectos del programa artístico argentino y los pone en movimiento, los somete a escrutinio, nos permite revísalos y preguntarnos sobre las problemáticas abiertas por él. De igual manera los hace dialogar con otros momentos, otros movimientos y otras problemáticas de la historia argentina y de sus propuestas estéticas.

La imagen formar parte del video, pero al mismo tiempo es un elemento singular, una imagen en sentido benjaminiano. Exposito aproxima dos temporalidades y situaciones de la historia argentina y las hace dialogar desde un presente que las interroga. Ahora bien, dentro del video la imagen repite el gesto que ella misma produce, la posibilidad de generar relaciones que en cada vinculación plantea nuevas dificultades y nuevas posibilidades de acercamiento.

Pero si la imagen pone en relación, los elementos que ella acerca no son fortuitos, existe un hilo conductor, por llamare de alguna manera, que une la propuesta artística y la acción de carácter económico, este es su condición política. Acercar el movimiento artístico y la acción obrera permite señalar que ambas son acciones y que a su vez, ambas pertenecen al ámbito de la estética, esto es que son experiencias que plantean la reconfiguración del entramado social. Ambas acciones son un puente entre estética y política, o si se prefiere una estética política que apunta a la producción de nuevas subjetividades a partir de las experiencias.

Desarrollo de un triángulo (1951) es la obra de Tomas Maldonado que Exposito interviene en este fotograma. Obra abstracta perteneciente a la llamada vanguardia concreta argentina, se propone cercana a los planteamientos suprematistas, que en la Argentina adquiere tintes revolucionarios. Al igual que el movimiento holandés el concretismo argentino buscaban una pintura pura, es decir ausente de toda emotividad o componente subjetivo, encarnado en la figura del autor y de su individualidad.

Los concretistas buscaban una pintura científica; es por ello que eran detractores de cualquier vestigio romántico -que propuestas como la abstracción lírica sostenían. No obstante la propuesta argentina no carecía de una mirada crítica sobre el trabajo de Mondrian y otros suprematistas, mirada alimentada por su simpatía intelectual al materialismo marxista.

Y no obstante su orientación hacia el materialismo, las propuestas concretas se distanciaron de la pintura ideológica de corte realista, nadando así a contracorriente de las tendencias artísticas imperantes en el país sudamericano.

Borrar las marcas subjetivas y apelar a un científicismo pictórico tenía como intención, plantear la pintura como una acción colectiva¹⁴³ cuyo eje es la “realidad”



Ilustración 8 Desarrollo de un triángulo

¹⁴³ Existe en los planteamientos argentinos una clara paradoja se oponen a la metafísica pero terminan siendo metafísicos, es posible sostener esto siguiendo el manifiesto invencionista en el cual Maldonado sostiene que toda experiencia de la realidad tiene que revelar la estructura constante de la conciencia, la cual es igual para todos, este planteamiento no puede más que recordarnos los postulados kantianos sobre la constitución trascendental de la razón.

El arte concreto “no es abstracto, porque no intenta reproducir ilusoriamente la naturaleza sobre una superficie, procedimiento específicamente abstracto; y es concreto porque se propone la invención de una realidad estética objetiva, por medio de elementos igualmente objetivos.”¹⁴⁴

De acuerdo con lo anterior para Maldonado la pintura no es reproductiva sino productiva, es un hacer, un trabajo que da lugar a algo diferente, por ello uno de los puntos centrales del movimiento que este productor encabeza es la invención, la cual sólo puede ser posible a partir del trabajo colectivo que tendría como consigna:

“el surgimiento del nuevo hombre, nacido de la revolución, cuyo desarrollo llevará a la construcción de la nueva sociedad donde el arte será un eje de su sustento en base a los valores de racionalidad, claridad, alegría y colectividad. Aquí la noción de Invención es central: inventar es descubrir gracias al esfuerzo del ingenio humano, es imaginar; Invención en este contexto es creación pura, el objetivo al que debe apuntar la humanidad para crear un mundo mejor para todos.”¹⁴⁵



Ilustración 9

Encontramos aquí la oposición o ciertos principios estético-artísticos previos al siglo XX, y en contraposición la adhesión a la intención vanguardista de transformar las condiciones de existencia a través del arte, el arte no es un elemento de contemplación, sino un motor de cambio.

A partir de la intención de producir formas de experiencia estética revolucionarias Exposito señala el cruce con un intento análogo llevado a cabo por centenares de argentinos, el movimiento de recuperación de empresas.

Podríamos señalar al movimiento de recuperación de empresas en quiebra por parte de sus trabajadores un acontecimiento, una acción que dio un vuelco al orden instituido, esto es, ante al procedimiento jurídico habitual que deja a los trabajadores en la desocupación y por tanto los condena a la pasividad, dichos se asumen como actores cuya organización logra apropiarse de los medios de producción; de manera que lejos de aceptar el papel y las condiciones que el aparato jurídico y económico les reservan, logran a partir de la acción colectiva modificar su situación dentro de las relaciones de producción, así como las condiciones de su subjetivación.

¹⁴⁴ Maldonado, Tomás, *Actualidad y porvenir del arte concreto*, Revista Nueva Visión N° 1, en Escritos Prelúdios, p. 75

¹⁴⁵ Carmen Alcaide, *El arte concreto en Argentina Invencionismo - Madí- Perceptismo*.

En este sentido la recuperación de la empresas no únicamente significa asegura la fuente de trabajo, sino contravenir la lógica, quizá podríamos decir de exclusión, de los procesos del sistema capitalista, y de otras formas que el propio sistema a cooptado¹⁴⁶. Si bien es cierto, estos movimientos no buscaban la abolición de la propiedad privada, es decir, no seguían un programa comunista, en la práctica muchas de ellas impulsaron la formación de cooperativas, es decir de propiedad comunitaria, este proceder es una forma de resistencia en tanto se opone a la acumulación del capital y a la posesión de la propiedad en unas poquísimas manos. Ahora bien, la organización comunitaria no implica únicamente una forma más equitativa de distribuir el ingreso o la propiedad, a su vez implica una forma diferente de relacionarse con el trabajo.

“Cuando los trabajadores deciden “ocupar, resistir, producir y comercializar” se enfrentan con el hecho de que, contra lo que se suponía, se encuentran capacitados para cumplir con estas tareas, por lo que se pone en tela de juicio el monopolio del saber y de la autoridad por parte de los capitalistas. Al recuperar sus fábricas los obreros cuestionan las determinaciones del capitalismo, efectúan una ruptura teórica y lógica con el sistema capitalista o se reinsertan en él de forma distinta”¹⁴⁷.

Lo anterior también puede pensarse en relación con los planteamientos que Benjamin formuló sobre la experiencia del obrero en la fábrica a la cual consideró empobrecida; el trabajo se convierte en una acción mecanizada que no permite al trabajador generar conocimiento sobre su hacer y relacionarse con él. La acción que realiza se encuentra aislada del proceso general de manera que nunca puede tener contacto con el resultado de su labor.

Esto es, el proceso de recuperación de las fábricas es una acción, un trabajo colectivo, que permite cuestionar el fraccionamiento del saber y de su aplicación práctica, así como las implicaciones que esto tiene en la construcción de las subjetividades.

¹⁴⁶ Es importante destacar el distanciamiento de los trabajadores involucrado en estos procesos de la figura del sindicato, el cual es acusado de no haber llevado a cabo acciones de apoyo o protección no sólo ante los despidos, sino previamente frente al previo incumplimiento de las remuneraciones por parte de los dueños de las empresas.

¹⁴⁷ Melina Deledicque, et al., *Recuperación de empresas por sus trabajadores y autogestión obrera. Un estudio de caso de una empresa Argentina*, p 14

Capítulo IV

Imagen III Memoria-historia-archivo Tercer dispositivo de aproximación a lo terrible

eres joven y aun has visto poca crueldad
ese pasado que tú quieres que olvide
jamás permitirá que sea olvidado

**¿Es posible que el antónimo del “olvido” no sea el “acto de memoria” sino la
justicia?¹⁴⁸**

“El montaje en cierto sentido funciona como lo hace la memoria mostrando recortes o partes de una narración que ha sido coherentemente estructurada temporal y discursivamente, cambiando su ubicación temporal, sobreponiendo unos a otros, mostrando que esa historia ha sido construida por la fuerza y a fuerza de hacer encajar, so pena de recortarlas, las piezas, y que por el contrario esa historia se rehace con cada recuerdo con cada nueva exhumación”¹⁴⁹.

Siguiendo el sentido de la cita es posible pensar la historia como la costura que une jirones o pedazos otorgándoles una forma y coherencia específicas; sin embargo este proceso se torna violento si la unión impone una forma única y adecua los trozos, los recuerdos, de manera que respondan a un molde predeterminado. Pensada así la historia es un acto de fuerza que con tal de hacer encajar, es decir de formular un relato estructurado bajo un orden discursivo específico, no tiene miramientos en recortar las piezas de manera que sostengan una retórica oficial, nacionalista, una apuesta política o teleológica, etcétera. Lo terrible en la historia es justamente el empleo de procedimientos, o actos de fuerza que coartan, limitan y manipulan la construcción de subjetividades, al tiempo que distribuyen, modelan y controlan a los sujetos y sus cuerpos.

¹⁴⁸ Marcelo Exposito, *Generación Hamlet*

¹⁴⁹ *Ibidem*

La metáfora propuesta nos señala que las problemáticas que se presentan en el análisis del pasado y su valoración radican menos en el material, los recuerdos, o en sus cualidades, que en la forma en que se apropian y disponen de ellos; en la estructura y conformación de los saberes que se abocan a estudiar y ordenar el pasado, en los discursos que lo estructura, en las instituciones que lo legitiman, las voluntades de verdad y poder que lo atraviesan, etcétera. Porque como sabemos no todas las formas de recuperación del pasado son iguales, no lo son en función de sus apuestas políticas, en los efectos que tienen sobre la distribución de las existencias y las experiencias, la producción de subjetividades y de sus formas de socialización, es decir, de las formas en que distribuyen lo sensible.

La distinción entre memoria e historia pone sobre la mesa tales diferencias al permitirnos distinguir entre formas de apropiación del pasado y sus consecuencias. Las formas de apropiación de pasado tienen efectos concretos sobre la existencia de los seres involucrados, pueden producir relaciones con lo real que controlan y limiten las potencialidades de vida; o proponer ejercicios de resistencia y búsqueda de relaciones más equitativas.

Sin embargo, la distinción entre memoria e historia no es irreductible, ésta debe considerarse menos “real” y más estratégica, de manera que permita mostrar las apuestas teóricas y prácticas que sostienen las jerarquías que se han tratado de naturalizar y sus efectos, es decir que dejen al descubierto las maneras en que las interpretaciones sobre el pasado han y son usadas para generalizan y jerarquizan los eventos, las personas, etcétera. Nos debe quedar claro que plantear la oposición irreductible entre ambas es ingenuo y contribuye a perpetuar las distinciones dicotómicas que en gran medida han sido sostenidas por y a través de, las antes dichas, estructuras de poder.

Ahora bien, el trabajo benjaminiano al ser una postura crítica es un ejemplo del uso estratégico de la memoria.

Benjamin distingue entre formas de producción y apropiación del pasado en función de sus capacidades críticas. Para el autor alemán la historia positivista apoya y se apoya en una construcción del pasado lineal y progresista que no pone en cuestión los fundamentos que le han servido para construirse y consolidarse, por el contrario los refuerza a partir de criterios como la necesidad, la causalidad y los relatos fundacionales; estos últimos con base en la explicación del origen permiten establecer jerarquías entre formas de conocimiento y entre subjetividades. Por el contrario, tematiza la memoria a partir de una serie de rasgos que ponen en juego otras tentativas

de conocimiento del pasado que no implican dominarlo a través de su incorporación en un relato único e inmutable.

Para Benjamin la memoria busca una relación viva y transformadora del presente, en ella existe una posibilidad de actualización que, como hemos visto, es una fuerza revolucionaria. El pasado no se concibe como vivencias irrecuperables, sino como experiencias que puedan ser reapropiadas por cualquiera de nosotros.

