PUNTO DE VISTA

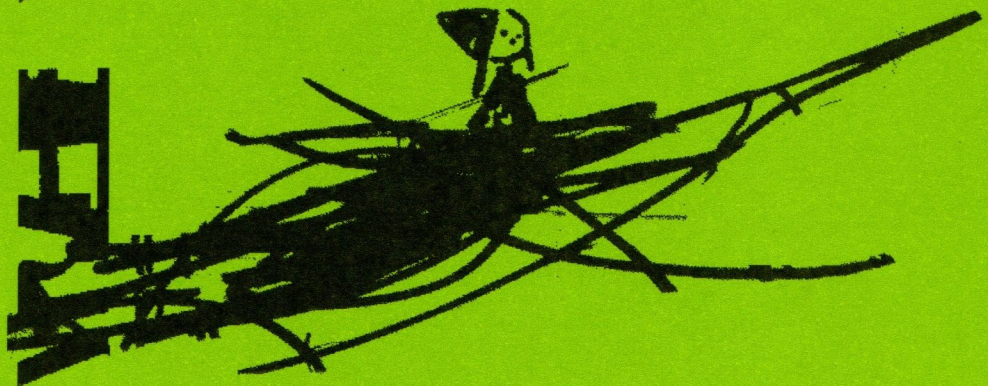
68 Revista de cultura
8 $
Dic. 2000

Arte y política de la memoria

relatos, símbolos, reconstrucciones, escenas

Debate sobre la universidad

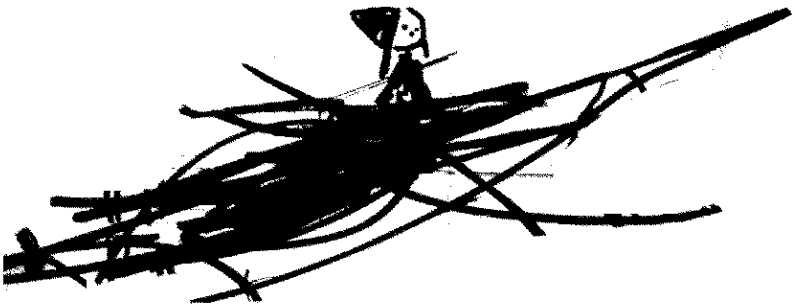
¿hacia una nueva reforma?



Bach 2000

Escriben:
Monjeau • Schmucler • Terán • Vezzetti • Silvestri • Huyssen • Richard • Arfuch • Poyrazian • Coraggio • Saítta • Jaim Etcheverry • Sabato

Ilustra: Forcadell



Las ilustraciones de este número son obras de Gabriela Forcadell (Buenos Aires 1969)

PUNTO DE VISTA

68

Revista de cultura
Año XXIII • Número 68
Buenos Aires, Diciembre de 2000

Sumario

1 Federico Monjeau, *Bach tardío*

5 Héctor Schmucler, *Las exigencias de la memoria*

10 Oscar Terán, *Tiempos de memoria*

13 Hugo Vezzetti, *Representaciones de los campos de concentración en la Argentina*

18 Graciela Silvestri, *El arte en los límites de la representación*

25 Andreas Huyssen, *El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos*

29 Nelly Richard, *Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas*

34 Leonor Arfuch, *Arte, memoria y archivo*

38 María Teresa Poyrazian, *El regreso de Siglo XXI a Buenos Aires*

40 José Luis Coraggio, Guillermo Jaim Etcheverry, Hilda Sabato, Sylvia Saítta, *La universidad y los universitarios*

Consejo de dirección:
Carlos Altamirano
José Aricó (1931-1991)
Adrián Gorelik
María Teresa Gramuglio
Hilda Sabato
Beatriz Sarlo
Hugo Vezzetti

Consejo asesor:
Raúl Beceyro
Jorge Dotti
Rafael Filippelli
Federico Monjeau
Oscar Terán

Directora:
Beatriz Sarlo

Diseño:
Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:
Darío Brenman

Suscripciones
Exterior:
60 U$S (seis números)
Argentina:
24 $ (tres números)

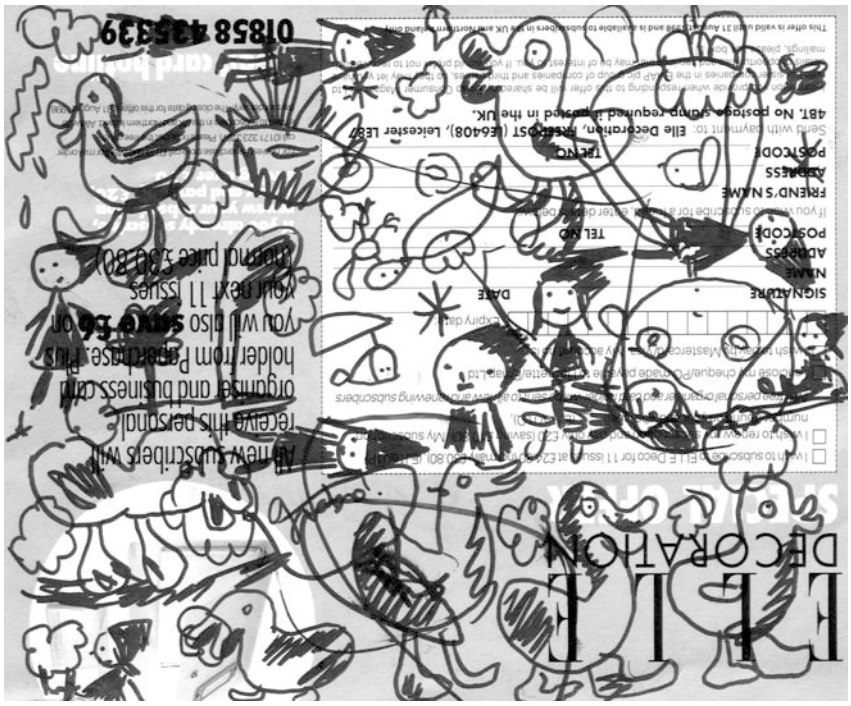
Punto de Vista recibe toda su correspondencia, giros y cheques a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires, Argentina.

Teléfono: 4381-7229
E-mail: lasarta@inea.com.ar

Composición, armado e impresión:
Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

Bach tardío

Federico Monjeau



I

Bach 2000 no parece sólo una fórmula de la industria discográfica sino también el sello legítimo de un umbral histórico. La coincidencia de los 250 años de su muerte con el cambio de milenio amplifica simbólicamente la proyección histórica de Bach; es como una corrección a gran escala del supuesto atraso cronológico y estilístico en que su música se encontraba hacia mediados del siglo XVIII, en medio de un contexto ya abiertamente galante y rococó. Es conocido el negativo veredicto de su contemporáneo Scheibe: "Un esfuerzo malgastado que lucha contra la razón".

Esa música un tanto "rezagada" tuvo el mayor efecto de posteridad imaginable y de alguna manera estableció el sentido histórico en la música alemana. No resultaría arbitrario fijar el nacimiento de una historia musical de dominio público en 1829, cuando Félix Mendelssohn exhumó y dirigió *La Pasión según San Mateo* en Berlín, exactamente un siglo después de su estreno en Leipzig, y estableció la práctica de tocar música antigua en los conciertos. Hasta entonces la historia musical había transcurrido como un asunto más bien privado de los compositores. La música de Bach se transmitió a las generaciones posteriores gracias a un reducido y devoto puñado de músicos como su hijo Philipp Emanuel, Johann Kirnberger, Friedrich Marpurg y Johann Agricola. El barón Gottfried von Switen, iniciado por los dos primeros, fue la conexión entre Bach y la escuela clasicista: "Voy todos los domingos a las 12 a la casa del barón von Switen —escribía Mozart a su padre en 1782—, y allí no se toca otra cosa más que Bach y Haendel. Estoy coleccionando ahora las fugas bachianas, tanto de Sebastian como de Emanuel y de Friedeman Bach".

Es interesante comprobar cómo la obra de Bach, considerada por sus contemporáneos como una especie de proliferación gótica y complicada, establece el concepto mismo de obra tardía. Tardía ella misma, esa obra estaría destinada a sobrevivir a su vez como una revelación tardía entre los compositores clasicistas, a juzgar por las últimas obras de Mozart y Haydn. Por supuesto que tampoco está ausente en las últimas obras de Beethoven, aunque su presencia no tiene tanto el aspecto de una revelación (o de una franca celebración, como en el Finale de la sinfonía *Júpiter* de Mozart) sino de un proceso muy mediado (es necesario aclarar que Beethoven había estudiado *El clave bien temperado* de Bach desde muy joven). La particular forma de la fuga que abre el *Cuarteto op. 131* de Beethoven podría dar la medida técnica de esa mediación. Pue-

de pensarse que la categoría de obra tardía encontró en Beethoven su cristalización más evidente; la obra tardía no oculta ciertos rasgos arcaizantes y experimenta un repliegue a una esfera más privada. Ese gesto de repliegue une la *Sonata en si bemol mayor* de Schubert con los últimos cuartetos de Beethoven y con *El arte de la fuga* de Bach. La privacidad de esta última obra es tan extrema que el autor no prescribió su instrumental, como si la sustrajese del mundo real.

"No veo nada extraordinario en el hecho de que en Berlín comiencen a valorarse las obras de Bach y Beethoven", escribía Schumann en 1833. Como lo ha notado Dahlhaus en su ensayo sobre la idea de la música absoluta,[1] el binomio Bach-Beethoven se diferencia de agrupamientos como Bach-Haendel o Haydn-Mozart-Beethoven en que sus fundamentos no son histórico-estilísticos sino histórico-filosóficos. A mediados del siglo XIX Bach y Beethoven representaban la tradición de *la gran música* y por cierto buena parte de la historiografía de la música romántica se debatió en torno de quién podía aspirar a completar la trilogía. *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche es, entre otras cosas, una encendida postulación de Richard Wagner (y Wagner mismo consideraba que el origen de su melodía infinita debía buscarse en *El clave bien temperado* de Bach, lo cual no es descabellado: las fugas de Bach son melodías *todo el tiempo*). Más tarde, el teórico August Halm, en un ensayo titulado *De las dos culturas de la música*, de 1913, propuso a Bruckner. Halm veía en las sinfonías de Bruckner la síntesis entre las fugas de Bach y las sonatas de Beethoven; entre lo temático (la forma como función del tema) y lo formal (el tema como función de la forma). Dahlhaus lo resume con una fórmula dramática: "En la fuga la forma nace del *carácter* de los temas; en la sonata los temas se someten al *destino* que la forma impone".[2]

II

La caracterización de las dos culturas de la música no representaba para Halm una constatación pasiva sino un desafío histórico; es la idea de dos fuerzas que dialogan en un tiempo histórico virtual y aguardan la consumación de una promesa. Esa idea seguirá vigente en los desarrollos musicales de la primera mitad del siglo XX y en la historiografía de los años 30 y 40, incluyendo *Filosofía de la nueva música* de Adorno. El compositor Ernst Krenek ofrece una interpretación ejemplar del dodecafonismo como integración entre la fuga y la sonata: "Schoenberg puede ser comparado con Bach porque ambos experimentaron un largo proceso de desarrollo antes de llegar al final. Bach supo conducir a buen puerto la cuestión entre la antigua tradición polifónica y la tonalidad; Schoenberg ha completado la unión entre la fuga y la sonata. Pero, precisamente, a través de esta acción ha debido modificar al mismo tiempo el lenguaje musical y suspender la tonalidad".[3] Este tipo de construcciones o de ficciones tal vez resulten tan esenciales como las obras mismas a la historia de la música. No será difícil captar el particular sentimiento histórico de la música si se tiene en cuenta que los compositores deben todo su material a otros compositores. La música no tiene mayores objetos fuera de sí misma; su propia historia configura todo el "paisaje" de la música.

El enfoque de Krenek ayuda a distinguir el bachianismo de la segunda escuela de Viena de un bachianismo más estilístico, ya sea del tipo más irónico de Stravinski o más dogmático de Hindemith. Los músicos de Viena pensaban en una conexión más allá del flujo superficial de los sucesos, como si el desarrollo de su escuela fuese un punto de llegada de ciertos elementos latentes en la música de Bach. La orquestación de Anton Webern de la fuga a seis voces de *La ofrenda musical* de Bach es un documento insuperable en tal sentido. "Mi instrumentación —escribe Webern al director Hermann Scherchen— trata de poner al desnudo las relaciones motívicas (...). Naturalmente quiero, más allá de esto, mostrar cómo siento el carácter de esta música. Volverla inteligible con esta tentativa de transcripción: éste es el motivo principal de mi temeraria empresa. Se trata de desvelar lo que aún duerme escondido en esta presentación abstracta que el propio Bach dio, y que por eso mismo no existía para mucha gente (…). Todavía algo importante para la ejecución: nada debe quedar en planos posteriores, ni siquiera el más mínimo sonido de trompeta con sordina debe perderse. Todo es esencial en esta obra y en esta transcripción."[4]

Bach nunca terminó de precisar la instrumentación de *La ofrenda musical*, un conjunto de dos *ricercares* (fugas) a tres y seis voces, diez cánones y una cortesana sonata-trío sobre un tema de Federico el Grande, rey de Prusia y flautista. La orquestación de Webern lleva flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo, trompeta, trombón, timbales, arpa y cuerdas. El principio general empleado por Webern es el del instrumento solista: el amplio dispositivo instrumental no busca ensanchar el sonido sino diversificarlo. Por cierto, esa diversificación puede resultar desconcertante para el oyente. En la instrumentación de Webern el persuasivo tema cromático de ocho compases está divido en no menos de siete fragmentos: las primeras cinco notas están a cargo del trombón, las dos siguientes son del corno, otras dos por la trompeta y así por delante. Los instrumentos se relevan de acuerdo con un orden específico (cada entrada del tema es asignada a tres instrumentos que se alternan en un mismo esquema 1-2-3-2-1-2-3), prácticamente inalterado a lo largo de toda la fuga.

Ese tipo de relevamiento ordenado y rotativo podría hacer pensar en una simple aplicación de la melodía de timbres a una fuga de

1. Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, trad. de Martin Kaltenecker, Philippe Albèra y Vincent Barras, Ginebra, Editions Contrechamps, 1997.
2. Dahlhaus, ob. cit, p. 110.
3. Ernst Krenek, *Autobiografía y estudios*, trad. de José Casanovas y Puig, Madrid, Rialp, 1965.
4. Citado por Claude Rostand en: *Anton Webern*, trad. de Araceli Cabezón, Madrid, Alianza, 1986.

Bach.[5] Pero la pretensión de Webern no es la sobreimpresión de un principio de variación (tímbrico) sobre otro (temático), sino la "clarificación" de una forma que estaría implícita en la música de Bach, como lo testimonia su carta a Scherchen. De cualquier modo, la orquestación del *Ricercare* de Bach es de 1935, época en la que la técnica dodecafónica se encontraba bien desarrollada y cuando Webern ya había compuesto obras como la *Sinfonía op. 21* y el *Concierto op. 24*. Por supuesto, la experiencia serial no está ausente en la "clarificación" de Webern, y seguramente esa orquestación no habría sido posible sin ella. Pero lo que guía esa orquestación no es un principio de color sino un principio motívico. La orquestación conserva un efecto paradójico, abstracto y "realista" al mismo tiempo: abstracto, porque la discontinuidad instrumental es extraña a la frase barroca; realista, porque la instrumentación subraya una articulación, una locuacidad que *todavía* no se hace presente en la lengua original. Los cambios instrumentales de Webern funcionan como enfáticos signos de fraseo, como si el autor no quisiera dejar librada la articulación a los medios dinámicos tradicionales, medios necesariamente más residuales que los instrumentales. El realismo orquestal expone todo en primer plano.

Se trata de una lectura fraseológica posbeethoveniana de la música de Bach, que responde efectivamente al modo en cómo Webern "siente" esa música. Webern busca el origen de la frase clásica en la música de Bach. Así lo reconoce en una de sus famosas conferencias privadas de 1932-1933, a propósito de los primeros compases del aria de *La Pasión según San Mateo* "Blut nur, du liebes Herz!"(Sangra, amado corazón): "Aquí ya encontramos la esencia de la frase de ocho compases; una figura es repetida, luego siguen dos variaciones de esa misma figura y luego se repite nuevamente. Es ya la forma de la frase de ocho compases tal como va a aparecer en Beethoven del modo más evidente".[6] Para Webern y Schoenberg la música de Bach era una fuente de legitimación de sus especulaciones más extremas. No sólo en virtud de las conexiones que el dodecafonismo mantiene con las antiguas técnicas de variación contrapuntística que obras como *La ofrenda musical* o *El arte de la fuga* condensan en su forma más elevada, sino también por esa idea ya formulada por Krenek, que ve en el dodecafonismo la culminación de un proceso de integración de las dos culturas de la música, la fuga y la sonata.

Tal vez en todo esto hay una autorrepresentación demasiado idealizada de la música alemana y las interpretaciones historicistas de este tipo hayan perdido actualidad forzosamente; de cualquier forma, no puede negarse que la orquestación de Webern conserva una poderosa actualidad en el plano de la interpretación de la música de Bach en general.

III

La radical orquestación de Webern explora cierta dimensión inmaterial de la música de Bach; inmaterial no en el sentido de algo que transcurre exclusivamente en un plano imaginario sino de algo que podría soportar las realizaciones instrumentales más diversas. La orquestación de Webern presenta una filosa arista crítica en el contexto actual, dominado por la figura del intérprete-historiador y los instrumentos de época.

La figura del intérprete-historiador no es nueva. Puede rastrearse hasta inicios del siglo XX, con la Sociedad de instrumentos antiguos de París fundada por Henri Casadesus en 1901. Pero esa figura sólo irrumpe críticamente en la década de 1950, con Nikolaus Harnoncourt y el Concertus Musicus de Viena. Hasta entonces la música antigua había transcurrido como una práctica más bien encapsulada y probablemente un tanto diletante. Con Harnoncourt la interpretación histórica cobra la urgencia de un programa político: "La música de hoy no satisface ni a los músicos ni al público, que, en su mayoría, la rechaza; y es para llenar este vacío que nos hemos vuelto hacia la música histórica. En estos últimos tiempos nos habituamos a comprender el vocablo música como si significase, en primer lugar, música histórica; cuanto mucho lo aplicamos secundariamente a la música contemporánea. Esta situación es absolutamente nueva en la historia de la música. Un pequeño ejemplo para ilustrar la afirmación: si hoy en día retirásemos de un momento a otro la música histórica de las salas de concierto y sólo ejecutásemos las modernas, las salas quedarían rápidamente desiertas —exactamente como habría ocurrido

5. El concepto de melodía de timbres (*Klangfarbenmelodie*) se origina en la tercera de las *Cinco piezas para orquesta op. 16* de Schoenberg. La pieza está basada en un mismo acorde de cinco sonidos que se mantiene armónicamente inalterado del principio hasta el final y es sometido a un relevamiento instrumental constante. "Si es posible —arriesga Schoenberg en la última página del *Tratado de armonía*—, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente 'timbre', construir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía construida por alturas." Es necesario agregar que la melodía de timbres asume un aspecto muy distinto en la música de Webern. La melodía de Webern experimenta una radical dislocación en el registro y en la orquesta, a veces a razón de un instrumento por sonido. En este caso es evidente que la orquestación está afectada por el principio de variación o rotación de la serie de doce sonidos.

6. Anton Webern, *El camino hacia la nueva música*, trad. de Fabián Panisello, Zaragoza, Cuadernos de Veruela Nº 1, 1997.

en tiempos de Mozart si hubieran retirado del público la música contemporánea y sólo se hubiera ofrecido música antigua (la barroca, por ejemplo)".[7] No sería del todo sencillo ponerse de acuerdo sobre cuál es el signo ideológico del programa político de Harnoncourt.

De cualquier forma, sin el partido de Harnoncourt nuestro conocimiento de la música barroca sería infinitamente más limitado. Los resultados del movimiento historicista no pueden ser juzgados en bloque, al punto que hablar hoy de instrumentos originales como si esto significase una real divisoria de aguas sería una gran pereza crítica. El movimiento historicista ha conquistado legítimamente su posición hegemónica, lo que no lo exime de ciertos obstáculos insalvables. El primero es que la reconstrucción histórica no puede recomponer el público del siglo XVIII. La pregunta que se formula Hans Blumenberg en su estudio sobre la recepción histórica de *La Pasión según San Mateo* de Bach[8] acerca de qué es lo que puede comprender verdaderamente el oyente actual de una obra concebida para la comunidad protestante del siglo XVIII, podría hacerse extensiva a toda la música barroca: la interpretación histórica nunca podrá reconstruir la conciencia y la limitación de un público que no conocía la música de Schubert, porque todavía no se había escrito, ni la de Monteverdi, porque el sentido histórico de la música no existió hasta muy avanzado el siglo XIX.

La acumulación es una experiencia imborrable en los oyentes y también en los intérpretes. Las celebraciones del año Bach en Buenos Aires incluyeron la presentación de *La Pasión según San Mateo* dirigida por el suizo Michel Corboz (el 4 de agosto en el Colón), un bachiano experto que acostumbra dirigir Bach con instrumentos originales y modernos indistintamente (hay que aclarar que últimamente esto también lo viene haciendo Harnoncourt, que suele presentar obras del repertorio sinfónico coral bachiano con la moderna orquesta del Concertgebouw de Amsterdam). Corboz debió conformarse con las modestas fuerzas sinfónicas locales, cuyo instrumental está muy lejos de las refinadas réplicas europeas del siglo XVIII. Al finalizar el concierto no faltó quien objetase que el concertino Luis Roggero había hecho el *obbligato* de "Erbarme dich, mein Gott" ("Oh Dios, apiádate de mí", la extraordinaria aria para contralto con acompañamiento del violín) como si estuviese tocando música de Brahms. En efecto, nuestro concertino de orquesta sinfónica tocó su parte con un *legato* que actualmente está prohibido para la ejecución de Bach y de la música barroca en general. Vale la pena detenerse un poco en este punto.

Una de las principales acusaciones que pesan sobre la interpretación no historicista de la música de Bach tiene que ver con el abuso del ligado. Se sabe que la música antigua era naturalmente más articulada, lo que quiere decir más separada, toda vez que la articulación estaba orientada de modo esencial por el habla. En la medida en que la música conquista su autonomía instrumental se modifica necesariamente el concepto y el estilo de la articulación. Alguien ha señalado que hasta el 1800 la música habla y después pinta. La interpretación de nuestro concertino carga naturalemente con esta experiencia, además de resultar intensa en su expresión y perfecta en su estilo. Su *obbligato* tal vez no fue auténticamente correcto, aunque no podría decirse que no haya hecho justicia a la música de Bach, en la medida en que el intérprete hizo suyo ese trozo de música con una extraordinaria convicción. Debe admitirse que la inevitable cuota de simulacro del movimiento historicista se vuelve especialmente chocante en obras tan devotas como *La Pasión*. La contrafigura de nuestro concertino romántico la encontramos en el solista barroco-didáctico, que en cada frase nos explica cómo debe sonar la música del siglo XVIII, con sus notas limpiamente separadas, su controladísimo *vibrato* y su ornamentación dispendiosa. Verdaderamente, no es fácil decidir cuál de los dos intérpretes está más cerca de la música de Bach y de la experiencia de *La Pasión*.

La figura del intérprete intuitivo ha sido reemplazada por la del intérprete historiador y la idea de fidelidad por la de autenticidad (aunque debe admitirse que la idea de fidelidad es muy laxa: seguramente fue en pro de ella que Busoni acometió sus recargadas transcripciones pianísticas de Bach). Tal vez la música de Bach mantiene con el concepto de autenticidad una relación más polémica que ninguna otra. Finalmente uno debería poder hablar sin ruborizarse de la dimensión idealista de esa música. Con ella nos enfrentamos no sólo a la cuestión de los instrumentos sino también a la de los tiempos. Los juegos de velocidad practicados por Glenn Gould en el piano moderno, que en algunas secciones lentas de las *toccatas*, por ejemplo, pueden estirar el tiempo hasta el límite de la desarticulación, resultan fascinantes. No vuelven a Bach sino que prueban su extraordinaria resistencia. Sin que esto signifique dejar la ejecución de las piezas de Bach para teclado exclusivamente en manos de intérpretes extremistas o bien de pianistas aficionados, pretender fijar definitivamente el *tempo* y el sonido correcto de cada una de ellas sería una total insensatez.

Tal vez deba concluirse que el movimiento de la autenticidad musical, sin perjuicio de sus premisas válidas y de sus extraordinarios logros técnicos, está atravesado por una cierta mezquindad filosófica esencial y que su sentido histórico se ha replegado hacia una dimensión puramente horizontal. Las oblicuas proyecciones históricas estilo Halm seguramente producen alergia en el movimiento historicista. Hoy no faltará el intérprete historiador que nos avise que Bach escribió *El arte de la fuga* para teclado y que no lo especificó porque eso iba de suyo. Pero es mucho más interesante considerar que Bach dejó abierto lo que efectivamente debía permanecer abierto, y que algo de ese carácter quizá sobrevive en sus obras orquestadas al detalle. La reconstrucción histórica más lograda no debería apagar ese insuperado sentimiento de eternidad que la música de Bach nos reserva a los agnósticos.

7. Nikolaus Harnoncourt, *O discurso dos sons*, trad. de Marcelo Fagerlande, Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
8. Hans Blumenberg, *La Passion selon saint Matthieu*, trad. de Henri-Alexis Baatsch y Laurent Cassagnau, París, L'Arche, 1996.

Las exigencias de la memoria

Héctor Schmucler

Si nos colocamos en el espacio de lo que se llama “memoria colectiva”, la memoria es un hecho moral. Por un lado nos instala en la irresuelta tensión entre verdad y política; por otro, la memoria nos interpela, uno a uno, y nos exige responder por nuestros actos. La memoria se vincula a la voluntad. Sin ella, sin la voluntad de transmisión, es decir, de trasladar ciertos recuerdos a través del tiempo, la memoria cesa. El olvido, inevitable y necesario, no es otra cosa que una interrupción de esa voluntad de recordar: la memoria cede al olvido lo que no ha privilegiado retener y en esa elección de un recuerdo y no de otro condiciona nuestro ser en el presente. También le da forma al pasado y compromete el futuro.

La memoria es un hecho moral porque arrastra las consecuencias de una opción que habilita para actuar de una manera, pero que podría haber sido diferente. Nuestro pensamiento, que también puede reflexionar *contra* el presente, lleva la marca de esa posibilidad. La memoria ha elegido aquellos recuerdos que la constituyen y esa elección —aunque nuestra conciencia al respecto sea precaria— se asienta en principios derivados de alguna construcción ética. En consecuencia, la memoria resulta menos sorprendente de lo que suele afirmarse. Es misterioso, en cambio, el proceso por el cual la voluntad se ejerce en uno u otro sentido: ninguna descripción de variables, por compleja y abundante que sea la trama, da total cuenta de cómo se ha constituido el sustento ético en el que la voluntad se apoya. Y sin embargo la práctica de esa voluntad, que se confunde con la memoria, marca nuestra condición humana. Sólo los hombres vivimos y nos reconocemos en una memoria que nosotros mismos sedimentamos. La oscura e indelegable responsabilidad del hacer humano emana, justamente, de que es posible habitar el mundo de más de una manera. Por esa misma razón, también podemos juzgar y ser juzgados.

Es igualmente inquietante la relación entre memoria e historia. No pueden dejar de evocarse, de confundirse, de negarse. No siempre la memoria retiene lo que la historia pone en evidencia. A veces lo recupera parcialmente; otras, lo deforma. Es frecuente que historia y memoria sigan caminos paralelos, que tiendan a no cruzarse. La memoria suele recordar acontecimientos que la historia jamás relató. Su familiaridad con lo imaginario social le otorga, más allá de la erudición, un lugar cómodo en la intimidad humana: la memoria suele despreocuparse de la “verdad histórica” registrada en documentos. A veces simplemente se desinteresa por la verdad: ella, la memoria, oficia de verdad. Maurice Halbwachs, el primero en es-

tudiar la significación de la memoria colectiva, destacó diferencias sustantivas entre memoria e historia. La memoria colectiva —escribió— "es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que nada tiene de artificial pues sólo retiene del pasado lo que permanece vivo o que es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la sostiene". La memoria colectiva tiene la dimensión de lo que ese grupo dispone recordar y permanece tanto como el propio grupo. "Cuando un período deja de interesar al período que sigue, afirma Halbwachs, no es el mismo grupo el que olvida parte de su pasado: se trata, más precisamente, de dos grupos que se suceden." Memoria y grupo se pertenecen. Por eso la memoria está siempre en riesgo. Sólo es presente: no hay memoria colectiva en pasado. Si por alguna razón desaparece la voluntad de sostener y transmitir un recuerdo, esa memoria colectiva, que por otra parte siempre es múltiple, desaparece. "El presente, dice Halbwachs hablando de la memoria colectiva, no se opone al pasado como se distinguen dos períodos históricos vecinos. Porque el pasado no existe más, mientras para el historiador los dos períodos tienen la misma realidad".[1]

La historia, en el sentido de relato de lo acontecido, "búsqueda e indagación", según sus orígenes en la lengua, no podría prescindir de su afán demostrativo. En su máxima pretensión espera hacer irrebatible la existencia de los acontecimientos que narra, encontrar la razón de que hayan ocurrido y de que ocurrieran de esa manera. (No en vano el *histor* griego, que dio lugar a *historia*, alude al 'sabio', al 'conocedor'.) Sin embargo es repetida la constancia con que la historia debe resignarse a aceptar que no necesariamente expresa la verdad o, al menos, que le resulta imposible agotar todos los aspectos de la verdad. El relato atrae unos hechos y no otros. Rigurosamente, en cambio, la mentira es poco frecuente. Son excepcionales las narraciones históricas construidas con la expresa voluntad de tergiversar, pero esas excepciones, cuando ocurrieron, fueron terribles. Por otra parte, si en la memoria se afianzan cosas que nunca pasaron por la historia no es, necesariamente, por una insuficiencia de ésta: existen cosas para las cuales el relato histórico simplemente carece de palabras.

La historia, en el mejor de los casos, se esfuerza tanto por poner en evidencia las *verdades de hecho* como por eliminar las falsedades que suelen recubrirlas. La memoria no debería desinteresarse de estas intenciones que tienden a establecer verdades alcanzables, pero no está obligada a registrar todo lo que la historia le ofrece. Las preguntas entre las que se mueve la memoria no la empujan a responder qué pasó o cómo pasó, aunque presupongan este entendimiento. El interrogante sustancial de la memoria es de distinta envergadura: ¿cómo fue posible?

La Argentina muestra todos los desencuentros, todos los laberintos donde se pierde —y a veces claudica— la reflexión sobre historia y memoria. Nos faltan acuerdos elementales. Nos quedan por precisar puntos de partida irrenunciables: ¿a qué nos estamos refiriendo cuando afirmamos la necesidad de recordar?, ¿cuál es el objeto interrogado?, ¿cuál, el sujeto que interroga? No se trata de una pura preocupación metodológica. De uno y de otro, de lo que llamamos objeto y de lo que aceptemos como sujeto, depende el tipo de verdad que se elabore. Sin duda la preeminencia es del sujeto pues en él se constituye el objeto a describir. Su manera de interrogar da cuenta de sus creencias y expectativas, pero también deja para la memoria un relato singular de algunos determinados acontecimientos. Desde la memoria, toda la responsabilidad recae sobre el sujeto que interroga el pasado, a sabiendas de que aunque aparezca como colectivo es indelegable la responsabilidad de respuesta de cada uno. La utilidad reconocible de la memoria supera cualquier instrumentalidad teleológica. Es inmediata e intransferible. Lo que hoy somos, en buena medida, deriva de los rastros que la memoria ha trazado en nosotros. Por eso sus mandatos, a veces indecisos, sólo se verifican en el espacio de la ética.

