

IRREPRESENTABLE, INVISIBLE*

Diego Tatián

I- Quisiera comenzar contando tres historias antiguas que a mi modo de ver interrogan sobre la esencia de la pintura, y con ella también sobre la esencia del arte.

La primera la relata el místico persa Abu al-Gazali, llamado por los latinos medievales simplemente Algazel, que vivió entre 1058 y 1111 y fue defensor acérrimo de la ortodoxia islámica contra la filosofía. Dice así: un califa de Bagdad quería decorar las paredes del salón preferido de su palacio. Hizo venir un pintor chino, que jamás había abandonado su provincia, y un artista griego, que había recorrido todo el mundo conocido y hablaba todas las lenguas. El califa confió a cada uno de ellos una pared del salón y les dijo que cuando hayan terminado se reuniría la corte con gran pompa para comparar las obras y recompensar a la que resulte más bella.

Preguntó al griego cuánto tiempo necesitaría. “Cuando mi cofrade chino haya terminado, yo habré terminado -respondió misteriosamente. Entonces, el califa interrogó al pintor chino, que pidió un plazo de tres meses.

Inmediatamente, la habitación fue dividida en dos con una cortina para que los artistas trabajaran tranquilos y sin poder mirar lo que hacía el otro. Transcurridos los tres meses, el califa preguntó al griego: “¿has terminado?”. “Si mi cofrade chino ha terminado, he terminado”, respondió. Luego, interrogó al chino, que respondió: “he terminado”.

* Texto leído en el seminario sobre “La situación del arte en el cambio de siglo”, realizado en el Museo Caraffa de Córdoba el 30 de octubre de 2003.

La corte en pleno, magnífico cortejo con vestidos bordados, penachos de plumas y joyas de oro, se reunió al día siguiente en el salón de honor para juzgar las obras y compararlas. En primer lugar se ubicaron frente a la pintura del chino y apenas pudieron contener las expresiones de admiración. El fresco presentaba un jardín colmado de árboles en flor y pequeños lagos con forma de alubia, y en medio de ellos islas a las que se accedía por puentes de formas extraordinarias. Se trataba de una visión del paraíso que provocó un éxtasis ininterrumpido en los contempladores. El encantamiento era tan grande que algunos propusieron declarar vencedor al chino sin siquiera mirar la obra del griego.

No obstante, el califa ordenó que se corriera la cortina; al volverse hacia la obra del griego un estupor maravillado envolvió a los cortesanos. Allí no había pintado absolutamente nada. El artista sólo había colocado un gran espejo desde el suelo hasta el techo, que reflejaba el jardín del chino en sus mínimos detalles pero poblado por gente ataviada con oro y exquisitos colores que se movía, gesticulaba, y se reconocía con regocijo.

La segunda historia nos ha llegado por Plinio el Viejo, y narra también el episodio, al parecer célebre, de una competencia. Zeuxis, pintor perturbado por el talento de su rival Parrasio, se aproximó a un cuadro de éste en medio de una muchedumbre y, desafiante, pidió que quitasen el velo que lo cubría para poder juzgar si efectivamente era tan buen pintor como se decía de él. A lo que Parrasio respondió, con tranquilidad pero sin duda con aire de triunfo y con indescriptible gozo, que ese velo no era un velo sino que estaba pintado y era el cuadro mismo.

La tercera historia tiene también por protagonista a Parrasio, fue transmitida por Séneca padre, la reproduce Pascal Quignard en *El sexo y el espanto*, y a mí me fue relatada por el psicoanalista Mario Betteo.

Dice así: cuando Filippo vendió a los Olontos como prisioneros de guerra, Parrasio compró a uno de ellos, el más viejo, para hacerlo torturar y tomar su gesto de dolor como modelo para un Prometeo clavado que los ciudadanos le habían encomendado para un templo de Atenea.

“No está lo bastante triste”, dijo Parrasio cuando hizo posar al viejo en su taller.

El pintor llamó a sus otros esclavos y les pidió que lo torturasen para que sufriera más. Empezaron a torturar al viejo.