Pero insisto es necesario tener cuidado de considerar que los procesos de recuperación de la memoria y de construcción de la historia son antagónicos e irreconciliables en tanto uno apuntala la historia oficial y otro a las historias singulares, pues de ser así la memoria no podría tener injerencia en la historia y por tanto no podría irrumpir en ella para perturbar sus discursos. Recordemos que el recurso a la memoria persigue influir en la estructura de las narraciones históricas y desestabilizar su hegemonía, pero no para ocupar su lugar, no se trata de cambiar una narración unitaria por otra, sino de imposibilitar aquellos discursos que borren las diferencias. La necesidad que se plantea es la de aceptar al otro como otro, esto implica buscar usos de las historias que no unifiquen a través de criterios como la identidad o la totalidad. Pero este es un proceso de suyo inconcluso, la recuperación de pasado no es algo que se lleve a cabo de una vez y para siempre, sino una lucha constante en la que las mismas fuerzas que se consideraran revolucionarias corren el riesgo de re-apropiarse del pasado, de generar un linaje o de decretar verdades.

Pensar la memoria tal como lo hizo Benjamin busca interrumpir el discurso que confisca el pasado y se lo apropia, irrumpir en las verdades oficializadas para mostrar lo que ocultan, y señalar las estrategias de ocultación a las que recurren. Pero antes que nada es un reclamo de justicia.

El último video de la serie *Entre sueños, Los ojos no quieren estar siempre cerrados*, Exposito trabaja sobre los dos usos de la memoria antes señalados (memoria e historia), la recuperación del pasado que alimenta la historia oficial y aquella que nada a contracorriente, ésta es una distinción que implican las categorías de memoria y archivo.

El recorrido llevado a cabo por el videoasta español nos permite reflexionar sobre las maneras en que se construyó y se mantiene la identidad nacional, sobre como los mitos proveen el sustento ideológico y discursivo de la nación, y en función de las repercusiones que esto tiene en la producción de los sujetos-ciudadanos. Exposito deja al descubierto el ejercicio estatal de la fuerza que excluye ciertas prácticas, subjetividades, usos y costumbres, mientras privilegia y exalta otras.

Y si bien el video se aboca al caso español, la relación con la alteridad trasciende por mucho el aspecto político-geográfico, las problemáticas que el productor plantea no son menores, el trabajo interroga las formas en que nos relacionamos con aquello que no soy yo, pero que nos conforma tanto como confronta (en el terreno epistemológico las propuestas emanadas desde la tradición filosófica parecen terminar en un callejón sin salida, en las posturas más representativas, la kantiana y la hegeliana, lo otro o se considera como irreductible de manera que de él nada se puede conocer –noumeno- o se le integra irremediabilmente al yo perdiendo su diferencia. En el ámbito político el panorama no es más halagüeño, lo otro ha sido principio de diferenciación e identidad, la primera es vista con recelo y hostilidad mientras que la segunda se privilegia como un bien constitutivo de las personas y los grupos que éstas forman).

El video aquí analizado fue realizado para la exposición Principio Potosí, llevada a cabo en mayo de 2010 en el museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la línea curatorial de dicha exposición solicitó a diversos artistas generar piezas que entablaran un diálogo con obras del barroco español o el barroco colonial latinoamericano a través de ejes temáticos como el colonialismo, los discursos hegemónicos, la función ideológica del arte, entre otros; Exposito retoma estas problemáticas y las posiciona dentro de sus reflexiones sobre la memoria y su papel en y para la justicia.

El dispositivo que emplea es el montaje cinematográfico, el cual, como explicamos en el capítulo anterior, borda en las fronteras del video “artístico” y el documental. A través de la relación de escenas Exposito construye una propuesta que vincula diversas imágenes/ideas, el “modelo Antígona”, la historia y figura de Santiago en dos de sus advocaciones como matamoros y mataindios, modelo genocida dirá el español, el trabajo arqueológico como un medio para sacar a la luz otras verdades, y la acción colectiva encaminada a recuperar aquello del pasado que ha sido suprimido.

Exposito, a través del montaje y de manera muy cercana a las imágenes dialécticas, dispone una serie de elementos cuyo análisis apertura posibilidades de lectura señaladas por el autor, las cuales no se plantean definitivas ni jerárquicas; recordemos que la intención de las imágenes benjaminianas es poner el acento en la singularidad del conocimiento y en su no adecuación, las imágenes dialécticas relacionan las diferencias sin someterlas, sin marcar prioridades o niveles de importancia. Tanto Benjamin como Adorno cuestionaron la idea de que la parte representa al todo o que el todo está representado por un segmento del mismo y por tanto

que detrás de la parte se encuentra el fundamento. Es decir, en oposición a las premisas idealistas que piensan la realidad como un todo ordenado, estos autores sostienen que aquello que denominamos lo real es “incompleto, contradictorio y fragmentario”. La pregunta por la verdad no pretende completar los fragmentos ni asignarles un orden preestablecido, el preguntar buscar configuraciones tentativas que permitan atender a su complejidad sin someterlos. Dichas tentativas son constelaciones cambiantes que una y otra vez agrupan elementos singulares y dispersos hasta que se produce una configuración que “ilumina el enigma”, y a través de dicha iluminación es posible vislumbrar la verdad que esconde, la cual nunca es *en sí*. Antes que la Verdad encontramos construcciones que apuntalan apuestas políticas específicas.

Una de los cuestionamientos que plantea el trabajo de Exposito es que tipo de apuesta o formas políticas son deseables en función de que garanticen otra concepción y consideración(es) del y los otros, y por tanto de nosotros mismos, respetuosas de las diferencias. Para ello y en ello la consideración del pasado es determinante.

También otros tienen ojos y están atónitos

Al igual que en *No reconciliados* Exposito hace uso del recurso teatral, en esta ocasión la puesta en escena que integra a su trabajo es Antígona, sin embargo el español no se remonta a la lejana Grecia para recuperar la propuesta de Sófocles, la adaptación que escoge es la producida en 1943 por Brecht. En esta versión, realizada poco después de que la segunda guerra terminara, la atención es puesta sobre el tirano Ceronte a quien la ambición ha cegado, llevado la desgracia sobre Argos y sobre su propio pueblo. Brecht adopta el argumento de Sófocles para hablar de su presente, Ceronte es una máscara de Hitler y la invasión de Argos le sirve para señalar el expansionismo alemán-hitleriano.

Y si bien Brecht hace referencia al caso alemán, nos hace pensar en las empresas coloniales que los países de Europa continental llevaron a cabo para explotar los recursos de otras latitudes. Argos es invadida por el ejército heleno que intenta hacerse de las riquezas naturales existentes en dicho territorio, Polinices al darse cuenta de la injusta situación, que además ha llevado a la muerte a su hermano, deserta del ejército, por tal acción se le considera un traidor y se le condena a la muerte, prohibiendo de igual manera que sus restos sean sepultados.

“Quien emplea la violencia sobre otros no dudará en emplearla sobre los suyos”, esta frase puesta por el dramaturgo alemán en boca de Antígona señala los dos ejes que estructuran la primera imagen del video, el ejercicio de la violencia sobre todo aquel considerado no amigo -entiéndase tanto los otros pueblos como las voces disidentes dentro del propio- como la necesidad imperiosa de no guardar silencio ante ella.

Antígona ha sido leída como personificación de la rebeldía y para Exposito la reconstrucción de la memoria española posterior al franquismo tiene un componente de rebeldía, “es necesario revelarse contra las leyes del estado que dictaron el armisticio para todos aquellos criminales y crímenes cometidos por los aparatos represivos durante el largo periodo entre los primeros años de la dictadura militar y sus prolegómenos en la guerra civil”¹⁵⁰.

La heroína griega se rebela contra la ley que pide el olvido “Se ha ordenado no verter lágrimas por él, ni enterrarlo, para que sea pasto de las aves rapaces”¹⁵¹ es decir se le niega la pertenencia a la ciudad y con ello su carácter de ciudadano, excluyéndosele también del archivo común y de la posibilidad de ser recordado. A riesgo de violentar el argumento, me parece posible establecer un similitud entre la prohibición de enterrar el cuerpo a la que se enfrenta Antígona y los miles de desaparecidos que las diferentes dictaduras del siglo XX han dejado tras de sí, en ambos casos lo que desde el poder político se pretende es borrar las huellas, hacer desaparecer todo rastro y con él el recuerdo de quienes se opusieron y cuestionaron los designios de dicho poder.

En la versión griega la heroína se opone a una sentencia ilegítima en tanto se coloca la potestad del tirano sobre el designio de los dioses, en el caso brechtiano la ilegitimidad de la orden se centra en los actos que desencadenaron el conflicto, es decir, en la invasión de un pueblo por otro, Polinice se rebela, se niega a participar en la invasión de Argos, es decir desobedece al tirano, y por ello no sólo es asesinado, es condenado al olvido¹⁵².

El “modelo Antígona” implica multiplicar la desobediencia civil¹⁵³, y multiplicar la desobediencia significa rasgar el orden creado por los dominadores, rasgar la historia oficial para

¹⁵⁰ Marcelo Exposito 143.353 (*los ojos no quieren estar siempre cerrados*)

¹⁵¹ B. Brecht, *Antígona*

¹⁵² Existe una relación entre el dar sepultura y la conservar la memoria, no es casual que una parte importante de la lucha que llevan a cabo los familiares de personas que han sido desaparecidas es por la recuperación de los restos

¹⁵³ Hacer caso omiso de la ley, en el caso español –que bien puede ser el Argentino o el Chileno- a las leyes que intentan sepultar los crímenes cometidos por la dictadura franquista, tanto las “no escritas” que han impuesto el silencio y clausurado la posibilidad de que los españoles se hicieran cargo del duelo colectivo ocasionado por el genocidio ejecutado en los orígenes del franquismo. Como de aquellas si

que salga a la luz lo que ha sido enterrado, la memoria de los oprimidos. Para Exposito la desobediencia que se plantea a partir de la figura de Antígona es “efectuada a través de unas herramientas que no son otras que la excavación y la exhumación”; el español juega claramente con la trama de la tragedia, pues a diferencia de la joven griega quien busca justicia a través de la sepultura, parte del pueblo español intenta encontrar la propia al abrir las sepulturas en las cuales fueron enterradas y confinadas al olvido miles de personas.

A este respecto el recurso a la excavación es tan literal como metafórico, en tanto el proceso de recuperación histórica ha llevado a cabo excavaciones en busca de los cuerpos de los ciudadanos españoles otrora desaparecidos, lo cual implica reabrir la memoria y sacar a la luz lo silenciado, oponiendo sin lugar a dudas la historia oficial y la memoria. Encontramos una primera confrontación entre memoria y archivo que sirve para plantear las tensiones existentes entre las formas hegemónicas e identitarias del discurso histórico y las formas de resistencia. Pero no sólo del discurso histórico sino de las formaciones políticas que permite sustentar.

El archivo y la construcción histórica

Se suele pensar que el archivo es un lugar de consignación, es un espacio en el cual se guardan o almacenan cosas, de manera que su función es poner en reserva. Poner en reserva implica proteger del olvido y la destrucción información que por diversos motivos se considera de importancia para un grupo o comunidad; en este sentido archivar significaría resguardar o proteger.

Sin embargo, la labor de resguardo es una entre varias, e incluso podría considerarse una secundaria, en virtud de que la función del archivo no es pasiva receptiva sino productiva, ordena de determinadas maneras los discursos, las cosas, etcétera. Foucault señala que el archivo no es un lugar de consignación, no es el depósito de los acontecimientos sino aquello que los hace posible, si bien el archivo es pensado como un sistema en el cual y a través del cual se organizan los enunciados, representa la posibilidad de su existencia “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”¹⁵⁴; es decir, el archivo no contiene y organiza los acontecimientos, les otorga legibilidad.

escritas, la Ley de Amnistía dictada en 1977, promulgada apenas dos años después de la muerte del dictador, la cual se ha impuesto de facto como una ley de "punto final" para todo tipo de responsabilidad individual en los crímenes por motivos políticos.