En la Argentina estamos envueltos en un torbellino de voces que claman por la memoria. ¿La memoria de qué se intenta fortalecer, o recuperar, o construir? En el centro, sin duda, existe un hecho históricamente reconocible: la dictadura. Y para la actual memoria colectiva, cuando se habla de dictadura se nombra el golpe de estado del 24 de marzo de 1976 y los años que lo siguieron.[2] Pero un llamado genéri-

1. En 1925 Halbwachs había publicado *Les cadres sociaux de la mémoire* (París, Alcan), donde indaga las condiciones sociales en las que la memoria se construye. Su aporte más decisivo y específico, sin embargo, lo constituye la recopilación publicada en 1950, seis años después de su muerte, bajo el título *La mémoire colective* que, en 1997, fue objeto de una edición crítica (París, Albin Michel). Seguramente los escritos de este libro eran parte de los trabajos del escritor cuando fue deportado al campo de concentración de Buchenwald en 1944. Allí murió, enfermo, irónicamente olvidado hasta de sí mismo. Él, que había contribuido como pocos a comprender por qué los seres humanos sólo viven cuando pueden recordar.

Jorge Semprún, que también estaba prisionero en Buchenwald, donde sobrevivió trabajando en la sección administrativa del servicio de trabajo, el *Arbeitsstatistik*, había sido alumno de Halbwachs en la Sorbona y ahora era testigo y actor involuntario de una tenebrosa ceremonia de desdibujamiento de un ser humano. En *La escritura o la vida* (Tusquets,1995) recupera las últimas imágenes de Halbwachs, ya moribundo, en su camastro ubicado en el bloque donde se alojaban los que, por diversos motivos, estaban en cuarentena: "Los primeros domingos, Maurice Halbwachs todavía hablaba (...) pero pronto empezaron a faltarle las fuerzas para pronunciar siquiera una palabra.(...) Se vaciaba lentamente de sustancia, alcanzada la fase última de la disentería, que se lo llevaba en la pestilencia (...) Maurice Halbwachs ya no tenía manifiestamente deseo alguno, ni siquiera el de morir(...) dos días después figuraba en la lista de los fallecidos diarios (...) Busqué en el fichero central de la *Arbeitsstatistik* el casillero correspondiente a su número. Saqué la ficha de Maurice Halbwachs, borré su nombre: un vivo podría ocupar ahora el lugar de ese muerto.(...) Hice todos los gestos necesarios, borré cuidadosamente su apellido, Halbwachs, su nombre de pila, Maurice: todas sus señas de identidad."

2. ¿Hasta cuándo la memoria colectiva evocará este hecho? Y aún hoy, ¿en qué grupo se recorta la memoria colectiva? En otros momentos, "dictadura" aludía a 1966 y antes a 1955. Para los que ejercieron o sostuvieron la de 1955, hablar de dictadura era referirse al gobierno que la "Revolución Libertadora" se había encargado de destituir. Un grupo no despreciable de la nación consideraba el período peronista como una "Segunda Dictadura", posterior a la ejercida, un siglo antes, por Juan Manuel de Rosas. En la campaña electoral de 1973, las columnas de militantes del peronismo pro-montonero, entre irónicas y amenazantes, anunciaban alborozadas la inminente llegada de la "tercera tiranía" que, por supuesto, iba a ser personalizada en Juan Domingo Perón. (El cántico, con pretendido acento plebeyo, entonaba: *Y llora, llora, la puta oligarquía/ porque se viene la tercera tiranía*.) Ocurre que la palabra "dictadura", en la imaginación de una buena parte de la izquierda argentina antes de 1976, más que espanto, propiciaba una esperanzada forma de liberación.

co a favor de la memoria sólo tiene sentido si se lo emite desde una perspectiva antropo-filosófica, o desde una preocupación ontológica o desde una reflexión religiosa. En todo caso, difícilmente podríamos sortear el momento ético del interrogante. En realidad, cualquier indagación sostenible debería comenzar por allí, por hacer explícito lo que subyace en la postulación de la memoria. En nuestro caso sería una manera de encontrar alguna forma reconocible en ese difuso llamado a la memoria que ha contagiado a numerosos sectores y que parece próximo a convertirse en moda académica con fuerte impregnación mediática. Los riesgos de la proliferación son diversos. Dos parecen evidentes: por un lado, amenaza con ampliar en tal proporción la virtud heurística de la palabra, que el concepto de "memoria" quedaría doblegado por el parloteo intrascendente que caracteriza nuestra época. Por otro, existe el riesgo de otorgarle a la palabra memoria una función ejemplificadora (cuando no mágica), devota de un determinismo opaco. En todo caso, el necesario anclaje histórico que requiere cualquier búsqueda se vuelve, para ese determinismo, un obstáculo desechable. En reemplazo del esfuerzo, se difunde una superficial invocación que pretende lo siguiente: la memoria —confundida con la inmanencia de la evocación— hará suyos, naturalmente, acontecimientos que tendrán la virtud de producir la inmediata visibilidad de una significación que un grupo le ha otorgado de antemano. Producido el efecto, lo demás vendrá por añadidura: repartición de culpas, justicia, reencuentro con un destino que el olvido había logrado sepultar.

La memoria colectiva es memoria de algo. Recorta la voluntad de grupos más o menos numerosos que coinciden en mantener ciertos recuerdos a través de los cuales se sustenta una identidad colectiva. Sin embargo no hay una *vivencia colectiva* de la memoria, aunque la pertenencia al grupo es condición insustituible y la experiencia de compartir sea una de las formas en que la memoria adquiere sentido y admite continuidad. La memoria, en cuanto sustento de la conducta cotidiana de los hombres, sólo se ejerce individualmente. Exige a cada uno. Aunque se vuelque al grupo, cada uno recuerda por sí. O no hay recuerdo. Las iniciativas que tienden a construir "museos de la memoria" muestran una constante: la dificultad de definir aquello que intenta ser conservado. En la raíz se encierra un equívoco tal vez insalvable. El museo expone, muestra. ¿Pero cómo la *memoria* puede ser incluida en un museo?, ¿Cómo reunir, clasificar, hacer público algo que sea memoria, salvo en un sentido ambiguamente metafórico? Y aun así, si se intenta sostener algún sentido preciso de algo ocurrido en el pasado, debería suponerse que existen estímulos más o menos permanentes cuya presencia desencadena un tipo esperable de reacción intelectual y emotiva. En todo caso, los museos suelen vincularse más a la información que a la memoria.

¿Puede construirse, realmente, una memoria? El Museo del Holocausto de Washington, seguramente el más impresionante esfuerzo realizado en este sentido, ha sido motivo de controversias sobre su verdadera capacidad de contribuir a plasmar un sentido de la memoria. Se ha señalado que su atrayente diseño, gracias al cual el visitante "recrea" en su deambular la

suerte corrida por alguna de las víctimas de la Shoa, comporta una sustitución riesgosa: genera la ilusión de que la experiencia límite vivida por la víctima es reproducible, narrable. Tiende a generalizarse algo que es único. Como es único e intransferible el padecer y la muerte, la infinita soledad de quien se siente abandonado en el mundo. A pesar de la dolorosa emoción que experimenta el visitante, se produce algo del orden de la catarsis. La memoria, en cambio, no tiene función purificadora. Exige la persistencia de lo rememorado. La convicción de que cada crimen cometido es rigurosamente singular, irrevocable, insustituible. Tal vez imperdonable. La memoria es pura vivencia y por lo mismo no es mostrable.

Cuando hablamos de la memoria en nuestro particular contexto argentino, y en estos días, nos remitimos a las derivaciones de la dictadura, ejercida prioritariamente por militares, entre los años 1976 y 1983. La precisión de las fechas respeta datos cronológicos: hubo un golpe de estado el 24 de marzo de 1976 y un traspaso de gobierno a civiles elegidos democráticamente el 11 de diciembre de 1983. También podemos afirmar que hubo muertos, confusión, miedo. Y el irrecuperable escándalo de los desaparecidos. Todo lo demás, al menos hasta ahora, son preguntas. La exactitud de las fechas no siempre sirve como garante de certidumbre. A veces engendran el engaño de que la historia puede fragmentarse en zonas relativamente autónomas. Si la memoria debiera insistir en su demanda de *cómo fue posible*, si aceptáramos el reto de una tarea que sabemos inacabable, nos encontraríamos ante un primer obstáculo que apenas ha comenzado a horadarse: ¿qué pasó realmente en la Argentina? Aún ignoramos, por ejemplo, el número preciso de muertos y desaparecidos. Nada sabemos de cómo se urdió la ordenada estrategia militar destinada a concluir con la guerrilla y disciplinar el país empleando métodos que desafiaban cualquier sentido de humanidad.

No es sólo la acumulación de documentos, testimonios y recuentos lo que permitirá saber qué pasó. Para reconocer la significación de algunos hechos, para adentrarnos en las condiciones que los hicieron posibles, será necesario reconstruir lo que podríamos llamar el "clima de la época". Nada ayudará a aproximarnos al momento inentendible (indeseable de ser entendido) del crimen, pero podemos tratar de comprender en qué circunstancias los seres humanos pueden llegar a aceptarlo. No es frecuente este reclamo cuando se habla de memoria colectiva en la Argentina. Deberíamos aceptar, en primer lugar, que simultáneamente pueden reconocerse diversas memorias y que el "clima de la época" pesa de manera distinta en cada una de ellas. Difícilmente el grupo que comparte una común memoria abarque al conjunto de la nación. Sólo la falacia de las estadísticas —o la omnipotencia interesada de algunos dirigentes políticos o intelectuales— pretende representar una totalidad que es heterogénea. La memoria colectiva no está antes sino después de las experiencias de un grupo, entre las que se incluyen las consecuencias de anteriores manifestaciones de memoria y la acción de creencias más permanentes. Pero la experiencia es insustituible. No hay una entelequia, preformada, expectante, que se llame memoria colectiva y que, como un recipiente hueco, esté a la espera de ser llenado por algo. En este sentido la idea de "construcción de la memoria" se vuelve un concepto endeble. Pero tampoco es fácil concebir una nación —al fin y al cabo la Argentina es una nación— sin alguna forma de memoria colectiva, al menos de algunos comunes jirones de recuerdos en los que se reconozcan los interlocutores. Lo que ocurre es que los recorridos de esa memoria inscripta en la sociedad o en un sector numéricamente significativo de la sociedad, transitan por espacios distintos a los apetecidos por algunos promotores de memoria. Aquí se detiene bruscamente la ilusión determinista. No es, obligadamente, falta de memoria lo que acontece en el conjunto social. La memoria ha hecho, más bien, otra selección en el desierto infinito del olvido.

Cualquier interpretación que simplificara las causas llegaría a conclusiones indemostrables sobre el por qué de la última dictadura argentina. Ninguna complejidad, por otra parte, agotaría su entendimiento. Sólo por comodidad colocamos fechas para hablar de

la dictadura. Quien pueda recordar el 23 de marzo de 1976 tendrá en sus manos un caudal de registros que rápidamente perdieron independencia y construyeron una trama que, aglutinada en un aparato represor, bloqueó toda posibilidad de matices. Las vísperas deberían ser recuperadas en sus detalles para que la memoria ahonde en interrogantes precisos. Memoria e historia, a pesar de todo, se necesitan. Lo que comparten, sustancialmente, es el lenguaje. Las palabras son actos de la mayor importancia para entender los hechos históricos. Para la memoria la palabra es todo. El 23 de marzo de 1976 la palabra "aniquilamiento" no era ajena al vocabulario corriente. Era el triste bálsamo del clima de la época que algunos no podíamos reconocer en sus anuncios de catástrofes y que por eso, porque no podíamos reconocer, se alojaba con comodidad en nuestras bocas. No había otra mira en un mundo donde todo cabía en dos bandos: amigos y enemigos. O los amigos liquidaban a los enemigos o serían, a su vez, liquidados. Ellos o nosotros; nosotros o ellos. Al día siguiente del 23 de marzo de 1976 los oídos argentinos estaban habilitados para escuchar el relato del aniquilamiento de uno de los bandos. Los oídos no se estremecieron; los corazones ya se habían acostumbrado a la impiedad. La voluntad mayoritaria de los argentinos acompañó explícitamente o de manera pasiva la decisión militar de terminar con la violencia guerrillera aplicando una violencia multiplicada y de crueldad inaudita. En medio del estrépito no se oyó el gemido de la desmesura, el horror de los gritos silenciosos emitidos por madres y padres que, a ciegas, buscaban algún rastro de lo que había sido un hijo. Oír requiere tener oídos para ello y la sonoridad del miedo vivido y del terror impuesto sólo permitió la pobre esperanza de que todo concluyera. La voluntad para decir no, estuvo ausente. Tal vez ésta sea una de las claves que nos permita indagar en la pregunta de cómo fue posible.

Deberíamos arriesgarnos a reconocer las condiciones que propiciaron el golpe de estado de 1976 y a registrar que fue bienvenido por gran parte de la población. Deberíamos, al mismo tiempo, y sin que el reconocimiento previo lo condicione, poder afirmar que el acto radicalmente criminal de negar la condición humana de sus víctimas, es responsabilidad incompartida de las fuerzas que en aquel momento ejercieron el poder del estado. La memoria colectiva se nutre en el entretejido de estas convicciones. Entonces, ¿de qué memoria deberíamos hacernos cargo?: ¿de la violencia, de la dictadura, de la represión, de los desaparecidos? ¿Es todo parte de un mismo proceso que la historia se encargará de ordenar buscando causalidades y razones? Entre el hecho "desaparecidos" y el resto de categorías del recuerdo, se produce un salto abismal. Sin ellos, sin los desaparecidos, la memoria de la dictadura sería distinta. Como el recuerdo de la Alemania nazi sería otro sin la Shoa. El Mal, intensamente, se aloja allí como lugar privilegiado. Entre las acciones que dieron lugar a la desaparición como método de lucha contra la guerrilla y el desaparecido real, media algo infranqueable. No hay continuidad de sentido entre la voluntad de hacer desaparecer y la desaparición consumada. El "método" entra en un cálculo de eficacia ratificado por los resultados. Sólo la convicción moral de que "no todo es posible" puede inhibir el uso de instrumentos que aseguren de manera contundente un objetivo propuesto. El claro sentido del mandato bíblico, "No matarás", presupone el sentido limitante que funda cualquier ética. Pero la contracara, el "todo es posible", sólo puede imaginarse en la época del predominio tecno-científico, luego de conjeturada la muerte de Dios y la innecesariedad del hombre. El método utilizado tendiente a la "desaparición" quedó consagrado como un crimen y como criminales, quienes lo ejecutaron. Podría no haber sido así en caso de una consolidación permanente de los triunfadores.

El crimen de haber utilizado este método puede llegar a ser tipificado y los criminales enjuiciados y condenados. El "desaparecido" no sólo es el objeto del acto criminal. La memoria del desaparecido, más que el crimen, hace presente una fisura en la estructura misma de la sociedad. Una herida que no convoca, exclusivamente, a las leyes establecidas, aceptadas en común, y que por lo tanto podrían ser otras. El *desaparecido* transgrede un orden que nos trasciende, que está antes de cualquier legislación y que sobrevive a cualquier forma humana de reglamentación de la vida colectiva. Al crimen político se ha respondido con un "crimen ontológico", si podemos utilizar la interpretación que George Steiner realiza para Antígona.[3] Los desaparecidos *son* nuestra memoria. Un mal que existe en el cuerpo de la nación, en nuestros cuerpos personales. Una huella con la que vivimos y que ninguna justicia puede borrar. Deuda impagable, sin compensación posible. Así trabaja la memoria: como una marca con la cual tenemos que vivir. Como una terrible elección de nuestra conciencia.

3. Tal vez sea lo que no entienden algunos militantes de "derechos humanos" y especialmente algunas Madres de Plaza de Mayo, cercanas a Hebe de Bonafini, cuando creen que la manera de mantener viva la memoria de sus hijos consiste en reinvindicar los ideales que sustentaron como militantes guerrilleros. Al asumirse como *encarnación* de sus propios hijos olvidan al desaparecido. Ese cuerpo negado para la vida y para la muerte se diluye al borrar su absoluta unicidad. La desmesura de la desaparición no se mide a través de las ideas que sustentaban los desaparecidos, ni por la justicia y dignidad que defendían con su lucha. Podríamos renegar de las razones que esgrimieron y de su accionar como combatientes; la desmesura, el crimen sin límites, perduraría. Más aún: podría ocurrir que, un día, cada uno de los que sabemos que, por ejemplo, un hijo desaparecido no puede sino estar muerto (y que siente que *su* palabra "muerto", temblorosa ante la incertidumbre, se vuelve impronunciable en sus labios), pueda descansar en la constancia de esa muerte. Es posible que un día cada uno sepa qué ocurrió, cómo ocurrió. Que alguna materialidad testimonie la presencia del que tuvo vida. El desaparecido dejaría de ser tal, la memoria de los desaparecidos, como tales, dejaría de existir. No debería, en cambio, desaparecer la memoria de lo que ocurrió, de que alguna vez fue posible que ocurriera. El crimen seguiría existiendo. Confundir el crimen con la víctima conspira contra la memoria del crimen. Pero sin víctima el crimen sería una fría construcción del intelecto: no habría dolor, no habría un sentido resquebrajado del mundo.

Tiempos de memoria

Oscar Terán

Los acontecimientos que ocurren en una sociedad pueden ser saludados con aquiescencia y aun con encomio, o lamentados con tristeza y aun con furor. Lo que en una sociedad resulta insoportable o al menos disolvente es que esos acontecimientos carezcan de sentido, esto es, que aparezcan como restos inertes del naufragio de una nave cuyo puerto de partida e itinerarios se hubieran perdido para siempre. Por eso, del conjunto de crímenes cometidos por el terrorismo de Estado en la década del 70, son la desaparición de personas y la desidentificación de niños los que concentran el mayor desafío ético e intelectual, sobre todo porque el borramiento que pretenden coloca a los seres humanos en los límites mismos de aquello que los constituye como tales.

Estos acontecimientos no llevan inscriptos en la frente lo que son, y por eso en toda sociedad se abren etapas caracterizadas por una querella donde distintos actores tratan de tornar predominante su propia propuesta de atribución de sentidos. Para ello construyen relatos y figuraciones, que requieren a su vez definir un sistema de preguntas que interroguen a aquellas realidades. Esas preguntas son las piedras miliarias que pueden pavimentar el duro camino hacia la comprensión de lo que sucedió y sigue sucediendo.

Si ahora tomamos aquellos dos acontecimientos criminales (desaparición de personas, desidentificación), vemos que algo que los comunica es el prefijo *negativo* "des". Los desaparecidos son los que *no* aparecen; los niños (hoy grandes) son los que *no* se saben a sí mismos en relación con sus ancestros. Esa negatividad, entonces, ese "no", esa privación, es la condición de posibilidad de que aquello que sucedió siga sucediendo, porque en rigor es un ocurrir que no tiene reconocimiento; de las víctimas, porque no saben o porque no están; de los victimarios, porque o bien lo siguen justificando o bien no lo reconocen como sucedido. Pero si lo que sucedió no se reconoce, entonces no tiene más remedio que seguir ocurriendo siempre, en un eterno retorno de lo reprimido.

He escuchado que en la Grecia antigua aquello que no está en el ágora retorna de manera trágica. Así, las mujeres, que no están en la plaza pública, retornan en la tragedia bajo las figuras de Antígona, Clitemnestra, Electra... Entre nosotros, la oclusión del ágora, esto es, del espacio público y político que estructura y limita las relaciones de los ciudadanos, fue invadida hasta su aniquilamiento por la fuerza brutal, sin mediaciones éticas ni políticas. Pero aquí las Madres retornaron a nuestra ágora —la Plaza de Mayo— y así restituyeron un principio de eticidad y de politicidad a una cuestión que de otro modo estaba con-

denada a retornar de manera trágica. Los juicios a la Junta militar instalaron ese drama en el espacio público de la justicia, y así prosiguieron la necesaria tarea de politizarlo para extraerlo del terreno de la privacidad del *oikos* o de las identidades más primarias para que pudiera ser procesado, como se dice, a la luz pública. Leyes de obediencia debida, punto final y decreto de indulto sin duda obstaculizaron ese camino, pero el tema de los crímenes imprescriptibles, como la apropiación de bebés, volvieron a traerlo a la consideración de la sociedad. De esa manera, el camino de la reintegración de los desaparecidos y de las identidades borradas no quedó cancelado, sino nuevamente reactivado para proseguir la búsqueda de la justicia y evitar su retorno bajo la forma de la tragedia.

Porque, en otra línea de razonamiento, eso que se ha ocultado, que se ha negado literalmente (hasta el punto de negar la materialidad de los cuerpos y el símbolo de la identidad), produce en su des-memoria efectos de olvido sobre toda la sociedad. Porque esa salvaje interrupción de los ritmos fundamentales de la existencia pautados por nuestra cultura no permite procesar humanamente las pérdidas fatales. Por el contrario, en términos de conciencia colectiva, aquellos acontecimientos producen el mismo efecto que sobre Hamlet la terrible verdad que lo lleva a exclamar: "el hilo de los días se ha cortado".

Entre nosotros, también el hilo de los días se ha cortado, y la figura del desaparecido habla de ese corte. El hilo de los días se ha cortado, y la figura del niño desidentificado habla de ese corte. Ambos hablan de ese corte por sí mismos: en su cuerpo ausente, en su cuerpo nominado de otro modo. Pero además hablan de ese corte en otro sentido: en la consumación de un horror que se creía inconcebible entre nosotros. Dicho sea de paso, eso habla asimismo de una sociedad que decidió olvidar matanzas fundacionales (como la llamada Conquista del Desierto), para tener de sí la autorrepresentación de una sociedad pacífica que luego no podía sino verse sorprendida por el grado de violencia que albergaba.

En el caso de los desaparecidos, lo que se ha cortado es el ritual que nuestra cultura prescribe hacia los muertos. Se trata del "reclamo de Antígona" de dar sepultura a su hermano, quien ha sido abandonado a las fuerzas ciegas de la naturaleza, y de este modo él mismo resulta deshumanizado, al no ser reintegrado al mundo. Para trazar una cierta línea de reflexión a este respecto, recordemos que toda constitución de identidades implica una relación dialógica y simbólica. Dialógica, porque uno se constituye a partir del otro; simbólica, porque no se trata de vínculos de orden exclusivamente natural. Por ello

la muerte no es un hecho biológico (o exclusivamente biológico). Y no lo es porque está sometida a un proceso de significación, de otorgamiento de sentido (o de sinsentido), que es necesariamente simbólico. Por eso un ser humano muerto siempre es algo más que un ente biológico muerto.

De manera que la pregunta por cómo suturar ese corte en buena medida es lo mismo que preguntarse por cómo intentar la construcción de una memoria. Memoria es la posibilidad de disponer de los conocimientos pasados. Ese es el derecho de la memoria. Pero hay al menos dos tipos de memoria. Una que es el intento por embalsamar los hechos del pasado para construir un panteón reconciliado. Es la memoria que algunos demandan junto con Renan al decir que toda nación tiene que poder olvidar, porque de lo contrario un recordar al infinito fisuraría el arco de lealtades y el plebiscito cotidiano que funda una sociedad. "El olvido, y hasta yo diría que el error histórico —escribió el intelectual francés—, son un factor esencial en la creación de una nación, de modo que el progreso de los estudios históricos es a menudo un peligro para la nacionalidad. La investigación histórica, en efecto, proyecta luz sobre hechos de violencia que han ocurrido en los orígenes de todas las formaciones políticas".

También Nietzsche en *Sobre la utilidad y el daño de los estudios históricos para la vida* advirtió acerca de los riesgos de un exceso de historia, de un exceso de memoria para la felicidad de los individuos. Allí, el autor del *Zaratustra* reconocía una cierta utilidad a los mismos, pero básicamente argumentaba que una sobreabundan-

cia de estudios sobre el pasado sólo podía acarrear un efecto pernicioso para la vida y para las sociedades, puesto que este inmoderado abocamiento al pasado impedía ocuparse del presente y del futuro, porque lastimaba la elogiable facultad del olvido, y ese exceso de memoria bloqueaba el pensamiento crítico y la creatividad. Muchas décadas después, y ya entre nosotros, Jorge Luis Borges escribió su admirable *Funes el memorioso*, donde argumenta ficcionalmente contra esos mismos excesos de la memoria, llevados al plano de una vida singular e hiperbolizados hasta la exasperación. El resultado es conocido: habitado por una memoria tan ultraminimalista como implacable, Funes necesita varios días (si no es que años) para recordar los sucesos de un solo día; invadido por un exceso de memoria, Funes no puede pensar.

Atendibles para tiempos en los que la memoria ofusca el porvenir, creo, por el contrario, que épocas como la que nos ha tocado vivir son tiempos de memoria activa, entendiendo por esto aquella memoria que se pone al servicio de la justicia para "servirse entonces sí del pasado bajo la señoría de la vida". Puesto que la memoria es aquí asimismo lo que nos restituye un hilo de sentido. Sin ella, todo se disuelve anárquicamente en una sucesión que ni siquiera es tal (porque no hay pasado, y entonces tampoco presente ni porvenir), como en un caleidoscopio alzheimeriano, donde el sujeto termina invadido por la delgadez de un presente que no hace sino precipitarlo inacabadamente hacia otros presentes igualmente sin historia, sin sentido, sin dignidad.

Aquí, la memoria es el intento por rescatar un "vacío", por re-poner lo que falta, lo que no está o, mejor dicho, lo que está en el modo de no-estar. Es el intento igualmente de que los vivos puedan oficiar de legatarios y soportes de los muertos a través de su duelo y su memoria, si resultara cierto aquello de que toda sociedad es una asociación no sólo entre los vivos, sino entre los vivos, los muertos y los que han de nacer. Creo que es lo que dice el humanista Settembrini en *La montaña mágica* cuando sostiene que la muerte no es la exclusión absoluta de la vida, sino que —para no convertir la muerte en una totalidad absoluta y monstruosa— ella puede ser vista como parte de la vida vivida y como parte de la eterna renovación de la historia. Eso es lo que posibilitaría que los muertos siguieran latiendo "junto a los vivos de una manera terca".

Pero también sabemos que existen condiciones digamos "materiales" para el ejercicio de la rememoración, y es un lugar común afirmar que toda historia se construye a partir de las preguntas del presente. Así, al concluir una brillante síntesis sobre el fenómeno del caudillismo en la Argentina, Halperin Donghi se pregunta: "¿Y qué queda ahora?". Y se responde: "Queda un paisaje histórico tan fracturado como el de nuestro presente, que se rehúsa a organizarse sobre el eje de ninguna de las narrativas cuya rivalidad había espejado las que llenaron con su ruido y su furia un tan largo trecho de nuestro siglo XX".

Porque entre nosotros, especificando esta crisis, sobredeterminándola tal vez, debemos confrontarnos con el rostro severo de un país que asiste estupefacto a la caída de sus mitos fundacionales: el destino de grandeza, el igualitarismo, el ascenso social, "el pacto con el destino" que se expresaba en la *boutade* de que con una cosecha este país se salvaba porque, en definitiva, Dios era criollo.

Cambios vertiginosos, entonces, y caída de los antiguos paradigmas sobre el fondo de una severa crisis de desagregación. He ahí el marco típico que genera una crisis de futuro. Ése es —pienso— el sitio preciso en que debe inscribirse la conservación del pasado, el espacio de la memoria, la función de la heredad. Y esto porque, siguiendo a Reinhart Koselleck, puede pensarse que para definir el presente es imprescindible la articulación entre el espacio de experiencia que define el pasado y el horizonte de expectativas que apunta al futuro. Precisamente, la definición de la modernidad implica el surgimiento de un tiempo nuevo en el que las expectativas se alejan de las experiencias acumuladas. Y este rasgo naturalmente se acentúa, se crispa, cuando los cambios adoptan la forma de lo vertiginoso. La ruptura entre uno y otro definen un presente en crisis y una crisis de futuro.

Éste es el riesgo que algunos advierten: que el pasado no pueda ser comprendido por la debilidad de ese propio presente. Por todo ello, y no sin temor a la paradoja ni a las trampas del conservadorismo, diría que hoy ser progresista es trabajar por la conservación del pasado, por la recuperación del pasado, y por asociar el sentido de ese pasado a una matriz ética ligada fuertemente con los derechos humanos y con los valores del humanismo.

La historiografía, así, no debería ser una recuperación intelectual de lo muerto, sino una interpretación intelectual y moral, un revivir. En suma, todos tenemos el derecho de poseer una herencia en la que insertarnos, porque esa herencia es el marco del hallazgo de sentidos. Porque sin esa recuperación, los sujetos se sumen en la anomia, en el relativismo perezoso, en el nihilismo, que es el espejo del flujo veloz, incesante y sin sentido de las mercancías en el ámbito del mercado. También porque sin esa recuperación ese pasado tampoco puede ser cambiado. Por eso, recordar es también aquí intentar la labor que imaginó Walter Benjamin, según la cual el papel del historiador es cambiar el presente entendiendo el pasado como heredad, ya que la herencia no es algo dado de una vez y para siempre. La heredad es una tarea, y en ella se dirimen problemas de identidad. Heredar significa recuperar pero también seleccionar. Heredar es la única posibilidad de crear, criticar, progresar. Sólo quien tiene una herencia puede elegir desprenderse de ella. De lo contrario, queda prisionero de las sombras de una infancia cuyo sentido desconoce.

Ambigüedad de la memoria, pues, que ayer nomás evocaba Günther Grass. La memoria es ambigua porque es a la vez un don y una maldición. Maldición en tanto no nos abandona. Gracia en tanto rescata de la muerte para incorporar lo pasado a la vida. En este último caso, el olvido no puede ser sino la rúbrica de la muerte.

Representaciones de los campos de concentración en la Argentina

Hugo Vezzetti

La revelación pública de los centros clandestinos de detención, tortura y asesinato, que se extendió rápidamente después de la derrota de la aventura militar en las Malvinas, marcó de modo irreversible el fin de la dictadura. La empresa de "reconstrucción" y regeneración nacional inaugurada en 1976 terminaba representada, en palabras del alegato final del fiscal Strassera, en sus íconos mayores: la picana y la capucha.

El *Nunca más*, vale la pena recordarlo, ofreció un relato primero y fundamental sobre los centros clandestinos, desde el punto de vista de las víctimas, que reveló el sistema, la amplitud y la regularidad de una metodología. En ese sentido, una forma fundamental, instituyente, puede decirse, de las representaciones de los campos, en el Informe de la CONADEP y el Juicio a las Juntas, elaboró y constituyó propiamente los testimonios, que provenían de experiencias personales intransferibles, en *prueba*, es decir en evidencia del plan general. En un sentido, la inclusión en el procedimiento jurídico reescribía los testimonios, los ponía en relación, los hacía clasificables y comparables. Allí radicaba la distancia que el ritual jurídico establecía respecto del impacto siniestro del "show del horror" que los medios habían arrojado sobre la sociedad. En efecto, el proceso penal recuperaba a las víctimas, no sólo a los sobrevivientes, en su condición de sujetos de derecho y como parte de una sociedad agraviada en sus derechos elementales, en el mismo momento en que sometía a sus verdugos a la potestad de la ley.

Ahora bien, es claro que en su impacto sobre la conciencia pública los testimonios sobre los campos ofrecían mucho más que el sustento para el proceso criminal. Ponían en escena historias reconocibles, lugares, acontecimientos, fijaban en imágenes el dolor y la humillación, los abismos del terror y la degradación, pero también las formas mínimas de resistencia, de la lucha por la dignidad y la solidaridad. Y en la trabajosa elaboración colectiva de esa experiencia límite la implantación de una memoria, que venía a fundarse en el sobrecogimiento y el repudio global, requería de una recuperación particular que, como primer resultado, venía a admitir, a *rescatar* simbólicamente a las víctimas que, en cierto sentido, habían sufrido no sólo el criminal despotismo de los poderosos sino el abandono y la indiferencia de la propia sociedad.

