

## Calidoscopio.

### Acerca de *No reconciliados*, de Marcelo Expósito<sup>1</sup>

Ana Longoni (2009)

Un documental antirrealista, un realismo antinaturalista: ante la paradoja que plantean estas fórmulas habitualmente antitéticas, ¿se puede hacer un film a la vez experimental y testimonial? ¿Existe una forma capaz de conjugar esos lenguajes que se consideraron oposiciones antitéticas en los debates estéticos de las izquierdas a lo largo del siglo XX, polarizados en términos de realismo versus vanguardia o abstracción? ¿Se puede concertar un encuentro entre la frondosa complejidad de un dispositivo de representación con la intención de comunicabilidad de experiencias colectivas de carácter desbordante, multiplicador?

En *Entre sueños*, la serie de videos realizados por Marcelo Expósito desde 2002 (en la que *No reconciliados* es el cuarto título), se promueve esa rara confluencia como un punto de partida programático. Dicho en sus propios términos: se trata de “forzar un extrañamiento a la hora de enfrentarse a las imágenes de archivo, que están utilizadas de una manera fuertemente diferenciada del naturalismo del reportajismo o del documental militante. Por simplificarlo en una fórmula: realismo antinaturalista”.<sup>2</sup>

Por cierto, Expósito sostiene esa fórmula en la reactivación del legado de las vanguardias históricas, como es el caso de las experiencias radicales de politización del arte de las vanguardias rusas, y señala puentes invisibles, atrevidos pero sólidos entre movimientos ocurridos un siglo atrás, las prácticas recientes e incluso las futuras: “Cuando el arte de vanguardia tuvo que discutir abiertamente su funcionalidad política y afrontó su dimensión comunicativa, ya no discutiéndolas en el plano de los contenidos sino incorporándolas *estructuralmente*, hace casi un siglo, me parece que fue el momento en el que comenzó lo que ahora somos o lo que todavía podemos llegar a ser”.<sup>3</sup>

El presente continuo en el que ubica la reinención de la vanguardia (no completar sino comprender el proyecto de la vanguardia histórica, diría Hal Foster) está nutrido de nuevas experiencias políticas que desde los años ochenta vienen teniendo lugar en muchas partes del

---

<sup>1</sup> Explicito mi dilema al encarar la escritura de este texto: la sospecha de que un registro descriptivo/explicativo podría desarmar el efecto movilizador que me provoca ver *No reconciliados* (*nadie sabe lo que un cuerpo puede*) (algo así como sumergirme en un calidoscopio). A la vez, el ensamble complejo de la operación de montaje que se propone esta (autodefinida) “pieza didáctica” parece reclamar estas anotaciones al margen.

<sup>2</sup> Marcelo Expósito, correspondencia con la autora, septiembre de 2009.

<sup>3</sup> Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”, en *transversal: instituciones progresivas*, abril de 2007, <http://eipcp.net/transversal/0407/expósito/es/>.

mundo. En ellas, la experimentación vanguardista no se lee como mero formalismo, sino que reverbera en el cuerpo, la subjetividad, los afectos. En la convicción de que la percepción extrañada transforma algunas cosas, Expósito no concibe su práctica como una forma de registro-testigo o un distanciamiento meramente descriptivo, sino como puesta en acto. Los lenguajes políticos nuevos heredan de la vanguardia la aspiración de modelar situaciones intensas. Generar conmoción, emoción, extrañeza, inquietud.

Estamos ante un planteamiento que no se reconoce en las fórmulas del cine militante ni en la convención del “arte político”, sostenidos en certezas ideológicas sin fisuras amparadas en mecanismos de naturalización y en la construcción de un “ellos” y un “nosotros” claramente delimitados y enfrentados. Apostando más bien a explorar de qué maneras complejas se configura el “nosotros” de los movimientos sin caer en una identidad esencializada, Expósito prefiere comparar sus intentos de construir “un artefacto analítico, con sus artificios retóricos y narrativos, con sus hipótesis”, destinado a “promover *representaciones* de las nuevas formas de politización características del actual ciclo de protesta” con un fotomontaje de Gustav Klucis o alguna novela del escritor y militante autonomista italiano Nanni Balestrini.<sup>4</sup> Se trata, en síntesis, de “pensar simultáneamente la representación de la acción política y la política de sus representaciones”.<sup>5</sup> Esta plataforma se posiciona, por otra parte, contra la habitual escisión entre la práctica artística y la producción teórica. Brian Holmes señala respecto de esta articulación: “en los videos, un cambio en la concepción filosófica de la relación capital/trabajo es articulada con las formas emergentes de la organización militante y con las prácticas históricas de la edición audiovisual”.<sup>6</sup> Desde esa articulación, Expósito entiende sus videos como “otra forma de contribuir a los procesos de modelación política y subjetiva de los movimientos, a la multiplicación de sus herramientas y modos de expresión”,<sup>7</sup> que necesitan “tanto al *Manifiesto Comunista* (es decir: literatura de agitación, rápida, eficaz, para girar de mano en mano) como la *Crítica de la economía política* (artefactos ‘de peso’, concebidos y realizados más para ser útiles a un ritmo más lento, el del pensamiento y la discusión)”.<sup>8</sup> Sostiene además un uso táctico y coyuntural del circuito artístico: “es extremadamente relevante ser conscientes de que la ‘artisticidad’ de lo que se hace no es una identidad ni una condición esencial o dada de antemano: es una contingencia que puede responder a funciones tácticas o políticas, y cuya sanción como ‘obra’ se ha de disputar