¹⁵⁴ Foucault, *El enunciado y el archivo*, p 219

La función primaria o primigenia, no cronológica, del archivo es la producción de un sistema de enunciados y por tanto de conocimientos y saberes.

Ahora bien el archivo produce el origen de algo, es decir lo ubica y vincula a un espacio determinado y a una temporalidad específica.

Derrida pone de manifiesto esta condición a través de su etimología

“No comencemos por el comienzo, ni siquiera por el archivo. Sino por la palabra «archivo» -y por el archivo de una palabra tan familiar. Arkhé, recordemos, nombra a la vez el comienzo y el mandato. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan -principio físico, histórico u ontológico”¹⁵⁵

El archivo estructura el tiempo, lo con-forma ordenando las temporalidades desde un punto cero que las divide en un antes y un después, es decir establece el inicio de algo y por tanto una temporalidad específica –pero también señala el “allí donde las cosas comienzan” es decir una espacialidad, de manera que produce un orden determinado sobre el espacio. La nueva temporalidad (en tanto creación de un origen) es inaugural, inaugura un estado de cosas que posteriormente tendrán que ser conservadas, inaugura la historia de un pueblo, de una tradición, de una técnica, etcétera; pero también implica una forma de apropiación de esa historia, esa tradición o de una técnica, en tanto establece su pertenencia a un archivo que reclama lo archivado identificándolo como propio y separa el dato archivado de otros archivos¹⁵⁶

Pero el archivo a la vez produce la ley

El archivo por tanto instituye un orden, o al menos ayuda a construirlo, a través de su relación con la ley el archivo sirve como sustento del estado, es decir participa en la formación de poder político. Esto es importante en tanto “el orden que el Estado está llamado a garantizar depende ampliamente de la puesta en orden del archivo, hasta tal punto que ninguna estructura estatal sería posible sin poder arcóntico y sin poder de consignación”¹⁵⁷, esto es sin un manejo del pasado.

“Jamás se determinará esta cuestión [la cuestión de una política del archivo] como una cuestión política más entre otras. Ella atraviesa la totalidad del campo y en verdad determina de parte a parte lo político como res publica. Ningún poder político sin control del archivo,

¹⁵⁵ Derrida, Mal de Archivo, p3

¹⁵⁶ Si bien es cierto que un mismo dato puede existir en diversos archivos, estos siempre priorizaran la inclusión del dato en un archivo sobre los demás.

¹⁵⁷ Ibidem

cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación”¹⁵⁸

En su condición conservadora, porque como veremos después el archivo tiene una fase revolucionaria, neutraliza el sentido en tanto marca los límites dentro de los cuales lo archivado puede o debe ser reconocido e interpretado.

Tenemos hasta aquí dos condiciones de un mismo problema, la apropiación del archivo o del pasado, el cual nunca es inocuo, y las consecuencias que genera dicha apropiación, veamos; hay una cuestión política del archivo, una cuestión que, señala Derrida, determina lo público, pero principalmente lo público o lo político entendido como sistema de poder estatal. El poder hace uso del archivo, lo maneja, dice el argelino, ningún poder político sin control del archivo

El orden que el archivo fundada se apropia del acontecimiento, le señala una ubicación exacta, un tiempo determinado y un significado preciso que lo hace funcional para aquellos que lo reclaman como suyo, esta apropiación hace que haya cosas y casos que se inscriben en nuestro archivo y otras que no. Las construcciones estatales generan y refuerzan los límites entre lo propio, lo nacional y lo ajeno, ellas se han consolidado a partir de la exclusión, y siguiendo el modelo smithiano con base en la dupla antagónica amigo/enemigo. Esta forma de proceder ha tenido y tiene efectos muy claros, las guerras son quizá el más extremo, la discriminación, la negación del otro por ser aquel que no comparte mi archivo, mi pasado y por tanto mi identidad, a esto responde que sólo el dolor de aquellos que reconocemos, que se inscriben en nuestro propio archivo sea considerado importante.

“Un gran rabino a quien preguntaban: “¿Por qué si la cigüeña, en hebreo, fue llamada *Hussida* (piadosa) porque amaba a los suyos, está situada, sin embargo, en la categoría de las aves impuras?”. Respondió: Porque sólo dispensaba su amor a los suyos”¹⁵⁹

El archivo, como el ave *Hussida*, interpela a aquellos que se consideran herederos de la historia que resguarda, y que identifican lo resguardado parte del pasado que los define y separa de los demás.

El archivo es un sistema de ordenación y clasificación que codifica y clasifica el pasado, pero al mismo tiempo lo dispone para ser controlado y usado, de manera que enarbole supuestos,

¹⁵⁸ Derrida, *Mal de Archivo* p.

¹⁵⁹ T. Todorov, *Los abusos de la memoria*, p47

legítimas acciones, ideologías, conflictos bélicos, etcétera¹⁶⁰. Por lo que, como señala Derrida, sí la democratización del archivo está en función de la participación, construcción e interpretación libre del mismo, su apropiación es excluyente.

El modelo Santiago O Santiago primer modelo genocida

“Cuenta la narración histórica que en la batalla de Clavijo, hacia el año 930, los españoles perdían frente a los sarracenos. Según la leyenda, el rey Ramírez de Castilla recibió en un sueño la promesa de Santiago de que vencería. Al día siguiente, se apareció el santo en el campo de batalla, montando un caballo blanco. Bajo su dirección, las tropas españolas consiguieron aplastar al enemigo”¹⁶¹.

Dicha batalla se llevó a cabo dentro del marco de lo que se conocería como la reconquista española, la cual como bien sabemos culminará en 1492, coincidiendo temporalmente con el “descubrimiento de América”. A partir de ese momento se teje un lazo cada vez más fuerte entre la figura del apóstol y la consolidación de España como territorio unificado, a tal grado que éste será considerado su santo patrón¹⁶², y por tanto elemento indispensable de la españolidad -de la unidad nacional y de la construcción identitaria de sus habitantes.

La historia de España, así como la producción de su archivo, tiene como base una narración fundacional que da pie a cierta idea de hispanidad, la cual tiene por encomienda la defensa de la cristiandad; en este proceso, y a raíz de él, todo aquel que discrepe del dogma religioso será considerado un enemigo del poder político, la defensa del dogma tiene aparejada la disputa sobre el territorio o viceversa, la disputa por el territorio se apropia de la defensa del dogma.

Si consideramos que una de las condiciones necesarias del estado es poseer un territorio¹⁶³, la consolidación del estado español requería que el otro, el no católico fuese expulsado, borrado del espacio considerado propio, por tal motivo se le consideró al mismo tiempo enemigo de

¹⁶⁰ Del cual un ejemplo límite sería la integración de la Shoa al archivo judío cómo aquello propio, exclusivo, de dicha población, convertido en lo inefable, impensable o irrepresentable, esto es clausurado para el sentido y el pensamiento.

¹⁶¹ Ruiz Coronel, *Santiago matamoros, Santiago mataindios*, p6

¹⁶² Las leyendas de la aparición de la Virgen sobre un pilar en Zaragoza (Antes de su ascensión María se presentó a Santiago en Caesaraugusta), la del traslado del cuerpo de Santiago a Galicia y su aparición en la batalla de Clavijo, son “los tres soportes sobre los que se afirma la supremacía del culto al santo hasta transformarlo en héroe religioso-nacional-español por antonomasia.” Ruiz Coronel, p6

¹⁶³ Los tres elementos necesarios para tal efecto son poseer una población, un territorio y una forma de gobierno.

la cristiandad e invasor. Siguiendo el mito apostólico¹⁶⁴, el protector de España no sólo aprobó la expulsión de los musulmanes sino que participó en ella, Santiago matamoros es representado montado en un caballo blanco empuñando una espada -en ocasiones esgrimiendo la bandera de la orden de los caballeros de Santiago una cruz roja sobre manto blanco- y generalmente pasando por encima del cuerpo o la cabeza de algún “moro”¹⁶⁵.

Tal como lo plantea la narración sobre el apóstol sirio¹⁶⁶, la construcción del estado español y como sostiene Exposito de una determinada concepción de la hispanidad, fue el antagonismo con los sarracenos, como eran llamados en ese entonces los árabes y musulmanes, la creación de lo propio implicó la separación de lo otro, el antagonismo.

Una de las formas en que se ha pensado el antagonismo es a través de las figuras del amigo y el enemigo. Ahora bien, para Schmitt la distinción amigo enemigo, no es una distinción más entre otras sino el núcleo de lo político, es decir la forma en que se estructuran los pueblos.

El modelo amigo-enemigo

“...lo que no se puede negar razonablemente es que los pueblos se agrupan como amigo y enemigos, y que esta oposición sigue estando en vigor, y ésta da como posibilidad real, para todo pueblo que exista políticamente¹⁶⁷.”

Para Schmitt que un grupo de personas sin algún grado de parentesco se relacionen entre sí y puedan compartir un espacio geográfico, está en función de la existencia de otro con el cual se confronte.

El jurista alemán señala que la condición de posibilidad de las relaciones entre los grupos se basa en el antagonismo, ahora bien tal como Derrida comenta el teórico alemán define esta negación oposicional como teleológicamente política¹⁶⁸, es decir no significa que la distinción “natural” entre amigos y enemigos creen lo político, sino que lo político produce la distinción entre colectividades y la produce porque la necesita; según Schmitt la política para poder existir requiere la oposición, el antagonismo y la hostilidad.

¹⁶⁴ A quien por otro lado se le ha llevado a identificar con el propio Jesús de Nazaret,

¹⁶⁵ Es un término de uso popular y coloquial, y con connotaciones peyorativas si se usa con esa intención, para designar sin distinción clara entre religión, etnia o cultura, a los naturales del noroeste de África o Magreb (expresión árabe que comprende todo el oeste de África al norte del Sahara: la actual Mauritania, Marruecos, Argelia, Túnez e incluso Libia), y también de forma genérica a cualquier musulmán, independientemente de su origen

¹⁶⁶ Se refiere que su lugar de origen era Betsaida

¹⁶⁷ Schmit, *El concepto de lo político*, p3

¹⁶⁸ Ver Derrida, *Políticas de la amistad*

Dado que el conflicto es necesario para la política y al ser la guerra la forma extrema del conflicto, la construcción de lo político requiere del conflicto armado, matizando lo anterior lo que se advierte necesario es la tensión de su posibilidad. Lejos muy lejos nos encontramos de las tentativas kantianas para una paz perpetua, dentro del pensamiento schmittiano la paz entendida como neutralidad o desaparición del conflicto significa la pérdida de lo político y, me parece, de la organización estatal, dado que si bien Schmitt no unifica los conceptos de estado y política si los piensa correlativos.

Ahora bien, en *El concepto de lo político* Schmitt define al Estado como un pueblo organizado en el interior de unas fronteras territoriales, y como señalamos anteriormente la condición de posibilidad de la conformación grupal, es decir de la política, es el antagonismo. Luego entonces la organización estatal se encuentra precedida tanto por lo político como por el antagonismo.

Lo político precede al estado y no al revés, de manera que la forma estatal que es una forma de estar de un pueblo, adquiere sentido en virtud de lo político, es decir, a partir de la dicotomía amigo enemigo.

Según Schmitt el antagonismo se encuentra en la base del estado, de manera que lo político -entendido como conflicto- determina la cualidad de la relación que los grupos humanos establecen ente sí al interior de una comunidad o al exterior de ella, es decir, los criterios que les permiten unificarse.

Siguiendo la terminología schmittiana el carácter de amigo cohesiona a la primera persona del plural, al nosotros, de manera que la amistad funciona como un criterio de legitimidad y pertenencia, que sirve al mismo tiempo para distinguir a los amigos de los no iguales.

Es interesante que Schmitt considere que esta operación puede llevarse a cabo en términos formales, es decir, el enemigo tiene una función muy clara crear y preservar el conflicto para con ello preservar lo político, sin embargo esta figura no posee ningún rasgo o marca distintiva, el enemigo no posee características morales o estéticas que generen rechazo o animadversión, de hecho la condición de amigo/enemigo, ni se fundan en otras distinciones ni puede reconducir a ellas.