En ese espacio horroroso, en el límite de lo humanamente pensable, se sintetizaba la máxima violencia y transgresión moral, ajena a cualquier representación de un combate: el afrontamiento de la víctima en completa soledad, despojada de todo lazo humano, con una maquinaria de so-

metimiento y destrucción subjetiva que se imponía más allá de todo límite. "No pueden imaginar que vayan a rendir cuentas ante nadie" es la fórmula sintética sobre la posición de los victimarios, por encima de toda ley, propuesta por Prudencio García, coronel del ejército español, en una excelente investigación sobre la dictadura argentina, que revela, en ese espacio de máxima clandestidad, una clave del entero proceso de ilegalización del estado.[1]

Ahora bien, parece claro que el tema mismo del campo de concentración se incluye necesariamente en un tópico central, me atrevo a decir universal, del siglo XX. Primo Levi, que ha explorado como nadie eso que llamó la "zona gris" de los contactos humanos, el espacio que separa y reúne a la vez a víctimas y victimarios en la vida cotidiana del campo, fue capaz de convertir esa materia inasimilable en el objeto de una obra única sobre el poder. Si la vida del *Lager* aparecía como "indescifrable" para quienes sufrían inmediatamente sus consecuencias, la primera responsabilidad de alguien que buscaba dar cuenta de ese espacio era introducir criterios que permitieran *pensarlo*. Y, ante todo, se trataba de destacar los efectos degradantes de un sistema inmediato de opresión que instalaba un poder ilimitado, que carecía de controles desde abajo y reproducía en todos los niveles, en verdad habría que decir que realizaba de un modo ejemplar, el ideal de un poder totalitario.[2]

En la tradición de esa narrativa surgida de la experiencia directa del campo no hay lugar para reconstrucciones épicas ni para la exaltación de conductas heroicas. En contra de los estereotipos usuales, la rutina de un poder sin límites, sostenido en el tiempo, ejercido con el deliberado propósito de humillar, degradar y destruir a sus víctimas, promueve sobre todo la parálisis, la aceptación pasiva y embrutecida de la propia situación, desestructuraciones subjetivas, o modos de lucha egoísta por la supervivencia que incluye diversos grados de colaboración. Esa parece ser la primera lección de los campos: una maquinaria de poder total, ejercida contra el cuerpo y el espíritu de las víctimas, corrompe y envilece todo lo que toca, a sus ejecutores tanto como a sus prisioneros. Pero si la "zona gris" incluye diversos modos de interacción entre víctimas y victimarios, algunas particularmente perversas o desquiciadas, hay una división que es la condición de los "grises", un núcleo que organiza ese espacio y lo sostiene como una clave estructural: hay victimarios y hay víctimas; algo que es particularmente destacable en el caso argentino, donde la vida del campo se organizaba en torno de la tortura sistemática de los prisioneros. De modo que, aun cuando puedan existir casos o situaciones excepcionalmente enredadas, la presentación de las víctimas difícilmente puede confundirse con la de sus verdugos.

La segunda lección es más importante. Ese espacio propiamente infernal, tan ajeno a las formas habituales de socialidad, que tiende a ser espontáneamente representado como un mundo otro, revela, reproduce en algún sentido, la dinámica de la sociedad. Y si ésta es propiamente la *lección moral* del universo concentracionario, la básica condición para recibirla reside en la capacidad y la disposición para pensar no lo que separa y opone, sino lo que comunica y revela respecto de la sociedad. Sólo así la narrativa del "chupadero" puede convertirse en ocasión de algún develamiento para quienes, sin haberla sufrido en carne propia, pueden reconocer allí, de un modo desmesurado y deformado, las "zonas grises" en la propia sociedad.

Reintroducir una apreciación sobre el sistema de poder y sus consecuencias, y sobre las líneas de comunicación del centro de detención y tortura con la sociedad, aparece como una introducción necesaria al intento de examen de la "vida privada en los campos de concentración" producido por Andrés Di Tella.[3]

Una recuperación desde la sociedad, máxime si se propone como parte de una historia, es decir de un relato tramado con conceptos y orientado a una voluntad de conocimiento, enfrenta como primer obstáculo la representación espontánea de un mundo ajeno e incomunicable: la experiencia de los campos comienza por presentarse como un testimonio que pertenece a otro mundo, en un sentido, como una experiencia que vuelve de la muerte. Primo Levi transmite un sentimiento y un temor generalizado de los sobrevivientes: que no haya retorno posible desde ese espacio y *que nadie esté dispuesto a creer lo que tienen que contar*. Pilar Calveiro dice algo parecido: "Hay la sensación muy clara de que se está en una dimensión que es otra, en un mundo aparte"; separado del mundo del afuera, el campo de concentración, dice, es una "irrealidad real donde rigen otras lógicas".[4] Y si se trata de enfrentar esa representación inicial de dos mundos escindidos, que sólo la ley y la reconstrucción de un lazo social pueden reparar, una condición necesaria radica en la capacidad de trabajar propiamente los registros inmediatos de la experiencia con ciertas herramientas conceptuales capaces de reintroducir algún ejercicio de intelección.

Hay un par de cosas básicas que pueden aprenderse de la obra de aquellos escritores que convirtieron la experiencia del campo en objeto de elaboración y testimonio, y en parte de la mejor escritura intelectual y moral del siglo XX. Por un lado, la voluntad de memoria enfrenta obstáculos que residen en la materia misma del testimonio: un orden de acontecimientos destinados al olvido, a la incredulidad y el rechazo en tanto proyectan un efecto intranquilizador sobre las seguridades del mundo habitual. Pero, en segundo lugar, el imperativo de contar se enfrenta inmediatamente con la conciencia de los obstáculos: la traducción y la comunicación de esa experiencia extrema y anormal requiere

1. Prudencio García, *El drama de la autonomía militar. Argentina bajo las Juntas Militares*, Madrid, Alianza, 1995, p. 364.
2. Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1995, pp. 40-41.
3. Andrés Di Tella, "La vida privada en los campos de concentración", en F. Devoto y M. Madero (eds.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, t. 3, Buenos Aires, Taurus, 1999.
4. Juan Gelman, "Pilar Calveiro describe la vida-muerte de los campos de concentración del Proceso", *Página 12*, 1/11/98.

de un cuidado especial sobre la forma, el tiempo y las voces. La memoria testimonial, viene a decir Levi, es a la vez la "fuente esencial para la reconstrucción" y una herramienta insegura; de allí los interminables rodeos y búsquedas para eludir las trampas de la visión parcial, de la ausencia de perspectiva, del esquematismo maniqueo. A tal punto que un autor que ha construido toda su obra a partir de la materia del recuerdo, en la presentación del que puede ser considerado su libro mayor incluye una sorprendente afirmación: los recuerdos, se disculpa, son "una fuente sospechosa"; esa básica desconfianza nace de la confrontación con los desafíos de la *complejidad* de ese espacio. Y si bien escribe en primera persona y, necesariamente, debe partir de la memoria personal, busca fuentes no personales, coteja otros testimonios y busca superar las limitaciones de una reconstrucción encerrada sobre la propia experiencia.[5]

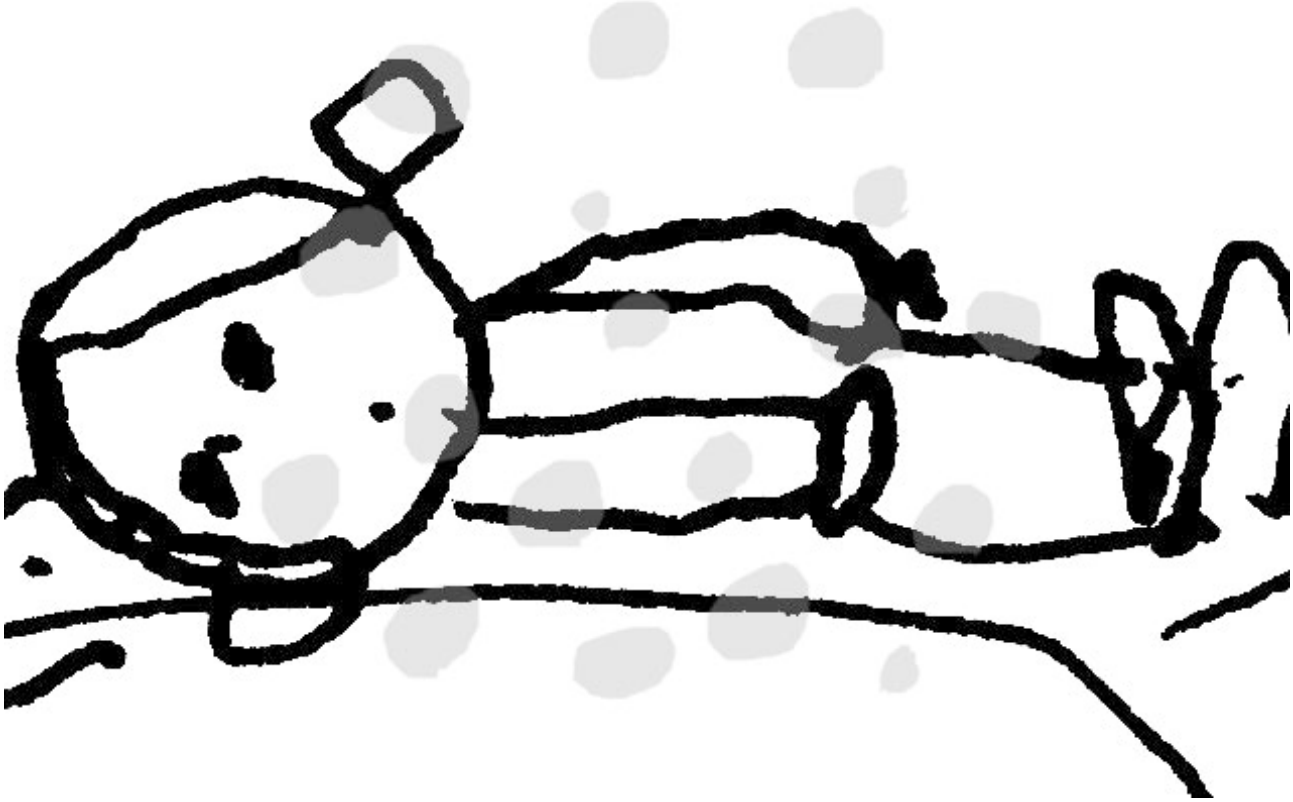
En principio y ante todo, es el reconocimiento de esa densidad y esa complejidad del campo y de las fuentes de su reconstrucción la que está completamente ausente del relato que Andrés Di Tella ofrece desde su enfoque de la vida privada. No hay *problemas*, no hay preguntas reconocibles, ni mucho menos acuciantes, en este fresco sobre los campos de concentración argentinos. Una sola idea, en todo caso, parece justificar una escritura de la historia que casi se limita a reproducir algunos testimonios, casi siempre entre comillas:

> "Uno de los aprendizajes importantes que hicieron muchos activistas de las organizaciones que luchan por los derechos humanos es el valor político que, frente a la desconfianza que suscita en estos tiempos todo discurso abiertamente ideológico, tiene el testimonio de la experiencia personal".[6]

Dejemos de lado lo incierto de tal síntesis de un aprendizaje que seguramente ofrece una fisonomía más compleja. Admitamos que una historia de los campos de concentración y tortura debe tener un "valor político". Renunciemos (por mi parte lo hago gustosamente) a discutir el texto desde las "reglas del arte" historiográficas. Pero ¿por qué admitir sin más que la única alternativa al dogmatismo ideológico (incapaz de recoger, por principio, nada de la experiencia) es la "verdad" del testimonio en primera persona? Es claro que Di Tella no tiene una concepción ingenua de una verdad "vivida" y espontánea en la experiencia y admite que necesariamente debe ser representada y formada. Es muy clara, en ese sentido, la referencia al asesoramiento teatral brindado a los testigos en el juicio a las Juntas.[7]

Di Tella, entonces, elige "mostrar" y para ello cede la palabra, reproduce los testimonios en primera persona y utiliza material proveniente, sobre todo, de la ESMA, uno de los centros sobre los que se cuenta con más información. Para ser precisos, abandona la opción por la transcripción de testimonios sobre todo en dos tramos de su trabajo. Primero, para presentar una breve crónica de la ESMA, una introducción de la institución, sus responsables y la organización de su accionar, es decir, un marco, sin duda necesario para el relato. Segundo, hacia el final (y quiero destacar esta opción), para contar "experiencias personales" que difícilmente podrían estar dispo-

5. Primo Levi, op. cit., p. 15 y 31.
6. Andrés Di Tella, op. cit., p. 79.
7. Ibid., nota 3, p. 105.



nibles en primera persona: ciertos extremos de alienación personal, místicos o eróticos, y las historias de las relaciones amorosas entre prisioneras y verdugos, incluyendo la extraña y perversa pasión del jefe de la ESMA por una dirigente histórica de Montoneros.

Admitamos que el trabajo asume, entonces, una opción deliberada y que abandona la pretensión de una visión general, evita los conceptos y elude todo juicio como un modo de construir una "puesta en escena". De ello se sigue que se lo debe juzgar en función de cierta idea de la eficacia que, si en el Juicio se medía en la capacidad de convencer a los jueces, aquí, en una obra de divulgación histórica, debe considerarse en su capacidad para impactar (¿conmover?) la conciencia de los lectores. Pero aquí habría que volver sobre el "valor político" de lo que se pretende transmitir, el que seguramente debería incluir la voluntad de favorecer un conocimiento que vaya más allá de un efecto de revelación, ya que los hechos, en general, son conocidos desde hace, por lo menos, quince años. ¿No debería incluirse entre los propósitos de este trabajo la posibilidad de *pensar* un orden de acontecimientos que, justamente por tocar los límites del horror se ofrecen como una materia dura, opaca, resistente a la penetración intelectual? Aquí vale la pena volver sobre el tan reiterado valor de la memoria y su relación con una voluntad de conocer que idealmente se prolonga hacia la voluntad de *entender* lo sucedido, lo que supone tomar al campo no tanto como la expresión desmesurada y alienada de un espacio siniestro (algo que sin duda está presente en él) sino como objeto revelador de un orden de relaciones y de poder que involucra mucho más que las experiencias personales de sus desdichadas víctimas mezcladas, en un relato indudablemente efectista, con algunas de las de sus verdugos.

La intención de estudiar y analizar el "chupadero" está presente en la obra notable de Pilar Calveiro, una sobreviviente que elige distanciarse de la espontaneidad de un relato personal y escribe en tercera persona.[8] Por supuesto, lo determinante no es el paso a la tercera persona sino la desconfianza, la reticencia incluso frente a una posición de enunciación que arriesga reproducir, discursivamente, el encierro en el espacio y en el tiempo corto de la experiencia, un tabicamiento que el campo imponía brutalmente. Primo Levi decía que el *Lager* no es un "buen observatorio" para quien se propone alcanzar una posición que permita un juicio sobre el sistema. En ese sentido, la cuestión de las fuentes, la inclusión de otros elementos de juicio, la posición de enunciación, son otros tantos problemas que deben ser enfrentados, en tanto exista la voluntad de superar ese efecto paralizante, siniestramente fascinante, de las escenas del campo de concentración. Tanto más cuanto, tal como sucede con las pequeñas historias de locura y amor en el infierno que elige contar Di Tella, se tocan con fantasmas primarios capaces de sostener un interés bastante extendido por lo morboso y lo perverso.

Calveiro, ante todo, encuentra en esa materia imposible la ocasión para un estudio sobre el régimen dictatorial argentino, a partir de una pregunta clave, ¿qué revela el campo respecto de ese "orden" mayor que imperaba en la sociedad? En principio, se trata de romper con la disociación espontánea y admitir que es posible interrogar ese espacio desmesurado y horroroso y situarlo, a la vez, en el espacio más amplio y complejo de las relaciones con la sociedad y con otros espacios y organizaciones del poder, y en un tiempo más largo, en relación con una extendida tradición del poder militar en la Argentina. Y si se trata de situar ese poder clandestino, ilegal, en relación con las tradiciones de las dictaduras argentinas, se constata que no es ni simple continuación ni un "invento" totalmente novedoso.[9]

No pretendo reproducir las vías, las tesis, los conceptos con los que el libro busca organizar el tratamiento de esas cuestiones. En todo caso, se trata de un trabajo único y de lectura imprescindible que si bien incluye, extensa y básicamente, la materia de los testimonios es capaz de construir un marco de estudio que explicita sus criterios y convierte esa experiencia límite en objeto de análisis. Y un punto de mira productivo es el que trata el campo, antes que como una aberración, desde el ángulo de una "acción institucional", como una maquinaria sostenida, finalmente, por una rutina burocrática. En ese sentido, si la tortura ocupaba un lugar central, el análisis trata de develar su lógica en más de una dirección. Por una parte, servía a la función de extraer información, nuevos nombres necesarios para mantener la máquina en funcionamiento. Y en este punto, Calveiro se anima a plantear la cuestión de la *eficacia*: dados ciertos objetivos, que ciertamente iban mucho mas allá de las organizaciones guerrilleras y se proponían liquidar el entero espectro de la militancia crítica y contestataria (política, cultural, sindical, religiosa o universitaria), la tortura adquiría una siniestra racionalidad en orden a aquel fin. Por otra, la tortura cumplía una función para el propio "orden" institucional del campo, un *ritual de iniciación* brutal que establecía la drástica separación, la ruptura fundamental con la realidad del mundo anterior.

Al mismo tiempo, el análisis que Calveiro produce acerca de esa maquinaria de poder y de muerte, que se pretendía total, es capaz de señalar sus fisuras y sus puntos de fuga. Y lo hace poniendo de relieve formas de resistencia al poder que parten de una voluntad de lucha contra el olvido de ese mundo propio que la dinámica del campo justamente se proponía arrasar. No es la figura individual del héroe la que proporciona el molde de ese combate tan desigual; la primera resistencia nace de la posibilidad de preservar una socialidad internalizada que mantiene el propio nombre, la historia y la identidad, y a partir de ello puede hallar las vías para alguna forma de asociación que permite reconstruir un "nosotros". Es claro que no hay ninguna idealización posible de lo que se ani-

8. Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998.
9. Véanse sobre todo las "Consideraciones preliminares".

da en ese espacio; pero en esta historia, al lado de las escenas de la degradación y la alienación, el embrutecimiento conformista y la vileza, que son el resultado directo del sistema criminal, hay un lugar para la solidaridad y las formas mínimas de resistencia.

Finalmente, hay un tema que no puede ser eludido en el tratamiento de centros que no eran sólo de detención y tortura sino, centralmente, de exterminio: la presencia permanente de la muerte y de los muertos, es decir, de los que no pueden ya dar testimonio. La "vida entre la muerte" es la fórmula que en el análisis de Calveiro introduce el tópico, particularmente difícil, de ese núcleo fundamental, un horizonte siempre presente y a la vez resistido y eludido en la experiencia cotidiana ¿Hay algo menos "privado" que la cotidianeidad de esa muerte atroz, infligida de un modo que la vuelve rutinaria, trivial, propiamente insignificante? Este es el punto donde el proyecto mismo de explorar ese espacio con las categorías de la "vida privada" encuentra su desmentido en la propia materia de que trata.

En este punto, Primo Levi llevó al límite la indagación de la imposible posición del testigo-sobreviviente: no sólo se enfrenta al sustento incierto de todo recuerdo, sino a la posición trágica del que debe dar testimonio, también, por los que no volvieron para contarlo. Esa es la imposible situación de los "salvados", en términos de Levi, que no fueron ni mejores ni peores, sino, simplemente, "elegidos" por algún designio impredecible o por el azar que los destinaba a un destino privilegiado.

Es claro que ningún tribunal ni ningún juicio moral podría recaer sobre ellos para condenarlos: no son las víctimas, quienes sufrieron la degradación, aun el envilecimiento, los que deben ser juzgados, sino los victimarios y, en todo caso, el sistema que capturaba y asimilaba a sus prisioneros y los convertía, forzadamente, en una parte de sí mismo. En ese terreno nace una "culpa del sobreviviente" que ha sido reconocida como un fenómeno bastante general. Y aun sin seguir a Levi en la interminable interrogación, volcada sobre sí mismo y sobre el universo de la falta (de solidaridad, de resistencia, de valor), aun sin admitir esa reducción de la experiencia a una radical prueba moral que se aplica a sí mismo, y nos propone a todos, hay un dato insoslayable en cualquier proyecto de reconstruir la vida de los campos, hay un límite, un más acá de la palabra, del que no hay testimonio posible: nadie vuelve para contar su muerte. Una evocación de la experiencia de los campos enfrenta necesariamente ese núcleo trágico, que llama al silencio antes que a las anécdotas, la evidencia del vacío irreparable de tantas vidas sacrificadas en una masacre rutinaria.

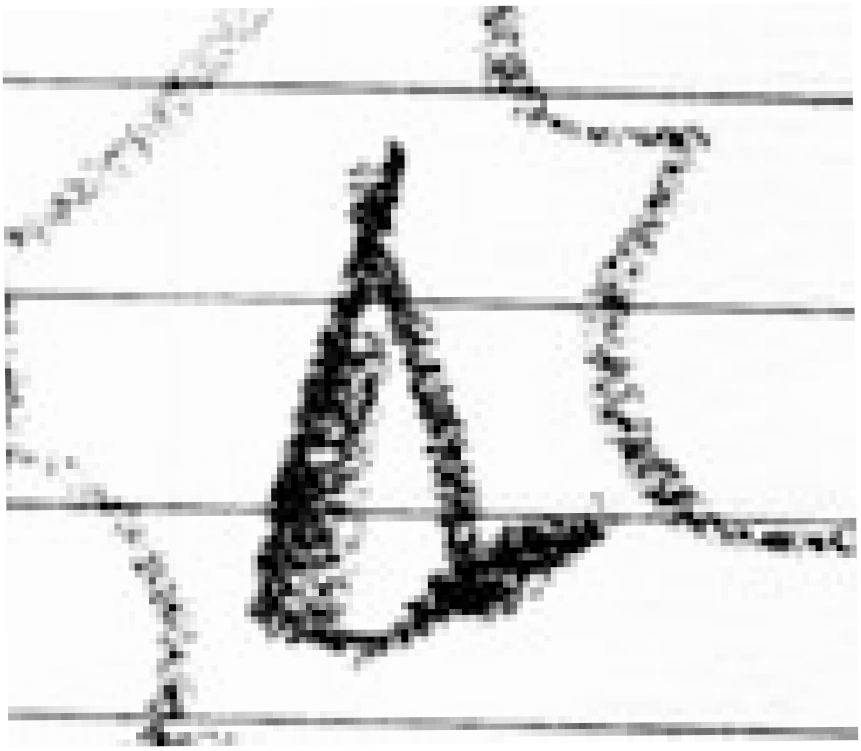
En verdad, cada una de las anécdotas, contadas como si fueran transparentes, podrían ser tomadas como la demostración de que no puede haber "vida privada" en el campo de concentración. Así, la idea misma que da título y argumento al trabajo de Andrés Di Tella queda cuestionada. Se trata de situaciones límite, verdaderas encerronas sin solución posible y en las que ninguna respuesta puede ser reivindicada como una elección individual o grupal en la medida en que depende de la opresión totalizadora de la maquinaria. En todo caso, parece preferible abordar el dispositivo clandestino de un modo que suspenda la distinción misma de lo público y lo privado; y ciertas características de las "instituciones totales", llevadas a una realización desmesurada y sin controles por parte de los sujetos capturados, puede proporcionar un marco inicial de referencia. De lo contrario, ausente la visión general del sistema impuesto, queda la reunión despareja de pequeñas historias bizarras, extrañas a cualquier experiencia corriente, que parecen encontrar su expresión culminante en el relato de locura y pasiones contrariadas, en el que la presencia perturbada del Almirante Chamorro, asesino y torturador, queda igualada a la de su víctima.

Finalmente, ¿por qué incluir los campos de concentración en esta obra dedicada a la vida privada en la Argentina? Seguramente, con las mejores intenciones: recuperar la marca del terrorismo de estado y la tragedia de los desaparecidos como un imperativo de memoria. Si se trata de brindar un fresco de la vida social y la experiencia cultural de la Argentina que llegue hasta la etapa contemporánea, ¿cómo eludir los efectos, sin duda profundos, sobre la sociedad, incluso sobre zonas sensibles de la vida privada, de una empresa brutal de intervención que buscó transformar extensamente a la sociedad mediante el terror? La dictadura se propuso clausurar el espacio público político y cultural; en cierto sentido operó como una gran fuerza "privatizadora" o, mejor, produjo un profundo trastocamiento de las relaciones entre lo público y lo privado. Basta mencionar su insistencia sobre la familia y su papel en la sociedad, la superposición de su megalomanía "reconstructiva" de la sociedad a la Nación y la familia, la apreciación desconfiada de la vida de los jóvenes.[10] Esa dimensión de la empresa dictatorial y sus efectos sobre la existencia cotidiana podría haber constituido una materia valiosa para una indagación sobre la vida privada, incluso el modo como valores provenientes de lo privado, el lazo materno-filial, pudieron cumplir un papel tan decisivo en esa forma inédita, inesperada, de resistencia pública encarnada por las Madres de Plaza de Mayo. En ese marco hubiera habido lugar para situar los "campos", en sus relaciones con la sociedad y en su impacto extenso en el tránsito a la democracia. Medido a la luz de esas cuestiones, es poco lo que el trabajo comentado tiene para ofrecer. En todo caso, queda la evidencia de los obstáculos poderosos que se oponen a una recuperación intelectual de la experiencia social de los años del terror y el exterminio. Y, desde luego, la necesidad de constituir y ampliar los trabajos y los espacios públicos de un debate necesario sobre ese pasado oprobioso para la conciencia de los argentinos.

10. Por ejemplo, véase Judith Filc, *Entre el parentesco y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

El arte en los límites de la representación

Graciela Silvestri



1

A casi veinte años de la asunción del gobierno democrático, es posible reconocer que, gracias a la actividad incesante de muchas organizaciones civiles por los derechos humanos, como también a decisiones de gobierno que resultaron inéditas en el mundo, como el Juicio a las Juntas, se ha construido una memoria común acerca de los crímenes de la dictadura militar. Construcción es, en efecto, la palabra que mejor describe el trabajo de estos años que, ante los sucesivos obstáculos, planteó modalidades siempre renovadas para evitar el olvido y hacer efectiva la consigna *Nunca más*. Gran parte de este trabajo de la memoria, como nota Paola di Cori en un artículo reciente,[1] posee un carácter que excede los objetivos políticos: la necesidad simbólica de salvar la particularidad de hechos, de personas, de vidas. Todorov nombra este tipo de memoria como *memoria literal*, única e intransferible, diferenciándola de la *memoria ejemplar*, cuyo paradigma es la justicia y que conlleva, por lo tanto, un alto nivel de abstracción. La cercanía de los hechos, el carácter siniestro de los crímenes que impedía el duelo, y también el tipo de resistencia simbolizada por las Madres y Abuelas, que llevó al espacio público el desgarro personal, privado, femenino en su sensibilidad, hacen aún hoy difícil pensar en las maneras en que un monumento —en su tradición enfática y genérica— puede simbolizar lo que aquí sucedió.

La decisión de realizar un Parque de la Memoria se vincula con la necesidad de resolver este conflicto entre memoria literal y memoria ejemplar, entre historia colectiva y recuerdos intransferibles, conflicto no sólo local, ya que en gran medida está presente, también, en los recordatorios posteriores a la Shoa. Sabemos que si el trabajo de la memoria, que por definición es selectiva, no ha de agotarse en la recuperación del pasado, y ha de dejar una lección a las generaciones futuras, la abstracción es inevitable; pero al mismo tiempo estos crímenes que han negado a las personas aun el derecho a morir, y a sus familiares y amigos el derecho a llorarlos, implican una deuda necesaria con la aparición pública de la instancia individual. Que la trayectoria argentina haya colocado a las mujeres en un lugar preeminente no es secundario en la definición de este carácter. Los impulsores del Parque, varios grupos de organismos de derechos humanos apoyados por el gobierno de la ciudad, hallaron en la figura del Parque de la Memoria una instancia que podría articular me-

1. Paola di Cori, *La memoria pubblica del terrorismo. Parchi, musei e monumenti a Buenos Aires*, mimeo, 2000.

morial y monumento, y por lo tanto dos tipos de memoria.

Habitualmente, el memorial se interpreta como un espacio limitado que se autoexcluye de la vida cotidiana, en función de la reflexión, y así, abrazando con su sentido las diversas construcciones, promete evitar el acartonamiento oficial que supone la idea de monumento. La responsabilidad de cumplir este difícil cometido en el Parque de la Memoria se depositó en e*l arte*. Se piensa, como cuando aún resultaba transparente el pacto retórico entre público y obra, que estos objetos que ubicamos genéricamente en el ámbito de las bellas artes (los dos concursos implicados en el proyecto involucraron específicamente la arquitectura y la escultura) son potentes en sus metáforas para decir aquello que no podemos ni siquiera nombrar, y que sus múltiples significados permanecerán abiertos para ser interpretados en el futuro.

Sin embargo, los resultados provisorios de este proyecto son contradictorios. El proyecto arquitectónico, producto de uno de los concursos, sugiere un lugar severo y parco, mientras que las alrededor de treinta instalaciones, esculturas y fragmentos arquitectónicos seleccionados para completar su construcción alternan claves diversas, y no es posible imaginar su relación con el sitio. Las 665 obras presentadas en el concurso de escultura, en conjunto, decepcionan; emerge la sospecha de que, tal vez, la confianza depositada en el arte ya no encuentre ningún eco.

En mi opinión, esta ambigüedad en los resultados del Parque de la Memoria radica en dos aspectos: el proceso de debate político sobre la oportunidad y las condiciones concretas de la obra, el corazón de su carácter público; y las lógicas internas del estado contemporáneo del arte que las distintas propuestas comparten. Sin estas consideraciones, pareciera que el artista trabaja en la absoluta libertad que el mito moderno otorga a su práctica, en la intimidad directa con el asunto a tratar, sin mediaciones, presiones y preceptos. Pero confluyen en el resultado del memorial estas series distintas, con sus propios tiempos y sus problemas, que se cruzan tangencialmente con la política y la reflexión social.

2

Los primeros pasos hacia la construcción del Parque datan de diciembre de 1997, cuando representantes de diez organismos de Derechos Humanos presentan ante la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires la iniciativa de construir un *monumento* a las víctimas del terrorismo de estado. La propuesta fue aprobada casi en pleno por la Legislatura, que elaboró y aprobó una ley en julio de 1998, destinando "en la franja costera del Río de la Plata un espacio que será afectado como paseo público donde se emplazará un monumento y un grupo poliescultural en homenaje a los detenidos-desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado", conformando además una comisión específica, la Comisión Pro Monumento a las víctimas del terrorismo de estado.

No era la primera vez que se proponía un parque en relación con la memoria de los desaparecidos. A mediados de 1997, se llamó a concurso para un parque de recreo en la costa de Buenos Aires, en terrenos vecinos a la Ciudad Universitaria. Las autoras del proyecto ganador, advirtiendo que se trataba de un espacio ocupado parcialmente por la Escuela Mecánica de la Armada y el club policial, propusieron nombrarlo como *Parque de la memoria* y otorgarle un tratamiento afín. Fue la primera vez que el tema de los desaparecidos se consideró integralmente en un proyecto físico en la ciudad. Pero el destino del primer premio fue también el de desaparecer: las presiones de la ESMA sobre el gobierno autónomo, y la misma desaprensión de los funcionarios, llevaron a que ninguna marca que indicara el sentido original quedara en pie. Sin embargo, sus ideas serán retomadas explícitamente por la Comisión Pro Monumento, en particular en el carácter que el proyecto ganador había planteado, la voluntad de que el deseo ciudadano "se concrete sin solemnidades ni estridencias, que no buscaron ni aprobarían *quienes lucharon por la alegría*".[2]

Esta experiencia fallida se vincula también con la decisión, formulada de manera relativamente independiente al trabajo de la Comisión, de retomar el tema de un memorial en el Concurso de Ideas para el Desarrollo del Area Ciudad Universitaria. Un sector de los terrenos, una isla de relleno sobre el río, formada en parte con los escombros de la AMIA, se destinó al Parque de la Paz. Las bases dividían la isla en tres sectores, uno dedicado a las víctimas de la AMIA, otro a los detenidos-desaparecidos, y el tercero al Monumento a la Concordia Monseñor Ernesto Segura, promovido por la Casa Argentina en Israel Tierra Santa. Las indicaciones en las bases con respecto al carácter de esta zona eran mínimas: la mayoría de los participantes ignoraba, por ejemplo, quién era monseñor Segura,[3] y por lo tanto cuál era su representatividad y su función entre estos recordatorios. En efecto, el memorial era sólo un apéndice del ambicioso proyecto que prometía integrar el área de la Ciudad Universitaria con la ciudad. Pero los arquitectos del proyecto ganador se encontraron con que no existían fondos para tal vasta reforma.[4] El conjunto de la iniciativa pa-

2. El proyecto fue realizado por las arquitectas Aída Daitch y Victoria Migliori. En la memoria descriptiva, se parafrasea la famosa frase de Julius Fucik que será retomada por la Comisión Pro Monumento: "Hemos vivido por la alegría, por la alegría luchamos y por la alegría morimos: que la tristeza no sea nunca unida a nuestros nombres". Ver Silvestri, G. , "La construcción de la memoria", *Punto de Vista* nº 64, junio 1998.