Todo el mundo sentía piedad. “Lo he comprado”, replicó el pintor. El hombre clamaba, Clavaron sus manos. Los que rodeaban al pintor protestaron de nuevo; éste insistió: “Es mío y lo poseo en virtud del derecho de guerra”.

Entonces, por un lado Parrasio preparó sus polvos, sus colores y sus aceites; por el otro, el verdugo preparó sus llamas, sus látigos, sus potros.

-Átalo, agregó. Quiero darle una expresión de sufrimiento.

El viejo de Olinto lanzó un grito desgarrador. Al oír ese grito, le preguntaron a Parrasio si le gustaba la pintura o la tortura. No contestó. Empezó a gritarle al verdugo:

-¡Tortúralo más, más! ¡Perfecto; mantenlo así; ahí está el rostro de Prometeo desgarrado cruelmente, de Prometeo moribundo!

El viejo dio muestras de debilidad. Lloró.

Parrasio le gritó: -Tus gemidos todavía no son los de un hombre perseguido por la ira de Júpiter.

El viejo se empezó a morir. Con voz ya muy débil el viejo de Olinto balbuceó, mirando al pintor:

-Parrasio, me muero.

-*Sic tene*, “Manténte así”, le contestó Parrasio¹.

“Toda pintura es ese instante”, dice Quignard. Yo no lo sé. ¿Pero qué quería capturar Parrasio? ¿Cuál es el enigma del que aquí se trata? ¿El

¹ “Benvenuto Cellini -según una historia transmitida por Oscar Wilde- crucificado a un hombre vivo para estudiar el juego de los músculos durante su agonía de muerte. Un Papa tuvo el tino de concederle la absolución. ¿Qué es la muerte de un individuo cualquiera si permite florecer una obra inmortal y crear, como decía Keats, una eterna fuente de éxtasis?” (citado por Martin Jay, “La ideología estética”, en *Campos de fuerza*, Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 146-147).

tiempo? ¿La muerte? ¿Un saber del hombre como ser muriente? ¿El goce? ¿El dolor? ¿Un límite? ¿Lo inhumano? ¿Dios?

Dejemos las dos primeras historias, que seguramente conciernen de manera central al problema de la representación e interrogan por la mirada, por la relación entre arte y realidad y otras cosas.

Es la tercera historia la que nos importa ahora puesto que convoca, entre otras cuestiones decisivas (p.e. el vínculo entre la belleza y el mal, el arte y la muerte, etc.), un problema que ha estado en medio de la reflexión y el arte del siglo XX: *lo irrepresentable*. El viejo Parrasio buscaba, pues, representar positivamente algo que es, y debe siempre seguir siendo, irrepresentable.

II- El diablo y la nada, tal vez, sea lo que ha estado en el centro del arte más significativo de nuestro tiempo. Me explico.

“Símbolo” (*symbolon*: reunión, coincidencia, convención) es la palabra griega que originariamente designaba una tablilla de tierra cocida con la que se buscaba proteger la hospitalidad, la frágil hospitalidad, de los embates del tiempo. En el momento de seguir el peregrino su camino, él y quién lo había alojado tomaban la terracota por los extremos y la partían en dos, guardando una de las mitades cada uno. Luego, cualquiera fuera el destino, cualquiera fueran los acontecimientos que depara el tiempo y la circunstancia bajo la que el hecho ocurra, cuando las dos mitades vuelven a reunirse se restablece la hospitalidad. El *symbolon* es lo que retrotrae a los hombres al momento de su comunión y de su amistad; lo que vuelve a presentar, lo que re-presenta una plenitud perdida o inmemorial (el símbolo pasaba incluso de generación en generación sin perder su eficacia). Ese poder de reanudar una antigua hospitalidad es a su vez simbólico de la relación de los hombres y el mundo, la posibilidad de volverlo menos inhóspito y de menguar la hostilidad de lo que hay en él.

Siempre dentro de la lengua griega, el antónimo de *symbolon* es *diabolos* (*dia-ballo*: desavenir, imposibilidad de reunir, desacordar). Diabólico es así lo imposible de ser representado, ni en el sentido de formar una imagen suya, ni en el sentido de ser representado por otro.