“El enemigo político no necesita ser moralmente malo, ni estéticamente feo, no hace falta que se erija en competidor económico, e incluso puede tener sus ventajas hacer negocios con él. Simplemente es el otro, el extraño, y para determinar su esencia basta con que sea existencialmente distinto y extraño en un sentido particularmente intensivo. ¹⁶⁹”.

De hecho la relación schmittiana con el enemigo no es ni siquiera pasional, es decir el otro parece no tocar al sujeto en ningún sentido, pues el primero únicamente tiene efecto para una colectividad “Enemigo es sólo un conjunto de hombres que siquiera eventualmente, esto es, de acuerdo con una posibilidad real, se opone combativamente a otro conjunto análogo. Solo es enemigo el enemigo público¹⁷⁰”, y sin embargo es posible matar a aquel que no genera animadversión alguna, lo cual implica que es posible matar a cualquiera siempre y cuando sea postulado como enemigo. Otro rasgo interesante es que los enemigos de la colectividad pueden cambiar, el enemigo de hoy puede no haber sido el de ayer y no ser el de mañana.

Es difícil entender que siendo la enemistad la negación óptica de un ser distinto, ésta no conlleve criterios valorativos, no se desacredita al enemigo en el plano moral, dar muerte es un acto neutral, como sostiene Derrida la muerte del soldado no es un asesinato, no se trata de aniquilar a los otros, sino, diría yo, de la acción casi natural de matar al oponente.

No obstante, el contexto histórico en el que el jurista alemán redactó parte de su trabajo (el texto en cuestión fue escrito en 1939 periodo convulso de la historia europea occidental) parecería rebatir las tesis del jurista alemán con respecto a la no moralización del enemigo.

Es decir, si bien la dupla amigo/enemigo propuesta por Schmitt funciona para pensar de qué manera se han establecido las relaciones estatales, la forma en que son planteadas obvia una de las condiciones, me parece, más importantes de esta distinción, la producción de subjetividades que llevan a cabo. Sí analizamos la propaganda realizada por los diferentes estados totalitarios, comenzando por el nacionalsocialista, vemos que no hay nada parecido a la aparente neutralidad que priva en la postura teórica schmittiana, encontramos por el contrario un afán por desestimar sistemáticamente a aquel que señaló como el enemigo, aunque desestimar resulta insuficiente, lo malignizo hasta negarle su carácter humano.

Quisiera ensayar una respuesta a esta aparente omisión, aunque no lo señala abiertamente para Schmitt la guerra debe llevarse a cabo entre estados¹⁷¹, esto quiere decir entre

¹⁶⁹ C Schmitt, *El concepto de lo político*, p2

¹⁷⁰ *Op. cit.*, p 4

¹⁷¹ Incluso cuando se trata del enemigo interno, a través de la guerra civil, éste pertenece al estado y por tanto comparte las condiciones que le dieron origen.

iguales, en este sentido, la dicotomía amigo/enemigo funciona como un criterio de distinción previo, únicamente se puede ser amigo de nuestros iguales, es decir, para declarar al otro mi enemigo es necesario considerarlo en los mismo términos en que me considero a mí. De ser esto correcto las invasiones coloniales, de las que por cierto no se ocupa Schmitt, no son consideradas guerras en el sentido pleno del término; estas son luchas por la civilización misma¹⁷².

“Defender a Europa contra el Islam, considerado aquí como el invasor de Europa... no sería una guerra, *stricto sensu*, sino un combate a propósito de lo político, una lucha por la política... Se trataría de una operación defensiva destinada a defender *lo* político, más allá de tales estados o de tales naciones, más allá de cualquier continente geográfico, étnico o político. Por el lado político de este frente insólito se trataría de salvar *lo* político como tal, de asegurar su supervivencia frente a otro que ni siquiera sería ya un enemigo político, sino un enemigo *de lo* político, más precisamente, un ser radicalmente extraño a *lo* político como tal, suponiendo al menos que, en su presunta pureza, no esté europeizado ni comparta en nada la tradición llamada europea de lo jurídico y de lo político¹⁷³”

Siguiendo lo anterior los radicalmente otros, los no europeos no pueden considerarse enemigos, puesto que no son parte de *lo* político.

De ser correcta la interpretación quedar claro porque Schmitt deja de lado la construcción del enemigo, pues éste de entrada tiene que adaptarse a ciertas condiciones que lo hacen, digámoslo así, familiar. Algo muy distinto ocurre entonces con aquellos cuya relación con el suelo, la religión y con una especie de patrimonio cultural común europeo es del todo ajeno. En el ejemplo propuesto por Exposito los árabes y los indios son los otros, aquellos radicalmente extraños a lo político con quienes Europa no comparte archivo alguno, por lo tanto no se les debe hacer la guerra sino someter, expulsar o exterminar; la ofensiva frente a ellos se plantea en términos paradójicos en tanto “se trataría de una operación defensiva destinada a defender lo político¹⁷⁴, es decir se trata de una lucha por la civilización misma, la violencia se justifica en nombre de los valores de la “civilización”, los cuales se han postulado universales¹⁷⁵.

¹⁷² El otro por tanto es el bárbaro que persigue destruir la civilización. Viene a mi mente un cartel realizado durante la segunda guerra mundial que exhorta a los ciudadanos estadounidenses a defender la civilización, en esta ocasión el enemigo era el nacionalsocialismo. Sería interesante analizar cómo funciona la retórica bélica en este caso, porque a simple vista ambos países reclamarían elementos comunes.

¹⁷³ Derrida, *Políticas de la amistad*, p 109

¹⁷⁴ Se trata de defender el conflicto, pero un conflicto manejado en términos de un cierto ámbito común.

¹⁷⁵ No se puede perder de vista que tanto los llamados derechos de los hombres, como posteriormente los derechos humanos surgen en coyunturas europeas y se rigen por organismos cuya orientación y representación es mayormente occidental

“En la medida en que se mantengan fieles a la memoria de sus muertos, a los padres de sus muertos, es decir, a los espectros de sus padres bien nacidos, se atienen a ese lazo testamentario que no es, en verdad, otra cosa que su patrimonio originario. Una memoria monumental comienza instituyéndoles para decirles quiénes son ellos en verdad. La memoria de sus muertos, a saber, de sus padres bien nacidos, recuerda nada menos que su verdad, su verdad como verdad política. Esta memoria inaugura la verdad, al igual que la recuerda la reproduce. La necesidad obligatoria de ese lazo de memoria constituye la condición de su libertad política. Es el elemento de su libertad en el sentido de su mundo como verdad de su libertad. Es su libertad, en verdad la única pensable para ellos¹⁷⁶”

Si bien Derrida desarrolla esto en relación con los griegos, me parece que funciona para acercarse a la forma en que se construye la identidad de un estado o país, así como a ciertas consideraciones que los países europeos tienen sobre sí mismos como parte o herederos de un patrimonio cultural que consideran universal. El otro, el extranjero, el extraño tiene cabida en la medida en que se adapte a y adopte dicho patrimonio, pero este proceso de adaptación debe ocurrir dentro del suelo europeo, pero también fuera de él.

La caracterización que realiza Exposito de Santiago apóstol como primer modelo genocida muestra que la construcción de la identidad española se llevó a cabo a partir de la negación primero del moro y después¹⁷⁷ del indígena. Santiago mataindios es una figura clave en la conquista de América en tanto la legitima. Se teje un núcleo de poder en donde se hacen confluir fundamentos políticos con estructuras mítico-religiosas que desempeñaran un papel relevante en el proceso de dominación colonial llevado a cabo por el país ibérico¹⁷⁸.

La figura de Santiago es usada para avalar la eliminación de la diferencia en aras de salvaguardar lo político, es decir “la tradición llamada europea”; de igual manera pone de manifiesto que para lograr la consolidación del (archivo) estado Español la narración histórica ha legitimado la violencia y la exclusión. Siguiendo la continuidad narrativa el santo patrono de España quien hizo posible la reconquista de Europa y después la conquista amerindia, en el siglo XX ayudaría a derrocar al nuevo enemigo de la patria el comunismo.

Nuevamente resuena la voz de Antígona “Quien emplea la violencia sobre otros no dudará en empelarla sobre los suyos”.

¹⁷⁶ Derrida, *Políticas de la amistad* p122

¹⁷⁷ Principalmente en lo que respecta al criollismo

¹⁷⁸ Tema que resulta por demás importante pero por razones de pertinencia no será desarrollado aquí

En la sala dedicada a la Guerra Civil del archivo histórico Militar de Madrid (hoy Instituto de Historia y Cultura Militar) se encuentra un retrato de Franco¹⁷⁹ ataviado con un armadura y capa que hace pensar en un cruzado, la figura del dictador está ubicada en el centro de la imagen justo debajo de la figura de Santiago en su advocación de matamoros, el apóstol empuña la espada y sostiene su característica bandera blanca con la cruz roja. En esta imagen podemos observar la reactualización del mito fundacional a través del cual el franquismo se presentó como el defensor de los valores españoles, al cual no sólo le estaba permitido, sino que tenía como encomienda matar a aquellos que ponían en riesgo la unidad del pueblo español.

A partir del video es posible reparar en el hecho que los discursos oficiales emplean figuras y narraciones para alimentar las ficciones de continuidad y coherencia histórica. Pero bien sabemos que no hay un devenir natural de los acontecimientos, y que la historia no es la descripción fiel del decurso de un pueblo, sino una forma de acercarse al pasado y apropiarse de él, es decir, de controlar el archivo, porque si bien el archivo es productor, él también es producido.

Mostrar el carácter artificial de la memoria histórica, implica que esta puede ser pensada y planteada de otras maneras, esta es la empresa benjaminiana, en ella la memoria saca a la luz lo olvidado y la verdad olvidada en aquello que parece no tener valor. Como hemos visto la apuesta no es menor en tanto permite cuestionar aquello que parecía incuestionable los mitos fundacionales, la identidad, la tranquilidad de lo propio, los ejercicios de poder que sostienen dicha tranquilidad. En el caso español, como abordaremos más adelante, una forma simbólica de romper con la hegemonía discursiva es la recuperación de cuerpos y de historias que nos recuerdan que donde reine el olvido no habrá nunca justicia.

Marginales

Para Benjamin los planteamientos sobre la memoria poseen criterios epistemológicos, éticos y políticos que se oponen al poder, al poder del discurso dominante y de sus efectos, y sirven de

¹⁷⁹ El mural fue realizado en los años cincuenta por el artista boliviano Arturo Reque Meruvia, Franco está rodeado de varias figuras: soldados, falangistas, requetés, un fraile franciscano, otro dominico, etcétera, que dirigen su mirada a las dos figuras centrales. A la izquierda del espectador se representan episodios de la guerra y a la derecha el Desfile de la Victoria y alegorías de la paz. El artista se autorretrató en la figura de un trabajador que porta un pico y retrató a su esposa (ataviada como margarita) y a varios de sus hijos. Cabe señalar que los monarcas fuesen caracterizados en el mismo sentido un ejemplos de ello se pueden encontrar en el video aquí analizado, menciono solamente el retrato de Felipe V primer monarca borbón quien es representado montado en un caballo blanco y portando la cruz roja característica del apóstol.

sustento a otra noción de historia pero también del conocimiento, un conocimiento que proviene del desecho, es decir de lo marginado, lo olvidado, lo pasado de moda, lo insulso.

A partir de 1928 la atención de Benjamin se situó “el ámbito de lo modesto, de lo universalmente desvalorizado, de lo que la historia ha pasado por alto, y sí ya en el texto sobre el barroco alemán afirmó que no existían épocas de decadencia, con el paso del tiempo, y como consecuencia de su contacto con el marxismo, se acentuó su interés por lo marginado, para él el objeto más banal aportar valiosos elementos de interpretación. Pensar lo que ha sido desechado, la moda, las costumbres, los edificios, significaba pensar aquello que ha sido ignorado por los discursos, las narrativas y las prácticas oficiales, que en el caso del pensamiento filosófico occidental han sido tanto la materia como la singularidad y por tanto el cuerpo.