3. El Monumento o "Espacio Público Conmemorativo" dedicado a Monseñor Ernesto Segura se llamó luego Monumento a los Justos, aludiendo al hermoso pasaje bíblico del pedido de Abraham a Jehová para evitar la destrucción de Sodoma y Gomorra si se hallaran en ellas al menos diez hombres justos (cf. *Torá*, *Génesis*, sección 4, cap 18). Monseñor Segura fue elegido por esta asociación privada como una vida ejemplar en este sentido, pero la ignorancia de los participantes está justificada, ya que no se trata de un personaje públicamente conocido. Ignoro las razones de esta elección por parte de esta poco conocida asociación privada, que luego quedaron diluidas en la versión ecuménica de "Los Justos". La misma idea de Parque de la Paz como lugar de reconciliación dio lugar a sospechas justificadas durante el gobierno de Menem.

4. El equipo ganador reunía dos estudios de arquitectos asociados: Baudizzone-Lestard-Varas y Ferrari-Becker.

rece ser, así, sólo un efecto de propaganda, buscado por los promotores, el programa *Buenos Aires y el río* de la Ciudad y la Facultad de Arquitectura, al que se le agregó el tema del memorial para evitar, tal vez, el recuerdo del vergonzoso episodio que convirtió un parque de la memoria en Parque de los Niños. Si la idea del memorial se mantuvo y continuó desarrollándose es porque se articuló con las iniciativas de la Comisión Pro Monumento, que trabajaba de manera independiente.

La Comisión Pro Monumento, aunque conocía y apreciaba la imagen del proyecto ganador, no consideró la disposición arquitectónica del sitio en la organización del concurso de esculturas. El proceso de debate político ya era de por sí arduo; muchas organizaciones de derechos humanos no apoyaban la iniciativa, ya fuera por motivos políticos (por ejemplo, la vigencia de las leyes de obediencia debida y punto final) o por cuestiones de oportunidad. La mecánica de este concurso también fue objetada, ya que se instaló un doble estándar (artistas invitados especialmente y artistas cuyo trabajo se sometería a la selección posterior). Algunos artistas, largamente vinculados con el arte político y las luchas por los derechos humanos, se negaron a participar.

Entre ambas iniciativas, la de la UBA y la de la Comisión, existieron sólo relaciones burocráticas, y en la práctica se mantuvieron dos comitentes distintos: los representantes de la FADU y la Municipalidad, por un lado, la Comisión Pro Monumento, por otro. Ignoro el estado de avance del proyecto de memorial de la AMIA, cuyos representantes apenas tenían noticias de esta gestión; en el caso del monumento al Obispo Segura, se optó por un encargo directo.[5] El 24 de marzo de 1999, representantes de las distintas organizaciones de derechos humanos y del gobierno de la ciudad descubrían en el sitio un cubo de mármol que oficiaba de piedra fundamental; a pocos pasos, una contramanifestación encabezada por otras organizaciones de derechos humanos se oponía al acto oficial. El proceso posterior continuó plagado de ambigüedades. Cercano al memorial, el programa del concurso de la Ciudad Universitaria pedía un museo de la memoria; pero existen otras iniciativas encontradas con ésta, como la de convertir en museo a la propia Escuela Mecánica de la Armada. A mediados del 2000, la Facultad de Arquitectura, una de las instituciones impulsoras del parque, elevó un recurso de amparo para evitar el uso de los terrenos en el sentido original, alegando problemas de propiedad. No sabemos, hoy, si todo el esfuerzo y las ilusiones de tantas personas implicadas en este proyecto no van a quedar, como frecuentemente sucede en nuestro país, diluidos en otro recuerdo.

3

Todo este complicado y en muchos casos desaprensivo proceso de gestión ha dejado marcas que arquitectos y artistas no pueden resolver. El primer problema que surge atañe al programa planteado para el sitio en las bases del concurso de ideas arquitectónicas. La elección de una franja costera no es aleatoria, ya que responde a la oscura memoria de los "vuelos de la muerte", y tampoco parece casual que el lugar elegido esté relativamente marginado del movimiento urbano, permitiendo la tranquilidad necesaria para el pensamiento y la reflexión. En estos aspectos las elecciones son convencionales: un sitio que convoca y un caracter típico respetado. Digo convencional, y, agregaría: necesariamente convencional. A través de convenciones nos comunicamos, y en ocasiones como ésta, el uso de la convención asegura que los sentidos perseguidos serán trasmisibles para una amplia mayoría. Pero la escasa factibilidad de la propuesta arquitectónica integral para la Ciudad Universitaria implicará, por un lado, que la conexión con la costanera norte, indispensable para acceder al lugar, permanezca inconclusa, que el entorno continúe en su estado de abandono, con abundancia de escombros y espacios desiertos, y que, entonces, lo que originalmente se pensó como un espacio retirado quede oculto y divorciado de la ciudad, con lo cual el objetivo buscado de dejar un testimonio físico y público en la sociedad urbana aparece seriamente dañado, al menos en el futuro inmediato.

El tema de dónde edificar memoriales y monumentos ha convocado siempre larguísmas discusiones, ya que su poder de evocación está directamente relacionado con la densidad que sugiere, así sea ilusoriamente, la unidad en el *locus* del acontecimiento pasado y el signo presente. Es posible, sin duda, erigir un memorial o un monumento en un sitio que no guarde ninguna huella concreta de la tragedia, o que sólo la simbolice indirectamente. En algunos casos recientes se ha optado por situar monumentos en lugares sin cualidad, inmersos en el tráfico urbano, como se optó en el *contramonumento* contra el fascismo de Jochen Gerz y Esther Shalev, instalado en un barrio de nuevos inmigrantes, con la expresa función de conectar los valores de la memoria con la vida cotidiana de quienes sufren la marginación. Sólo comento este caso para señalar que las opciones eran múltiples (aunque esta multiplicidad no fue considerada) y para subrayar, sobre todo, que la decisión del sitio debiera conllevar una simultánea decisión con respecto al carácter de las obras seleccionadas. El contramonumento de Gerz y Shalev, por ejemplo, apela para su completamiento la participación activa de los habitantes, cerrando así el ciclo que se inició con la decisión del lugar.

Si sobre el sitio pueden existir muchas opciones legítimas, el programa planteado en las bases del concurso de arquitectura, en cambio, resulta altamente objetable. El gobierno de la ciudad parecía más preocupado por la propaganda de su programa de revitalización costera y la Facultad de Arquitectura por el evento del concurso, que por la definición de un tema tan delicado como el recuerdo de los desaparecidos. Así, que en el mismo sitio se convoquen hechos tan diferentes resulta problemático. Ninguna experiencia anterior indica que en un único lugar se puedan superponer me-

5. El proyectista de este monumento es el arquitecto Claudio Vekstein.

morias diversas de esta manera aleatoria, como si se quisiera arrumbar en un apéndice de la ciudad las diferentes tragedias que hablan tan dolorosamente de nuestra propia sociedad; y, sin duda, este intento no fue producto de crear nuevas formas de memoria. Preservar las diferencias forma parte implícita del programa planteado por las organizaciones de derechos humanos, porque, como dijimos al principio, un desafío importante en los monumentos y memoriales actuales consiste en resolver la relación entre la inmediatez de la memoria literal y la abstracción necesaria de la memoria ejemplar.

El proyecto de arquitectura premiado sorteó, dentro de los límites presupuestos, las dificultades de esta encomienda. Optó por el mismo tono austero pero no monumental que imaginaban los integrantes de la Comisión Pro Monumento; este carácter permite la presencia simultánea de los distintos recordatorios. Los reúne implicando en la continuidad del parque marcas precisas, elocuentes y breves. En el caso del monumento a los desaparecidos, se optó por materializarlo a través de un quiebre profundo y duro, como si la tierra hubiera sufrido un terremoto: los autores sabían que esa herida geológica que configuraban, con los nombres de cada desaparecido —o la placa en blanco— escuetamente dispuestos, hablaba claramente a una vasta franja de la sociedad, y así, tanto el logo de la Comisión como la piedra fundamental atravesada por una profunda falla aluden a esta decisión formal. El quiebre, utilizado antes en otros monumentos y obras de arte, constituye un símbolo ya probado no de reunión, sino de desgarro nunca saldado; habla a un público que excede a los especialistas respondiendo implícitamente a un pedido de la Comisión: no pretender cerrar heridas que no pueden cerrarse, ni suplantar en la conclusión la verdad y la justicia. El memorial destinado a la AMIA se imagina concéntrico, y el monumento al Obispo Segura, probablemente por su singularidad en el conjunto, se ubica en un espolón, lo que fue respetado en el proyecto posterior. Lo que denota el proyecto, aun en el plano ambiguo de las ideas arquitectónicas, es el intento de armonizar tan diversos requerimientos en un espacio unitario, sin que esta armonía subsuma las distintas historias. En esa vocación de armonía que alberga lo distinto, el proyecto arquitectónico, que otorga la lógica general para las intervenciones, sigue presupuestos clásicos, pero el concurso del paseo de estatuas desmiente esta inicial y compartida voluntad. Los arquitectos habían previsto esculturas compuestas en grupos aislados, en puntos significativos. Pero su composición general no imaginaba las múltiples instalaciones que se presentarían al concurso de esculturas.

Los trabajos seleccionados en el concurso de esculturas oscilan entre arquitecturas autosuficientes o fragmentarias, evocaciones de memorias arcaicas, arte concreto, alusiones a las Pietà miguelangelescas, señalizaciones que remedan carteles de tránsito, palabras inscriptas en flechas, nuevas marcas geológicas que compiten con la traza original. Los artistas carecieron de información sobre el proyecto de arquitectura, y los arquitectos no tuvieron participación en el jurado del concurso, del que también ignoraban sus reglas en el momento de proyectar.

Podría aducirse que la tradición de parque-memorial permite albergar, en teoría, las notables diferencias de enfoque entre las obras. El parque memorial, en la tradición decimonónica, suponía ciertamente estatuas, *folies, fabriques* diversas en sus temas: el templete chino se cruzaba con el iglú o la "cabaña peruana". Pero existía un acuerdo fundamental entre ellas, relacionado con el carácter de aquello que se construía. Con carácter me refiero a la elección de cierto repertorio normativo indicado según el destino de la obra, que se adecuaba al sitio y resultaba, así, transmisible públicamente. Sabemos que este carácter retórico ya estaba en decadencia en el siglo XIX, y que en el siglo XX fue rechazado por las vanguardias, mientras que los requerimientos de comunicación fueron progresivamente subsumidos por la publicidad, en términos de propaganda y estadísticas. Nada ha reemplazado desde entonces el puente entre arte y sociedad que solemos añorar: y este no es el menor problema del parque. Pero, aun enfrentándonos con estas cuestiones generales, lo cierto es que la multiplicidad de centros de decisión, autónomos y superpuestos, y la ausencia de reflexión específica sobre sitio y forma agrega conflictos en lugar de resolverlos. Si imaginamos el conjunto del parque con los tres recordatorios, sumándoles las treinta instalaciones elegidas que, de realizarse, probablemente desarmen la contundencia del recorrido original, la forma evoca más un *parque temático de la memoria* que un memorial, lo que parece bastante lejano de la intención de las organizaciones de derechos humanos que impulsan esta intervención.

4

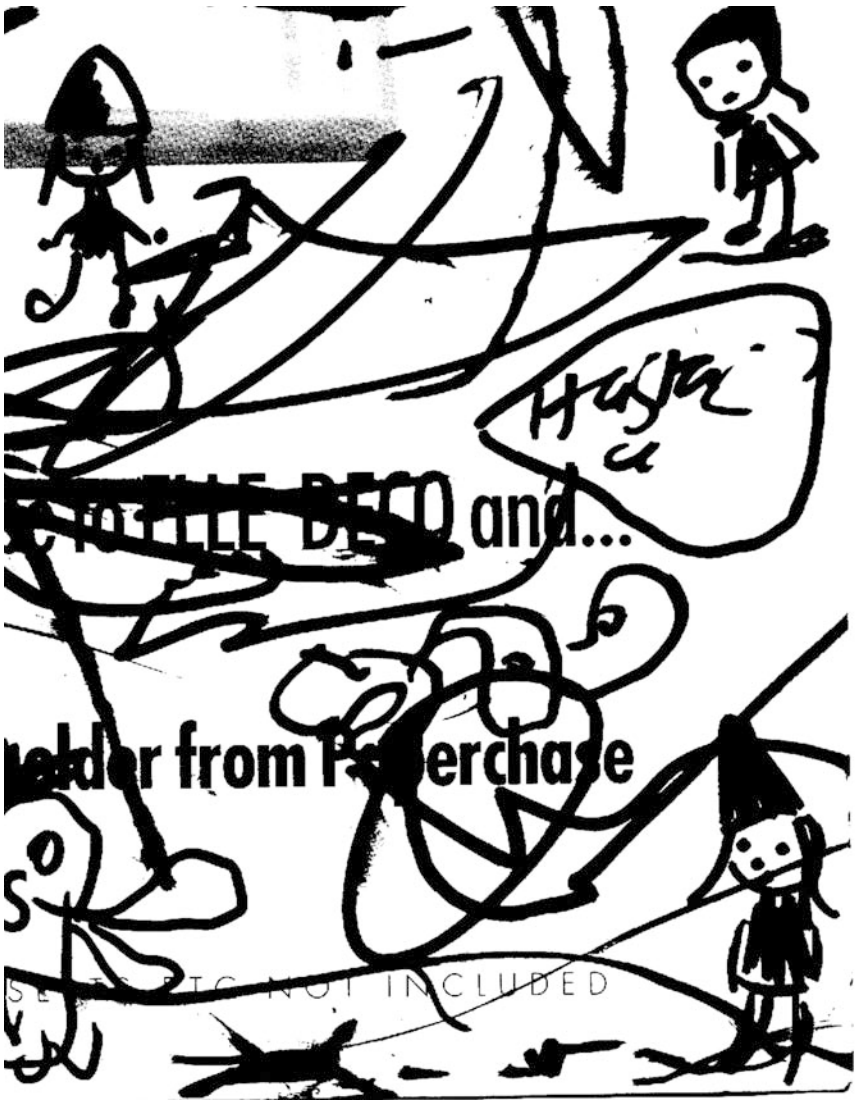
He descripto minuciosamente el proceso del parque y sus consecuencias en la forma, pero sabemos que él no nos exime de preguntas sobre la entidad de las obras presentadas al concurso de esculturas, sobre su capacidad para responder a un programa que pedía actualidad simbólica sin "solemnidades ni estridencias". Pensé mucho en la oportunidad de ahondar en el problema en una ocasión como ésta, ya que el arte parece secundario cuando se trata de crímenes casi imposibles de imaginar. Pero, en la medida en que la Comisión Pro Monumento, de amplia representatividad pública, eligió el arte, demostrando que para nosotros posee aún un sentido ecuménico, creo que no debemos eludir el juicio sobre las obras diluyéndolas en sus buenas intenciones o en sus condiciones de producción, ya que si este juicio es eliminado, se pone en crisis la misma razón por la cual aún continúan encargándose a artistas instancias de tal peso social y político.

Esta solicitud de representación al arte no es extraña a la tradición de recordatorios, como tampoco lo es la voluntad de evitar gritos enfáticos ante hechos de tal gravedad que sólo permiten, a veces, el silencio. Así, podríamos reconducir la voluntad de realización del memorial sin "solemnida-

des ni estridencias" al tópico expresado magistralmente por Winckelmann, enfrentado a aquellas obras de arte que, superando el tiempo, aún nos conmueven: *noble sencillez y callada grandeza*. Pero aquel mundo artístico del que hablaba Winckelmann poseía otra clave que inevitablemente se perdió: la posibilidad de la representación *naturalista*.[6] Pintura y escultura respondían a la definición recurrente en los tratados, el hacer "presente al hombre ausente", representando "ante los vivos a los que llevan siglos de haber muerto".[7] Aun en obras contemporáneas, reconocidas por su intensidad en trazar relaciones entre hechos y formas, existe esta tensión que impone la representación, si recordamos a *Guernica*. No cesa entre nosotros la valoración del arte como la expresión más alta de la dignidad y libertad humanas, sustituto de la religión, alejado de las lógicas del puro poder, moviéndose en un ámbito que ni la técnica ni la ciencia pueden penetrar, gritando o susurrando, pero siempre *representando* lo que no se puede decir. ¿Es esto, aún, así?

La segunda posguerra llevó a una crisis profunda de estos presupuestos, y el arte público se vio seriamente cuestionado en sus formas típicas. En parte porque la monstruosidad de los hechos inclinaba a callar, pero en parte también porque ya en la década del cincuenta, mientras las formas habituales de los estilos clásicos en arquitectura y escultura recordaban las palabras enfáticas de fascismos y dictaduras, las artes proclamaban el abandono definitivo de cualquier representación, aun la abstracta, para hablar sólo de sí mismas, de sus técnicas, y convertirse así por derecho propio en objetos entre los objetos del mundo *real*.

El monumento, el memorial y el museo fueron, en este proceso, minados en sus propias bases desde las posiciones culturales progresistas. Se les objetó su sustracción de la "vida"; su carácter sustitutivo con respecto a una memoria activa; su afán de permanencia. El monumento fue especialmente atacado, en la medida en que operaba una selección drástica y una expresión peligrosamente selectiva del pasado;



además, su envergadura implica necesariamente el apoyo irrestricto del poder político del momento. Tema académico por excelencia, fue expulsado de los asuntos considerados por muchas líneas de vanguardia, y cuando se lo enfrentó, se intentó escapar del género. Los ideales de lo efimero, lo móvil, lo útil, lo cambiante, que el arte moderno promovía en sus versiones más radicales, se oponían a lo pétreo, lo clásico, lo retórico, lo permanente. Por último, el arte debía trabajar *en contra* del tranquilo acuerdo con el público, con lo que la idea de *arte público* pasó a ser una contradicción en sus términos.

Pero también parecía inevitable construir monumentos para recordar. Así, el tema se desplazó hacia las formas precisas en que los diversos hechos debían ser convocados. En la Europa de la posguerra, se optó muchas veces por monumentos clasicizantes a pesar de los vientos modernistas, como fue el caso del homenaje a los luchadores del ghetto de Varsovia. Su autor, Nathan Rapoport, declaró: "No fuimos torturados, ni nuestras familias fueron asesinadas en abstracto".[8] En otros casos, siguiendo el típico movimiento de algunas vanguardias hacia un pasado arcaico, proliferaron símbolos anclados en cada tradición vinculante: símbolos religiosos; metá-

6. Me refiero con *naturalista* a aquel arte cuyos elementos intentan coincidir con la experiencia óptica —y física— cotidiana, y no a ninguna escuela estilística.

7. Esta definición se debe a León Battista Alberti, el humanista que funda, a través de tratados una y otra vez citados, las bellas artes en tanto artes liberales. Cf. *De la pintura*, Mathema, UNAM, México, 1996, libro II, pag 99.

8. Citado en : James E. Young, *The texture of memory. Holocaust memorials and meaning*, New Haven, Yale University Press, 1993.

foras de ruinas geológicas, o formalización de algún elemento de por sí elocuente. Pero el tema de la abstracción planteado por Rapoport iba mucho más lejos, ya que afectaba a la acusación de generalidad y ejemplaridad que cualquier monumento poseía, y que el arte moderno no parecía sino subrayar. Así, atendiendo a la particularidad de experiencias límite como la de la Shoah, se decidió en algunos casos que palabra y forma sólo podían estar en manos de los sobrevivientes, o se rechazó cualquier instancia de formalización estética para proponer sólo organizaciones mínimas de materiales literales (la ropa de los prisioneros en Majdanek, las valijas que las víctimas dejaban antes de entrar al campo, las vías que conducían al campo de Treblinka en Polonia).

Se objetará que ya no estamos más en el ciclo de las vanguardias. *Pop art, land art, public art*, recuperación de la historia y celebración de Internet: pareciera que todo el ciclo rotulado como *posmoderno* se ajusta mejor a los requerimientos públicos de construcción de un monumento. Sin embargo, la falacia es aún mayor que en las épocas del arte abstracto, ya que, impensadamente, el movimiento de subsunción en la vida, una de las banderas del arte moderno, llevó en los umbrales del 2000 a la subsunción en el mercado, que reclama también nuestra vida cotidiana. El mercado, que para el *pop* de los años sesenta resultaba una irónica bandera de escándalo, se ha convertido hoy en regla para la producción de arte. En lugar de las normas retóricas, poseemos hoy las de los galeristas internacionales. Así, paradójicamente, las expresiones del arte actual se encuentran más divorciadas del público que en la época de *Guernica*, ya que no causan siquiera escándalo: su razón de ser se encuentra en los requerimientos de un próspero mercado específico. El arte de hoy está así lejos de superar las distancias con los *no entendidos*, como también lejos de las esperanzas de reunión que el romanticismo colocaba en él. Enfrentadas al tema del monumento, las manifestaciones artísticas actuales parecen extemporáneas, en especial cuando la gravedad de los hechos deja fuera el escándalo, la ironía y el consumo, proponiendo un juicio moral y político, es decir un juicio de valor, que el arte del siglo veinte se negó a hacer. Agreguemos a este concierto mercantil su contracara necesaria, el puritanismo convencional norteamericano que ha cubierto el mundo del arte radical. Por él, aprendemos que las obras no deben ser pensadas en su calidad sino en su significado literal, que está atentamente formalizado de acuerdo con lo que debe ser correcto. Se rechaza así, con las mejores intenciones, el papel *crítico* que el arte y la literatura han poseído durante el siglo XX, para dar lugar a que, mientras se repropone un juicio moral que atañe a los más banales gestos cotidianos y privados, se descarta como superfluo el juicio sobre la calidad del arte. No necesito decir que son las indecisiones y las dudas, no las certezas sobre el mundo, las que han llevado a colocar el arte en un lugar que ni la ciencia, ni la técnica, ni las argumentaciones más sensatas, ni el sentimiento más puro, podrían cubrir. Es este punto, el de la ambigüedad, el de pensar sin saber a dónde se va, el que mantiene vivo la densidad del arte.

Desde estas coordenadas problemáticas en que vive hoy el arte es que debemos reflexionar las 665 obras para el Parque de la Memoria. Las descripciones escritas por los autores de cada obra explican el significado de cada gesto proyectado. Este no es un aspecto secundario, ya que no existe distancia, en la mayoría de los casos, entre la descripción literaria y el acto formal; la transposición es inmediata, convirtiendo en accesorio el trabajo de construcción de la forma. La descripción exime a la forma de ser elocuente, y hace superfluo el trabajo: se suceden dibujos infantiles, maquetas con hombrecitos, casitas, aviones, evocando batallas de soldaditos de plomo, porque su definición formal, su materia, su realidad concreta no interesa.

Pocos proyectos manifiestan cierto grado de dominio de las técnicas con que trabajan, como si la mediación de un oficio, de una habilidad, fuera una capacidad impúdica ante hechos tan graves; o como si el trabajo estuviera interdicto a favor de un gesto directo, una aparición instantánea de la emoción que no debiera estar mediada. Algunas obras publicadas en el libro *Escultura y memoria* son impresentables, y la lógica de su publicación no selectiva radica en la voluntad de que fuera el proceso de debate, no las obras, el centro protagónico del Parque; y en la versión de que apertura moral se condice perfectamente con apertura artística.[9] No deja de ser conmovedor que tantas personas en tan diferentes lugares del mundo respondieran a este llamado, pero sus buenas intenciones no nos dicen nada sobre el arte, como tampoco sobre el terror, la muerte o la vida. La Comisión evitó el juicio porque el arte pasó a ser un pretexto para producir otro tipo de acontecimiento. Pero esta decisión tuvo un precio, también en la dimensión del acontecimiento.

La aparente libertad del mundo artístico actual, replicada en el juicio del jurado del concurso de “esculturas”, la ausencia de otros límites que no fueran los más genéricos del sentido político-moral, no ha llevado ni a la diversidad sustancial de las respuestas, ni a la armonía entre ellas, ni a una imaginación nueva para enfrentar un problema tan difícil como es el de articular memoria íntima y memoria social, recordar la vida y no olvidar el terror. Hojear el libro en que las esculturas presentadas fueron compiladas produce la impresión de soluciones eternamente repetidas, a pesar de la variedad de lógicas que antes notábamos: este tipo de variedad es igual a la variedad de anuncios en televisión o la variedad que presentaban, a fines del XIX, los monumentos que recurrían a pedestales con bajorrelieves y heroicos próceres a caballo flanqueados por fieras mujeres representando la libertad. Pero, mientras la variedad produce, entonces como ahora, la sensación de uniformidad, las convenciones no trasmiten ya nada. Las obras dejan de comunicar, a mi juicio,

9. Cf. *Escultura y Memoria, 665 proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en Argentina*, Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado-Eudeba, Buenos Aires, 2000.

no sólo por atarse a una convención que sugiere el mercado de arte o los íconos ya probados, sino también por evitar la innovación formal. En los dos últimos siglos existen obras convencionales que poseen una sustancialidad comunicativa a la que es difícil sustraerse. Se trata de obras que no se disuelven en la intención programática, sino que poseen un peso propio, hecho de soluciones de oficio o de creación, siempre de trabajo material. Este peso es el que ha desaparecido.

El recorrido por las obras publicadas produce una sensación de escasa densidad, que habla de estos temas centrales en la cuestión del monumento y del memorial: el juicio de valor y la permanencia. Nada puede ser más difícil de articular hoy que esta duplicidad entre un juicio moral claro y sólido en sus contenidos, reconducible a consignas compartidas por toda la sociedad (porque fueron construidas como tales), y la ausencia deliberada de valoración artística; lo bello y lo bueno hace tiempo que dejaron de recorrer un camino unitario. En el arte quedaron depositadas durante el siglo XX las más potentes impugnaciones a la razón y a la moral, y de esta historia, que puso en crisis el tema del arte público, resulta difícil salir. Si algo enseñan experiencias como las del Parque de la Memoria, es que la relación entre arte y moral, arte y política, debe reverse, ya que la sociedad no está dispuesta a abandonarla.

El tiempo no resulta una variable secundaria de este problema. Si en el arte se coloca aún la esperanza de permanencia, en aquellos monumentos o memoriales que hablarán a las generaciones futuras —con la esperanza de que lo hagan como aún lo hacen los templos griegos y no la estatua vaciada en serie de San Martín—, debemos pensar en la permanencia, que supone cualidad, y no en el absoluto presente. El arte del 2000 se establece en una doble actitud que rechaza tanto lo nuevo (en el sentido de inauguración, no de cambio de imagen) como la palabra sustantiva. En el primer caso, celebrado por Arthur Danto con el nombre hegeliano de *muerte del arte*, da lo mismo cualquier resultado porque lo que importa es el proceso de producción y consumo de un evento. Desde este enfoque, el aire de parque temático de la isla rendiría tributo al aire cultural de los tiempos. Sólo que ésta no es la intención de la Comisión que convocó el concurso, ni de la sociedad porteña que acompaña la decisión. En el otro extremo, se multiplican palabras sustantivas: Heidegger es el autor más citado en esta voluntad de superar la representación para hallar el sustento de las cosas. No necesito decir qué puede resultar de las enfáticas palabras sobre el Ser, más convenientes para Videla que para los muertos por la vida. Así tenemos por un lado los "carteles de la memoria" del grupo de arte callejero —la forma es sólo inversión de la convención— y por el otro el espacio ritual de una huaca andina con su apelación a un origen puramente ideológico. ¿No existe acaso otro camino?

La permanencia puede ser pensada de manera diferente que en palabras definitivas o en trascendencia casi religiosa. La inmortalidad es un valor del mundo, no del cielo; el arte y la arquitectura han intentado crear un mundo de *relativa* estabilidad que conjurara el carácter efímero de la vida individual; este mundo humano es el que permite que nuestros hijos y nietos puedan simultáneamente reconocerse en la continuidad y leer de maneras impensadas aquello que una vez fue considerado con significados unívocos. Pero para esto, la densidad de la forma, que implica ambigüedad y no unilateralidad, es central. Si por algo es llamado el arte en la manifestación pública, es porque habla de lo concreto, lo individual, sin disolverse en el concepto; la densidad de la forma es metáfora de la densidad de la vida. La mayoría de las obras presentadas para el Parque son sustituibles por su explicación, en la modalidad del procedimiento utilizado por el "creativo" publicitario.

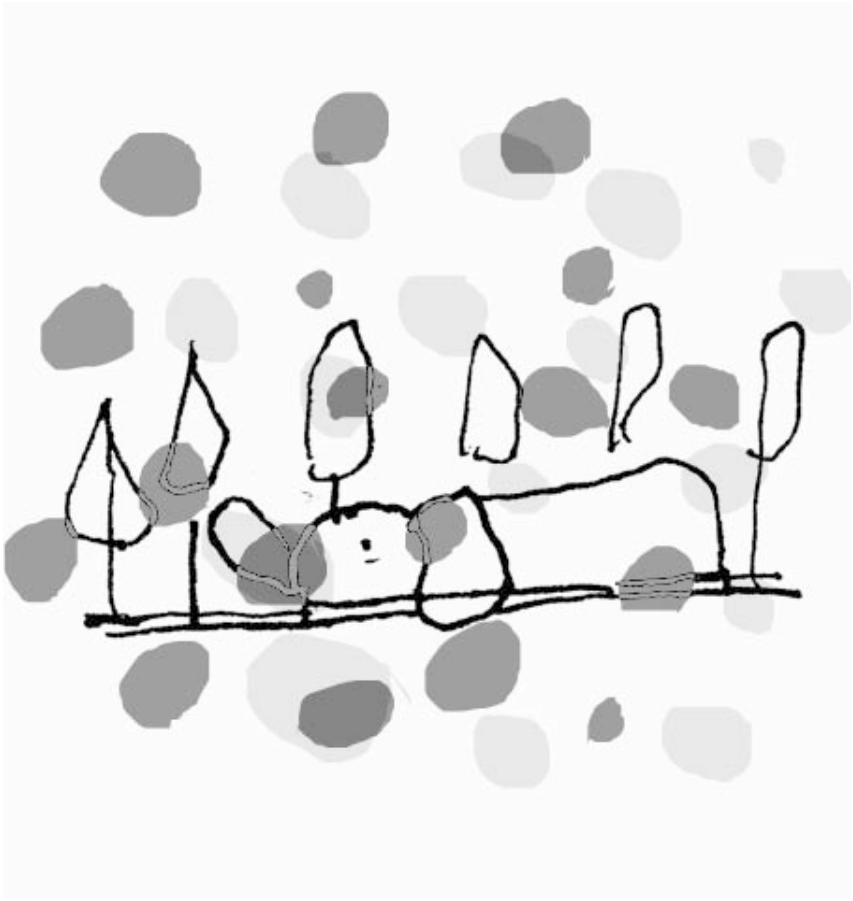
La ausencia de reflexión sobre el problema planteado se revela cuando constatamos que no se restituyó en las "estatuas" la vida, sino sólo, y en los mejores casos, el carácter siniestro de los episodios que hemos vivido. Tal vez estemos demasiado cerca de los acontecimientos que sin duda eran siniestros, y demasiado lejos de poder responder a ellos con obras que remitan a cada vida convocada *con alegría*; más lejos aún de evocar ambos términos en relación. Pero también es cierto que este problema complejo resulta imposible de ser abordado desde las convenciones actuales del arte, que rechazan tanto la novedad del escándalo como la irreductibilidad del objeto.