---

<sup>4</sup> Véase Nanni Balestrini, *Lo queremos todo, La horda de oro, Blackout y Los invisibles*, todas ellas publicadas por Traficantes de Sueños, Madrid, en 2006 y 2007.

<sup>5</sup> Marcelo Expósito, presentación de la serie *Entre sueños*, [http://marceloexposito.net/?page\\_id=157/](http://marceloexposito.net/?page_id=157/).

<sup>6</sup> Brian Holmes, “Marcelo Expósito’s *Entre sueños*: Towards the New Body”, en *OPEN. Cahier on art and the public domain*, nº 17, Amsterdam, mayo de 2009; <http://brianholmes.wordpress.com/2009/01/20/marcelo-exposito-entre-suenos/> (la traducción es mía).

<sup>7</sup> Marcelo Expósito, presentación de la serie *Entre sueños*, op. cit.

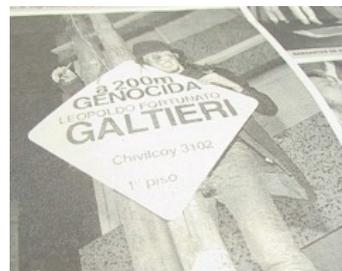
<sup>8</sup> Marcelo Expósito, correspondencia con la autora, septiembre de 2009.

discursiva y materialmente al ‘sentido común’ del campo institucional mediante conflicto y negociación”.<sup>9</sup>

### **Pieza didáctica en cinco actos**

El video se define como “pieza didáctica”: una pretensión didáctica nada facilista, en tanto los dispositivos de montaje y fragmentación a los que recurre tienden a afectar y dificultar cualquier intento de lectura lineal. La exigencia al espectador podría compararse al compromiso del propio cuerpo que supone la realización del Siluetazo o la participación en los escraches. “Nadie sabe lo que un cuerpo puede”, reza el subtítulo del video: sus límites pero sobre todo su posibilidad y su potencia. “El enunciado es siempre colectivo”, arenga enseguida *No reconciliados*.

El video está estructurado en actos o episodios cuya concatenación no se sostiene en ningún argumento lineal. Los dos primeros actos desarman cualquier supuesto cómodo del espectador respecto de las convenciones de lo que puede hallar en el cine documental. De golpe, luego del fuerte desacomodamiento o desconcierto inicial del espectador, rotas las formas consabidas de cruce entre el arte y la política, el video transita a otra región e instala otro registro.



Los últimos tres actos presentan “casos no ejemplares”, que trabajan en base a una batería nutrida y miscelánea de testimonios, registros y documentos visuales (fotos, gráfica, material televisivo) en torno a “experiencias situadas para ser multiplicadas”: uno, el Siluetazo (la producción masiva de siluetas en representación de los 30000 desaparecidos en medio de la III marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo a fines de la última dictadura argentina, en septiembre de 1983); dos, los escraches (la modalidad de acción directa que idearon los HIJOS para evidenciar socialmente la impunidad de los genocidas desde mediados de los años noventa) y el activismo artístico eclosionado en la última década (a través de los relatos del GAC, Etcétera y Arte en la Kalle); tres, el Parque de la Memoria, monumento aún en construcción que recuerda a los desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado,

<sup>9</sup> Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución”, op. cit.

emplazado a orillas del Río de la Plata (que fue la anónima tumba de muchos de los secuestrados que eran arrojados allí durante los vuelos de la muerte).