El capitalismo y su deseo de novedad deja a su paso toneladas de materia que testimonian los sueños colectivos de antaño, es sobre dichos desechos que Benjamin elabora gran parte de su teoría sobre Paris y sus pasajes, así como sustenta su pensamiento sobre la historia “El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia”. La construcción histórica se realiza a fuerza de analizar lo pequeño e inadvertido, de manera análoga a cómo en el *Trauerspiel* se hacía a partir de la ruina.

Estas tres figuras la ruina, el desecho y lo marginado tienen aspectos en común, y a través de su puesta en operación es posible trazar el curso del pensamiento benjaminiano, ellas se encuentran en los márgenes ya sea del tiempo ordinario, de lo –considerado socialmente- útil, del orden establecido. Ruina y desecho son en algún modo afines, de hecho se podría pensar la ruina como un tipo de desecho, aquello que ha quedado y que da testimonio de las costumbres de antaño; ambas hacen referencia a los procesos de deterioro que deja al descubierto que la historia no es una forma de eternizar los acontecimientos “salvándolos” de la temporalidad misma, sino un constante deterioro. Ambas, muestran la tendencia de las cosas a volverse escombros, dando cuenta de cómo la grandeza pasada se marchita y la belleza de antaño se torna una sombra, tanto la ruina como el desecho se distancian de lo bello, la verdad que revelan no es bella sino conflictiva, tensional.

La similitud ruina-desecho se potencia con los modos de producción capitalistas-burgueses, los objetos y cosas que el progreso relega no poseerán la magnificencia de los edificios antiguos, ni despertaran sentimientos de grandeza o esplendor, “las ruinas de la burguesía serán

sólo un innoble detritus conformado en cartón piedra, con escayolas y con colorines”, la perversión que el capitalismo ha operado en el valor de los objetos y su manipulación a través de la moda, ha hecho que aquello que en un determinado momento poseyó algún esplendor no sea a la postre más que basura. Pero el proceso de llegar a ser desecho pone al descubierto el engaño que recubre como patina de oro a los objetos convertidos en mercancía, muestra como las mercancías fetichizadas no son más que etapas transitorias en la objetivación de los deseos del mecanismo de lo siempre igual. Con el estudio de Baudelaire la ruina se entrelaza cada vez más con el mundo burgués de la mercancía y sus desechos en las figuras de la prostituta, el flaneur o el trapero.

Ruina y desecho intervienen sus significaciones, el desecho cumple la finalidad que en otro tiempo le fue reservada a la ruina; ambas figuras son fragmentos, aspectos de la realidad que deben ser analizados en su concreción, esto es, pretender que las ruinas pueden describir de manera fidedigna aquello que ya no existe, que ha dejado de ser, sólo es posible a partir de la ficción, es decir, de la apuesta por una narrativa, como la histórica o la arqueológica, que intente dar orden y coherencia definitiva a la realidad. Las ruinas y los desechos únicamente pueden dar una visión específica, nunca totalizante, de aspectos particulares, en tanto ellas mismas son particularidades; la ruina permite vislumbrar como una parte del mundo material se presenta, pero no revela el conjunto de sus articulaciones.

A partir de los planteamientos benjaminianos una historia se ha ido escribiendo de a poco, historia que evidencia aquello y a aquellos que los discursos oficiales ha borrado, las existencias anónimas y anómalas, los eventos aciagos e infaustos, pero sobre todo las personas que han sido privadas de sus derechos, que fueron invisibilizadas, asesinadas o desaparecidas.

De manera que cuando Benjamin opone la memoria a la historia y específicamente a su vertiente positivista señala la necesidad de reinterpretar el pasado, porque como se señaló es en el pasado donde dormita el germen de la revolución, o dicho de otra forma, la posibilidad de apropiarnos del pasado de otra manera nos permitirá plantear futuros más esperanzadores.

Pensar la memoria a partir de Benjamin es pensar en lo marginado y excluido, ya sea a través de la ruina, el cuerpo y su memoria involuntaria, pero sobre todo de la tradición de los oprimidos, es decir, de aquellos para quienes el estado de excepción es y ha sido la regla.

Hacer en el silencio un agujero Verdad, justicia, reparación.

Hemos señalado que la memoria colectiva generada desde el poder político está en función de un proyecto específico, una idea de nación, de cultura, de patria, que por otra parte oculta y acalla lo que se opone al discurso oficial. Pero la narración oficial no es inmutable, cambia en función de los intereses que las estructuras de poder persigan en un determinado momento histórico, es decir, el archivo no es neutro responde a orientaciones que son determinadas por quienes poseen el control de la palabra y de los medios de difusión, comunicación, educación, etcétera. Es por ello que donde algunos hablan otros deben callar, o mejor dicho se les impone el silencio ya sea a través de la invisibilidad, del anonimato o en el caso más extremo de la desaparición y el asesinato.

Contra la historia y el discurso oficializado la memoria es una forma de hacer en el silencio un agujero, la reapropiación del pasado y su reconstrucción han sido pensadas como formas de oponerse al poder mostrando que existen otras verdades y otras historias, en este sentido la memoria podría considerarse contra hegemónica. La memoria si bien es el acto de recordar, es al mismo tiempo un cuestionamiento a y de los relatos que nos vienen del poder y que por su condición privilegiada acallan las posibilidades de decir de otra manera¹⁸⁰, es decir, es un acto de recuperación.

“Cuando una fosa común se excava, cuando el cadáver de un desaparecido en España se exhuma, una poderosa imagen se materializa”.

Durante la guerra civil y el largo periodo del franquismo miles de españoles fueron asesinados, muchos de ellos perecieron en combate, otros en cárceles víctimas de enfermedades y tortura, pero muchos más fueron desaparecidos, hay en la península ibérica un número importante de personas cuyo destino se desconoce, y cuyos restos muy probablemente estarán enterrados en algún cementerio clandestino dentro de una fosa común.

¹⁸⁰ En el momento en que escribo estas líneas se publica una nota en el periódico denunciando los cambios efectuados a los libros de textos gratuitos que imparte la SEP (Secretaría de Educación Pública), en los cuales la palabra conquista se ha suprimido y en su lugar aparece el eufemismo “encuentro de dos mundos”. Es claro que tal planteamiento omite tramposamente la violencia y el exterminio que llevaron a cabo los españoles en este continente. De igual manera el estado trata de producir una visión centralizada donde los acontecimientos son producto de las cúpulas políticas y no resultado de un esfuerzo colectivo y ciudadano.

Uno de los problemas al que se han enfrentado los países que vivieron alguna de las cuantiosas dictaduras del siglo veinte fue la necesidad de ocultar u obviar su duelo, la posición privilegiada del victimario no permitió la manifestación pública del dolor sentido ante la pérdida de algún ser querido, y de la comunidad ante la imposición de un modo de vida y un destino. Hace aproximadamente tres décadas en España se produjo un movimiento cuya intención es la recuperación de la memoria histórica, el cual comenzó con la exhumación de restos de fosas clandestinas, y como señalamos y señala el propio autor, a través de estas acciones se ha tratado de desestabilizar la aparente calma y conformidad de una sociedad que acepto durante tanto tiempo la resignación.

Para Expósito la aparición de los cuerpos “son imágenes que corren el riesgo de desaparecer de no reconocernos en ellas”.

Tal y como afirma Emilio Silva en la entrevista incluida en el vídeo: entre los vivos y los muertos exhumados, que en el pasado fueron hechos desaparecer, se produce un diálogo. Un esqueleto revela a los vivos alguna verdad mediante una lengua corporeizada: un cráneo astillado por un disparo a corta distancia, un anillo de matrimonio, un recuerdo privado o un indicio para la posteridad que se sostuvo apretado en un puño.

El reconocimiento nos muestra que el pasado guarda una verdad que no hemos podido o querido aceptar, pero que tiene la fuerza para hacernos entender nuestro presente de otra forma. Nos permite reconocer que si bien los ejecutores ya no están, la violencia que hizo desaparecer los cuerpos no ha ella misma desaparecido. La dominación de unos sobre otros y el ejercicio de la fuerza como consustancial al poder estatal y su vocación excluyente son hoy por hoy una realidad.

El recuerdo es revolucionario en la medida en que rescata un fragmento del pasado que se encuentra en peligro; en peligro de desaparecer pero también en peligro de ser reapropiado. Dos condiciones se entrecruzan aquí por una parte la memoria como recuerdo y la memoria como demanda de justicia. Recordar implica señalar que hay vacíos en la historia, que ésta obvia eventos o los trastoca a conveniencia.

“ese rescate, cuando sucede, cobra forma en una imagen que relampaguea de repente como la chispa de una esperanza: un fogonazo mesiánico que redime el presente y a la vez derrota al enemigo histórico de clase. Y esa derrota comienza a infligirse, para cerrar el argumento, en el momento en que se logra arrancar de las manos de la clase dominante lo que ha de ser recordado pues se encuentra sometido o bajo amenaza de ser hecho desaparecer”¹⁸¹

¹⁸¹ Ibidem

Está débil luz mesiánica nos recuerda que la justicia es una deuda que hemos heredado y que como señalamos está por venir, es decir, siempre a la expectativa, porque la única justicia será la certeza de que no existan vencedores ni vencidos, dado que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence y el principal problema es que el enemigo no ha dejado de vencer. La memoria implica un acto de responsabilidad del otro y con el otro.

La memoria hace necesario analizar nuestras concepciones más arraigadas y familiares, y de requerirse nos compromete a “arrancarlas de la tradición dominante”, la distinción entre historia y memoria o memoria y archivo es una lucha que se libra no sólo contra el olvido, sino con las apropiaciones que se hacen del pasado. .

Es necesario reiterar que la memoria no es lo otro del archivo, ni es lo opuesto de la historia, como tampoco es irreconciliable con el olvido, por el contrario, pensar la memoria en términos de oposición no sólo perpetua la lógica dicotómica, conlleva su idealización. Retomando la imagen propuesta por Exposito, el trabajo crítico no separa en bloques antagónicos, los cuales al generalizar y contraponer clausuran el análisis, él excava en las “verdades” para sacar a la luz lo que ellas han omitido y con ello permite entender las lógicas que intervienen en los sucesos y en las construcciones históricas

La memoria es la acción de cuestionar qué se recuerdan, y porqué se recuerdan unas cosas y no otras, esto debe quedar claro sobre todo porque la memoria más que un ejercicio, una práctica o un hacer se ha transformado en tema en los círculos de poder estatal, académicos, mediáticos; la proliferación de discursos, memoriales y museos así lo demuestran. Las acciones terribles perpetradas en múltiples geografías plantearon la necesidad de recuperar el pasado, como consecuencia se produjo un boom de la memoria, y esto ha puesto al descubierto las tensiones que atraviesan a estas prácticas de desapropiación.

Por ejemplo el recurso a la memoria se planteó como una tendencia finimilenarista¹⁸² -es importante subrayar como la palabra misma nos acerca al universo de la moda- que lejos de buscar una acción encaminada a la justicia, lleva a cabo una reactivación del pasado con la intención proveer seguridades como la identidad y estabilidad cultural frente a lo que se consideró la pérdida de un discurso unitario, es decir, el pasado proveía lo que se pensaba faltaba en el presente y amenazaba el futuro. Sin embargo, “las nostalgias por el pasado”, no eran otra cosa que el lamento por la pérdida de la hegemonía del discurso ilustrado, que pensadores del llamado posmodernismo

¹⁸² Ver Andreas Huyseer, *En busca del , futuro perdido*”

como Fukuyama habían decretado. Pero parece claro que en este tipo de argumentos lo que se debate es la continuidad de la narración histórica como forma de administrar el pasado y de asegurar la existencia ciertos discursos, y no necesariamente los problemas presentes en dicha narración, entre ellos que la historia occidental entendida como el progreso del espíritu humano y sus condiciones de existencia, para personas, grupos y pueblos no fue más que una promesa vacía. O que la historia “universal”, que Fukuyama daba por terminada, puede pensarse como un discurso hegemónico que intentó eliminar otras formas de producción histórica.