Pura multiplicidad sin reconciliación, suele argüirse la intrínseca diabolicidad de la política por ser el ámbito de una pluralidad que nunca deja de ser tal, una multiplicidad sin síntesis no obstante los mecanismos de delegación, no obstante los procedimientos que prevén la institución de representantes, y no obstante la producción de representaciones teóricas que buscan una decodificación y una imposible interpretación de su realidad.

III- Desde una perspectiva que concierne al arte de manera más estricta -tomando a la vanguardia en su positividad y no en cuanto mera contestación de la estética-, Jean-François Lyotard² establece una vinculación de las vanguardias con Kant, en particular con la filosofía de lo sublime expuesta en la Primera Parte de la *Crítica del juicio*. Si bien el criticismo kantiano restringe el conocimiento a la posibilidad de presentar o representar algo -esto es, pensar según conceptos que pueden aplicarse a la sensibilidad y constituir así la experiencia posible-, sin embargo, los hombres tenemos la capacidad -o el desarreglo, según se mire- de concebir cosas que no pueden ser representadas y que no encuentran ninguna verificación sensible. Yo puedo conocer fenómenos de la naturaleza en la medida en que éstos no son refractarios a los conceptos mediante los que conozco, pero por ejemplo no me será nunca posible conocer el mundo, puesto que no se da como fenómeno en ninguna experiencia posible. El mundo, sin embargo, puede ser concebido sin que esto signifique ningún aporte para el conocimiento. Lo mismo vale para la idea de infinito, de lo simple, de lo absolutamente grande, etc. Lo que podemos concebir desborda lo que podemos conocer; podemos concebir cosas que son irrepresentables e impresentables.

Sabemos que la vanguardia se constituye como ruptura de la representación -o bien, si quisiéramos emplear un término más antiguo, como

² *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, Paris, 1988.

un abandono de la *mimesis*³. Pero sin embargo, hay un elemento constructivo en la vanguardia -que, por consiguiente, no se agota en su componente crítico-, y este es el punto en el que las vanguardias reconocen, según Lyotard, su matriz en la estética kantiana. Para Lyotard, lo decisivo en el arte moderno -según una comprensión que, por tanto, no opone modernidad y vanguardia sino que establece entre ellas un continuo-, es mostrar lo incognoscible, lo impresentable, lo indecible, lo invisible. El problema del arte moderno-vanguardista es el de presentar lo impresentable. Al evitar la representación -lo impresentable no puede tenerla, contra lo que buscaba Parrasio- la presentación de lo impresentable tendrá la forma de una “presentación negativa” -podríamos pensar aquí en el *Cuadrado negro sobre fondo negro* de Alexander Rodchenko o en el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kasimir Malévich, quien por lo demás llamó a su obra teórica más importante *El suprematismo como modelo de la no representación*-.

Ahora bien, ¿podríamos pensar esta presentación negativa como desocultamiento? En la medida en que no es ni una “impresión” ni una “expresión”, lo concebible -que si bien ninguna ciencia podrá nunca aprehender con sentido no es menos real que lo cognoscible- es lo que encuentra su lugar en el arte. ¿Se recupera aquí, de manera extraña, lo poético en el arte? Podríamos pensar el arte moderno como *poiesis* si, según propone Heidegger, comprendemos esta palabra como “desocultamiento”; “pro-ducción” como *veranlassen* -hacer venir- y como *hervorbringen* -conducir hacia lo desoculto-. Sólo que el desocultamiento del que aquí se trata no lo es de una presencia sino de una ausencia o de un

³ Desde esta perspectiva, el cubismo y el atonalismo shömborgiano por ejemplo se inscribirían en una fase pre-vanguardista, no pertenecerían en sentido estricto a la vanguardia en cuanto que si bien operan una deformación de la figuratividad ocasionando una crisis de la representación que desembocará en las experiencias de vanguardia, sigue habiendo en ellos un elemento narrativo y representativo. El rechazo cubista de la reducción sensitiva de la realidad por los impresionistas, instaura un figurativismo de otro orden, intelectual, que busca aún representar las cosas como son más allá de cómo nos impresionan. Cfr. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, 1974.

impresentable. *Poiesis*, entonces, como producción de lo que no puede verse, desocultamiento de lo que no se desoculta o también desocultamiento de la imposibilidad de desocultamiento, de lo que no deja ni puede dejar de estar oculto.