Creo, en fin, que la falta de atención hacia los proyectos de escultura, y la ausencia de atención al proyecto de arquitectura que otorgaba el marco —es decir, *lugar*— ha evitado que el parque se convirtiera en un acontecimiento social y político que abriera una nueva etapa en las formas de pensar la memoria.[10] Si el arte ha abandonado lágrimas y sudor porque el trabajo ya no importa, en una falsa componenda entre genio y espontaneidad, y en íntima relación con una trama global que considera superfluo el esfuerzo humano, difícilmente responda a aquello que esperamos de él: hacer presente lo concreto de aquellas vidas truncadas por el terror. Pretendemos además que lo que dejamos "a las generaciones futuras", no sea interpretado sólo como una convención, ni como un acuerdo pleno con el poder político o con el poder del mercado global; en este sentido la lección de lo mejor del siglo veinte, el arte crítico, tampoco puede ser abandonada. El arte no debiera ser sólo un acuerdo con el *verdadero mundo* como Danto prentende festivamente celebrar; sino permitirse el ejercicio de despegar de la vida habitual para pensar *otro* mundo. Tal vez el fondo programático de la Comisión Pro Monumento hubiera querido esto: que aquellos que ya no están, estén sin embargo presentes en la ilusión de otro mundo, que nunca nos será otorgado pero para y por el cual aún vivimos, escribimos, pintamos y proyectamos.

10. Es probable que la serie de carteles del grupo de arte urbano tapen literalmente la vista al río que los arquitectos consideraban central, así como otras esculturas corroan la contundencia del recorrido austero por los nombres. Los arquitectos trataban el panorama del río en el sentido de lo sublime: la presencia de aquello que permite al pensamiento asomarse a regiones que él no pude subsumir, sólo imaginar. El río debía aparecer, así, abierto.

El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos

Andreas Huyssen



I

Hoy se multiplican las luchas sobre la memoria pública que conciernen a un trauma histórico. Se construyen, a toda velocidad y en todo el mundo, monumentos, memoriales, lugares conmemorativos y museos. Las políticas de la memoria se escriben tanto en espacios nacionales como internacionales. La prensa y los medios acentúan el giro vertiginoso de los discursos de la memoria que circulan global y localmente. Pero estas explosiones de la memoria encuentran, en todas partes, la resistencia política y el deseo de olvidar. Tal deseo puede estar movido por el miedo al juicio y al castigo; puede reflejar un sentimiento amorfo de culpa por haberse beneficiado, en el pasado, por un sistema de opresión, que ahora está sometido a una investigación cada vez más intensa; o puede resultar de la genuina convicción de que la memoria nunca ha corregido ninguno de los males pasados ni evitado que lo peor vuelva a suceder.

Sin embargo, esta resistencia a la memoria, cualesquiera sean sus motivos, incentiva nuevos proyectos de memoria. Algunos de ellos se originan en movimientos de base, como las protestas de las Madres de Plaza de Mayo, o, de modo menos visible aunque muy emocionante, en el Museu deu Negro, con su altar y su culto a Anastasia, en el centro de Río de Janeiro. Otros proyectos de memoria son sostenidos, aunque a regañadientes, por los gobiernos locales y nacionales, como es el caso de la Comisión de Reconciliación y Verdad en Sudáfrica o el Monumento a los Judíos Asesinados en Berlín. Aunque los modos y medios de la memoria difieran en todos estos casos, los conflictos sobre cómo recordar un pasado traumático de genocidio y opresión racial, dictadura y esclavitud, se destacan en la particular cultura de la memoria de fines del siglo XX, donde se multiplican las industrias del patrimonio y la herencia, las nostalgias de todo tipo y los pasados míticos resurrectos. Incluso las Naciones Unidas ha abierto una oficina y un programa de protección de la herencia cultural de la humanidad. La memoria parece así un proyecto universal con inflexiones locales o nacionales. No es exclusivamente global ni exclusivamente local, sino que está entre ambos polos, y ello quizás sea sintomático de los efectos culturales de la globalización.

En todos los casos las apuestas son altas. Se trata no sólo de una nueva presentación del pasado al servicio de la nación o el estado, el territorio y la identidad, en un momento en que el estado-nación enfrenta los agentes disolventes de la globalización y de las fuerzas suprarregionales tales como los flujos de capital, los tratados comerciales internacionales, las tecnologías

digitales y la narco-economía. Tampoco se trata sólo de una necesidad de preservación de artefactos culturales y naturales en peligro frente a las consecuencias de la modernización. Más bien, lo que se pone en juego es el intento difícil y contradictorio de asumir una responsabilidad respecto del pasado. Crecientemente, esta demanda impulsa el discurso de la memoria en la dirección de un discurso sobre los derechos, las compensaciones y la justicia en la arena internacional. En esta situación, un proyecto paisajístico aparentemente inocuo para un Parque de la Memoria a orilllas del Río de la Plata se ha convertido en objeto de disidencias políticas importantes.

Estas controversias locales sobre el pasado tienen una dimensión global, lleguen o no a impactar en los circuitos internacionales. Todas fueron consecuencia de transiciones políticas recientes o de movilizaciones (Sudáfrica, Argentina, Chile, Yugoslavia, Rwanda), y casi todos los debates encontraron una inspiración en las políticas de conmemoración del Holocausto, tan visibles en los medios globalizados y en las naciones del Atlántico norte. Para bien o para mal, sin la importancia de la memoria del Holocausto, creciente desde los años ochenta, muchos de los discuros de la memoria no serían hoy lo que son.[1] Las causas históricas y sus manifestaciones (genocidio, tortura, desaparición, apartheid, desposesión, terrorismo de estado) difieren, pero el fenómeno memorialístico revela notables similitudes en todas partes, en la medida en que se trata de encarar un trauma público y, para decirlo con las palabras del juicio de Nuremberg, crímenes contra la humanidad. Muchas de las luchas por la memoria suceden en los tribunales, pero los debates sobre monumentos, museos y lugares de memoria configuran la dimensión cultural de las políticas de la memoria. Por eso, el debate sobre el Parque de la Memoria, a construirse muy cerca de la ESMA, se une indisolublemente a los reclamos contra los militares en la justicia y en la esfera pública. El Parque de la Memoria adquiere su peso simbólico en el contexto de las batallas legales y los proyectos de articular una memoria nacional del terrorismo de estado. Al mismo tiempo, su diseño habla con fuerza en el espacio simultáneamente global y local de la cultura memorialística contemporánea.

II

Como observador distante, no podría analizar los debates locales sobre el rediseño de la Costanera norte y la Ciudad Universitaria de Buenos Aires. Este debate toca el corazón de la necesidad argentina por encarar públicamente el legado del terrorismo de estado durante la dictadura. El debate sobre el Parque de la Memoria ya forma parte de una compleja historia de encubrimiento y amnistía, protestas públicas y luchas judiciales.

Lo que me interesa en este contexto es la pesada cuestión de cómo representar el trauma histórico, cómo encontrar medios persuasivos de recuerdo público, y cómo construir monumentos que eviten un amenazante destino de invisibilidad. ¿Cómo contrarrestar la tendencia inherente a todo monumento de domesticar e incluso congelar la memoria? ¿Cómo se puede garantizar que el monumento conserve su fuerza persuasiva en tanto llamado a la asunción de responsabilidades respecto del pasado, y no se convierta en un gesto simbólico y no comprometido?

El diseño del "Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado", proyectado por el estudio de Baudizzone, Lestard y Varas asociado con los arquitectos Claudio Ferrari y Daniel Becker, da algunas respuestas a estas preguntas. El proyecto, que ganó un concurso de 1998, me parece una de las soluciones más interesantes y potencialmente satisfactorias al problema.

Muchos de los proyectos más convincentes destinados a fortalecer y asegurar la memoria pública suponen intervenciones en el espacio urbano. Esto es natural puesto que las ciudades siguen siendo el campo de confrontación principal donde las sociedades articulan su sentido del pasado y el presente. Las políticas desarrolladas en torno a un trauma público se manifiestan más intensamente aún en los debates sobre las intervenciones concretas en el espacio urbano. Una vez que se ha materializado en monumentos o lugares de memoria, el recuerdo de acontecimientos traumáticos parece menos susceptible a erosionarse. La memoria se inscribe en la historia, codificándose en la conciencia nacional. Las ciudades, lo sabemos, son palimpsestos de historia, encarnaciones del tiempo en la materia, sitios de memoria. El historiador francés Pierre Nora, de un modo más bien nostálgico y conservador, presentó esta evidencia en su concepto de "*lieux de mémoire*", como resto de una historia nacional venerada. Pero la creación de un lugar urbano de memoria, como en el caso del Parque de la Memoria, será un "*lieu*" en un sentido diferente: se trata de los restos y los recordatorios de un pasado nacional vergonzozo y, también, de una intervención política en el presente. Al resistir el deseo de olvido, se convierte en un agente de identidad nacional presente. La memoria es siempre presente aunque su contenido evidente sea el pasado. Pero podríamos preguntarnos: ¿puede existir un consenso sobre la memoria de un trauma nacional que enfrentó una fracción de la sociedad contra otra, que dividió el cuerpo nacional en víctimas y victimarios, beneficiarios y observadores? La tarea parece inmensa.

El monumento proyectado es tan persuasivo y emocionante por motivos topográficos, políticos, estéticos y, debemos admitirlo, globales. El Parque está en la inmediata vecindad de la ESMA, frente a un río cargado de significados simbólicos e históricos. El sentido tradicional del Río de la Plata como fuente de vida hoy se reduplica en el hecho de que ese río fue la tumba de cientos de desaparecidos y sus aguas espesas y opacas se convirtieron en el símbolo de la imposibilidad de recuperar esos cuerpos torturados que, arrojados desde aviones, termi-

1. Respecto de las dificultades que surgen de la comparación del Holocausto con otros acontecimientos traumáticos, véase Andreas Huyssen, "Pasados presentes", en *En busca del futuro perdido*, de próxima aparición en FCE, Buenos Aires.

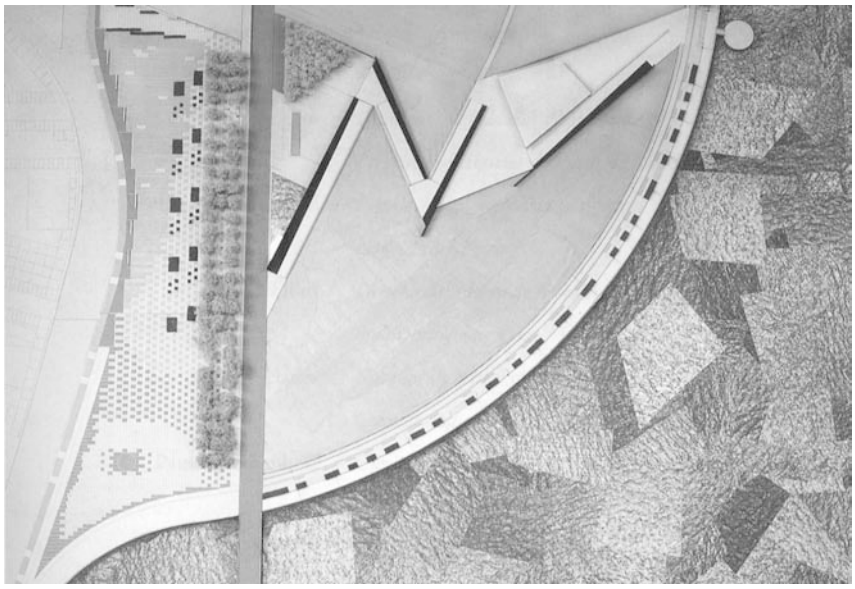
naron en el mar. Separado de la costa y de los edificios de la Ciudad Universitaria por la línea recta de un camino bordeado de árboles, de premoldeados de hormigón con color, el monumento corta en profundidad la extensión elevada y cubierta de pasto del parque que enfrenta al río en semicírculo. Es como una herida o una cicatriz que recorre todo el diámetro del semicírculo, en zig-zag, desde la línea recta de un camino hacia otro sendero pavimentado que encuadra toda la longitud del parque sobre la costa. Los visitantes entrarán en el monumento desde abajo, y se desplazarán a lo largo de la estructura en zig-zag hasta llegar al río y el camino costero. El diseño es, en su conjunto, clásicamente modernista por su configuración geométrica y logradamente minimalista tanto por la ausencia de ornamento como de ambición monumental. Tiene sensibilidad estética, pero está lejos del riesgo de estetizar una memoria traumática. Su estilizada simplicidad ofrece un lugar de reflexión sobre el nexo entre río y ciudad, historia y política.

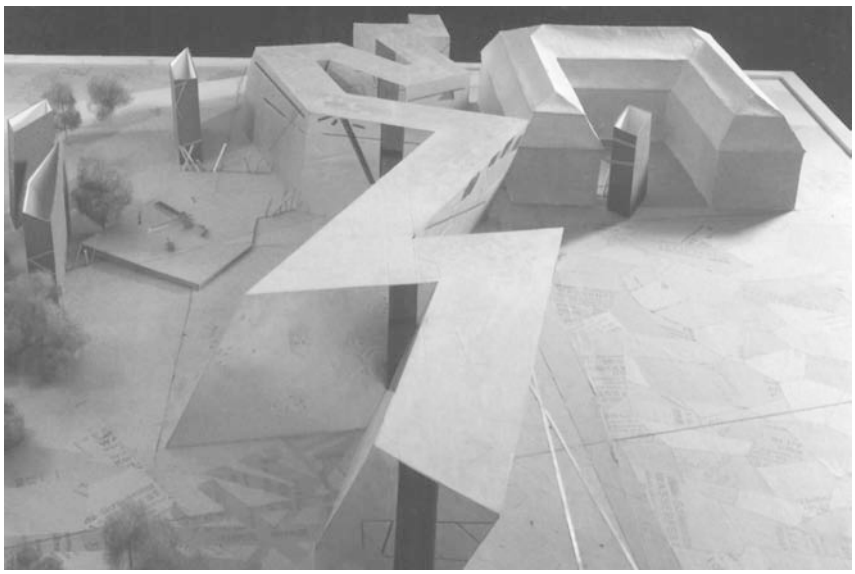
Lo que he descrito como una herida en la tierra está enmarcada, a lo largo de su trayectoria en zig-zag, por cuatro muros no continuos donde se inscribirán los nombres de los desaparecidos. Estos muros, de pórfido patagónico, a cada lado del entorno, crearán una perspectiva y conducirán la mirada a lo largo de la rampa, en vez de obligar al visitante a leer las inscripciones yendo y viniendo de un lado a otro. La mayor elevación alcanza los seis metros mientras que las paredes laterales tienen entre cuatro y un metro de altura. Treinta mil nombres figurarán en las placas, ordenados alfabéticamente y por año. Muchas placas no llevarán nombre alguno, conmemorando así, de manera indirecta, el vaciamiento de identidad que precedió la desaparición.

Los muros con nombres documentarán la extensión del terrorismo de estado y proveerán un lugar de duelo personal y familiar, social y nacional. La inscripción de los nombres es una vieja estrategia de memoria, pero el nombramiento, en este caso, no es ni tradicional, ni heroico, ni triunfalista. No se recuerda a héroes guerreros o mártires por la patria. Se recuerda a estudiantes y obreros, hombres y mujeres, gente común, que sostenían una concepción de lo social opuesta a la de las elites y los militares, compartida por muchos jóvenes del mundo en esa época, pero que condujo a la cárcel, la tortura, la violación y la muerte sólo en unos pocos países. De este modo, el Parque de la Memoria de Buenos Aires es más que un monumento nacional. Es parte del legado global de 1968, quizás su aspecto más oscuro y trágico.

III

Esta dimensión global de la concepción social y política de una generación está felizmente captada en las resonancias globales de la arquitectura y el diseño del monumento. No puede ser una coincidencia la combinación de elementos de diseño comunes a dos de los que, para muchos, son los más logrados lugares de memoria de las últimas décadas: el Museo Judío de Berlín, de Daniel Libeskind, y el Vietnam Veterans Memorial, de Maya Lin, en Washington. No se trata de equiparar el terrorismo de estado de la Ar-





Arriba: Baudizzone-Lestard-Varas y Ferrari-Becker, Parque de la Memoria, sector del proyecto de remodelación de la Ciudad Universitaria, Buenos Aires, 1998. Abajo: Daniel Libeskind, Museo Judío, Berlín, 1989-1992, maqueta.

gentina con el Holocausto o con la desastrosa guerra que los norteamericanos llevaron a Vietnam, acontecimientos históricos muy diferentes y cuyos lugares en la historia también lo son.[2] Más bien, las potentes resonancias abren un horizonte que permite leer el caso argentino en un contexto más amplio proporcionado por la actual cultura internacional de la memoria y su traducción en edificios, lugares de memoria y monumentos.

El monumento del grupo argentino se apropia creativamente de varios rasgos del museo de Libeskind y del memorial de Lin. El énfasis apunta a lo "creativo", dado que no se trata de una imitación sino del reconocimiento del modo en que discursos culturales locales, sean políticos o estéticos, se entrecruzan con condiciones globales. En mi opinión, esto ya sucedía en los años sesenta a través de la visión de un mundo más justo e igualitario, más allá de la ideología de la guerra fría, que fue un temprano y finalmente fracasado impulso de globalización. Hoy esto sucede en una época en la cual la globalización produce nuevas formas de localidad que todavía deben encontrar su visión de un futuro diferente del que ofrecen el neoliberalismo, la ideología de mercado y el triunfalismo mediático. El recuerdo de esperanzas pretéritas sigue formando parte de cualquier imaginación de un futuro diferente.

Permítaseme volver al diseño del monumento y sus resonancias. Libeskind llamó a su edificio berlinés "entre las líneas". La estructura en zig-zag del Museo Judío está atravesada por una línea recta que da su forma arquitectónica a los vacíos del espacio museal. El edificio pide ser leído "entre las líneas". La arquitectura se convierte en inscripción. De modo análogo pero diferente, el monumento de Buenos Aires atraviesa el espacio entre dos líneas, la línea recta de un sendero peatonal que separa el monumento y el parque respecto de la ciudad, y la línea curva del paseo sobre la orilla del río. El monumento puede ser leído entre dos líneas, en uno de cuyos lados está la ciudad y en el otro, el río. La memoria de los desaparecidos yace entre esas líneas: entre Buenos Aires y el Río de la Plata, pero el espacio entre las líneas, el espacio de memoria, siempre será frágil y dependerá de la interpretación. Es un espacio de lectura —la lectura de los nombres sobre los muros y la lectura del pasado.

No hay vacíos arquitéctonicos en el diseño del estudio argentino como los del edificio de Libeskind. El vacío o las ausencias están en la vida de la ciudad y en el flujo del río, marcados en las placas que se dejen en blanco. La estructura en zig-zag evoca una discontinuidad torturada y las paredes discontinuas sugieren la fragmentación. Dado que el monumento es una hendidura en la tierra y no un volumen que surja encima de ella como edificio, añade así un énfasis de sentido: una herida o cicatriz en el cuerpo de la nación. Se percibe también otra resonancia: tanto en el museo de Berlín como en el monumento de Buenos Aires se entra por abajo —descenso a un submundo, el mundo de los espectros, de los recuerdos dolorosos que deben ser conservados para asegurar la continuidad y la plenitud de la vida social. La pérdida nunca hallará remedio, la herida no se convertirá en cicatriz, pero el monumento ofrece un espacio de reflexión necesaria para seguir viviendo y fortalecer el espíritu democrático.

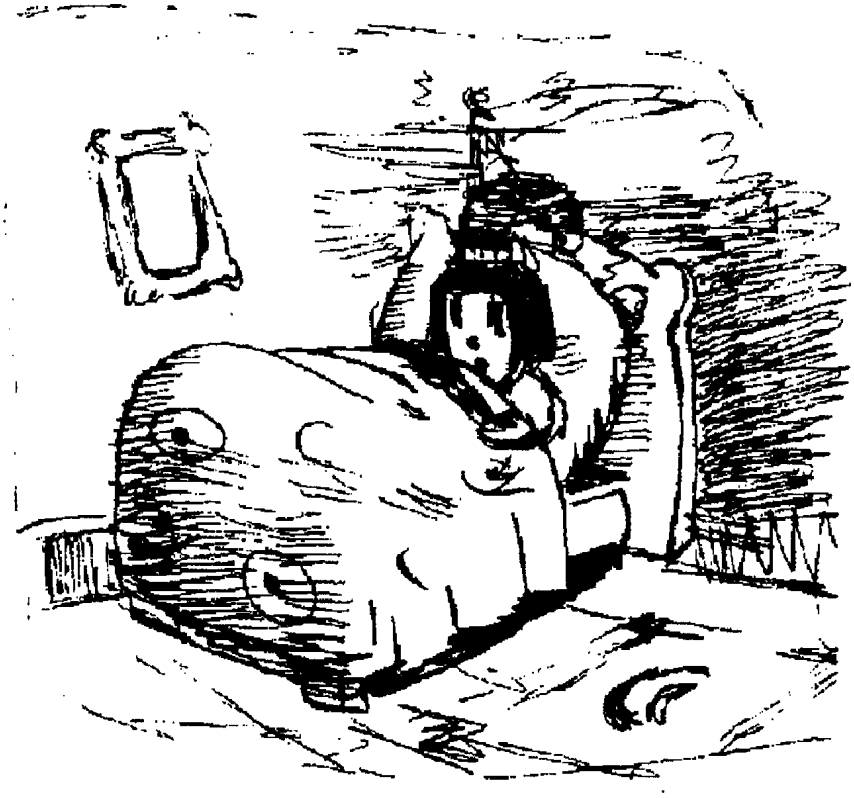
Las resonancias del Vietnam Memorial son igualmente fuertes. También el monumento de Maya Lin está bajo nivel aunque su estructura es más simple y su topografía de ángulos abiertos no sugiere las violencias de una herida. Ambos sitios tienen muros con nombres inscriptos, que invitan a un duelo personal y nacional. En ambos, los visitantes caminan a lo largo de un trayecto limitado por muros que se convierten en espacio de contemplación y, quizá, de oración. Todavía no sabemos si el monumento de Buenos Aires originará el mismo tipo de visita profundamente emotiva, como sucede en el Vietnam Memorial, donde las familias dejan flores, fotografías, cartas y velas cerca de los nombres de aquellos seres queridos que perdieron la vida en una empresa fútil de la guerra fría, que terminó casi al mismo tiempo en que los militares argentinos comenzaban su campaña homicida de purificación nacional.

Finalmente, también puede trazarse otro paralelo que uniría el Parque de la Memoria con el museo de Berlín y el memorial de Washington. Los tres proyectos fueron debatidos de modo encarnizado y provocaron controversias públicas mientras se los diseñaba. En Washington, el debate condujo al horrible agregado, sobre el trabajo minimalista y afectivo de Lin, de una basta escultura figurativa, colocada a la entrada, que satisface las expectativas más tradicionales respecto de lo que debe ser un memorial de *guerra*. Todavía es temprano para evaluar cuál será el funcionamiento futuro del Museo Judío de Berlín y la discusión sobre cómo llenarlo está en pleno desarrollo. Sólo el tiempo dirá de qué modo el Monumento a las víctimas del terrorismo de estado será aceptado y usado. No comparto del todo el argumento hiperbólico de James Young sobre que el principal beneficio de cualquier monumento o proyecto de memoria es el debate que desata. Comparto, en cambio, la idea de que ese debate público es un componente esencial del éxito de cualquier proyecto memorialístico para captar la atención colectiva y convertirse en parte de un imaginario nacional. Pero los innumerables monumentos, de estilo decimonónico, que molestan en las avenidas y espacios públicos de Buenos Aires, tanto como en la mayoría de las ciudades europeas, nos recuerdan que, como lo señaló Robert Musil, la nada puede ser tan invisible como un monumento. Valor estético, construcción formal y ejecución convincente siguen siendo las condiciones *sine qua non* para que un monumento tenga una presencia visible en el espacio urbano. En mi opinión, el proyecto del Parque de la Memoria cumple con estos criterios. Pero dependerá de la sociedad argentina que pueda cumplir su propósito.

2. Digo esto reconociendo que la guerra sucia argentina tuvo un número proporcionalmente superior de víctimas judías, y que uno de los más potentes documentales sobre la guerra norteamericana en Vietnam se llamó *The War at Home*. Pero el destino de los desaparecidos no fue centralmente provocado por una ideología racista de los represores, y tampoco la proyección de la guerra de Vietnam en la escena norteamericana se acercó al terrorismo de estado desatado en Argentina, Uruguay y Chile.

Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas

Nelly Richard



La transición chilena conjugó sus fórmulas de democratización institucional con un régimen intensivo de neoliberalización económica, para uniformar así un paisaje donde los acentos de lo político-ideológico se disolvieron en la masa de lo publicitario y de lo mediático. Los acuerdos entre consenso y mercado instrumentalizaron ese pacto de neutralización y desactivación de lo social, a través de varios mecanismos de ocultamiento del conflicto encargados de producir la apariencia de una sociedad translúcida, sin asperezas ni rugosidades de códigos.[1] El recuerdo y su memoria de la violencia fueron lo más sacrificado por esta hegemonía tecno-instrumental que sólo sabe de formas lisas, de significaciones vaciadas de antagonismos, de representaciones sin dobleces figurativos, que reducen las ambigüedades simbólico-expresivas del presente a la transcripción numeraria de sus estadísticas de consumo.

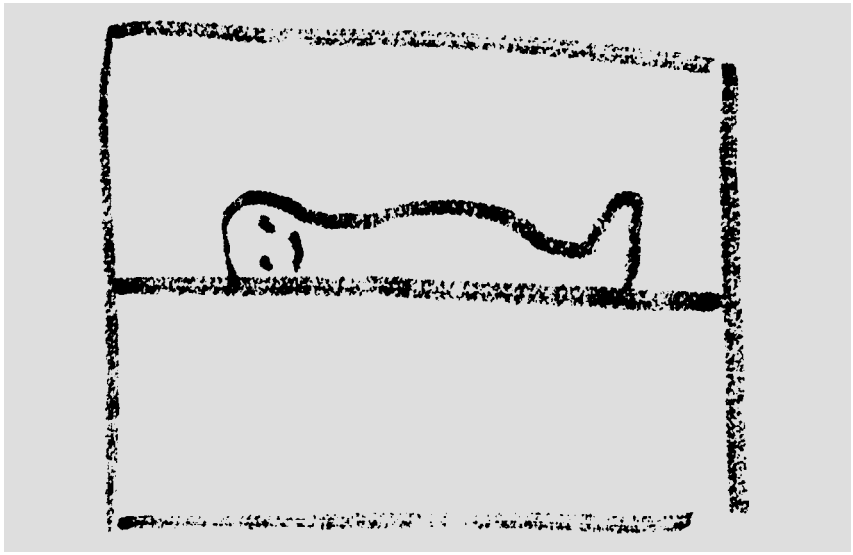
Uno de los principales agentes de esta desimbolización histórica del recuerdo fue la televisión. Pero no sólo el régimen televisivo de las políticas comunicacionales de la transición resultó culpable de obliterar la materialidad experiencial del recuerdo; de censurar sus mutilaciones biográficas, sus catástrofes de la subjetividad, sus desconexiones afectivas. Más insidiosamente, las tecnologías audiovisuales de la escena mediática consagraron el olvido gracias al triunfo retiniano de la superficie como zona de impresiones livianas que celebran la fugacidad del cambio y de la sustitución. El ideal de "sociedad transparente" que la tecnicidad de los medios operacionales proyectó sobre el escenario de la postdictadura en lo social, en lo político, en lo comunicativo, redujo la densidad simbólico-narrativa de los relatos de la experiencia y del recuerdo a esta *planitud de la imagen* que se espectacculariza hoy en lo social publicitario.

Es a propósito de las relaciones entre ese paisaje sociocomunicativo de la transición y la visualidad crítica de un arte que rodea las trazas (fotográficas) del recuerdo, que quisiera analizar algunos aspectos de la obra del artista chileno Carlos Altamirano. Me parece que su obra se presta ejemplarmente a una reflexión que concierne tanto los dilemas de la representación (¿cómo recordar: mediante qué lenguajes?) co-

1. Demás está señalar que el sorpresivo arresto del ex dictador Pinochet (en 1998, en Londres) hizo estallar la zona de acumulación de lo no-dicho en cuyo silencio se habían depositado los reclamos y frustraciones de la transición chilena. La explosión noticiosa del caso Pinochet provocó un espectacular "retorno de lo reprimido" que hizo saltar todo el aparato retórico de moderación y resignación de la transición que, hasta entonces, había bloqueado el trabajo activo de la memoria y permitió que se diseminaran, a lo largo y ancho del cuerpo social, los flujos de expresividad contestataria obstruidos por los cálculos oficiales.

mo las tensiones críticas entre memoria e indiferencia que atraviesan un paisaje de la postdictadura mediatizado por infinitas técnicas de olvido.

Sólo pretendo dejar aquí instaladas algunas preguntas que —según creo— suscita la obra en torno al problema del recuerdo histórico, sabiendo a la vez que seré injusta, al restringirme a esas preguntas, con la pluridimensionalidad creativa de la obra de Altamirano que invita generosamente a realizar muchas otras operaciones de lectura.[2]

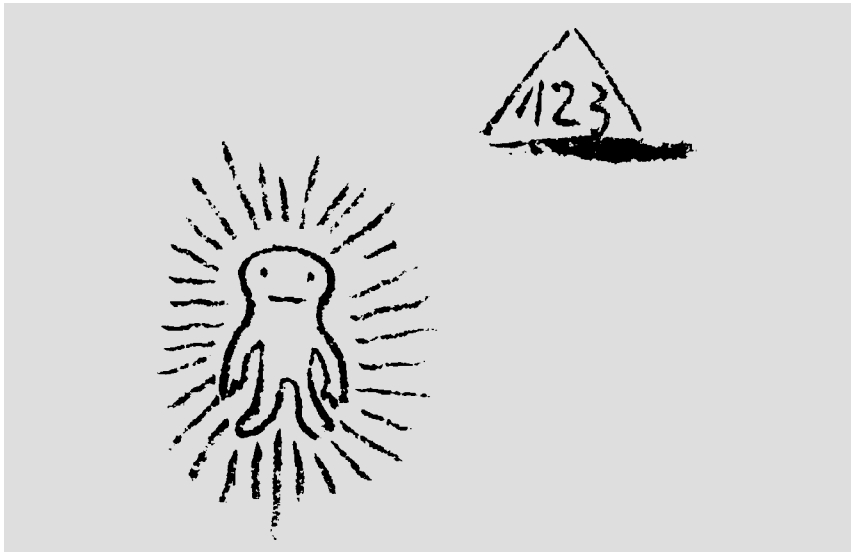


En noviembre de 1996, Altamirano expone en el Museo Nacional de Bellas Artes una obra titulada "Retratos" que consiste en una franja mural de varias imágenes impresas en un mismo soporte gráfico computarizado. Las imágenes provienen de distintas fuentes iconográficas (la visualidad urbana, el arte, la publicidad, la historia política, la actualidad nacional, los manuales escolares, las fotos de álbum, etc.) que se yuxtaponen en una continuidad fragmentada. Su serie es interrumpida regularmente por los retratos en blanco y negro de detenidos-desaparecidos, señalados como tales por sus datos de identidad.

Primer efecto: al incorporar a su exposición del Museo de Bellas Artes la memoria de los detenidos-desaparecidos, Altamirano transgrede —escénicamente— la consigna del olvido que el pacto transicional mantuvo sobre el duelo en suspenso. Altamirano lleva los retratos de los *ausentes* a *hacerse presentes* en un sitio de neutralidad institucional donde la obra interviene con la contingencia política de su referencia a la temática de los derechos humanos. El primer rotundo efecto de visibilidad que genera la obra de Altamirano consiste en armarles una escena a estos retratos desprovistos de representación, en ponerlos en escena, en restituirles —multiplicada— la notoriedad de presencia que les robó la técnica de la desaparición política. El encuadramiento de los marcos dorados (que funcionan como símbolos de autoridad de la memoria institucionalizada del arte de Museo) compensa, metafóricamente, la desautorización del pasado de las víctimas llevándolas a ocupar ahora el sitio de honor que el presente oficial de la transición les había negado por ser avergonzantes residuos de la violencia. Digamos, entonces, que la obra de Altamirano les da a los retratos de los detenidos-desaparecidos la oportunidad solemne de testimoniar fotográficamente su pasado de víctimas, y que lo hace insertando llamativamente su imagen en el paisaje de olvido que busca diariamente conjurar ese pasado con múltiples efectos de borramiento y vaciamiento tecnológico. Además, al documentar la imagen de los N.N. con las señas de identidad del desaparecido que identifican cada retrato, la obra corrige la violencia desindividualizadora del anonimato de la supresión de los cuerpos, sacando a cada sujeto —ya no intercambiable— de la masa indiferenciada de los sin-nombre.