Para Todorov¹⁸³ otra de las razones que han llevado a voltear hacia el pasado es la evasión, mirar atrás parecería liberarnos de prestar atención al presente “procurándonos además los beneficios de una buena conciencia”. El culto al pasado no sólo nos permite ignorar el sufrimiento contemporáneo, a su vez permite justificar bajo la excusa de los sufrimientos padecidos acciones contra otros. El interés por la memoria como tema de estudio y análisis surgen en el siglo XX a raíz del asesinato masivo de judíos durante la segunda guerra mundial, la memoria responde a la intención de que hechos terribles no sean olvidados y que su recuerdo asegure que sucesos que comparten igual o similar adjetivo no vuelvan a cometerse. Sin embargo, la demanda de recordar ha sido apropiada y utilizada para legitimar posturas político-estatales, en este tipo de apropiación la memoria se institucionaliza y tiende a integrar el recuerdo en el archivo oficial capitalizándolo, un claro ejemplo ha sido y es el del estado de Israel, el cual ha se ha apropiado del sufrimiento de miles de personas para defender sus acciones expansionistas¹⁸⁴.

La memoria podrá ser convertida en un bien cultural, sin embargo el ejercicio crítico que ella representa implica rescatarla del discurso hegemónico. En este sentido la memoria como crítica y las prácticas artísticas como ejercicios de memoria deben mostrar una y otra vez las apropiaciones y los ejercicios de poder que persiguen dichas apropiaciones.

Sin caer en idealizaciones, el trabajo artístico que se presume crítico no está exento de tensiones, por una parte una exigencia ética que rebasa su autonomía y por la otra el cuestionamiento de sus alcances. Para apuntalar sus reflexiones Exposito recurre a tres ejemplos

¹⁸³ Ver Tzevetan Todorov, *Los abusos de la memoria*

¹⁸⁴ Otro de los problemas que se detectan en función de la demanda de memoria es la homogeneización de los acontecimientos, es decir, la condición de que todo sufrimiento producto de acciones terribles debe recordarse por el hecho de ser terrible, lo cual es a todas luces cierto, sin embargo puede que esta exigencia al generalizar borre las marcas singulares, pidiéndonos recordar el calificativo y no aquello que hizo posible que tal o cual acción o acciones se llevaran a cabo. Es decir, si bien todas son acciones deleznales su móviles no son iguales, y esas diferencias deben ser consideradas de manera que cada sufrimiento sea pensado a partir de sus propias problemáticas.

que ponen en cuestión la carencia de finalidad el barroco, el trabajo de Renau, principalmente el expuesto en la exposición internacional de las artes y la industria en la vida moderna de 1937 en Paris, y una de las máximas obras del periodo moderno en arte el Guernica. Tres tipos de producciones altamente diferenciadas que tienen en común su adecuación a un fin.

Consideraciones finales

Uso *legítimo* de las imágenes

El carácter autónomo de la actividad y de las producciones artísticas se ha entendido de maneras diversas, no obstante, se reconoce que la autonomía otorga independencia a las propuestas artísticas, el tipo y grado de independencia puede ser materia de discusión, es decir, de que se distancian y si su distanciamiento es relativo o total (autotélica). Sabemos que la autonomía es un concepto moderno que determina una manera de entender la actividad artística. La autonomía es un fenómeno histórico cuyo proceso de formación comenzó alrededor del siglo XV en Europa al seno del movimiento cultural denominado Renacimiento, y se construyó a lo largo de los siglos concretándose en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX.

Como bien sabemos antes de esta época no era posible reclamar autonomía para formas de producción estéticas como las pinturas, las esculturas, las narraciones escritas, etcétera. Ahora bien, si entendemos la autonomía de la producción como la libertad del artista para proponer formas sin lineamientos ajenos a su voluntad y la de la obra como la ausencia o subordinación a una función, podemos asegurar que aun dentro del continuum que la historia moderna del arte nos narra, las manifestaciones artísticas no han sido en su totalidad autónomas, un ejemplo contundente es el barroco, enclavado en la línea temporal progresista, y autónoma, el barroco católico nace con una función clara, servir como instrumento de lucha ideológica contrarreformista.

En el siglo XVII la iglesia católica ejerce un control exhaustivo sobre las formas artísticas, se reglamenta tanto la producción de imágenes como la arquitectónica. Frente al subjetivismo reformista la institución eclesiástica intenta imponer el apego irrestricto a la ortodoxia cristiana, las obras deben reflejar la fe “de manera tan inequívoca y tan libre de toda caprichosa interpretación como los escritos de los teólogos”¹⁸⁵, aquello que nosotros conocemos como la libertad artística

¹⁸⁵ Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, p 509

pasa a un segundo plano, dando lugar a una serie de estereotipos que persiguen popularizar el culto¹⁸⁶.

Si hacemos caso al relato histórico encontramos que la denominación del Barroco surge en el siglo XVIII y se formula de manera peyorativa, a este conjunto de obras se les acusa de ser desmesurados, confusos y extravagantes, el rechazo moderno a este movimiento se basa en lo que el primero consideraba una falta de reglas, de lógica y tectónica¹⁸⁷, las cuales responden en gran medida a su finalidades, si el barroco emplea un exceso de recursos que lo hacen sensual, sentimental e incluso caprichoso, fue en parte porque sus producciones debían ser de fácil comprensión. Lo anterior permite pensar las críticas que pesan sobre aquellas formas artísticas que tienen por cometido mandar un mensaje o establecer un diálogo con los receptores, ya sea a través de una didáctica, de cierta ideología, etcétera, críticas que suelen cuestionar la calidad del producto o las limitaciones que esto se supone al autor.

No obstante las prescripciones eclesiásticas, el barroco español y el italiano cuenta con producciones que rebasan por mucho la mera ilustración del dogma. El hecho de que las producciones artísticas posean una finalidad u objetivo no implica que se subordinen a ella, pero tampoco implica que la “libertad artística” no pueda ni deba ser limitada. Nadie podrá negar que el barroco de las cortes católicas cuente con producciones admirables¹⁸⁸. Si bien es cierto que estos cuestionamientos pueden ser fundados, sobre todo cuando la forma se subordina a al mensaje, dejan entrever la prioridad que el pensamiento moderno ha dado al individuo por sobre las producciones comunitarias o aquellas que son dirigidas a la comunidad.

Expósito propone una lectura crítica sobre cómo se ha pensado el criterio de lo útil dentro del arte de la modernidad y cuáles han sido los fines que esto ha tenido. Para él, “la libertad absoluta del artista es una metodología idealista, las formas pretendidamente puras se basan en el divorcio del artista y la colectividad degenerando en servidumbre a un engranaje de minorías selectas¹⁸⁹.”

El español nos invita a considerar que la ausencia de finalidad es una interpretación que históricamente ha servido para justificar el secuestro de los bienes colectivos y los ha convertido en

¹⁸⁶ *Ibíd*em

¹⁸⁷ *Op. cit.*, p498

¹⁸⁸ A este respecto no hay que perder de vista lo trabajado en el primer capítulo en función a los planteamientos benjaminianos sobre el autor como productor,

¹⁸⁹ Ver Expósito, *Entrar y salir de la institución*

bienes culturales. Ahora bien, no se trata de ensalzar un enfoque sobre otro, sino de señalar el carácter transitorio y por tanto contingente de ciertas verdades.

Recordemos que el videoasta se asume heredero de movimientos de vanguardia, como el constructivismo, que sostuvieron que forma y función van de la mano, y que intentaron reposicionar el trabajo colectivo o comunitario así como aquel que no necesariamente era admitido dentro del concepto Arte.

El español reivindica formas que los discursos institucionales han considerado fuera de la clasificación de lo artístico¹⁹⁰, en este caso hace referencia al cartel. A partir del cartel Exposito busca actualizar el cuestionamiento vanguardista frente a la distinción arte mayor y arte menor y por tanto, a las jerarquías entre producciones estéticas que derivan en el secuestro de las potencias creativas. Pero sobre todo busca replantear la función de las prácticas estético-artísticas como ejercicios críticos. Para Exposito es necesario poner en crisis la carencia de finalidad del arte si se intenta pensar las producciones artísticas como armas políticas o ejercicios políticos que permitan abordar lo terrible.

No hay que perder de vista que la propuesta de Exposito adopta diversos planteamientos benjaminianos, en este sentido la eficacia en el discurso tendría que pasar por el aspecto formal¹⁹¹,

¹⁹⁰ Aunque esta aseveración debe ser matizada, en tanto las clasificaciones que la historia ha dado a los productos de estéticos son diversas, ha dividido entre artes mayores y menores, artes mecánicas, bellas artes. La clasificación entre artes menores y mayores se encuentra ya en Grecia y ordenaba las artes en función a los sentidos, las artes mayores se correspondían con los sentidos de la vista y el oído, mientras que las menores pertenecían a las regiones del gusto, el tacto y el olfato. La clasificación entre artes mecánicas y liberales aparece en Roma y se consolida en la Edad Media, ésta distingue entre aquellas producciones que requieren de una factura manual y las que son producto del pensamiento (*trivium* – gramática, retórica y dialéctica- y el *quadrivium* –aritmética, geometría, música y astronomía. Finalmente las artes aplicadas y bellas artes las bellas artes como un dominio separado de las artes aplicadas, las primeras a diferencia de las segundas respondía únicamente a sus necesidades y principios. En el marco del enciclopedismo se expusieron posturas, como las del abate Batteux, Pére André o P.O. Kristeller, que llevaron a cabo una clasificación de las producciones artísticas, esta clasificación tuvo diversas consecuencias, determinó las cualidades de cada manifestación, las artes aplicadas quedaron sujetas a la utilidad mientras que las artes bellas se dirimían entre la imitación a la naturaleza y la generación de placer¹⁹⁰, es decir, se distinguió entre formas de producción y se estableció lo propio de cada actividad, es decir su especificidad. Y ya que en un primer momento se separó la utilidad de la belleza, en un segundo momento pudo decretarse la ausencia de finalidad, ensanchando con ello la brecha entre la utilidad y el placer estético. Ahora bien, para establecer lo específico del arte era necesario distinguirlo de otras formas de producción humana, como la ciencia, la filosofía y las artes aplicadas o menores¹⁹⁰, y con ello surgió el requerimiento de delimitar un campo específico para este conjunto de actividades,¹⁹⁰ generando los postulados para la autonomía artística. El arte autónomo era la expresión del espíritu de la época materializado por el artista.

¹⁹¹ Tal como se plantea en el capítulo anterior respecto al autor como productor

por lo que el recurso a Renau es claro. Fotógrafo, pintor y montado español Renau realizó un agudo trabajo con las imágenes un sentido muy cercano al de Heartfield.

La producción de Renau se posiciona muy lejos de la ilustración o la propaganda a la cual trata de subvertir. Una parte importante de su *Fata Morgana The american way of life*, retoma las tendencias propagandísticas y publicitarias de la cultura estadounidense contraponiéndolas con experiencia de la época que visibilizan la violencia del sistema capitalista y las manifestaciones concretas que ésta presentaba dentro de la sociedad estadounidense. La figura de Renau permite a Exposito señalar un momento de resistencia frente al fascismo, resistencia que ha tenido que actualizarse, ahora en función ya no de la dictadura, sino de las repercusiones que esta dejó dentro de un gobierno que no obstante se presume democrático ha obviado las exigencias de justicia y reparación de una parte muy importante de la sociedad española. El recurso a Renau es en este caso un ejercicio de memoria que deja ver que no hay clausura mientras no exista la justicia.

Quizá el ejemplo más contundente que emplea el productor es el Guernica de Picasso, en plena guerra civil Picasso realiza esta obra para ser exhibida en el pabellón Español en Francia, esto no es un gesto menor, la finalidad de la participación española era movilizar la solidaridad internacional a favor de la segunda república, asolada por el movimiento nacionalista y cada vez más aislada del resto del mundo¹⁹². El pabellón mostraba obras de Miro, Renau, García Lorca, Julio González, contó con la participación de José Gaos y Buñuel entre otros¹⁹³, es decir de la “vanguardia” artística española. Entre todas estas obras el Guernica¹⁹⁴ se propone como un acto de

¹⁹² Es importante recordar que el primero de agosto del 1936 el gobernador francés Léon Blum, propone a los países europeos un pacto de no intervención en el conflicto español, bajo el pretexto de evitar una confrontación internacional. Sin embargo, uno de los motivos ocultos era que el movimiento socialista se concretara en el continente

¹⁹³ http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pabellon-espanol-en-la-exposicion-internacional-de-paris-1937--0/html/0003a762-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html

¹⁹⁴“El 26 de abril de 1937 la pequeña ciudad de Guernica fue bombardeada durante más de tres horas por la aviación alemana. Más de 1.600 víctimas perecieron en el bombardeo. Hitler, aliado del general Franco en la guerra civil de España, quería aterrorizar a la población civil y hacer más sencilla la rendición del pueblo vasco y facilitar la toma del país vasco.