El recorrido por estos acontecimientos, si bien extenso, no repone una historia lineal sino una aproximación polifónica y polimorfa. Queda mucho fuera, apenas insinuado o sugerido en este vasto collage que se niega a aplanar la complejidad e incluso la opacidad de cada acontecimiento en la inútil pretensión de un relato unívoco omniabarcador.

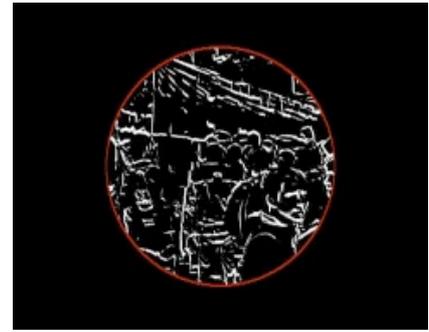
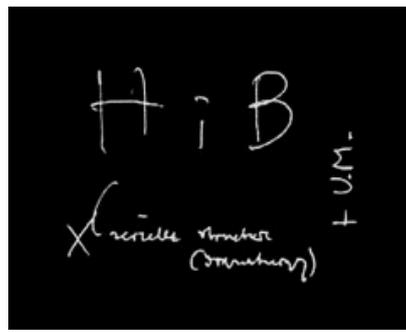
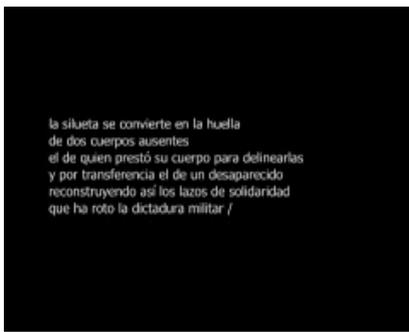
Quedan así planteadas en *No reconciliados* dos zonas que, a primera vista, podrían parecer escindidas o provenientes de artefactos distintos, y sin embargo guardan una articulación intensa y estrecha: ninguna cita o fragmento queda librado al azar. A los pasajes crípticos (enigmáticos como los sueños) siguen otros que nos relajan, nos dejan abandonarnos y dejarnos llevar en la convicción de que estamos entendiendo, que —de golpe— vuelve a desarticularse.

En esta constelación de citas de imágenes y de textos ensamblados, el principio constructivo vigente es, claramente, el montaje. Montaje de imágenes, escrituras, testimonios y circunstancias, experiencias y percepciones. Hay en Expósito clara conciencia de este recurso como eje de su poética/política: “Para mí, la invención más formidable que la vanguardia artística aporta en el siglo pasado a la cultura y a la política, es el montaje. Me refiero al montaje que, sea en Tucumán Arde, en Heiner Müller o en Alexander Kluge, no es un ejercicio de estilo que se pliega sobre sí sino que constituye una herramienta para pensar, para pensar críticamente. Montar es, en este sentido, reunir cosas heterogéneas en un conjunto fragmentado *que resalta su discontinuidad estructural* destruyendo cierta ilusión de autocoherencia y unidad de la forma y del discurso *sin renunciar por ello a la producción de sentido*, cosas cuya colisión merece ser *pensada* en un conjunto que a través de sí *remite a otro lugar*. (...) Casi todo el arte del que sigo aprendiendo consiste en construir, (re)estructurar, combinar, montar”.<sup>10</sup>

La radicalidad de la operación de montaje de *No reconciliados* se evidencia en el trato que reciben los textos incorporados al video y que nunca funcionan como explicaciones o epígrafes sino como otras imágenes: no hay autoría, ni puntuación, ni idioma fijo. La ruptura de la gramaticalidad en esta máquina de triturar el lenguaje no resta sentido sino que obliga a una atención redoblada e inevitablemente frustrada por no llegar a leerlo, a comprenderlo, a hilarlo todo. Las palabras, las ideas quedan inconclusas, en proceso, como recuerdos borroneados pero latentes. Cobran nuevo sentido hacia atrás o hacia delante por reverberación, por asociación inusitada, por decantación.

---

<sup>10</sup> Ibid.