IV- Tal vez, toda política que abjura de su diabolicidad (esto es, que no se ejerce ni se concibe ni se asume como diabólica) redundante en totalitarismo -es decir voluntad de producir unidad donde no la hay, de establecer una totalidad sin margen bajo la que sucumben los conflictos y las controversias de la libertad. Una totalidad así entendida obtiene su "símbolo" mayor en el líder.

La política totalitaria (si se permite el oxímoron), con frecuencia se autoconcibe recurriendo al lenguaje del arte -más precisamente de las artes plásticas- y a palabras como genio, unidad, estructura, armonía, representación -lo que ha llevado a algunos a hablar de "nacional-esteticismo". "También el hombre de Estado -decía el joven Joseph Goebbels en una temprana novela llamada *Michael*- es un artista; el pueblo es para él como la piedra para el escultor. Caudillo y masa, la relación es exactamente la misma que existe entre el pintor y el color. La política es el arte plástico del Estado de la misma manera que la pintura es el arte plástico del color". Esta idea alcanzará luego su desarrollo mayor y en un discurso pronunciado en la apertura de la Semana Teatral del Reich en la *Musikhalle* de Hamburgo, decía Goebbels: "...el movimiento nacionalsocialista considera que la política es la más noble y la más grande de las artes. Como el escultor hace salir de la piedra muerta una silueta que respira vida, como el pintor transforma el color en vida..., el hombre de Estado no tiene otra tarea que la de transformar la masa amorfa de un pueblo viviente. Es por esa razón que el arte y la política están profundamente ligados".

El totalitarismo concibe la política como "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*), como representación (también en sentido teatral), montaje, kitsch, espectáculo de masas con decorados monumentales en torno, total estetización de la vida -concibe la realidad misma como *film*.

La supresión de lo irrepresentable -o, como quería el pintor ateniense, la voluntad de simbolizarlo, de presentarlo positivamente- en el modo de una subordinación estética de la existencia es el gran acabado totalitario, su dimensión antipolítica más honda -me pregunto cuánto ha heredado de esto la democracia de masas que se autorrepresenta en los *media*. Lo propiamente irrepresentable, la cuerda que pulsa el diablo para romper el todo, es la libertad. Sólo como preservación de una “pluralidad irrepresentable”, sólo como presentación negativa de lo irrepresentable, sólo anteponiendo el diablo a la vilolencia del símbolo y la nada al terror del fundamento, evitan los hombres el sacrificio de sí mismos, de lo que pueden ser y de lo que pueden concebir.

Cuando no ocurre así, sólo cabe esperar que el diablo meta nuevamente la cola.

V- En algún momento, el arte abandona la representación en favor de la presentación; y en algún momento, ya no es más presentación de un objeto sino presentación de nada. O también: se pasa de la obra de arte como objeto pensante, a la obra de arte como vacío pensante -a los que no cabe querer “explicar” sino sólo interrogarlos para saber, a su vez, qué piensan. Es la objetividad misma del arte la que lo condujo a la ruina, al vacío y a la nada. No sólo una historia interna suya en virtud de la cual ciertas formas darían lugar a otras, sino una objetividad (en sentido científico de la palabra, si se quiere), en cuanto sintonía precisa con un estado de cosas del mundo. Por medio de un objeto o de un vacío, producir una desconexión, una interrupción en el orden del sentido; introducir un ideograma chino en el curso apacible de los significantes.

Así, hay tal vez obra de arte -sugiere Gérald Wacjman- cuando quien se enfrenta a ella se ve movido a preguntar: ¿y esto qué es?; ¿qué significa esto? O también: ¿qué piensa esto? Hay obra de arte -quizás, siempre quizás- cuando sentimos que con lo que tenemos delante nada puede hacerse, ni remite a otra cosa, ni es símbolo de nada. Freud evocaba dos modos de producción en el arte -y lo hacía en italiano-: *per via di porre*, esto es, agregando, añadiendo, como es el caso de la pintura, o *per via di levare*, sacando, desagregando, como en la escultura. Duchamp -dice

Wacjman- introduce una tercera forma: *per via di vuotare*, es decir dejando un vacío, o mejor: produciéndolo, poniéndolo al centro.