El objetivo deliberadamente mortífero de la operación no deja resquicio de dudas. Y es que, los contingentes del ejército vasco que acampaban en los alrededores de Guernica, no fueron siquiera tocados por el ataque, al igual que el puente y la fábrica de pistolas.

Los 33 bombarderos de la Legión Cóndor llevan no sólo explosivos destructivos, sino también bombas antipersonales y también 2.500 bombas incendiarias. Estas ojivas rellenas de aluminio y de óxido de hierro son capaces de elevar la temperatura cerca de los 2700°C.

Guernica era conocida por su roble sagrado, al pie del cual se reunían desde la Edad media los representantes del pueblo vasco. Cada dos años, desde el reinado de Isabel de Castilla hasta el 1876, los representantes de la corona española tenían la costumbre de renovar en este lugar su juramento de respetar las libertades vascas. La pequeña ciudad de Guernica, símbolo de las libertades vascas, fue

denuncia ante la masacre cometida ese mismo año por elementos de la fuerza aérea nacional socialista alemana. Forma y función no son mutuamente excluyentes, así lo demuestra uno de los grandes iconos del arte moderno.

Ahora bien, plantear la finalidad implica considerar el para qué o la función de algo, hemos señalado que los dispositivos aquí trabajados son propuestas políticas que buscan reconfigurar lo sensible, a esto Rancière denomina emancipación, para él las formas de arte crítico son formas de emancipación de la mirada, y por tanto de las expectativas que el espectador posea.

“Hacer una imagen es siempre al mismo tiempo decidir sobre la capacidad de los que la mirarán. Hay quien se decide por la incapacidad del espectador, bien sea reproduciendo los estereotipos existentes, bien sea reproduciendo las formas estereotipadas de la crítica a los estereotipos. Y hay quien se decide por la capacidad, por suponer a los espectadores la capacidad de percibir la complejidad del dispositivo que proponen y dejarles libres para construir por sí mismos el modo de visión y de inteligibilidad que supone el mutismo de la imagen. La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada¹⁹⁵”.

Podría pensarse que las contribuciones que este tipo de producciones pueden realizar son pobres o limitadas, no cambiaran el mundo, como anhelaron algunos en las primeras décadas del siglo pasado, puede que tampoco lleven a nadie a transformar substancialmente sus formas de vida, pero me parece que con Rancière modificar la mirada con lleva la posibilidad de pensar de otra manera, de sentir de otra manera y experimentar de otra manera y porque no abrirse a lo incalculable. Donde esa *incalculabilidad* implica recordar que la lucha es siempre por una justicia porvenir.

Cambiar la mirada del espectador no es poca cosa implica de una u otra manera cambiar a aquel que observa, pero dejándolos libres para construir sus propios modos de visión y de inteligibilidad.

destruida por la aviación alemana al servicio de Franco. Por primera vez en la historia militar, un poblado civil es totalmente sometido bajo un diluvio de bombas”. <http://www.infoguerracivil.com/espana-bombardeo-guernica.html>

¹⁹⁵ Marcelo Exposito, *Entrar y salir de la institución*

Conclusiones

Las producciones artísticas que se proponen crítica o políticas cuestionan la noción de obra de arte y la actividad artística que se pensaban y quería un dominio separado de otras formas de producción social. En el terreno de las artes visuales algunas prácticas artísticas reclamaron y rescataron los vínculos que unían su labor con la praxis, la vida cotidiana, la existencia extra artística. Aquello que conocemos como arte crítico contravenía las posturas estéticas heredadas del kantismo, las cuales consideraban que el arte debía estar exento de cualquier utilidad y poseer un fin en sí mismo. Cambiar el estatuto de las producciones artísticas y de sus regímenes de visibilidad era de suyo una apuesta política en tanto modificó la experiencia artística permitiendo que se gestaran otro tipo de relaciones dentro de esta práctica y a partir de ella.

Sin embargo en el afán de vincular arte y mundo, se produjo un modelo de eficacia artística que ligaba medios y fines, es decir, que reducía la forma artística a medio para la prosecución de determinados objetivos. La politicidad del arte se concibió una ilustración de contenidos con intenciones doctrinales, o una vía para generar conciencia en el espectador de las formas de consumo, los horrores del mundo, etcétera, de manera que la producción estético-artística se subordinó a cierto programa o intención ética. Pero si el total alejamiento de las prácticas artísticas y la dimensión ética es problemática, también lo es su homologación, este tipo de actividades requieren cierto grado de independencia que les permita regularse y problematizarse. Es importante señalar que la condición autónoma del arte o su dimensión ética responden a posturas históricas y no son una condición ontológica del mismo.

De acuerdo con lo anterior una parte importante de los cuestionamientos realizados al arte crítico se centraron en la noción de efectividad, el problema con esta postura es que piensa la actividad y la producción artística en un sentido causal, medios fines, cuando ni la una ni la otra inciden en la experiencia del observador de maneras predeterminadas, lo que ocurre entre el espectador y la obra es incalculable y escapa tanto a la intencionalidad del autor, como a los fines que éste dé a la obra.

Reitero, la experiencia estética no se produce de manera causal, la visión de una propuesta estético-artística no produce un resultado específico, por ejemplo mirar una fotografía no deriva en la toma de conciencia del receptor, ni mucho menos garantiza que éste actúe en un sentido específico, pensadas así las propuestas fungiría como origen o fundamento de la acción., no obstante, la experiencia estética no invita a la acción, ella es de suyo trabajo, es decir una actividad que relaciona y se relaciona con el participante de maneras diversas y produce efectos incontrolables e incalculables.

La política es una actividad que construye experiencias de lo humano ajenas al orden de la dominación, ahora bien hemos sostenido que algunas propuestas estético artísticas hacen lo propio, por lo que concluimos que el carácter político del arte radica en la capacidad que algunas de sus formulaciones poseen para producir experiencias que trasciendan el orden instituido y planten mundos posibles.

En desarrollo de la presente investigación lo terrible no se planteó como un dato de la sensibilidad, sino como una construcción histórica que configura las experiencias y que produce determinados usos de la historia, la memoria, la subjetividad. En este sentido, era necesario realizar una revisión crítica del concepto moderno de experiencia, adoptando las tesis benjaminianas señalamos que la experiencia no debe ser entendida como la recepción y consecuente ordenación de las impresiones externas a la subjetividad, la experiencia no es la recepción por parte de un sujeto de una serie de estímulos sino un aparato de enunciación.

De manera que la experiencia terrible o de lo terrible se ha construido a partir de una serie de prácticas y formas discursivas encaminadas a modelar y controlar a los sujetos y sus cuerpos. En este trabajo lo terrible se pensó como prácticas, usos y discursos que persiguen el control y exterminio de seres humanos y no humanos.

Ahora bien, si es posible poner en cuestión la relación causal del arte político, lo es en igual medida cuestionar aquellas formas estético artísticas que se han acercado a lo terrible, para sostener que la aproximación a lo terrible y su presentación no tienen que aterrorizar, esto sólo es así cuando se plantea como el objetivo particular del terror entendido como género artístico que busca generar un placer negativo, el cual mantiene la categoría en el ámbito de la pura sensibilidad.

El hecho de que no sea posible predecir y manipular la reacción del espectador, no implica que las producciones artísticas no produzcan efectos, y es en función de dichos efectos

que el arte es político. La relación entre arte y política tiene que ver con la posibilidad de reformular el campo de lo visible, lo audible, es decir el campo de la experiencia, es importante dejar en claro que no sólo de la experiencia propiamente artística sino de la experiencia entendida como forma de relación y acercamiento con lo otro y los otros. Las prácticas artísticas producen formas de visibilidad que no existían previamente, pero no se limita a mostrar algo que había pasado desapercibido o en su defecto había sido silenciado, sino en producir experiencias que contravengan los procesos de subjetivación que cosifican y dañan.

A diferencia de la apuesta aristotélica, las producciones artísticas críticas que se acercan a lo terrible no buscan mover a la compasión, ni re victimizan a los implicados en la presentación, es decir, no persiguen hacer patente el orden de la dominación sino como sostiene Rancière hacer un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea a ella; es decir, el arte que se acerca a lo terrible reformula el campo de la experiencia generando con ello otras relaciones.

Ahora bien, sostenemos que los efectos de una propuesta artística están en función de su forma, la forma artística establece el tipo o cualidad de la relación con el material, de manera que no toda forma produce reacciones análogas. Pero tal como Benjamin señaló forma y contenido no son dos momentos separados, la forma crítica es una relación tensional /dialéctica/ entre ambas, por lo que sostener una distinción entre forma y contenido resulta vano.

Un medio artístico que desde principios del siglo veinte se pensó político fue el montaje. Montar no significa relacionar elementos que contrapongan dos realidades una verdadera y una falsa, de manera que el enfrentamiento entre ambas haga surgir la verdad que se escondía tras las apariencias. Esto no es así en primer lugar porque la verdad no es algo que pueda ser develado, es decir no posee una existencia previa a las relaciones que la hacen surgir, la verdad no se descubre, se produce lo verdadero a través del consenso o la discusión.

El montaje es una construcción que relaciona elementos heterogéneos por lo que opera a partir de la tensión de la sensibilidad y de los supuestos con los cuales nos relacionamos respecto de la propuesta artística. Los elementos heterogéneos son fragmentos, esto significa que no se corresponden entre sí para formar una unidad, de manera que el sentido siempre es inestable. Dicha condición impide que la propuesta sea resultado de una vez por todas, existe la posibilidad de variar las asociaciones creando nuevas relaciones entre sus partes o elementos, lo que posibilita lecturas renovadas.

El montaje complejiza las configuraciones y con ello las interpretaciones sobre la existencia; no hay una interpretación única de la verdad, pero no por defecto de la propuesta artística sino porque la exigencia misma es inoperante. Desde principios del siglo pasado la actividad filosófica y la artística por igual han señalado el carácter fragmentario, polifónico y contradictorio de lo que consideramos verdadero.

No se propone que el montaje sea la forma paradigmática de un arte que se presenta crítico y político, la forma se consideró a partir de la singularidad y no de la generalidad normativa, en una apuesta que es ya una herencia benjaminiana. Pensar desde la singularidad es una postura teórica que no busca principios ni causas últimas que fundamenten el conocimiento, pensar la singularidad no implica adecuar el mundo o la realidad, sino hacer del pensamiento una herramienta para relacionarnos con las problemáticas presentes. En este sentido el montaje no es una forma modélica, es una forma que ha ensayado configuraciones que cuestionan las construcciones dadas.

El montaje puede describirse usando el término de Rancière de una estética del conflicto; se trata de producciones que se alejan de la concepción unitaria y armónica de la obra, pero incluso del consenso como una forma de estabilizar las relaciones entre la presentación sensible y su interpretación. No existe un único modo de lectura y lo que la obra intenta hacer es poner en cuestión aquellos modos que han sido naturalizados. El hecho de que en el montaje no exista una correspondencia entre los elementos evidencia que toda correspondencia es construida y que por tanto que no existe una disposición natural.

Finalmente, pensar lo político del arte implica pensar las prácticas a la luz de sus procesos de transformación y producción de nuevas formas de visibilidad que deriven en la invención de dispositivos capaces de reelaborar las relaciones entre “lo visible y lo invisible, lo dicho y la palabra, lo dicho y no lo dicho”. Entonces el arte no es político porque aborde lo terrible, abyecto o intolerable del poder, es decir, porque haga referencia a la empírea, sino verbigracia su facultad para producir otras experiencias de lo humano.