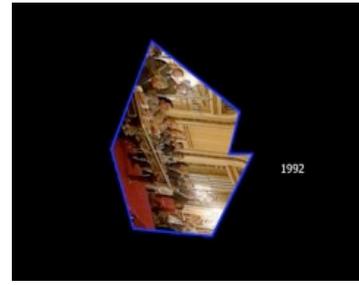
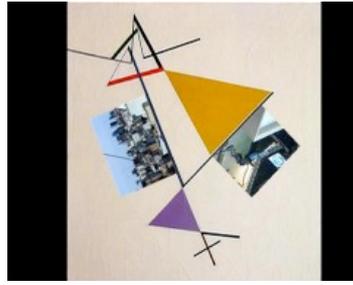


El lugar de enunciación se erige desde una cámara nunca neutra o distante de lo que está mostrando. No estamos ante un sujeto que se oculta detrás de un impersonal o un plural mayestático, sino un punto de vista implicado, lo que no significa desdibujado. Como escribe Holmes, “a diferencia de cómo los documentales convencionales establecen los hechos históricos, esta videografía registra los nacientes movimientos de la historia en los gestos y en los relatos, o de hecho en las imaginaciones, de quienes intentan hacer su propia historia en las calles”.<sup>11</sup>

### **La vanguardia como una fábrica a recuperar por sus trabajadores**

El primer acto de *No reconciliados* se abre con una tempestad. Desde una ventana del Bauen, emblemático hotel recuperado por sus trabajadores en pleno microcentro porteño, la cámara registra la lluvia incesante sobre los techos, balcones y azoteas, y más abajo la gente que se apresura a cruzar la avenida al ritmo del semáforo. De pronto, la imagen se fragmenta adoptando las formas en movimiento de uno de los cuadros realizados por Tomás Maldonado cuando lideraba el movimiento Arte Concreto Invención a mediados de la década del cuarenta, en tiempos de su paso activo a las filas del Partido Comunista Argentino, interrumpido por su expulsión en 1948. A lo largo del video, el recurso de imaginaria cubofuturista-constructivista se retoma, a veces a la inversa: planos geométricos se insertan en imágenes de Buenos Aires, insistiendo en el paralelo entre la dimensión constructiva del cuadro y las formas urbanas. Una referencia inequívoca a *La ciudad dinámica* (1919) de Klucis y su puesta en diálogo (ficticio y juguertonamente forzado) con la experiencia de la vanguardia concreta argentina, repolitizando su historia como un primer (y fallido) intento radical de conexión de vanguardia artística y vanguardia política al hilo de experiencias de politización del arte más recientes, a contrapelo de las lecturas canónicas que insisten en el devenir “estilo pictórico” del grupo y —en el caso de Maldonado— el pasaje al diseño como un abandono o renuncia al arte. En esa clave, las ideas de los concretos sobre el futuro del arte como superación de su estadio burgués, para pasar a ser un arte potencialmente realizable por y para todos, se recargan de sentido.

<sup>11</sup> Brian Holmes, “Towards the New Body”, op. cit.



Esta conexión traza una historia secreta y hasta arbitraria, pero no por eso menos reveladora, que conecta con otras experiencias de socialización del arte y su desbordamiento hacia la acción política dentro de las “políticas visuales” del movimiento de derechos humanos en los años ochenta y noventa.

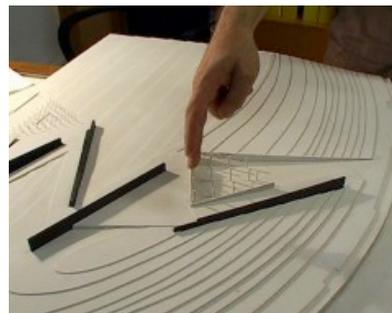
### **Más allá (acá) del mito**

La mirada de Marcelo Expósito con el “caso argentino” parte de un sostenido involucramiento (a la vez que una distancia dialogante) a lo largo de cuatro años de trabajo *in situ* (cuatro estancias cada vez más prolongadas en el país entre 2005/2008) y se sostiene en una profusa red de relaciones, afectos y activaciones. La lectura extraña(da) que inicia desde el Bauen se distancia rotundamente de la saga de versiones solidarias e incluso románticas (muchas de ellas en formato video) que se han producido sobre las fábricas recuperadas, los movimientos de desocupados y otras dimensiones de la revuelta argentina cuyo epicentro tuvo lugar los días 19 y 20 de diciembre de 2001. El carácter ejemplar (en cuanto a los efectos devastadores de las políticas neoliberales y a los nuevos movimientos sociales y los experimentos de organización que allí se visibilizaron) generó —hasta que se desplazó a otras geografías— la proliferación de versiones mistificadoras sobre la experiencia argentina. En ese contexto, la decisión inesperada/insólita de sortear —entre los episodios considerados en *No reconciliados*— nada menos que la revuelta argentina del 2001 y 2002, y proponer una lectura que se remonta mucho más atrás y llega hasta el presente, se desplaza de ese lugar común sin desentenderse de explorar las condiciones que entonces eclosionaron.