Este coloquio con la nada del arte contemporáneo -en el que, en cuanto se ha dejado afectar por la destrucción de millones de seres humanos en campos de exterminio o debajo de las bombas, encuentra su mayor objetividad- alcanza una de sus experiencias eminentes en las intervenciones públicas de Jochen Gerz, artista “conceptual” que ha promovido una importante reflexión acerca de la monumentalización y las maneras de recordar a las víctimas.

A diferencia de una escultura, un monumento presenta una dimensión política inmediata. Su carácter público es inherente a su propia existencia, en cuanto que está ahí, exhibido, para ser visto y “usado” por cualquiera. ¿Cuál es el uso de un monumento? En primer lugar, convocar una memoria. La manera que tiene de hacerlo es la de suscitar una congregación. El monumento congrega religiosamente, es uno de los modos como una sociedad se mitologiza a sí misma. *Monumentum* proviene del verbo *moneo*, que significa a la vez hacer pensar, hacer recordar, advertir, exhortar e inspirar algo (en alemán hay dos palabras: *Denkmal*, “lugar de pensamiento”, y *Mahnmal*, que recoge más bien el sentido de advertencia y exhortación; el primer término evocaría un pasado positivo, el segundo -que es el que emplea Gerz- un pasado negativo).

Los trabajos más significativos de Jochen Gerz son *Das Hamburger Mahnmal gegen Faschismus* (1986), y *2146 Steine -Mahnmal gegen Rassismus, Saarbrücken* (1993).

El *Monumento contra el fascismo* de Hamburgo es una columna de 12 metros de alto y un metro de lado, junto a la cual había unas “Instrucciones de uso” en la que se invitaba a los transeúntes a dejar su firma inscrita en las paredes de plomo con unos estiletes que había para tales efectos. El monumento estaba preparado para hundirse dos metros por año (de manera que cuando las superficies estaban saturadas de inscripciones, la columna se enterraba y volvía a presentar sus paredes limpias). Actualmente el monumento se halla enterrado por completo. La última línea de las “Instrucciones de uso” (que explican el sentido del entierro y

la desaparición de la columna) dice: “Puesto que nada puede levantarse en nuestro lugar contra la injusticia”.

El *Monumento contra el racismo* de Saarbrücken fue inaugurado en 1993. Jochen Gerz junto a un grupo de estudiantes de la escuela de artes de esa ciudad, realizaron un minucioso trabajo de archivo y pudieron establecer que en 1939 había 2146 cementerios judíos en toda Alemania. Hay una avenida en el centro de la ciudad que lleva al Parlamento (donde funcionó, durante la guerra, el cuartel general de la Gestapo), tiene un largo de 250 metros y consta de 8000 adoquines. Gerz y los estudiantes tomaron al azar 2146 de esos adoquines y grabaron en la base el nombre de cada uno de los cementerios judíos relevados; luego fueron devueltos a su lugar y fijados nuevamente con la inscripción hacia abajo. Al final del trabajo, la avenida recobró su aspecto habitual y los planos con la ubicación de los adoquines grabados fueron destruidos, de manera que su localización es incierta. La inauguración consistió en un acto durante el cual se sustituyó el nombre de “Plaza del Castillo” por el de “Plaza del Monumento invisible”.

Los monumentos invisibles de Gerz, llamados también anti-monumentos, apuntan a una responsabilidad, que nada sino la nada puede activar. No hay en ellos, propiamente, nada para ver. Pero no es tanto de conceptos de lo que aquí se trata sino de la sensibilidad y de la mirada -de las cosas mismas, en este caso bajo el modo de su desaparición y de su ausencia. La inquietante interpelación de esos nombres enterrados, que se sabe están ahí sin que se esté seguro dónde, la interpelación de esa invisibilidad, de un vacío producido en cuanto exposición de una ausencia, no tranquiliza, al contrario, evita que los hechos queden clausurados, cerrados y comprendidos. Confía a la potencia del secreto una presentación de lo impresentable.