El blanco y negro de los retratos en fotocopia (rodeados del brillo multicromado de la piel tecnológica del *scanner*) nos trae una primera evidencia: nos dice hasta qué punto estos retratos de detenidos-desaparecidos ya no combinan con nada en medio del cromatismo exacerbado de una festividad publicitaria que los sumerge diariamente en una total anacronicidad de signos. La tecnicidad pobre del retrato en fotocopia de los detenidos-desaparecidos parecería confesar el pretérito visual de una cierta incompetencia de lenguaje que termina de inactualizar el drama contenido en el rigor

2. Para una lectura exhaustiva de la exposición a la que me refiero aquí, ver: *Retratos de Carlos Altamirano* (Santiago, Ocho Libro editores, 1997) con textos de Fernando Balcells, Rita Ferrer, Justo P. Mellado, Roberto Merino y Matías Rivas.



ético de su blanco y negro. Los retratos en blanco y negro nos hablan entonces de fijeza, de tristeza y de pobreza de medios, al cifrar la miseria histórica de su ruina existencial en el devastamiento material del grano de la fotocopia.

Estos retratos fijos son retratos de detenidos-desaparecidos pero son también retratos "detenidos" —retratos congelados en el presente continuo de una muerte en suspenso. La fijeza y la detención de estos retratos fotográficos contrastan con la velocidad cambiante del flujo electrónico al que remite la secuencia formada por el resto de las imágenes. Y sin duda que ese contraste nos enseña a ver mejor el ritmo y la cadencia con que el mercado audiovisual y comunicativo de la transición ha desalojado toda huella de memorialidad, todo sedimento opaco, de sus deslizantes pantallas de vidrio. La globalización comunicativa del capitalismo intensivo aplaude el valor-circulación de estos signos que lo recorren todo sin adherir a nada, gracias a la plasticidad de un movimiento que va "de una forma a otra sin pasar por el sentido".[3] Imágenes sin fondo ni trasfondo que fluyen gracias a una estética de la transitoriedad, hecha para disolver el volumen de la temporalidad histórica en la simultaneidad y contigüidad del *flash* noticioso.

La obra de Altamirano sugiere el conflicto entre la huella fotográfica de los desaparecidos (una huella que se encuentra ella misma en permanente trance de desaparición) y las múltiples tecnologías del olvido que ocupan el *ver* para transparentar la mirada hasta designificar el recuerdo, hasta dejar su nudo de violencias sin pesantez ni gravedad de sentido. La obra contiene esa tensión entre la opacidad de la traza y los brillos del campo de visión que niegan la *sombra* proyectada sobre ellos por el resto abyecto del milagro neoliberal.

Pero los retratos fotocopiados de los detenidos-desaparecidos que comparecen en la obra de Altamirano son imágenes que reciben, dentro de su mural impreso, el mismo tratamiento gráfico que el resto de la franja computarizada. Recuerdo y olvido, memoria y desmemoria, comparten aquí un mismo lenguaje visual que mezcla los retratos de desaparecidos con otras imágenes que utilizan vorazmente la sintaxis publicitaria de nuestra contemporaneidad mediática-transicional. Los retratos fotográficos —hechos de fotocopias refotografiadas— son alineados por la obra en *equivalencia de significantes* con las demás imágenes que comparten la misma lengua uniforme de la gráfica computacional que satura tecnológicamente la obra: una lengua de diseñador profesional que nos habla de los exitosos tratos y contratos de signos que arma con el Chile de la modernización neoliberal.

Las primeras preguntas que quisiera entonces dejar instaladas tienen que ver con la relación entre la *simbólica de la memoria* y la *materialidad de los soportes de inscripción llamados a resignificar el recuerdo*. ¿Es posible que el lenguaje del arte —no sus contenidos, sino su forma y sustancia— solidarice afectivamente con el recuerdo de los detenidos-desaparecidos, si sus significantes técnicos poseen la connotación ideológico-social de la borradura mercantíl que los ha hecho desaparecer? ¿Qué ocurre con esta complicidad idiomática creada entre los significantes de la memoria, los medios del arte y las tecnologías del mercado? ¿Puede haber rescate y salvación del recuerdo, si es el lenguaje desmemorializante del consumo el que traslada ese pasado desfigurado al soporte de la cosmética publicitaria? ¿Puede la memoria de los vencidos ser narrada en la lengua de actualidad de los vencedores, sin una violencia adicional que traicione el valor expresivo de sus roturas y huecos de significación?

Habría un segundo problema suscitado por la obra que concierne el estatuto de lo fotográfico y del retrato fotográfico como emblema político de la desaparición de los cuerpos, aquí inmersos en el paisaje postfotográfico, es decir, en el paisaje semiótico de desaparición de lo real que consagra la era de la digitalización.

La fotografía —la imagen fotográfica— posee una característica que la distingue de las demás imágenes y que consiste en su naturaleza analógica, una naturaleza que la hace capaz de certificar la existencia de su referente. Los rasgos analógicos —demostrativos, referenciales— de la fotografía explican su importancia estratégica en el caso de tiempos y de seres desaparecidos, ya que la fotografía funciona como una *prueba de existencia* en la recordación del pasado. "La foto", dice R. Barthes, "registra mecánicamente lo que no podrá repetirse existencialmente".[4] Esta prueba de existencia se recarga de emblematicidad en el caso de la desaparición pública debido a que la fotografía, más que ninguna otra técnica, se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte: al desaparecimiento del cuerpo y del tiempo vivos que se consignan en el recuerdo de lo ya sido.

La foto crea la paradoja visual de un efecto-de-presencia de lo vivo que se encuentra a la vez técnicamente negado por su congelamiento en tiempo muerto. Esta paradoja destemporalizadora es la que lleva la fotografía a ser frecuentemente percibida y analizada (desde Barthes hasta Derrida) en el registro de lo fantasmal y de lo espectral, por cómo ella comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo aparecido-desaparecido. Los retratos que los familiares de los detenidos-desaparecidos llevan adheridos al pecho en su cruzada de la memoria son portadores de esta ambigüedad temporal de lo que todavía es y de lo que ya no es, esta ambigüedad de algo suspendido entre vida y muerte por la indeterminación de la huella que mantiene la presencia del cuerpo escindida en el para-siempre de la memoria técnica, eternamente dividida entre "pérdida" y "resto".[5]

Mientras la técnica fotográfica retiene siempre la huella de lo desaparecido (de los desaparecidos) por su vinculación documental con el cuerpo del referente, la imagen numérica es

3. Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 78.
4. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la Photographie*, París, Gallimard, 1980, p. 15 (la traducción es mía).
5. François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998, p. 115.

capaz de desplazar y simular ese referente a través de múltiples artificios semióticos que ya no requieren de una presencia viva para duplicar lo real.

El filósofo francés J.L. Déotte lee la obra de Altamirano como un signo de "ingeniosidad estético-política" que le permite "luchar contra la desaparición mediante la desaparición".[6] Según Déotte, la obra de Altamirano logra forzar la mirada sobre la visibilidad de un doble acontecimiento: *el recuerdo de las identidades desaparecidas* cuya fotografía —referencializada en el mural— llama la atención sobre los cuerpos presentes-ausentes, y el saber de la *desaparición del referente* (tal como lo ejecuta el código numérico de la imagen digital que ocupa toda la obra). El drama de la obra de Altamirano se jugaría así en la trama visual del conflicto que opone, por un lado, la fotografía del recuerdo de la violencia histórica que se hace también recuerdo histórico de la fotografía (como técnica de proclamación existencial de la presencia del referente en contra de todos los actuales simulacros de la era de la desaparición) y, por otro lado, los códigos informáticos de simulación de lo real que, según Baudrillard, insisten en "borrar la oposición de la presencia y de la ausencia".[7] Siguiendo la lectura de Déotte, la obra de Altamirano llevaría los desaparecidos a ser mucho más que los simples testigos mudos de la desaparición de la imagen-referente en el contexto hipermediático de nuestra contemporaneidad visual. Los llevaría a denunciar ese contexto y a resistirse a su artificialización de la huella desde el recuerdo manifiesto de su anterior estadio fotográfico.

Podríamos sin embargo contra-argumentar que la tensión crítica, señalada por Déotte, entre lo desaparecido (los cuerpos, el recuerdo y la fotografía) y la desaparición (la puesta en obra de su reemplazo por un medio que destituye la presencia) no está *materialmente* activada en la obra, ya que la traducción fotográfica de la fotocopia de los desaparecidos se opera en el mismo sistema de abstracción numérica del código digitalizado que uniforma el soporte de las imágenes restantes. Esta uniformidad del soporte que alinea desaparición y recuerdo a través de una misma sintaxis postfotográfica, desdramatiza la vibración existencial de lo *ya no* y de lo *todavía* que sigue latiendo en el temblor de la fotocopia. Al traspasar los retratos fotocopiados de los desaparecidos a un sistema de reproducción gráfico-publicitario, la obra tiende a des-especificar el valor de *desgaste* que retiene el significante fotocopiado y borra la amenaza de progresiva eliminación de las trazas que anuncian, en la fotocopia, la consunción del recuerdo. ¿Puede lo fotográfico (como vibrante testimonio de presencia-ausencia del cuerpo de lo desaparecido) resistirse a los efectos postfotográficos de supresión de la brecha entre original y traducción, entre memoria y recuerdo, en una obra cuya materialidad opera la traducción-traición que consume la auraticidad de la traza? ¿Pueden aún *vibrar* el recuerdo y su oscurecimiento en un soporte que no registra ningún accidente de textura capaz de irregularizar la perfección del código con la precariedad física de algo temblorosamente incapaz de soportar esta visualidad máxima?

Todo juega convergentemente en la obra "Retratos" para sugerir la intercambiabilidad de los signos y de las miradas del espectador a lo largo y a lo ancho del recorrido por la sala de exposición: el hecho de que la franja no tenga ni comienzo ni final construidos y que cualquier orden de lectura produzca idéntico resultado a lo largo del mural; el ordenamiento involuntario de los retratos que caen en cualquier parte. La obra trabaja con esta permutabilidad de signos que el autor redistribuye a través de su mecánica del *zapping* que "nivela los códigos y desjerarquiza los marcos ideológicos".[8] Pura serialidad distributiva sin que ninguna posición de voz o marcación de estilo, ningún conflicto de subjetividad o de representación, intente transmitir un juicio sobre las cosas. La obra ilustra así el relativismo de mercado que caracteriza un mundo de fragmentos en que todas las opciones de la diversidad pueden coexistir entre sí sin polémicos enfrentamientos de valores.

Digamos que la obra de Altamirano simula los efectos de permutación y conmutación de los signos del mercado capitalista, al exacerbar el poder diagramativo de una tecnología visual que luce la fantasía omnimanipuladora de sus dispositivos de montaje que recortan, fragmentan y editan lo más heterogéneo: de Miss Universo a los detenidos-desaparecidos. La obra de Altamirano reproduce el cinismo de ese proceso de *igualamiento del valor* que mezcla todo con todo sin que ningún entrechocamiento de sentido eche a perder el funcionamiento regular de la serie. La obra incorpora la memoria de los detenidos-desaparecidos a este despliegue operatorio de inagotables combinaciones sintácticas que hacen convivir entre sí imágenes contrarias sin que estas imágenes tengan la oportunidad —textural— de dramatizar ninguna de sus antinomías.

Pero, ¿basta con ilustrar el código del pluralismo —espectacularizando sus efectos visuales— para despejar sospechas críticas sobre su invisible trabajo de indiferenciación de la indiferencia, o bien tal espectacularización sólo contribuye a fetichizar el código? ¿Basta con llevar hasta el paroxismo de la hipervisibilidad ese poder que tiene el código de permutar significantes y significados sin discriminación de rangos ni jerarquías, para someter a crítica su ley de desjerarquización del valor?

La proliferación de los lenguajes visuales —publicitarios y televisivos— en las sociedades mediáticas consagra la soberanía de la mirada pero también el proceso que lleva "la imagen a convertirse en la forma final de la reificación mercantil" (Debord). En estos paisajes de saturación icónica, ha-

6. Jean Louis Déotte, "El arte en la época de la desaparición" en *Revista de Crítica Cultural*, número 19, noviembre 1999, Santiago de Chile, p. 14.

7. En el espacio hipermediático de la virtualidad y de la simulación, "la presencia no se borra ante el vacío, se borra ante un redoblamiento de presencia que borra la oposición de la presencia y la ausencia". Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 8.

8. Rita Ferrer, *Los retratos de Carlos Altamirano*, cit., p. 39.

ce falta detener "el torbellino de la información donde todo cambia, se intercambia, se abre, se derrumba, se hunde, se ahonda, se levanta, se expande y finalmente se pierde al cabo de veinte y cuatro horas".[9] Y así lo hace la obra de Altamirano que detiene ese torbellino inmovilizando sus imágenes en un recuadro mural para que la velocidad del flujo mediático opere una pausa reflexiva: la obra desacelera el flujo de circulación, interrumpe su compulsiva movilidad para que la *dispersión en el espacio* se vuelva *concentración de tiempo* y se oponga así a la veloz entrega comunicativa de un sentido que el mercado quiere pasajero y desechable. Pero estos flujos de circulación de las imágenes que saturan la actualidad produciendo una sobremultiplicación de lo visible, deberían ser interrumpidos por algo que sea lingüísticamente refractario a su hegemonía de códigos: algo opaco que logre rasgar la superficie del mercado de las imágenes y su lisura operacional dibujando hendiduras simbólicas que le den cabida expresiva a lo mutilado, a lo extraviado, a lo sumergido, a lo que no accede a la representación, a lo que se deja apenas entre/ver: a "la mediación trunca, fallida, suspendida, de lo que no admite lo visual, de lo que no soporta visión. De lo que no llega a escena ni imagen".[10]

Frente a la neoestetización banal de lo real producto de estas visualidades transparentes, debemos rearticular *políticamente* la mirada para que la relación con las imágenes sea intensiva y problematizadora a la vez, es decir, atenta a los dobleces (pliegues y sombras; torceduras) de un campo de visión que no puede agotarse en lo mostrable y que debe, al mismo tiempo, frenar esa pulsión de ver que busca consumir todo lo diverso en el espectáculo de la diversión. Habría que desuniformar la percepción para reafectivizar el recuerdo: producir rupturas de tono o quiebres de expresión para disociar la lógica de imperturbabilidad de la serie que produce la anestesia; restituirle al recuerdo toda su fuerza crítica de subjetividad y experiencia, de *dislocación significante*, mediante nuevas conexiones intensivas entre texturas, marcas y acontecimientos.

La obra de Carlos Altamirano tiene el indiscutible mérito de abrir un escenario de contradicciones productivas para algunas de las preguntas más cruciales de la postdictadura sobre recuerdo y desaparición: ¿cómo reinscribir la memoria en un paisaje transicional de múltiples borraduras, desde una estética crítica que debe combatir tanto las tecnologías del olvido como el pluralismo de la indiferencia? ¿Cómo rearticular una *política de la traza* donde lo borrado de la representación, lo sumergido en lo irrepresentable, haga sombra en medio de tanta visibilidad satisfecha?

9. Paul Virillio, *El arte del motor*, Buenos Aires, Manantial, 1996, p. 63.
10. Nicolás Casullo, "Una temporada en las palabras", Revista *Confines*, número 3, Buenos Aires, 1996, p. 28.

Arte, memoria y archivo

Leonor Arfuch

I

I

Memoria y archivo parecen ser dos significantes emblemáticos del corte temporal que inaugura el nuevo milenio. Quizá por la carga mítica del calendario, que gusta enfatizar en fines y principios, quizá por la densidad abrumadora del siglo que pasó y el vacío prospectivo del que viene —más allá de una exacerbada fantasía tecnocientífica—, los ritos del no-olvido, la rememoración, la recuperación, el inventario, se multiplicaron en las últimas dos décadas, involucrando diversamente a las sociedades, tanto en lo que hace a las instancias de decisión política, mediática y cultural, como a las prácticas comunitarias, la producción académica y la experimentación artística.

Se puede percibir esta obsesión en innúmeras manifestaciones de un mundo globalizado: grandes conmemoraciones, reinscripción valorativa y crítica (fílmica, documental, narrativa, estética) de acontecimientos del pasado, archivos memoriales informáticos, proyectos de museificación, monumentos, exhibiciones, instalaciones, programas de estudio y fondos de investigación específicos, líneas editoriales, renovado interés en la conservación del patrimonio cultural y urbano, rescate de cotidianeidades, relatos, testimonios, historias de vida, anecdotarios.

Consecuentemente, la propia idea de memoria se ha pluralizado: se habla de memorias urbanas, familiares, generacionales, étnicas, territoriales, informáticas. Si la memoria constituye el sostén reconocible de la identidad personal, los mayores interrogantes se centran actualmente en su rol configurativo de identificaciones colectivas. Nuevos usos metafóricos —tanto en la literatura, el arte y los medios como en la investigación científica— redefinen un campo de sentidos que expanden —y quizá subvierten— la concepción pionera, y en muchos aspectos aún vigente, de "memoria colectiva", según el libro clásico de Halbwachs.[1] La pregunta sobre "cómo usamos nuestras imágenes mentales del presente para reconstruir el pasado" obtendrá hoy sin duda diferentes respuestas, pero sin contrariar justamente esa focalización *en el presente* y esa cualidad *social* de la memoria —aun la autobiográfica— que el autor destacara como constitutivas, así como el hecho evidente y no por ello menos perturbador de que sólo los individuos —y no los grupos, las instituciones— *recuerdan*. En ese vaivén entre lo público, social, compartido, y la propia, íntima, privada facultad de rememoración, y aun, entre los diferentes registros de lo *público*, se juega el dile-

1. Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, Chicago and London, University of Chicago Press, (1941/1952) 1992.

ma de lo "colectivo", la dimensión política y dialéctica del par memoria/olvido, su tensión permanente, su disputa.

También la forma de hablar de la memoria muestra hoy la huella de un giro que, más que lingüístico, podríamos llamar semiótico por su apertura a diversos sistemas significantes, y que condensa un largo camino teórico: el de la distancia de la representación, la lejanía sígnica del objeto, la ilusión referencial, la escisión constitutiva del sujeto, la imposibilidad de la "presencia" plena —llámese realidad, verdad, Historia, texto, documento. Desde esta óptica, olvidos fortuitos, inconscientes o políticos, evanescencias, distorsiones, desvíos metafóricos, silencios, sendas perdidas, no serán entonces "infortunios" en el trayecto feliz hacia la "recuperación" del pasado —a la manera de los que amenazaban (performativamente) a Austin en su empeño pragmático del "qué se quiere decir cuando se dice..."—[2] sino modos de ser —y hacer— de la memoria, avatares del tiempo y de la subjetividad inscriptos en el trabajo de la narración.

Porque, efectivamente, y quizá pueda encontrarse aquí una de las claves del auge contemporáneo de los relatos de vida y del género testimonial, la memoria es eminentemente narrativa, y en tanto narración, articula por definición temporalidades disyuntas, despliega caprichosamente los acontecimientos en el tiempo, enhebra imágenes singulares, construye los vericuetos de una trama, aventura lógicas ex-post. En definitiva, *pone en forma*, que es también decir otorga sentido a una historia, entre otras posibles.

Pero además, nada es igual antes o después de un relato, por más que éste haya sido "repetido" muchas veces. La fuerza performativa de la memoria —su propiedad de instaurar una realidad que como tal no preexiste a su intervención— se articula al *acontecimiento* de su enunciación, momento único, singular, situado, definido en relación a un otro, el destinatario, a un contexto, pero abierto a la iterabilidad de la cita, la posibilidad de otros contextos, la diferencia en la repetición. Por eso no habrá una ni la "misma" historia aun cuando esté sostenida reiteradamente por la misma voz. Cada relato traerá, aun para su propio enunciador, una transformación cualitativa actual y también retrospectiva.

El carácter performativo de la memoria se articula asimismo a la operación, correlativa y complementaria, del archivo. Lejos de meramente receptar —ordenar, jerarquizar, proveer los códigos de acceso— contenidos del pasado que de todos modos existirían *fuera de él*, la estructura del archivo impone su forma —y por lo tanto, su sentido— a esos contenidos. Como señala Derrida, "la archivación *produce*, tanto como registra, el acontecimiento".[3] Resguardo que se hace particularmente visible en el trabajo mediático de la memoria, cuya resonancia en la constitución de las memorias públicas es hoy más que nunca un dato insoslayable.

Postulamos memorias narrativas, plurales, polifónicas, maquinarias de puesta en sentido de la historia cuya diversidad misma parece atestiguar el juego democrático, pero también sabemos que se trata de terrenos encarnizados de disputa, de litigio, de invención (divergente) de la tradición: el mundo contemporáneo, en el presente de la actualidad, ejemplifica hasta el exceso esa conflictiva dimensión de lo político donde la diferencia identitaria sólo parece dirimirse en guerra.[4] Pero si es imposible cerrar, poner el punto final de una serie en las apropiaciones antagónicas del pasado —otro modo posible de aludir a los tan mentados "particularismos"—, también es imposible abandonar la idea de una potencialidad ética de la memoria —¿un cierto universalismo?— para imponer un límite a la violencia y el horror.

Tal idea, que habita el espíritu de memoria finisecular, reconoce una marca de absoluta singularidad: el Holocausto, la Shoah, ese nuevo nombre del genocidio que se transformó en la metáfora misma del horror. Una postmemoria (que también pudo leerse como post-historia) cuya potencia interpretativa —acrecentada notablemente en la última década—[5] va mucho más allá de sus propios (e inagotables) confines, para sobreimponerse en toda escena de violencia política, material o simbólica, en toda escena traumática de pérdida, destierro, desposesión. La idea del límite, después de que se hubo infrigido todo límite, marca efectivamente la otra dimensión de la memoria, la que yendo hacia el pasado quiere ejercer una performatividad hacia el futuro, instaurando prospectivamente un corte, un impedimento radical, un *nunca más*.

II

La idea de la memoria como límite, y entonces, como batalla denodada por el no-olvido, a la vez que por el cumplimiento de la justicia, es la que preside las políticas de la memoria aquí, en la Argentina, desde la orilla de las víctimas de la última dictadura militar, los organismos de derechos humanos y una amplia franja de diversas tendencias democráticas e instituciones. Memoria atravesada, como la de la Shoah, por otra marca de infausta singularidad: la *desaparición*, figura que sugiere y a la vez no nombra la muerte ni el lugar de los cuerpos sustraídos a los ritos del reconocimiento. Pero es precisamente esa figura trágica del vacío, la ausencia, el desconocimiento, la que ha agitado sin descanso la reivindicación de la memoria *por su contrario*: la presencia callejera de la demanda, las fotos y retratos, las siluetas y manos, la "aparición con

2. Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós (varias ediciones).
3. Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Ed. Trotta, (1995) 1997, p. 24 (el subrayado es mío).
4. Edward Said analiza la importancia de las respectivas narrativas identitarias en el conflicto ancestral entre israelíes y palestinos, donde ciertas memorias míticas, que en verdad son productos decimonónicos de "invención de la tradición", como la gesta de Masada, sirven para sostener la legitimidad de una identificación entre nación y territorio. Ver "Invention, Memory and Place", en *Critical Inquiry*, vol. 26 No.2, Invierno 2000 (Chicago), pp. 175-193.
5. Sander Gilman sostiene que en la última década, la Shoah pasó a ser la matriz interpretativa del horror mismo, aspecto que no es independiente de su insistente tematización mediática y fílmica. Ver "Is Life Beautiful? Can the Shoah be funny? SomeThoughts on Recent and Older Films", en *Critical Inquiry*, vol. 26 No.2, Invierno 2000 (Chicago), pp. 279-309.

vida", primera consigna contra el (im)posibilismo y el silencio que marcó al mismo tiempo la posibilidad de la justicia.

El tiempo de la conmemoración ha llegado también para esta memoria: los diez años del Juicio a las Juntas (1995), que, pese a las leyes exculpatorias posteriores, sigue siendo un hito ejemplar, los veinte años del golpe (1996), que configuró una escena particularmente sensible para poder *hablar*, en todos los lenguajes, verbales y visuales, públicos y privados. Se producía allí una cierta condensación de la historia reciente, una distancia que permitía no solamente el abordaje simbólico, artístico, poético, la ocupación urbana una vez más, bajo imaginativas formas de manifestación, sino también el debate, la reflexión, la confrontación, con otras tonalidades de luces y sombras. Libros, relatos, testimonios, films, documentales, intervenciones políticas y mediáticas, se sumaron para trazar un nuevo escenario de rememoración, donde se perfilaba una dimensión quizá menos explícita, si bien nunca acallada: el carácter diversamente activo de las víctimas, sus ideales, su militancia, su *porqué*, aquello que los había tornado sujetos de la decisión, capaces de confrontar su autonomía.

En los últimos años se fue haciendo más evidente la *tematización* de la memoria, su carácter cambiante, ligado al presente del acontecer, a vaivenes políticos e históricos, su desplazamiento de lo que podría devenir en cristalización de la escena primitiva y traumática. Un rápido recuento podría destacar la afirmación de nuevos actores y estrategias: el protagonismo de HIJOS, el "escrache" como forma social de estigmatizar a los victimarios, los rumbos abiertos por la justicia internacional, los nuevos juicios por apropiación de bebés. La "aparición con vida" cobija hoy tanto la restitución de las genealogías como el descubrimiento de la violencia archivadora: listas ocultas de desaparecidos, documentos, pruebas, identificaciones, rastros biográficos que finalmente afloran, complementando los relatos del *Nunca Más*. Este empecinamiento narrativo, esta supervivencia material de las huellas —en los cuerpos, las memorias, los textos, las imágenes, las confesiones, los arrepentimientos— es quizá la contracara más rotunda de la desaparición, así como las huellas del Holocausto siguen apareciendo, a más de medio siglo del fin de la guerra, contemporáneas del actual proceso (discursivo, teórico, político) de su simbolización.

Pero así como la evidencia irrefutable de los campos no cancela las voces en contrario (esos "asesinos de la memoria", al decir de Vidal Nacquet), también aquí se siguen deslindando otras memorias, negaciones y conmemoraciones. Memorias de los "bandos" en guerra, fuertemente ideológicas, que recuerdan enfrentamientos y combates y reclaman (también) para sí la categoría de víctimas.[6] Otras, que aun reconociendo el horror a que llevó el terrorismo de estado en la Argentina, abogan por una hipotética "reconciliación". Y todavía, algunas, entre dos aguas —o dos demonios— que intentan definir la "justeza" posible de la equidistancia.

Es justamente esta diversidad de memorias, con las que sin duda enfatizaríamos el desacuerdo —aunque tampoco se encuentre, en "la otra orilla" una interpretación monológica— la que muestra la dificultad intrínseca de hablar de una "memoria colectiva", por más que ciertos registros de la comunicación contemporánea, ciertas tematizaciones e insistencias mediáticas, permitan definir (y construir) tendencialmente consensos y creencias compartidas. Terreno por excelencia de una lucha hegemónica —es decir, de una pugna constante por definirse con valor de "universal"— las memorias (públicas) resisten en su pluralidad —que también puede leerse como pluralismo— y, en todo caso, el desafío de la democracia consistirá justamente en el afianzamiento de los valores del reconocimiento de la diferencia —aun antagónica— y en el planteo crítico sobre la memoria: qué clase de memoria preservar, cómo hacerlo, en nombre de quién, y para qué fin. Preguntas éticas, estéticas, políticas, que se tornan imprescindibles llegado el tiempo —como ya ha ocurrido— de instituir lugares específicos (museos, memoriales, monumentos) para su perduración.

III

Estas mismas preguntas, reducidas a su mínima expresión, y por lo tanto, abiertas a la conclusividad del espectador —*Qué, Quién, Cuándo, Dónde, Adónde, Cómo, Porqué*— rondaban como leit-motiv la muestra *Kronos*, de Carlos Gallardo, que tuvo lugar entre el 16 de marzo y el 9 de abril de este año 2000 en la sala Cronopios del Centro Recoleta, y cuya coincidencia conmemorativa no es quizás azarosa.[7] El percutir deíctico de estos significantes, inscriptos sobre acumulaciones fuertemente simbólicas de fotografías, cartas borrosas, tickets, mapas, capturados en viejos buzones domésticos, o bien sobre cajas/nichos vagamente siniestros, trazaba un itinerario inquietante de identificaciones y reconocimientos, desde las imágenes cruentas del atentado a la AMIA, cuya inmediatez "sin editar" no se ha borrado de nuestras retinas —como tampoco la persistencia de esos interrogantes—, a esas otras texturas íntimas, familiares, que pueden entrometerse fácilmente en nuestra historia personal.

El espacio extenso de la exposición desplegaba así —desde el detalle mínimo a la instalación más elaborada— la temporalidad difusa de la memoria, su desvarío, la obsesión archivadora, el olvido. Aquello resistente a las teorizaciones —¿cómo se articula la propia vivencia a lo social, lo auto/biográfico a lo colectivo?— parecía responderse por sí mismo, de manera elíptica o metafórica, en la aglomeración de restos cotidianos al borde del

6. El 5 de octubre ppdo. apareció en los diarios una "solicitada" de una página conmemorando las pérdidas de los que cayeron en el ataque de Montoneros al Regimiento de Infantería de Monte 29, Formosa, en fecha homónima de 1975. La misma, con una composición visual de los diarios de la época, estaba firmada por ex-integrantes del Regimiento, familiares, amigos y "empresas privadas" y abogaba para que "después del dolor, siga la reconcilidación". Ver *Clarín*, p. 25.

7. La misma muestra había sido presentada unos meses antes en Chile.

objet trouvé (pedazos de viejas máquinas de escribir, relojes, cajas, almanaques antiguos), y su combinatoria casi minimalista, lo suficientemente reconocibles para crear identificaciones compartidas pero a la vez distanciados, a la manera de la *ostranenie*, por procedimientos específicos (resinas, torsiones, ensambles, series).

Podían leerse allí algunos motivos típicos de esa subjetivación del tiempo cotidiano, la cronología común y las marcas equívocamente biográficas, que ha dado en llamarse autoficción. Una historia (muchas historias), quizá posmoderna, alejada de la idea de *representación*, que no se cuenta por hitos cronológicos, datos precisos, recuerdos nítidos, que no se desenvuelve en una dirección, sino que se deja atisbar, imperfecta, a través de fragmentos, colecciones, rastros, inventarios: justamente, en la tensión perpetua entre el vacío de la memoria y el archivo.

En cierta semejanza con la propuesta crítica del "contra-monumento",[8] que señala más el vacío y la ausencia que la plenitud reparadora, quizá las presencias táctiles (escrituras, cartas, impresos, máquinas de escribir), los rastros del tiempo (calendarios, relojes, agendas, buzones), estaban convocados para marcar precisamente su distancia, el no-retorno, la imposibilidad de desciframiento, la borradura de la letra y de la atribución: cartas ilegibles, buzones sin dueño, agendas atornilladas, un muro de nombres (la instalación *Memoria*), sobre un plano de agua quieta y oscura, como simbolismo y abstracción: nombres sin apellido, de todos, de cualquiera. Distancia que torna la captación de la obra universal, al tiempo que no deja olvidar el *Dónde, Cuándo*, y entonces, el aquí situado de la rememoración, su inmediata puesta en sentido, su impacto en la búsqueda activa de aquello que no es dado.