Listado de ilustraciones

1. Bertol Brech, lámina número 22 ABC de la Guerra 35
2. John Heartfield, ¡Hurra se acabó la mantequilla!, 1935, TATE British 46
3. Alfredo Jaar, Los ojos de Gutete Emerita, 1996, <http://alfredojaar.net/gutete/gutete.html> 59
4. Montaje, imágenes tomadas del video 143.352 *Los ojos no quieren estas siempre cerrados*, Marcelo Expósito, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=Gz6tsvs2BZY> 67
5. Fotograma tomado del video *No reconciliados*, Marcelo Expósito, 2009, en *Estética y violencia: Necropolítica militarización y vidas lloradas*. 93
6. Fotograma tomado del video *No reconciliados*, Marcelo Expósito, 2009, en *Estética y violencia: Necropolítica militarización y vidas lloradas*. 102
7. Fotograma tomado del video *No reconciliados*, Marcelo Expósito, 2009, en *Estética y violencia: Necropolítica militarización y vidas lloradas*. 103
8. Tomas Maldonado, Desarrollo de un triángulo, 1948, http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03_definicion.php 104
9. Marcha realizada solicitando la expropiación del hotel Bauen 105
<http://argentina.indymedia.org/news/2005/11/348860.php>

Bibliografía

- ADORNO, Th, *Teoría estética*, traducción Fernando Riaza, Ed. Taurus, Madrid, 1971
- ADORNO, Th, *Actualidad de la filosofía*, traducción Antonio Aguilera, Ed Paidós, Barcelona 1991
- ADORNO, T, *Mínima Moralia, reflexiones desde la vida dañada*. traducción Joaquín Chamorro Mielke, Ed. Akal libro de bolsillo, España 2004
- ADORNO, T, BENJAMÍN, W “*Correspondencia (1928-2940)*”, traducción, Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Ed. Trotta, Madrid, 1998, p133
- ADORNO T, HORKHEIMER, M, *Dialéctica de la ilustración*, traducción Juan José Sánchez, Ed. Trotta 4ª edición, Madrid 2001
- ALLENDE, L., *Duelo y melancolía en la postdictadura*, escrituras anecronómicas [en línea], disponible en <http://escriturasanecronomicas.cl/Anecon%C3%B3micas.php>
- ANDERS G., *Hombre sin mundo*, escritos sobre arte y literatura, traducción Josep Monter Pérez, Pre-textos, España, 2007
- ARENDT H., *La condición humana*, Ed. Paidós, España
- ARISTÓTELES., *El arte poética*, traducción José Goya y Muniain, Ed. Espalsa-Calpe, Buenos Aires, 1948
- BARRIOS J.L., *El cuerpo disuelto: El asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo*, tesis para obtener el grado de doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de filosofía y letras
- BARTRA R., *El duelo de los Ángeles: Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, traducción Luis Santangel, Valencia, 2004
- BATTERSBY CH., *The sublime, terror and human difference*, Ed. Routledge, London, 2007
- BENJAMIN W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción Andrés Weikert, México, Itaca, 2003,
- BENJAMIN W., *El autor como productor*, traducción Bolívar Echeverría, Ed. Itaca, México, 2004

- BENJAMIN W., *Ensayos escogidos*, trad. H.A. Murena, Ediciones Coyoacan, México, 1999,
- BENJAMIN W., *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Traductor Roberto Blatt, Ed. Taurus, España, 1998.
- BENJAMIN, W., *Imaginación y sociedad iluminaciones I*, traducción Jesús Aguirre, Ed. Taurus, segunda edición, 1999
- BENJAMIN, W., *Obras completas*, libro II volumen I, traducción Jorge Navarro Pérez, Abad editores, España, 2007
- BENJAMIN W., *El origen del drama Barroco alemán*, traducción José Muñoz Millanes, Ed. Taurus, Madrid, 1990
- BENJAMIN, W., *Tentativas sobre Brecht*, traducción Jesús Aguirre, Ed. Taurus, España 1999
- BRECHT, B., *ABC de la guerra*, traducción Vicente Romano, Ediciones Caracol, España, 2004
- BÜRGER P., *Teoría de la vanguardia*, traducción Jorge García, Ediciones Península, Barcelona, tercera edición, 2000
- BOZAL V (ed), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, VI y II, Ed. Visor, colección La balsa de la Medusa, Madrid, 2ª edición, 2000
- BUCH-MORSS S, *Origen de la dialéctica negativa*, traducción Nora Robotnikof Maskivker, Ed, siglo XXI, México, 1981
- BUCH-MORSS S, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, traducción Nora Robotnikof, Visor, La barca de la medusa, 79, Madrid, 1989
- BURKE., *Reflexiones sobre el origen de nuestras ideas sobre sentimiento de lo bello y lo sublime*, Editorial Tecnos, Madrid, 2001
- CALVEIRO, P., *Los usos políticos de la memoria*, Argentina, 2006
- CARROLL N., *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, traducción Antonio Machado, Ed Visor, La balsa de la medusa, Madrid, 2005
- CHAVEZ MAC GREGOR, *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, MUAC, México, 2012
- DELEUZE, G., *Derrames, Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, traducción, equipo Editorial Cactus, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005
- DELEUZE, G., *Spinoza: filosofía práctica*, traducción Antonio Escohotado, Ed. Tusquets editores, Barcelona 2001

DELEUZ-GUATTARI, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, traducción José Vázquez Pérez, Ed. Pre-textos, España, 2006

DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, traducción Ángel Sánchez Gijón, Alianza editorial, Madrid, 2008

DERRIDA, *Espectros de Marx*, traducción José Miguel Alarcon, Ed. Trotta, Madrid, 1995

DERRIDA, *Políticas de la amistad*, traducción Patricio Peñalvert, Ed. Trotta, Madrid, 1998

DERRIDA, *Sobre la hospitalidad*, Entrevista en Staccato, programa televisivo de France Culturel producido por Antoine Spire, del 19 de diciembre de 1997, traducción de Cristina de Peretti y Francisco Vidarte en DERRIDA, J., ¡Palabra!. Edición digital de Derrida en castellano.

DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo*, Ed. Paidós, traducción Mariana Miracle, Barcelona, 2004

DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, traducción Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2008

DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, traducción Inés Bórtolo, A. Machado libros, Madrid, 2008

DIDI-HUBERMAN, *La política de las imágenes. Alfredo Jaar*, traducción Alejandro Madrid Z, Metales pesados, Santiago de Chile, 2008

DIDI-HUBERMAN, *Supervivencia de las luciérnagas*, traducción Juan Calatrava, Abad editores, Madrid, 2012

DUQUE F., *El terror tras la posmodernidad*, Abad editores, Madrid 2004

EXPOSITO M., *Entrar y salir de la institución, autovaloración y montaje en el arte contemporáneo*, <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>

FOUCAULT, M., *El sujeto y el poder*, traducción Santiago Carassale, edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de filosofía universidad ARCIS.

FOUCAULT, M., *Arqueología del saber*, traducción Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI editores, sexta edición, México, 1979

FOUCAULT, M, *Microfísica del poder*, traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez, Las ediciones de, segunda edición, Madrid, 1979

FOUCAULT, M, *El orden del discurso*, traducción de Alberto González Troyano, Tusquets Editores, Buenos Aires, 1992

- FREUD L., *Lo siniestro*, Obras completas, Editorial Nova, Madrid, 1981
- GIVONE, S., *Historia de la estética*, traducción Map García Lozano, Ed. Tecnos, Madrid, 1990
- GUATTARI F., *El devenir de la subjetividad*, traducción Cristóbal Santa Cruz, Dolmen Ediciones, Santiago de Chile, 1998
- HABERMAS J., "Crítica concienciadora o crítica salvadora", en *Perfiles filosófico-políticos*, traducción Manuel Jiménez Redondo, Ed. Taurus, España, 1975
- HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, traducción A Tovar y FP Varas-Reyes, Debolsillo, México, 2007
- HILLS M., *The pleasures of horror*, Ed. Continuum, New York, 1971
- HUYSEN, A., *En busca del futuro perdido*, traducción Silvia Fehrmann, FCE, México, 2002
- L. Melina, Félix, Mariano, Moser, Juliana. Recuperación de empresas por sus trabajadores y autogestión obrera. Un estudio de caso de una empresa en Argentina CIRIEC-España, *Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa* [en línea] 2005, (abril) : [Fecha de consulta: 3 de octubre de 2015] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17405103>> ISSN 0213-8093
- LACAPRA. D., *Representing the holocaust*, Cornell University, USA, 1996
- LEYTE A., *El arte, la muerte y el terror*, Ediciones Abad, Madrid, 2006
- LONGONI-BRUZZONE, *El siluetazo*, Adriana Hernández Editora, Buenos Aires, 2008
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, A., *El presente cautivo. Siete variaciones sobre la experiencia moderna*, México, Ed. Edere, 2004
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA y LINDIG (coords). *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político*. Ana María). México, UNAM-Juan Pablos editor, 2013.
- MORIENTE D., *Los dioses tienen sed: reflexión sobre Proyecto Ruanda de Alfredo Jaar*, revista *Aisthesis* no.52 Santiago dic. 2012
- NANCY J-L., *La representación prohibida*, traducción Margarita Martínez, Ed. Amorrortu/editores, Buenos Aires, 2006
- KANT, M., *Crítica del juicio*, prólogo Larroyo Francisco, Ed. Porrúa; 1ª edición, colección "Sepan Cuantos", México, 1985.
- RANCIÈRE J., *El espectador emancipado*, traducción Ariel Dilon, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2011

RANCIÈRE J., *Sobre políticas estéticas*, traducción Manuel Arranz, Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2005

ROLNIK, S., *Geopolítica del chuleo, Brumaria*, [en línea], diciembre 2006, n. 7, disponible en http://www.academia.edu/4609026/Brumaria_7_arte_m%C3%A1quinas_trabajo_inmaterial

SCHWEIZER, N., *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*, Ed. Metales pesados, Chile 2008

TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, traducción Francisco Rodríguez Martín, Ed. Tecnos, Madrid, 1997

TODOROV T., *Los abusos de la memoria*, traducción Miguel Salazar, Ed. Paidós, España, 2000

VÁZQUEZ A., Alfredo Jaar; el secuestro de las imágenes y el Proyecto Ruanda, Revista Almiar [en línea], n. 44, disponible en http://www.margencero.com/articulos/new03/jaar_imagenes.html

WOHLFARTH I., *¿Del historiador como pepenador en la obra de Walter Benjamin?*, traducción Annie Marchegay y Jacinto Barrera, la vasija número 1, diciembre 97-marzo 98

AGRADECIMIENTOS

En este trabajo se cruzan multiplicidad de voces, voces que lo atraviesan de principio a fin y que le dieron aliento y conclusión. Mis sinceros agradecimientos a cada una de ellas, por todo lo que me han enseñado, alentado y compartido.

Dra. Ana María Martínez de la Escalera por su generosidad intelectual, por el trabajo compartido y por todo lo que de usted he aprendido.

Dra. Erika Lindig Cisneros por los comentarios, recomendaciones y correcciones que hizo al presente trabajo, por su apoyo y solidaridad.

Al grupo de trabajo que conforma el seminario de Alteridad y Exclusiones, porque las discusiones nutrieron este trabajo

A los doctores Cresenciano Grave Tirado, Gerardo de la Fuente Lora y la doctora Cristina Ríos Espinosa por su disposición en la revisión y corrección del mismo.

Al CONACYT por la beca para estudios de Doctorado.

A la entrañable Universidad Nacional Autónoma de México, por el orgullo de formar parte de esta institución y con la esperanza de que algún día su autonomía llegue a concretarse.

A Margarita por ser un bello ejemplo.

A Penélope porque tu fortaleza y generosidad ha sido y es un aliciente

A Antonio por estar presente en cada una de las cosas que llevó a cabo.

A Cesar por acompañarme en este y en muchos otros procesos, por todo lo que de ti he aprendido, por la dicha de mirar en tus ojos y encontrar ternura, fortaleza valor y solidaridad.