Coda

En lugar de representar, los anti-monumentos dan cuenta de la imposibilidad de hacerlo. Esta misma discusión acerca de la necesidad de

memoriales alternativos a los monumentos, afecta, en nuestro país, al proyecto de un "Parque de la Memoria" junto al Río de la Plata donde fueron arrojados decenas de argentinos desaparecidos hasta hoy.

Acaso sea necesario revisar las contribuciones en torno a los mecanismos colectivos de institucionalización de la memoria, que se produce en la Argentina desde la recuperación del Estado en 1983. En ese caso, hablar de la memoria como práctica social y aprehender la especificidad argentina de esa práctica; identificar y comunicar los soportes, los instrumentos y los "artefactos públicos" que sancionan una memoria, una voluntad de memoria -una memoria voluntaria, cuya dimensión política a mi modo de ver no remite tanto a una guerra entre memoria y olvido como a una guerra entre memorias diferentes, a una pluralidad de memorias en conflicto y en acto que organizan el pasado de maneras distintas y confieren significados distintos a los mismos hechos. Hay, también, una memoria de los otros.

Es mucho lo que cierra y poco lo que abre el pedagogismo histórico, unilateral, autocomplaciente y sin perplejidad que suele no ser ajeno a las propias ciencias sociales, ni a las conmemoraciones administradas del pasado que sólo obtienen una banalización, inmunizan de lo que debiera interpelarnos siempre y obstruyen lo que más debiera importar: el pensamiento; una indagación común, interminable por naturaleza, que incrementa la lucidez del colectivo que la practica y de las historias que lo pre-existen -y por ello mismo *existen* en él.

En un texto de hace algunos años, Horacio González evoca un relato que quisiera recordar ahora. Al parecer en una conversación con su amigo Paul Veyne, el poeta René Char (que participó como *maquis* en la *Résistance*) contó la historia siguiente: cierta vez hubo que disponer de un campo para que aterrizaran los aviones ingleses que apoyaban a los partisanos. El campesino al que pertenecía el suelo apropiado, sólo pone por condición que no se derribe el viejo nogal que se encontraba en él. La condición es imposible de cumplir; el campesino comprende.

El árbol cae. Los hombres que desentierran la raíz principal advierten que llega hasta la altura del fémur de un guerrero enterrado allí desde la Edad Media. Había sido sepultado con su armadura y una nuez en el bol-

sillo. De esa nuez había nacido el nogal. René Char escribirá después: “supondremos que los muertos inhumados tienen nueces en los bolsillos y que algún día fortuitamente el árbol surgirá”.

Nunca sabremos del todo qué se llevan consigo quienes mueren, ni será nunca posible estar seguros de que quienes han sido abatidos lo estén del todo. Hay quienes, pese al hambre, guardan el fruto sin devolverlo, como se protege un secreto o un legado. Ese nogal, que atravesó todas las guerras habidas durante siete siglos para ser derribado una mañana en nombre de la liberación y de la libertad, consume un extraño vínculo, una ofrenda, el mensaje cifrado de un combatiente a otro a través de los siglos. En la hora más negra de nuestro tiempo, un grupo de *maquis* encuentran un árbol de siete siglos cuyo origen es un hombre muerto, un guerrero caído. Seguramente la parábola contiene también una teoría del legado, de lo que los hombres dejan a otros hombres. Una teoría de la herencia involuntaria.

Quiero decir, la sobrevivencia de cosas y significados a los hombres mismos que los produjeron requiere de una arqueología muy particular, una atención para encontrar lo que no nos estaba directamente destinado, o al menos no lleva nuestro nombre. La herencia como hallazgo involuntario es ausencia radical de testamento, que vuelve posible articular legado y libertad. No por tanto una tradición unitaria de sentidos y valores a la que pertenecemos necesariamente, sino transmisión catastrófica, interrumpida, fortuita y sin destino cierto por la que, a veces, somos afectados.