La plástica —el arte— ofrecía en esta muestra un ejemplo cabal de la posibilidad simultánea de múltiples *lugares de memoria*, para tomar la célebre expresión de Pierre Nora, su dispersión más allá del monumento, la distancia de la representación, su potencialidad evocadora y política justamente por su silencio argumentativo, la suspensión de las respuestas, la *lentitud*, si pudiera decirse, en cuanto a la apropiación personal —planos de reflexión especulares, durativos, concéntricos, incapaces de traducirse en un instante catártico y fugaz. "La temática que sustenta toda mi obra —afirma Gallardo en el catálogo de la muestra— es la misma: el no olvido, los espacios reflexivos, las huellas, los trazos, una necesidad de que ciertos pensamientos, hechos, interrogantes, no mueran, no dejen de existir."[9]

En este deseo del no-olvido colectivo, y quizá como su contracara necesaria, se afirma el propio artista como archivador —y aquí no se puede menos que pensar en Christian Boltanski, cuya obra pionera se inscribe por entero en este campo. Opción estética que no resulta sólo de la incapacidad de la memoria de restituir la completud de la imagen o de preservar la integridad de los objetos, tampoco, quizá, del propio desfallecimiento del 'sujeto', sino probablemente de esa marca fatal de un siglo de acumulaciones aterradoras, de esa espectralidad siniestra —en el más puro sentido freudiano— que acecha en la simple cotidianeidad y que ha transformado los modos de ver. En fotografías, álbumes familiares, objetos inertes —ropas, cartas, valijas, utensilios— despojados de sus dueños, en rincones vacíos y casas abandonadas ¿no rondan acaso las figuras de la ausencia forzosa, el destierro, la desaparición?[10]

Si el contra-monumento o el arte que trabaja sobre los límites de la representación, son capaces de producir efectos perturbadores en la percepción, comprometiendo activa, corporalmente, la propia capacidad reflexiva y de asombro, ello no invalida ciertamente otros caminos para el *aprendizaje de la memoria*. Porque de eso se trata justamente cuando está en juego un pasado colectivo y traumático: no ya simplemente "recordar" , ejercitando una facultad de la mente y la afectividad, sino más bien indagar, multiplicar las preguntas, aceptar la tensión irresuelta —quizá para siempre un diferendo. Y quizá, contemporáneamente, en nuestro "aquí", haya también que pensar seriamente en el archivo —tan poco valorado, desde lo arquitectónico a lo documental, lo fílmico, lo testimonial—,[11] como una renovada capacidad performativa de hacer, a la vez, memoria e historia.

8. Young, James, "The counter-monument in Germany", en *Critical Inquiry*, Vol. 18, número 2, Invierno, 1992 (Chicago); "Cuando las piedras hablan", en revista *Puentes* No. 1, Agosto, 2000, pp. 80-93. El autor analiza el sentido y las propuestas contenidas en una serie de nuevos monumentos conmemorativos del Holocausto en Alemania, que infringen las lógicas convencionales desafiando toda pasividad contemplativa.

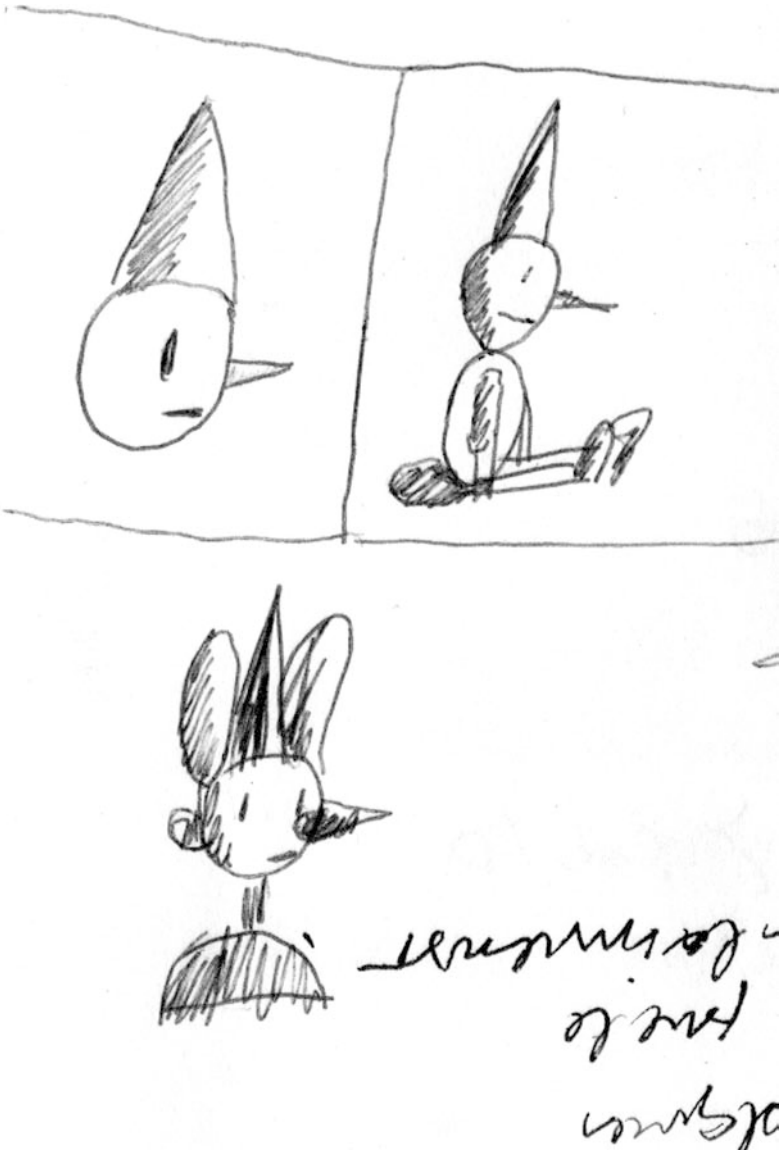
9. *Kronos*, catálogo de la muestra editado por Amigos del Centro Recoleta, Buenos Aires, 2000. La cita está extraída de una entrevista del autor con Ramón Castillo, que forma parte del libro (p. 28).

10. En el juego mortal de la presencia y la ausencia que caracteriza la obra de Boltanski, hay dos instalaciones particularmente memorables: *La maison manquante*, realizada en octubre de 1990 en Berlín, a la caída del muro, donde, junto con estudiantes de artes plásticas, trabajó en la recolección de los datos e historias de quienes habían habitado un edificio faltante en la cuadra, nunca reconstruido después de la segunda guerra, y se los instaló en forma de placas en las paredes colindantes; la otra, llamada *Canada* (el nombre del lugar donde los deportados de Auschwitz-Birkenau debían dejar sus bienes al llegar) fue realizada en varios países (la primera, en 1988, precisamente en Canadá): "Había cinco toneladas de viejas vestimentas desparramadas sobre el suelo del museo. Lámparas de escritorio adheridas al techo las iluminaban. Era necesario caminar sobre las vestimentas para ver la exposición. Se tenía la sensación de caminar sobre los muertos a medida que se avanzaba, de ahí el intenso malestar que provocaba. La muerte acechaba por la ausencia de los portadores de esa ropa" (Régine Robin, *Le Golem de l' écriture. De l' autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ Ed., 1997, p. 207). Al respecto, es interesante comfrontar, en cuanto a la *representación*, esta estrategia de producir un efecto de sentido por la acumulación metafórica de lo *semejante pero otro*, a la utilizada en el Museo del Holocausto de Washington, de haber buscado en los verdaderos depósitos, todavía existentes, para presentar *lo mismo.*

11. Justamente, y en coincidencia con el cierre de este artículo, apareció en *Clarín* del 29/10 la noticia del descubrimiento fortuito de casi un millón de fotos, de los míticos diarios *Crítica* y *Noticias Gráficas*, que condensan las imágenes de medio siglo. Estaban abandonadas, sin que se conociera su existencia, en el Archivo General de la Nación. Más de un historiador considerará ésta una buena metáfora de la Argentina.

El regreso de Siglo XXI a Buenos Aires

María Teresa Poyrazian



Desde los últimos años de la década del sesenta hasta la dictadura militar, la editorial mexicana Siglo XXI fue una singular institución del espacio intelectual argentino. Foucault, Barthes, Tinianov, Althusser, Bourdieu, Canguilhem, Derrida: una política de traducciones que influyó el pensamiento marxista, las ciencias sociales y la crítica literaria. Obligada a emigrar en 1976, Siglo XXI vuelve a establecerse hoy en Buenos Aires. Publicamos las palabras de Teresa Poyrazian en la presentación de ese regreso.

Sólo quiero decirles en pocas palabras cuáles fueron mis sentimientos al abrir un sobre sin ningún signo de procedencia y encontrarme primero con un logo conocido y luego la frase: "Siglo XXI celebra su regreso a Buenos Aires", que tuve que releer varias veces.

La primera imagen que surgió fue el dolor, el recuerdo de los trágicos momentos de 1976 que, traducidos en términos de persecución, muerte, desaparición, encarcelamiento, atravesaron y afectaron a la editorial haciendo inevitable su cierre.

Pero no voy a hablar de esos momentos, dado que están presentes hoy vívidamente en el recuerdo de todos los aquí reunidos, sino para decir que en ese entonces el actual gerente general tenía dos años y su vida también ya había sido afectada por esos acontecimientos.

Menciono este hecho para saludar con alegría y convicción un pasaje generacional que me parece altamente auspicioso y que abre por un lado hacia las perspectivas y necesidades del actual campo editorial sin dejar de sostener, por vía endovenosa, un hilo con lo que fueron las ideas, los fervores, las pasiones que sustentaron los proyectos de hace veinticuatro años.

Quiero recordar hoy con ustedes a todas las personas (gerentes, autores, directores de colección, correctores, traductores, imprenteros, corredores, administrativos, amigos, etc.) que, reunidas durante siete años, entre 1969 y 1976, configuraron un proyecto político-cultural-editorial que dejó una profunda marca en el quehacer cultural argentino.

Siglo XXI Argentina fue una de esas viejas editoriales donde se iba a conversar, donde los autores y colaboradores iban a conversar, donde, como dicen algunos de los protagonistas de esa historia, se había trasladado el café a la editorial, o también la editorial al café.

Digo conversar haciendo hincapié en su más alto significado etimológico que refiere a hacer surco, hacer línea de escritura, y también y sobre todo a "vivir en compañía".

Al no existir un comité editorial formal, estas charlas de café se transformaron en un lugar de discusión, de intercambio, de información, donde comenzaba a circular, a plasmarse el material que luego se iba a editar. Así también se fueron creando sólidos vasos capilares con el mundo intelectual.

En la editorial o en el lugar elegido para almorzar con "los que iban cayendo" las frases eran del tipo: "Che, Todorov acaba de sacar un libro", o "Leí a un autor fabuloso que les recomiendo" o "Estuve en Ecuador y hay un tipo que escribe sobre la teoría de la dependencia", etc. etc.

Esto hizo que, junto con una línea editorial firmemente establecida más el acervo que venía de México, existiese una apertura hacia temas muy variados que dieron una particular impronta al catálogo.

Así coexistieron en una sólo aparente disimilitud las *Cartas de Yagué* de Burroughs, los marxistas ingleses, los historiadores latinoamericanos, el diario de las secretarias de Lenin, el *Libro de Oro* de Hortensia, Roa Bastos, Piglia, Bianco, Cardozo y Faletto, Evariste Galois, Portantiero, Jitrik, Bela Bartok, los clásicos marxistas, Quino, etc.

Quizás esta modalidad fue el reflejo del vértigo de ideas que en ese momento recorrían no sólo Argentina y México sino también el mundo.

Hubo cosas de locos cuya coherencia teórica se pudo ver a posteriori y hubo cosas de locos que nunca tuvieron ninguna coherencia y siguieron siendo cosas de locos.

Había un modo distendido, en apariencia indolente, que dio lugar a muy variadas críticas: "sin corbata, sin saco, en ojotas".

Una de mis hijas me decía ayer: "Era una manera rara de trabajar. Nunca estaban sentados en sus escritorios".

Las jornadas de trabajo eran pautadas regularmente, entre otros hechos, por la aparición diaria de José Luis Mangieri, con su editorial La Rosa Blindada cargada en su portafolio (verdadera editorial ambulante), que traía las últimas novedades de la calle. O por los jamones crudos que una de las imprentas regalaba infaltablemente para fin de año, y que eran esperados con ansiedad.

En ese ámbito se produjo una obra editorial que aún hoy es reconocida por el rigor y la seriedad con que fue realizada.

Eso era una usina intelectual, un hervidero de ideas, de discusiones, que se plasmaban en libros que a su vez producían otras ideas y otras discusiones.

Uno de sus momentos más álgidos fue en setiembre de l975, cuando acogió a los exiliados chilenos víctimas del golpe que derrocara a Allende.

Había una pasión en juego, y creo que eso es lo que rememoro con mayor emoción.

Recuerdo algunos momentos muy insólitos, sobre todo vinculados a la traducción de los *Grundrisse* y a la nueva traducción de *El capital*, que llevó seis años de trabajo.

Las cartas de y con Pedro Scaron, el traductor, que en un comienzo del trabajo vivió en Buenos Aires pero luego se trasladó creo que a París, iban y venían tratando de lograr acuerdos alrededor de una palabra, del sentido de un párrafo o de un concepto dudoso.

Siempre recuerdo, por ejemplo, una larga carta de Scaron repleta de precisiones y consideraciones varias al final de la cual, para avalar su criterio sobre vaya a saber qué cuestión, había pasado el lápiz y reproducido en la hoja de papel la imagen de una moneda irlandesa de la época de Marx donde aparecía determinada palabra. Siempre me pregunté de dónde había sacado esa moneda y cómo la tenía disponible para esa ocasión.

En otra oportunidad, interrumpió las entregas de la traducción. Se había encontrado con una cita de Shakespeare, de la que Marx no especificaba su procedencia. E hizo lo único que podía hacer en esa época sin computadoras. Leyó las obras de Shakespeare hasta encontrarla.

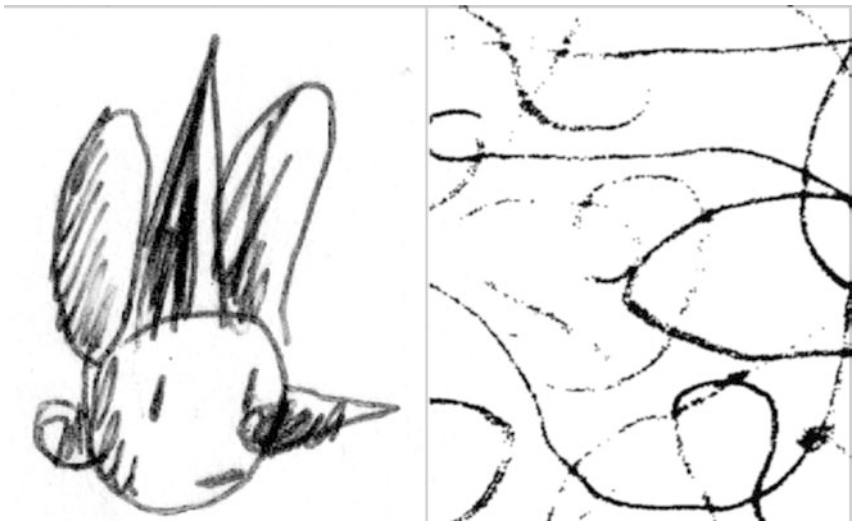
También las galeras iban y venían porque él les daba la penúltima revisión.

Recuerdo el asombro seguido de carcajadas, no desprovistas de admiración, con que fue recibida una de esas galeras. Fiel a su espíritu y su convicción anarquista, había escrito: rey, duque, papa, conde, cardenal son trabajos como cualquier otro, como zapatero, maestro, deshollinador, y van con minúscula.

Verdaderamente cosas de locos.

También me vienen a la memoria los ojos desorbitados de Pepe Bianco, quien solía sentarse a departir durante horas recordando con los cordobeses el período de su vida en que vivió en esa ciudad, el día en que la mujer de un imprentero que era maestra de escuela le corrigió los signos de puntuación de las galeras de su novela, *La pérdida del reino*, aduciendo que tenía muchos errores, galeras que debieron ser rehechas entonces en su totalidad.

Junto con el señor Director Jaime Labastida, junto con nuestra querida y siempre recordada Lupita, junto al gerente general Carlos Díaz, junto con todos los aquí presentes, junto con los que ya no están, celebramos el regreso a la Argentina de Siglo XXI.



La universidad y los universitarios

José Luis Coraggio, Guillermo Jaim Etcheverry, Hilda Sabato, Sylvia Saítta

Esta conversación tuvo lugar el 29 de setiembre de 2000 en las oficinas de Punto de Vista. *Participaron José Luis Coraggio (economista, actualmente rector de la Universidad Nacional de General Sarmiento), Guillermo Jaim Etcheverry (profesor titular y ex decano, entre 1986 y 1990, de la Facultad de Medicina de la UBA, miembro de la carrera del investigador del CONICET y de la Academia Nacional de Educación); Sylvia Saítta (doctora en Letras y ex representante de graduados en el Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA) e Hilda Sabato (*Punto de Vista*; representante de profesores en el Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA).*

Hilda Sabato: Desde la década de 1920, la universidad pública argentina se definió como institución académica y políticamente autónoma del estado. Sin embargo, experimentó de manera directa y sin atenuantes todos y cada uno de los vaivenes por los que atravesó nuestro inestable país. En ese plano, como en tantos otros, los mayores estragos fueron causados por la última dictadura militar.

A partir de 1984, con el comienzo de la transición a la democracia se inició también la normalización de las universidades públicas. Hubo que volver a construir las instituciones, en un momento de crisis de los modelos de universidad y de estado vigentes hasta la década de 1970, y de difíciles condiciones económicas y sociales para el país. Reinventar la universidad no ha sido fácil. Han estado en juego valores e intereses contradictorios y los resultados alcanzados son muy heterogéneos. Lo cierto es, sin embargo, que después de diecisiete años —vale la pena destacar que se trata del período más largo de normalidad institucional en nuestra historia— esos resultados no pueden complacernos. Podríamos hacer una larga lista de logros, de aspectos en los cuales estamos mucho mejor que cuando empezamos. Pero los problemas y las falencias son demasiados y demasiado graves como para ignorarlos. Y si bien muchos de esos problemas no son ajenos a una desesperante situación nacional, es importante destacar que no son *sólo* su reflejo. Por el contrario, en buena medida la crítica situación universitaria es resultado de la manera en que los universitarios hemos manejado la institución.

Pensaba que en esta conversación podríamos avanzar en las críticas y en las propuestas de cambio a partir de una reflexión sobre cómo los universitarios estamos manejando la universidad pública. Esto no implica desconocer otras dimensiones del problema, como el bajo presupuesto y las difi-

cultades de financiamiento, las deficiencias con que los estudiantes llegan a la universidad, o la cuestión más general de la educación superior, entre otros. Pero se trataría acá de mirar hacia dentro, para ver cuánto se podría o se puede hacer de todas maneras. En ese plano, soy bastante autocrítica. En los últimos 17 años, muchas cosas se hicieron mal y otras que se podían haber hecho no se hicieron.

Quisiera partir haciendo referencia a la presuposición de que la universidad es una comunidad educativa, en la que todos los miembros, más allá de sus diferencias políticas, religiosas o ideológicas, comparten un conjunto de valores y una lógica de funcionamiento vinculados con sus fines específicos, la creación y transmisión de conocimiento. Esta idea tiene larguísima tradición, se remonta a los orígenes mismos de la institución universitaria, y, en nuestro país, se afirma con la Reforma de 1918. La normativa de la mayor parte de las universidades argentinas está basada en ese presupuesto. El Estatuto de la UBA, por ejemplo, dice que la universidad es una comunidad de profesores, alumnos y graduados. Más allá de las normas, todos nosotros actuamos pensando y entendiendo a la universidad como una comunidad. El problema es que no funciona como tal. Como la situación universitaria argentina es de una gran heterogeneidad, mis observaciones se refieren sobre todo a las instituciones más grandes y más antiguas, que han marcado el campo universitario en los últimos cien años.

Una comunidad, decía, supone valores y lógicas específicas que, en nuestro caso, no existen, o son muy débiles. Se ha señalado ya muchas veces la actual subordinación a lógicas que no tienen que ver con los fines específicos de la universidad como institución compleja, productora y difusora de conocimiento y de cultura. El predominio de la lógica partidaria es evidente. En algún artículo Guillermo Jaim hablaba del predominio de la lógica del negocio y la lógica corporativa. Estas lógicas atentan contra el funcionamiento comunitario y alimentan actitudes típicas de nuestra universidad como el corporativismo de claustro y de disciplinas; el clientelismo político y académico; el faccionalismo y el autoritarismo en el gobierno de la universidad y su contracara, la ineficacia; el amateurismo científico y cultural.

Permanentemente hacemos referencia a un conjunto de principios y valores que en general pertenecen a la tradición reformista. ¿Hasta dónde ellos informan nuestras acciones? Se mencionan, se repiten, pero no se discuten. Nunca nos preguntamos si algunos de los problemas que hoy experimentamos no tienen que ver, también, con esos principios. O ¿se trata solamente de su tergiversación?

En ese plano, sería importante discutir sobre la autonomía, del estado pero también del mercado; la gratuidad; el ingreso irrestricto; la publicidad de los actos de la universidad, en su doble sentido: el carácter público de las acciones y la transparencia de los procedimientos. También sobre la proclamada "democracia universitaria", término que se usa en diferentes sentidos. A veces democracia remite al carácter gratuito de la universidad, otras a la forma de su gobierno, otras al ideal de un reclutamiento amplio que contribuya a promover una mayor igualdad social...

Se trata, por cierto, de una cantidad demasiado grande de puntos para una sola discusión. Pero pueden servir para pensar en la posibilidad y en la pelea por un cambio progresista en la universidad, que se oriente a mantener algunas de las cosas que han sido relativamente buenas en la tradición argentina, pero también apunte a una transformación para que la universidad pública sea un centro productor de conocimiento, de formación de intelectuales y de elites políticas y científicas, y de debate cultural a la altura de los tiempos. Ahora no funciona así, aunque seguimos actuando como si lo hiciera.

José Luis Coraggio: En realidad no se actúa como si la universidad fuera una comunidad. Más bien funciona como una sociedad que está formada por distintas comunidades y, como sabemos, las comunidades pueden tener luchas feroces entre sí, matarse las unas a las otras, aunque eventualmente puedan defenderse a muerte frente a lo distinto. Enfrentaríamos una universidad que es un conjunto de comunidades heterogéneas. Nuestro problema es lograr que esa totalidad se integre, tenga un propósito común, o un sentido común, pueda superar sus diferencias y cada uno sea reconocido en su papel específico. Tenemos, sobre todo, un problema de legitimidad. Las distintas comunidades implican intereses, historias, trayectorias y referencias distintos que deben ser reconocidos en la medida en que se constituyan como legítimos. Pero ¿cómo se crea un espacio donde se pueda definir la legitimidad y llegar a un consenso, aunque no sea total, que permita la manifestación de los distintos intereses legítimos pero también la definición de valores comunes y la toma de decisiones? Más que partir de valores preconcebidos, habría que ver los que hoy están implícitos en nuestras prácticas.

Hilda Sabato: Lo que decís es interesante porque apunta a desarmar la idea de la universidad como comunidad, a cuestionar ese presupuesto fundamental de nuestra vida universitaria y de buena parte de la normativa.

José Luis Coraggio: El sistema en realidad está pensado para darle lugar a todas esas comunidades *parciales* y permitir que puedan reproducirse sus diferencias improductivas. No estoy seguro de que el sistema esté pensado para reproducir una comunidad *universitaria*, sino más bien para negarla, haciendo que se reproduzcan las corporaciones, los intereses faccionales, las intrusiones políticas y del mercado, últimamente de manera creciente las del mercado... No tengo claro que realmente haya una incongruencia entre el sistema y esta multiplicidad de intereses.

Guillermo Jaim Etcheverry: Deberíamos admitir que, en la Argentina, nos hemos acostumbrado a denominar "universidad" a una institución que, en realidad, no es tal. Quienes pasamos por ella no hemos tenido "vivencia universitaria" sino que, más bien, interactuamos en escuelas profe-

sionales o en grupos de mayor o menor calidad. Carecemos de la experiencia que supone el emprender un esfuerzo cultural común, una tarea compartida en el ámbito de una institución dedicada a crear conocimiento y, sobre todo, a construir una visión del mundo. Sin duda, nunca nos hemos propuesto ese objetivo pues, desde su propio nacimiento, nuestra universidad ha constituido la siempre mencionada federación de escuelas profesionales. Esta concepción se advierte claramente al analizar el funcionamiento del sistema de gobierno universitario en el que se pone en evidencia el hecho de que cada uno de los actores está, por lo general, preocupado por lo que sucede en su propio ámbito y tiende a desinteresarse de los demás. Se configura así una suerte de pacto de no agresión que garantiza que al no interferir con los asuntos del otro, la conducta de éste será similar. Así se coarta cualquier posibilidad de desarrollar una visión más amplia de la institución. Esta carencia de "universidad" como tal, que refleja la falta de interés y de fuerza para constituirla, es un punto central en el análisis. Si en algunas circunstancias históricas existió el interés, faltó la fuerza política para concretarlo.

En mi opinión, del análisis de la experiencia en la que muchos hemos sido protagonistas durante los últimos 17 años, surge el hecho de que no siempre tuvimos la visión o la calidad cultural para percibir que teníamos entre manos algo mucho más trascendente que el manejo de una oficina pública. No es infrecuente comprobar que la gestión universitaria funciona como la de una oficina pública, con intereses limitados al movimiento del día a día y caracterizada por las distorsiones mencionadas en la introducción por Hilda Sabato. He escrito en numerosas ocasiones que, cuando en el futuro se estudie lo ocurrido en estos años, nos responsabilizarán por haber corrompido a una generación. Con los dirigentes estudiantiles que actuaron en el comienzo de la gestión democrática se establecía un diálogo completamente distinto al habitual en los años 90. Esta pérdida de objetivos "universitarios" en el diálogo político, suplantados por un discurso monopólico sobre la prioridad de obtener ventajas para el "grupo" y, la mayor parte de las veces, personales, constituye una responsabilidad de la dirigencia que deberemos poner en el debe de una acción que opaca muchos de los numerosos logros positivos que, sin duda, tuvimos.

Hoy preocupa comprobar que se está cristalizando una situación en la que se aleja cada vez más la posibilidad de la discusión universitaria. Por un lado se consolida la idea del usuario, el "cliente" de la universidad, cuyo objetivo prioritario es concluir sus estudios cuanto antes. Por otro lado, se fortalece una suerte de nomenclatura, que está adquiriendo el carácter de estable, dedicada profesionalmente al gobierno de la institución, en algunos casos con calidad técnica y en otros, sin ella, movida exclusivamente por un interés político, no con el genuino de llevar a la práctica una acción basada en una ideología sino guiada por los objetivos de grupo o de subsistencia personal. Esto se refleja claramente en el pobre nivel de los debates, alarmante cuando se comparan las discusiones mantenidas en los cuerpos colegiados de los años 60 con las de la actualidad. La decadencia cultural de los participantes, que ese análisis revela, resulta asombrosa.

En muchas instancias de su vida institucional, volviendo al planteo inicial de Hilda, la universidad funcionó dentro de un esquema reformista y lo hizo bastante bien. No creo, pues, que se trate solamente de una cuestión de normas. En la decadencia de la situación actual está involucrada la calidad cultural de la sociedad argentina y de los que participamos de ella, nuestra propia calidad. Antes, las discusiones ideológicas se centraban en la "sustancia universitaria". Hoy se pone escasa pasión en la consideración de cualquier problema que haga al núcleo de la cuestión universitaria. El entusiasmo se centra en el reparto de cargos mal remunerados (no siempre), prebendas de todo tipo, viajes de cabotaje y no tanto, míseros subsidios y demás herramientas útiles para conseguir el beneplácito de los votantes.

Sylvia Saítta: Soy, de alguna manera, el producto de la universidad que ustedes volvieron a pensar en 1983-84, y me parece que el problema central está en algo que Hilda decía: éste es el período más largo de "normalidad" universitaria y creo que lo que no se pensó en ese momento inicial fue cómo sería una universidad que no iba a experimentar interrupciones en su gestión. Creo que el modelo con el que se pensó la universidad en 1984 encontró su límite y hoy se plantea el problema de ver no solo qué pasa cuando hay continuidad institucional, sino también qué pasa con la gente que se formó durante estos años.

¿Qué pasa con los estudiantes y con el movimiento estudiantil?, por ejemplo. La situación en que hoy se encuentra el movimiento estudiantil es grave: ha perdido —o está perdiendo— su posición de interlocutor de los diferentes claustros de la comunidad universitaria. Responde más bien a lógicas externas, principalmente de los partidos políticos, y eso es grave. No sólo no interpela a los profesores o a los graduados; tampoco a los mismos estudiantes. En las aulas, cuando entran los pibes del movimiento estudiantil, la mayoría de los estudiantes no quieren ni oírlos.

¿Y qué pasa con los graduados, es decir, con quienes éramos estudiantes en 1984? Hicimos todo lo que la universidad nos pidió, cumplimos con la carrera, hicimos un postgrado. ¿Qué lugar les está dando la universidad a estos graduados o doctores o magister jóvenes? Para esta pregunta, la universidad no tiene demasiadas respuestas. Por varios motivos: es la primera vez que se tienen que renovar los concursos en la historia de la universidad, y si bien las condiciones están dadas para que haya renovación de concursos y llamados a nuevos concursos, en los hechos no sucede. No hay recambio generacional, no hay lugar para la investigación y pronto no habrá lugar ni siquiera para la docencia.

A esto se suma que un principio fundante dejó de regir y no nos dimos cuenta: el de la autonomía. A partir de las últimas políticas de la Secretaría de Asuntos universitarios del Ministerio, la autonomía quedó atrás.

Ahora que los concursos —que eran (y tendrían que seguir siéndolo) el modo interno a través del cual la universidad revalidaba y legitimaba los lugares que cada uno ocupaba— son cada vez menos, pasamos a ser categorizados como A, B, C o D desde afuera, con una lógica que no es la de la propia institución. La universidad dejó de pensarse para ser pensada por un señor del ministerio que decide quiénes somos.

Otro punto: hoy todos somos investigadores. Creo que es absurdo pensar que con una dedicación simple —ochenta pesos por mes— se puede ser también un "investigador" y cumplir con lo que esta tarea implica. Esto es un engaño hacia la comunidad universitaria, dado que todos ahora nos consideramos investigadores; y hacia fuera de la universidad, es una burla.

Hilda Sabato: Lo que trae Sylvia es una experiencia distinta de la que mencionaba Jaim, en el sentido de que aun en aquellos lugares donde no se trata de reproducir la lógica profesional, hay problemas serios. Efectivamente la universidad argentina nació vinculada con las profesiones y desde principios de siglo se luchó contra esa situación. Una de las banderas del movimiento reformista fue justamente la lucha contra el perfil profesional de la institución. Ya entonces algunos dirigentes planteaban la necesidad de separar la habilitación profesional del título de formación, y sostenían que era función del estado y no de la universidad habilitar profesionales para ejercer determinadas funciones, como ser médico, contador o abogado. Esta situación no se ha modificado.

El problema que plantea Sylvia, por su parte, es otro. En lugares donde efectivamente se intentó crear, a partir de 1984, una comunidad académica, un lugar de generación y transmisión de conocimiento y de producción intelectual, también ha habido problemas graves surgidos no sólo de las prácticas, sino de los propios mecanismos establecidos. Hay mecanismos que no funcionan; tienen una larga tradición en la universidad pero están demostrando sus límites. Por ejemplo, la estructura de cátedra. Es vertical, es rígida, impide el recambio, realmente creo que no sirve.

Guillermo Jaim Etcheverry: Al hablar de la "universidad profesional", no hacía referencia a la visión clásica, sino más bien a la idea de compartimientos estancos. Aun en los ámbitos en los que teóricamente se favorece la generación de conocimiento, tampoco se ve a la universidad como una empresa común. Por ejemplo, durante el período en el que participé en el Consejo Superior de la UBA, se alentó el desarrollo del área de ciencias sociales y humanidades, que se consideraba muy importante porque la institución había sido duramente castigada en esas áreas. La Facultad de Ciencias Sociales, por ejemplo, se creó con un compromiso concreto de que iba a instrumentar la departamentalización como un modo de manifestar una voluntad y dar un ejemplo de integración. Ese objetivo no se concretó porque la gente tal vez no esté predispuesta a lograrlo pero, además, porque el gobierno universitario tiene poca capacidad de convencimiento. En general, si la universidad en su conjunto resuelve algo, carece del poder para concretarlo en los hechos. O, más bien, le falta la voluntad de usar el poder porque ello implicaría alienarse de algunos grupos cuando el objetivo es atenderlos aun en detrimento de la institución. Nos limitamos al manejo de lo cotidiano, y el gobierno no encara cambios profundos, que impliquen enfrentar intereses, porque es en su persistencia donde se funda su permanencia. Esto hace que no haya posiciones innovadoras y en nada se cambie radicalmente.