Aquí son las cosas, no los hombres, las que encierran una memoria; dimensión desconocida del *object trouvé* en cuanto monumento espontáneo o, mejor, antimonumento: el mundo mismo como *mémoire involontaire*, pues nunca podemos estar completamente seguros dónde terminan las cosas ni qué narraciones son capaces de despertar un día.

En las ciudades argentinas, los muertos -los asesinados y los desaparecidos- están todo el tiempo proponiéndote una interlocución; cuando lo adviertes ya no puedes circular como es debido (“una experiencia sensible y comprometida de la ciudad, abierta a la memoria, es opuesta al mandato de la circulación”, escribe Richard Senett). Cada tanto, miras

una pared y piensas: cuando sucedió, esa pared ya estaba allí. Muchos de ellos la habrán mirado alguna vez, o habrán pasado delante suyo sin mirarla durante los días de angustia, cuando no había a dónde ir. O te sientas en un banco de plaza para mirar desde allí lo que habrá visto, sentado en ese mismo lugar, alguien que ya no está -no sólo para mirar lo que se vería entonces sino también lo que se ve ahora, con los ojos de los que ya no ven.

Pregunta: ¿a qué jugaban los desaparecidos cuando eran niños? ¿Cómo eran sus días y sus veranos? ¿De qué reían? Por muchos años nadie recordó de ellos la manera de vivir sino la manera de morir. Martín Caparrós recuerda un poema de Louis Aragon sobre los muertos de la *Résistance*: “Ya ustedes no son más / que una inscripción en nuestras plazas. / Ya el recuerdo de sus amores / se va desdibujando. / Ya ustedes sólo son / por haber muerto”. Recordar a los desaparecidos como objetos de secuestro, tortura y asesinato, es de algún modo escamotearles sus vidas (sus convicciones, sus amores, sus opciones, sus odios, sus anhelos, sus violencias, su rutina...); recordarlos sólo en cuanto víctimas, reflexiona Caparrós, los hace desaparecer por segunda vez. Por muchos años, y una vez retirados los cadáveres -o perdida para siempre la esperanza de encontrarlos- nadie quiso hablar de la *voluntad* que hubo en ellos.

La experiencia de la ciudad como antimonumento (no la “inscripción en las plazas”; no los definitivos memoriales; no la inequívoca escultura que paradójicamente nada tiene por contar; no las inútiles representaciones de lo irrepresentable), el lenguaje catastrófico de sus puertas y de sus paredes, de sus árboles, de sus calles, todo el tiempo está por decir algo y -tomo prestada la expresión a Borges- “nunca lo dice, o tal vez lo dice siempre y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música”.

En un sugestivo texto sobre “Las ciudades y el olvido”, cuenta Estela Schindel que en una esquina del barrio porteño de Barracas los vecinos escuchan cada año, hacia fines de marzo, el eco de un grito idéntico al que se oyó una noche de ese mes en 1978, cuando secuestraron allí a un muchacho sin que nadie se asomara a mirar. Cada año, con puntualidad, el alarido regresa.

Las ciudades argentinas no cuentan historias de guerreros medievales, ni tan antiguas. En las ciudades argentinas podrás ver aún cosas que ellos vieron. Aunque el Campo de La Ribera y el Cabildo -dos de los principales centros de tortura de Córdoba- sean hoy un colegio y un centro de recreación cultural. Y aunque pudiera parecerte que ya no hay *nada* para ver.

TEXTOS

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, 1974.

Gerz, Jochen, *2146 Steine - Mahnmal gegen Rassismus, Saarbrücken*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1993.

González, Horacio, "Aforismos del partisano", en *La caja. Revista del ensayo negro*, n° 9, Buenos Aires, sept./oct. De 1994.

Jay, Martin, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, Christian Bourgois Éditeur, 1987.

Liotard, Jean François, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, Paris, 1988.

Schindel, Estela, "Las ciudades y el olvido", en revista *Puentes*, n° 7, Buenos Aires, julio de 2002.

Tournier, Michel, *Medianoche de amor*, Alfaguara, Madrid, 1991.

Wacjman, Gérald, *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.