José Luis Coraggio: ¿Cuál es nuestra responsabilidad en todo esto? Porque lo que pasa en la universidad es coherente con lo que pasa en el país y en el mundo. Si consideramos que la universidad está atravesada por todo tipo de contradicciones, comunidades, corporativismos, y queremos pensar en la posibilidad de que se integre de otra manera para poder encarar tareas trascendentes, tiene que haber un proyecto de universidad y un programa para llegar a ese proyecto, que a mi juicio no pueden ser puramente endógenos, sino estar vinculados con un programa de transformación social.

Cuando uno mira afuera, al estado, al sistema político, a las fuerzas sociales, ve que tampoco allí existe la posibilidad de plantear un proyecto de país y un programa para transformarlo. Como, además, la universidad es parte de ese sistema, es muy difícil pensar que nosotros podríamos transformarnos endógenamente, sin que haya a la vez cambios significativos en el funcionamiento de algunas de las estructuras, como el sistema político, por ejemplo.

En esta década ha habido intentos fuertes de cambiar a la universidad desde afuera. Pero el problema es que se trata de proyectos que no son buenos para la universidad que nosotros queremos. Se busca mercantilizar a la institución, introducir mecanismos de mercado según una hipótesis acerca de cómo funciona el comportamiento humano a través de la competencia, la asignación de recursos mediante incentivos, los premios, los castigos y todo lo demás, con una psicología espantosa, pero además con un proyecto político negativo. No me opondría, en principio, a la posibilidad de que, en otras condiciones, el país, la sociedad o el estado le demandaran a la universidad, desde afuera, que se transforme. Lo vería como muy favorable, pero en estos años se le está pidiendo que se transforme en un sentido que va en contra de todos los valores que sustentamos.

Por otra parte, ¿por qué adentro no surgen fuerzas que sustenten una transformación? Se realimentan mutuamente una especie de mayoría silenciosa, cínica, que no quiere meterse en nada, y una nomenclatura o una clase de dirigentes impermeables a la democracia. La gente no dice, de la noche a la mañana, "voy a empezar a participar". Tiene que hacer experiencias que le demuestren que la participación tiene sentido. No se abre un espacio de participación y de desarrollo, no hay aprendizaje y no se da ese cambio de cultura en el interior de la universidad. Esto es equivalente a lo que sucede afuera, en los barrios o en la sociedad política...

En suma, quisiera poner en duda si el cambio va venir necesariamente desde adentro. No digo que *tenga* que venir de fuera, pero no lo niego como posibilidad, porque me parece difícil que esto se destrabe desde el interior. Y no es que haya que esperar a una gran crisis para que se produzca ese impulso, porque ya estamos en crisis, y es evidente que podemos navegar la crisis y reproducirnos en la crisis.

Hilda Sabato: La sensación que uno tiene es precisamente esa: que ya está instalada una determinada práctica de reproducción que reafirma y profundiza los aspectos que consideramos más negativos. Esto se ve con claridad en el triunfo de las lógicas partidarias, que están colonizando cada vez más la universidad, y en la afirmación de lógicas corporativas. La organización de la representación por claustros, por ejemplo. Cada claustro se retroalimenta, genera lógicas absolutamente corporativas de reproducción y entiende al otro como un enemigo. Ese enfrentamiento no se basa en la confrontación de proyectos sino en los mecanismos que mencionaba Jaim. Cada grupo busca el control de alguno de esos resortes que le pueden venir bien a ese grupo, a ese claustro, a ese sector. La forma de gobierno de la universidad reproduce estas condiciones.

En las universidades tradicionales, el cogobierno, tal como está diseñado actualmente, tiende a alimentar las lógicas corporativas de grupo y no a estimular el diseño de proyectos globales, que puedan atraer a grupos provenientes de los distintos estamentos. Las demandas son en general "gremiales" en el peor sentido, demandas que hacen a la disputa por los espacios de dinero y de poder adentro mismo de la institución universitaria. En lugar de sumar se trata de impedir el progreso del otro "claustro".

José Luis Coraggio: Insisto en que tenemos que ver si podemos tener experiencias distintas. Porque ante esta realidad se puede decir "me imagino una cosa distinta", pero ¿por qué la gente se va a sumar a ella? Por ejemplo, como rector de la Universidad de General Sarmiento, voy al Consejo Superior con muchos temas sin saber lo que va a resultar de las deliberacioes. No llego con votos contados, no promuevo reuniones previas que no sean públicas, y el resultado no está decidido de antemano. Todo es transparente, todas las unidades conocen el presupuesto de las demás y de la universidad en su conjunto, se sabe en qué se está gastando, nos vigilamos horizontalmente y las decisiones surgen de la discusión entre todos. Pero hacer que eso funcione lleva mucho tiempo y energía de todos los que participan. La gente se cansa porque hay muchas reuniones para que todo sea compartido, horizontal: cambiar un régimen de recursos humanos o un plan de estudios... Por eso hay que lograr una mayor fluidez de los mecanismos democráticos de decisión. En un contexto como el de estos dos años, en que no hay recursos, se rema contra la corriente, y no se propician las condiciones para cumplir a cabalidad con los aspectos más atractivos del proyecto de cambio que orienta la experiencia de esta universidad, puede llegar un momento en que digamos "seamos prácticos, volvámonos decisionistas, usemos la ley de las mayorías" y, finalmente, terminemos en las trenzas. Si hay una experiencia de cambio, tiene que existir un contexto que la premie, que la destaque, que le permita reproducirse. Sucede más bien lo contrario. Hay un sistema de anticuerpos que obstaculizan esas experiencias. ¿Cómo hacemos para sostenerlas, que se difundan y sean valoradas, que se vean como una alternativa?

Guillermo Jaim Etcheverry: Tal vez el modo sea llevándolas a la práctica. Lo importante es advertir la naturaleza de los problemas y tratar de ir corrigiéndolos. La cuestión de la influencia externa es, sin duda, importante pero la propia institución tiene reservas como para hacer algo diferente si se planteara una motivación más convincente. Entiendo que es difícil, aunque no comparto esa idea de la competencia entre los claustros. Ojalá fuera así, porque al menos eso indicaría que luchamos por alguna causa común. En este caso, se trata más bien de enfrentamientos individuales, o de grupos, que no llegan siquiera a ser de claustros. Dudo que el impulso al cambio provenga del exterior y de hacerlo, me temo que en este contexto sea una presión por más mercantilismo, más adaptación a lo que hoy se llama el mercado y el eficientismo. Vivimos en una paradójica situación en la que se pretende gestionar y, sobre todo, controlar como si estuviéramos en Harvard. Es más sencillo ignorar que nuestra universidad, donde buena parte de los docentes reciben una retribución nominal, no es precisamente Harvard. En otras palabras, no resulta fácil intentar gestionar en serio algo que, no pocas veces, se acerca a la broma.

José Luis Coraggio: Yo lo pondría en los siguientes términos: no necesito esperar que un salvador de afuera le dé una misión a la universidad, pero si no nos hacemos cargo del contexto no vamos a poder salir adelante. Hay que cambiar algo afuera para poder cambiar algo adentro. En la época en que yo era estudiante, en la universidad se discutía qué estaba pasando con el país; ese era el gran problema. Hoy, esa cuestión no está. Si la intelectualidad en buena medida está en, o alrededor de, las universidades, permanece silenciosa, paralizada, anestesiada. Si no nos hacemos cargo de la política económica del gobierno, y solamente recibimos los golpes y los resistimos, no alcanza. Las facultades de ciencias económicas, por ejemplo ¿están generando un pensamiento alternativo a lo que es la política neoliberal o están reproduciendo a sus gestores e ideológos?

Si no asumimos el contexto, lo que vendrá será mucho peor que el mercado, podría ser la desaparición de la universidad, y más en general de todo el sistema escolar, tal como los conocemos o añoramos. Acabo de estar en la Feria de Hannover en una reunión internacional "Diálogo global: construyendo sociedades que aprenden", donde se desplegó el nuevo programa que plantea el Banco Mundial. Según ese programa, nos dirigimos hacia sistemas autoadministrados de aprendizaje informatizado. Va a haber un gran banco de conocimiento, 500 veces más

grande que la Biblioteca del Congreso de Washington, al alcance de nuestra consola, y nos tocará a nosotros mismos autoadministrar nuestro curriculum. El maestro, el profesor, el proceso de formación, todo eso se minimiza o desaparece. Según el Banco, en esa nueva realidad el único problema será de acceso al sistema.

Lo que viene es, entonces, un ataque total a la institución universidad, que puede adoptar diversas formas, unas muy brutales y otras más sofisticadas. Por lo tanto, si no nos ubicamos con respecto a ese contexto y pensamos en el cambio sólo desde adentro, desde los mecanismos internos, va a ser difícil reconstituir una universidad como la que queremos.

Hilda Sabato: Estoy de acuerdo en que hay que saber que esto está pasando, pero desde la universidad ¿cómo reaccionamos, qué hacemos con esa institución que está en una medida no menor en las manos de muchos de nosotros? Nosotros mismos, José Luis como rector, Jaim como decano, Sylvia y yo como consejeras, hemos tenido una dosis de intervención en los destinos de la universidad, por más mediada que ella haya sido en los distintos casos. ¿Qué propuesta de cambio o qué estrategia llevamos adelante desde dentro de la universidad para reforzar aquellos aspectos que hagan más difícil esa transformación que está proyectada para nosotros desde afuera?

José Luis Coraggio: Creo que la respuesta es política. Hay que poner en marcha un proceso donde la gente empiece a encontrar otra conexión entre sus intereses particulares y un sentido de conjunto de esta universidad, en este país. Hace falta una corriente de política universitaria que cambie los términos, no que trate de disputar los mismos espacios con un proyecto distinto, sino que diga "pateo el tablero", vamos a discutir de otra manera. Para ello hay que enfrentar lo que ya se ha convertido en sentido común de los universitarios, los estudiantes, los profesionales. Por lo tanto, hay que dar una lucha cultural.

Un ejemplo: nosotros (en la universidad de General Sarmiento) tenemos varios profesorados pensados para atender las nuevas demandas de la reforma educativa del sector secundario. Tuve hace unos días una reunión con alumnos de los profesorados. Me preguntaron ¿por qué la universidad participa en los programas de capacitación de los docentes que ya están formados en los terciarios, cuando esto les va a dar más puntos y les va a permitir competir con nosotros más favorablemente? La pregunta es legítima: "si me están formando para que yo tenga un empleo ¿porqué le están dando recursos a la competencia?". Nuestra respuesta fue la siguiente: "Ustedes salen de acá como profesores formados de otra manera, pero van a ir a incorporarse a escuelas donde todos los mirarán como sapos de otro pozo, los van a boicotear, hasta que finalmente se vayan o se conviertan en el profesor clásico. Ustedes necesitan que esa institución cambie. No pueden sólo cambiar ustedes".

Se trataba de inducirlos a que no pensaran estrechamente. Estamos desafiados todos los días con preguntas de ese tipo. Si no tenemos respuestas para todas y cada una de esas preguntas, que sin duda tienen cierta legitimidad, es porque no tenemos una estrategia de conjunto que debe ser política.

Sylvia Saítta: La universidad dejó de formar intelectuales para formar técnicos o especialistas y, por lo menos en las humanidades, se está desarrollando un "carrerismo" atroz, desmedido. Cada uno defiende su curriculum y se escuchan frases terribles en este sentido; se va a los congresos o se publican artículos principalmente para agregar "una línea más en el curriculum". Los sistemas actuales de evaluación contribuyen a esa distorsión. De esta manera, órganos totalmente legítimos de intervención pública, como las revistas académicas o las jornadas y reuniones científicas, terminan cumpliendo un papel totalmente endógeno. Un grupo saca su propia revista sin ningún tipo de evaluación externa para publicar ahí sus artículos y "hacer curriculum". Este carrerismo desmedido atenta contra todo lo que estamos proponiendo. Es imposible que de estas carreras individuales y de este cuidado obsesivo por el camino personal salga una comunidad atenta a pensar cuáles son los problemas conjuntos.

Guillermo Jaim Etcheverry: Temo que el entusiasmo por el cambio permanente en el que vivimos, nos lleve a adherir a los cambios puramente tecnocráticos, porque carecemos de otra ideología para orientarlo. Aparentemente nos dirigimos hacia modelos de gestión basados en el recuento. Todos terminamos por ser "investigadores" para poder entrar en esos esquemas. La Argentina se encamina a ser el país con más investigadores del mundo y, a la vez, con la menor investigación en el mundo. Esta ficción deriva de un tipo de control que está configurando un sistema que tiene poco que ver con la realidad y con lo que quisiéramos que ésta fuera. Al mismo tiempo, no se advierte en la gerencia universitaria una preocupación por la ideología que subyace en el rumbo actual de la institución. Pareciera adaptarse a esta idea "contable" de la universidad.

José Luis Coraggio: Aquí ha funcionado un mecanismo de tipo pavloviano con los incentivos; le damos electroshock si va por ese lado y un poquito de azúcar si va por el otro, premios y castigos. Te meten el mercado adentro y el mercado te destruye o te hace exitoso si encontrás tu nicho. Pero no es cierto que la gente "se salva" aprovechando estos mecanismos, lo único que hace es sobrevivir. Hace falta una visión de totalidad. Muchos jóvenes están viniendo a la universidad como única alternativa de insertarse en la sociedad, pero en estas circunstancias, esa masa de graduados va a terminar haciendo cualquier cosa y sólo una elite de ellos va a poder ubicarse. Falta comprender que este inmediatismo es autodestructivo. El credencialismo produce inflación de títulos y certificados. Todo el mundo tiene que tomar postgrados, que sean lo más fáciles posible, porque lo que se necesita son papeles.

Guillermo Jaim Etcheverry: Insisto en una idea ya expresada: se ejerce el control con tecnología de Harvard sobre una realidad que dista mucho de ser la de ese "primer mundo". En ese contexto, la tecnología de gestión resulta brutal, bárbara y ha quedado a cargo de un grupo que, como vive de eso y nada mal, seguirá imponiendo más y más controles. El objetivo de un científico es cada vez más una oficina pública y no su laboratorio o gabinete, porque aquella es la tarea más reconocida.

Sylvia Saítta: Y los que estamos adentro, o llenamos los formularios para que nos evalúen o estamos evaluando. A lo que se suma algo nuevo: el movimiento estudiantil propone que los estudiantes controlen a los profesores. Parecemos todos clientes de servicios, atentos a controlar si nos atendieron bien o mal.

Hilda Sabato: Por un lado hay un exceso de control de gestión, pero por otro lado la verdad es que la gestión en las universidades grandes es muy deficiente. Se han creado nuevas estructuras supuestamente para controlar la producción de conocimiento, pero mientras tanto, la ineficacia de los organismos universitarios es enorme. Nosotros hablamos de burocracias universitarias, pero en realidad no existe una burocracia en sentido estricto. Una institución tan compleja como la universidad requiere de una organización que cumpla funciones técnicas y de administración con personas especializadas. Lo que hay dista mucho de eso: hay empleados, hay funcionarios políticos, pero no conforman una burocracia en el sentido fuerte del término.

A ello se suma la ineficacia del sistema actual de gobierno. En muchas facultades y universidades grandes, la toma de todas las decisiones se concentra en un solo cuerpo colectivo, tri o cuatripartito. En este momento, los consejos reúnen en buena medida los tres poderes: ejecutivo, legislativo y judicial. En una universidad masiva donde se tramitan cientos de cosas por día, donde se abordan casos de distinto grado de complejidad y de especificidad, donde se tienen que tomar decisiones y hacerlas efectivas, los consejos se convierten en embudos donde se atasca la gestión en una especie de deliberacionismo permanente. La contracara de esa situación ha sido, en algunos casos, la neutralización de los órganos colectivos a través del ejercicio autoritario del poder por parte de la cabeza —decano, rector, o lo que sea— y de la organización de algún tipo de burocracia partidaria o facciosa, que opera de manera clientelística. Las alternativas son muy poco deseables: una cabeza autoritaria o un deliberacionismo excesivo que lleva a una especie de parálisis.

José Luis Coraggio: Eso es a imagen y semejanza del sistema de gobierno nacional. Tenemos una democracia que, con suerte, es delegativa. Cada tanto se vota y se tiene la esperanza de que los que han sido elegidos van a resolver todos los problemas. Después se comprueba que no los resuelven; luego llega otra elección y se vuelve a depositar la esperanza. Pero no hay participación ni corresponsabilidad. Efectivamente hay cuerpos delegativos que se lo pasan deliberando y no pueden tomar decisiones, o hay ejecutivos que actúan por decreto. Si no pasamos a una democracia más participativa en lo externo y en lo interno al mismo tiempo, cualquier experiencia en esa dirección va a quedar muy aislada.

Hilda Sabato: Está bien, es cierto que no podemos pensar que la universidad se va a sustraer de ese espíritu general de apatía por un lado y por otro lado, del intento de control autoritario que también existe en otros planos e instituciones. Pero la institución universitaria tendría que ser más autorreflexiva que otras, en la medida en que está compuesta por quienes se dedican a la producción intelectual. Por otra parte, tiene autonomía para decidir su forma de gobierno. Me pregunto cómo se pueden generar espacios para romper esa lógica dual, entre el deliberacionismo paralizante y el decisionismo autoritario. La centralización de las decisiones arroja malos resultados desde el punto de vista de la eficacia y también del de cualquier intento de generar prácticas participativas, que tienen que ser más descentralizadas. ¿Se puede pensar en formas institucionalizadas para descentralizar y crear una estructura diferenciada para la toma de decisiones y a la vez, para generar espacios de participación más genuinos que los actuales? Y al mismo tiempo ¿se pueden crear mecanismos idóneos de gestión burocrática en el buen sentido, que puedan procesar aquello que se decide en los diferentes niveles?

Sylvia Saítta: El movimiento actual va en sentido contrario, cada vez se centraliza más.

José Luis Coraggio: Se puede descentralizar, cambiar los organigramas, abrir espacios y, sin embargo, reproducir siempre las mismas prácticas. Sólo si hay una corriente cultural que promueva otras experiencias esa descentralización va a tener efectos nuevos. ¿Por dónde empezar? Tal vez un punto de partida sea explorar las experiencias de cambio que seguramente se han ensayado y se están ensayando en todas las universidades argentinas, a pesar del contexto hostil a que nos hemos referido. Tendríamos que recuperar todas esas experiencias, sistematizarlas, hacerlas públicas, porque si no seguimos siempre en la agenda del poder. Estamos discutiendo siempre en los términos que nos imponen desde arriba. ¿No está pasando nada positivo? Yo creo que sí. En la sociedad misma están pasando muchas cosas pero están perdidas, porque en los medios de comunicación se insiste en que ninguna institución funciona, en que no se puede creer en nada y en que, en realidad, no se puede hacer nada.

Hilda Sabato: Ese clima se vive en las instituciones donde uno trabaja. En la propia universidad de Buenos Aires, por ejemplo, la sensación de que "no vamos hacia ningún lado" es muy generalizada y no enteramente justificada. Se ha hecho mucho en estos diecisiete años, más allá de las críticas que nos merezca la situación a que hemos llegado. Pero este clima no se alimenta de la observación, digamos, "objetiva" de los logros y fracasos.

Hay, en primer lugar, un contexto. La situación del país es muy crítica y todos tendemos a pensar que no va a haber salida. En segundo lugar, existe en la universidad una sensación de retroceso. Jaim dijo hace un rato —quiero retomar ese punto— que en el comienzo de la normalización de las grandes universidades hubo un momento de muchísima energía transformadora. Sería interesante preguntarse qué pasó después, hasta dónde llegó esa capacidad de transformación y de participación, cuándo y porqué se agotó la voluntad de cambio y se transformó en voluntad de conservación.

Esa mutación es probablemente uno de los aspectos más lamentables de la experiencia universitaria reciente. Hoy, ante cualquier atisbo de un cambio, la reacción automática es el rechazo. Esta reacción no proviene solamente de quienes han alcanzado posiciones de algún poder o prestigio dentro de la institución —jefes de cátedra, directores de escuelas o institutos, etc.— y que pueden aspirar, lógicamente, a conservar esas posiciones y resistir el cambio. No, esa voluntad de conservar y ese terror al cambio es común a todos los sectores: a los profesores, los estudiantes, los graduados y los no docentes; a los que están hace mucho y a los nuevos; a los más jóvenes y a los más viejos…Al mismo tiempo hay una retórica del cambio, pero ante cualquier medida que signifique una pequeña modificación del *statu quo*, un movimiento mínimo de las piezas del tablero, la reacción es instantánea. Y cualquier propuesta algo más importante, como por ejemplo, la de iniciar una transformación sustantiva de la estructura de cátedra, no puede ni empezar a discutirse.

Sylvia Saítta: Estamos en una universidad, la de Buenos Aires, que no se anima a cambiar de rector. La imagen más fuerte es, entonces, una imagen conservadora, ya que se trata de una universidad que no cambia de rector, y por lo tanto que no cambia su política. A partir de ahí...

Hilda Sabato: Es cierto, pero ¿por qué este miedo al cambio? Se puede, sin duda, vincularlo con el miedo a perder lugares adquiridos en un país donde todo es muy incierto.. El rechazo sistemático a cualquier cambio está generando mecanismos muy conservadores de funcionamiento, alimentando el encierro de la institución y de sus miembros.

José Luis Coraggio: El contexto es tal que para quien está dentro de una institución, la mera posibilidad de pensar que puede tener que salir afuera es como decir “salgo a la selva”. El cambio se vive como amenazante. Todo está cambiando y, justamente por eso, la situación es muy peligrosa. Cuando alguien ocupa un lugar mínimo donde siente que tiene el pie más o menos firme, dice: “me agarro de esto”. Reconozcamos que algo está mal en una propuesta de cambio si la gente se siente amenazada y no percibe que puede ganar una nueva seguridad a partir del cambio. Hay que hacer un gran trabajo político para que la gente sienta que el cambio la incluye. En la universidad argentina, por ejemplo, los que están queriendo cambiarla de afuera quieren hacerlo redistribuyendo los recursos. Cualquier persona inteligente sabe que si se quiere cambiar esta universidad, tiene que ser con más recursos, mejor administrados y de modo más transparente. Porque si sólo se dice “vamos a reorganizar lo existente”, es un juego de suma cero, donde el 80 o el 90% se siente amenazado.

Hilda Sabato: ¿Quién va a hacer ese proyecto de cambio, José Luis? Vos decís, la gente. No, no es “la gente”. La universidad tiene actores concretos, pero entre ellos no hay grupos, ni sectores que estén planteando propuestas de cambio fuertes.

Sylvia Saítta: Hace 17 años todos estábamos de acuerdo con qué había que cambiar. Me parece que ahora cada sector tiene una idea distinta.

Guillermo Jaim Etcheverry: Ojalá tuvieran ideas distintas. Creo que no las tenemos, que prevalece un impulso de conservación personal, lo que explica en gran medida lo que sucede. No queremos ejercer ninguna influencia ideológica, queremos encontrar un equilibrio en el que todos puedan hacer más o menos libremente lo que quieren, porque eso es lo que pretende la conducción política: evitar el conflicto. Ese es el sentido central de su actividad: que no haya problemas. “¿Qué necesita usted? Yo se lo arreglo, usted me vota”. Por eso se ha mantenido este equilibrio a lo largo del tiempo, porque se ha configurado una situación ideal de complicidad entre todos.

José Luis Coraggio: Corolario de esto: por interés personal, particular, lo que sea, la gente se siente amenazada por cualquier cambio, ya que, así como está, el sistema actual le da algo, una cuota. Tenemos que reconocer que esta sensación de amenaza es real, porque un cambio pequeño puede ser más amenazante que un cambio total donde se puede pensar: “Voy a tener que reorganizarme, pero hay un espacio para mí”. Es cierto que, de todas maneras, algunos no serían incluidos. Pero lo que pasa ahora es que la mayoría teme ser excluida, y sobre esa base, el sistema es muy eficaz en tejer complicidades. Hace falta, entonces, generar una visión de un cambio incluyente y no amenazante. No sé si esto puede hacerlo un grupo reducido de gente; creo, más bien, que tiene que surgir de espacios más colectivos.

Guillermo Jaim Etcheverry: Sin embargo, a pesar de todo eso, se ha producido el cambio que hemos comentado, reflejado en la introducción del control de gestión que está ejerciendo un gran impacto en nuestra producción científica e intelectual y al cual nos hemos ido adaptando. Estamos en contra, sabemos que es una farsa, pero terminamos aceptando. En este caso esta ideología se ha promovido mediante la utilización de los recursos. Mientras tanto, nosotros no tenemos ni la ideología, ni los recursos, ni la voluntad para poner en marcha los cambios en los que creemos. Pero vale la pena intentarlo.

José Luis Coraggio: Empezamos con la idea de que no hay comunidad. Sin embargo, nos comportamos corporativamente frente a la sociedad. El siste-

ma universitario reclama recursos, incluso está dispuesto a salir a la calle si se los cortan, pero no está dispuesto a hacer alianzas en la sociedad para conseguir esos recursos. A lo sumo hace *lobbying*, se comporta corporativamente. Mientras tanto, tenemos que tener en claro que estamos todos seriamente amenazados. Hay propuestas concretas de importante reducción presupuestaria. El informe del Consejo Empresarial Argentino, que preparó FIEL, propone una reducción presupuestaria que le saca 700 millones a las universidades, a recuperar con arancelamiento. Según ese proyecto, el 43% de los alumnos que pertenecen a los tres deciles sociales superiores pagarían aranceles para cubrir esos 700 millones. Frente a estos movimientos, nos estamos peleando por pavadas. Hay que tejer alianzas hacia afuera, con las fuerzas sociales, con las sindicales, con otros sectores empresariales, con el resto del sistema educativo... Hoy, eso no se ve. Estamos encerrados en un meticuloso sistema marginal de repartos. Uno saca más, otro saca menos, pero todos se sienten un poco contenidos.

Hilda Sabato: Hay ejemplos bastante tristes en ese sentido, como la enorme cantidad de gente que tenemos en nuestras universidades con dedicaciones simples. Esto es parte de un mecanismo muy perverso, por el cual se incluye un montón de gente con sueldos irrisorios y obligaciones muy limitadas. Está claro que la institución no puede pretender que los docentes en esa situación desempeñen todas las tareas que corresponden a un universitario. Cuando se plantea el problema de qué hacer con esa situación, todos decimos que cualquier universidad que se precie tendría que tener sólo dedicaciones exclusivas, salvo en casos excepcionales. Sin embargo, se nombran cada vez más personas en esos cargos simples. No es sólo un problema de presupuesto. Por diferentes razones (clientelismo político, clientelismo académico, dificultades burocráticas) se prefiere designar a varios docentes simples antes que a uno con dedicación exclusiva. Al mismo tiempo, a esta altura resulta difícil cambiar. De nuevo, no es sólo una cuestión de fondos porque no se trata simplemente de aumentar el presupuesto para que todos extiendan sus dedicaciones. Habría que analizar la situación en cada caso atendiendo a qué es mejor para la universidad en función de su papel como institución social específica.

Guillermo Jaim Etcheverry: No deberíamos dejar de pensar en la cantidad de gente que se necesita en cada caso. Al final, estamos haciendo una estructura para los que prestan el servicio; habría que pensar un poco más en los que lo reciben, pero ese ejercicio generalmente no se hace. El sistema va generando su propia lógica, pero finalmente ¿para qué está todo esto? Partimos también de la base de que el crecimiento infinito es bueno, y que siempre es necesariamente así.

José Luis Coraggio: Creo que hay soluciones a este problema, lo que pasa es que implican pensar en el sistema educativo en su conjunto, incluyendo a la educación superior no universitaria, que es más profesionalizada, con carreras más cortas que la universitaria. Muchos de estos docentes que son profesionales pueden ser perfectamente formadores de profesionales; no tienen ninguna intención de hacer investigación y en ese sistema no tienen porqué hacerla. En cambio, si seguimos así, la universidad tiene que resolver todos los problemas, del empleo, del corto plazo, de la ocupación de toda la gente que puede enseñar, de los profesionales... Entonces no funciona. Pero si se la piensa como parte de un nuevo sistema, el problema de pronto no es tan grave.

Hilda Sabato: El ejemplo apuntaba a mostrar el problema de que cualquier cambio implica afectar intereses.

José Luis Coraggio: O reorganizar los intereses. Algunos van a ser afectados, pero si —como creo yo— esos intereses son minoritarios ¿cómo es que no se logra el cambio? Yo creo que ése es el gran desafío. Poner el énfasis en que algunos tienen que perder y otros ganar no nos hace avanzar mucho.

Hilda Sabato: El cambio no sólo hay que pensarlo en función de la mayoría dentro de la institución sino también del papel que ella debe cumplir en el país. Es cierto que hoy no hay un proyecto general de cambio que movilice. En una situación de movilización amplia, el pequeño interés puede llegar a quedar desplazado frente a la voluntad de la mayoría. Pero lo que en realidad ocurre acá es que las propuestas de cambio provienen de intentos parciales, que responden a proyectos menores, acotados, no a un gran proyecto. Frente a esos intentos, cualquier minoría que se siente afectada sale a impugnar. Y buena parte del resto de la gente reacciona más bien por miedo, por carácter transitivo, o simplemente indiferencia. Indiferencia quiere decir "que lo resuelvan ellos". Eso tiene que ver efectivamente con un estilo de hacer política.

Guillermo Jaim Etcheverry: También el estilo de conducción tiene mucha importancia. Si se involucra a la gente, si todos conocen lo que sucede, cuánto y cómo se gasta, y si se requiere el compromiso compartido, la discusión de lo "común" se generaliza. Si se elige como estilo el negocio individual, el "arreglo" con cada uno, la institución como tal desaparece.

José Luis Coraggio: La realidad actual viene mal ¿no es cierto? Sin embargo están pasando cosas que no conocemos bien, que no estamos incorporando a nuestra reflexión. Una responsabilidad que tenemos es recuperar esas experiencias, esas historias o esos otros presentes, esos proyectos. Para eso también hay que crear un espacio. ¿Dónde está el espacio en el cual se encuentren esas experiencias y se planteen estas cosas? Hace falta un espacio público donde discutir la universidad y hacer propuestas. No puede ser solamente interno a la institución universitaria; hay que involucrar a otros actores, que vengan a cuestionarnos, a hacer propuestas, a plantear demandas. Sobre todo tiene que ser un espacio con cierta legitimidad. Pero ¿cómo creamos ese espacio?

PUNTO DE VISTA

Salió el Indice general número 1 a 60, 1978-1998 con índices cronólogicos, de autores y temático. Si usted no tiene todos los números de *Punto de Vista*, ahora puede obtenerlos:

En Buenos Aires: Librería Gandhi, Corrientes 1743, tel.: 4374-7501/4371-8373, y Librería Prometeo, Corrientes 1916, tel.: 4952-4486/8923.

En nuestras oficinas: Llámenos por teléfono al 4381-7229 y encargue los números que necesita. O escríbanos a: Casilla de correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires.

BLOCK

Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Números temáticos

Nº 1 (Septiembre 1997): Belleza
Nº 2 (Mayo 1998): Naturaleza
Nº 3 (Noviembre 1998): Aldo Rossi
Nº 4 (Noviembre 1999): Brasil
Salió el Nº 5: El Príncipe
(arquitectura y poder)

Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77 (1428) Buenos Aires
Tel.: 4784-8654 / Fax: 4784-0087

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES
1 año, 3 números, vía aérea

Personal U$S 20 / Instituciones U$S 30
Adjuntar cheque a nombre de Nelly Richard. Revista de Crítica Cultural, Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

DIARIO DE
POESÍA

Nº 56 / Verano 2000/2001

Ejercicios de estilo: Raymond Queneau
Poemas inéditos de Djiuna Barnes / "Cartier Bresson: la maravillosa conquista del parecido", por E. H. Gombrich
Los protocolos de la crítica: Jorge Panessi

SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año) U$S 40
CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH
Corrientes 1312, 8º (1043) Buenos Aires

VARIACIONES BORGES

REVISTA DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES

Condiciones especiales de venta para Argentina a través de Punto de Vista: $10, 00 el número - Dirigirse a la redacción

PUNTO DE VISTA

68
Revista de cultura
8 $
Dic. 2000