### **Soy y no soy**

Desde su apertura, a lo largo de *No reconciliados* se citan con insistencia distintas y precisas reelaboraciones del drama shakesperiano que se alejan del dilema existencial y se proponen como incisivas interpelaciones en medio de contextos históricos convulsos en los que dominan la censura, el exilio o la impunidad. El video se abre con un pasaje del *Hamlet* de Grigori Kosintsev (1964) en el que Hamlet se enfrenta a la rompiente, igual que ocurre al inicio de *Die*

*Hamletmaschine* de Heiner Müller (1977): “Yo fui Hamlet. De pie a orillas del mar conversaba con la rompiente, BLA-BLA, a mis espaldas las ruinas [de Europa]”.<sup>12</sup> *Máquina Hamlet* fue traducida y montada en Buenos Aires en 1995 por el grupo de teatro experimental Periférico de Objetos (el mismo año que surge la agrupación HIJOS, y la coincidencia se vuelve en la película todo un signo de época). Se suma la versión fílmica de Celestino Coronado (1976), que empieza con el cuerpo de Hamlet yacente sobre una camilla o mesa sacrificial. Marcelo Expósito lo hace dialogar con el primer (y desconocido) film hecho en Argentina en 1899: la operación (¿o la autopsia?) del Dr. Posadas sobre el cuerpo de un anónimo y maltratado paciente. La cámara queda en complicidad con la manipulación, el desaprensivo relleno y la sutura de un cuerpo, en una escena en la que la extrema racionalidad instrumental y científica se roza con la evocación de pesadilla de los cuerpos arrasados en la tortura. La imagen no sólo refiere claramente (por la disposición de los presentes y el lugar del espectador) a *La lección de anatomía del doctor Tulp*, de Rembrandt; también anticipa la famosa foto tomada por Freddy Alborta del Che Guevara asesinado en Bolivia en 1967.



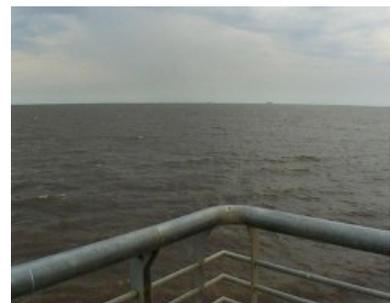
Las cuestiones del desgarramiento de la identidad (quién es uno mismo desde el momento en que sabe que su padre ha sido asesinado por un complot político) y la figura perturbadora del espectro del padre desaparecido adquieren inevitables connotaciones de asuntos aún lacerantes en el contexto argentino (y sospecho que en el español también, más cuando empieza a salir a la luz, entre las secuelas irresueltas de la represión franquista, la existencia de desaparecidos, tumbas colectivas de NN y cientos de niños apropiados para ser “bien criados” por familias falangistas). La perversa maquinaria del terrorismo de Estado en Argentina ocasionó miles de desaparecidos y asesinados NN, además de quinientos niños y bebés apropiados a los que sus captores arrebataron la identidad. Los quiebres y ocultamientos de identidad, los desdoblamientos, el borrado del nombre propio y del origen, son aquí no tanto dilemas existenciales como inaplazables urgencias políticas.

---

<sup>12</sup> Véase Heiner Müller, *Máquina Hamlet*, traducción de Gabriela Massuh, Losada, Buenos Aires, 2008, p. 17.

Justamente el acto sobre los escraches se cierra con el conmovedor discurso de una joven, Victoria Donda, que recuperó su identidad unos días antes del 24 de marzo de 2006 (trigésimo aniversario del último golpe militar en la Argentina). Ahora ella puede decir quiénes fueron sus padres y quiénes los asesinaron, y narra esa historia “pública” ante una multitud reunida ante la casa de Videla, el máximo responsable del genocidio. Los dilemas (individuales y colectivos) que enfrenta en la intimidad, sus titubeos y contradicciones, y los de otras decenas de jóvenes que han “recuperado” su identidad en las últimas décadas gracias a la infatigable y amorosa constancia e investigación de las Abuelas de Plaza de Mayo, ocupan el territorio escabroso y abismal desde el cual Hamlet se enfrenta a un mar hostil.

Como empezó, el video concluye (espectral y especularmente) con la imagen del Río de La Plata en medio de una tormenta, vivida en/vista desde el Parque de la Memoria. Ese demorado espacio, atravesado por polémicas e impugnaciones, muestra su estado de ruina e inacabamiento antes de haber sido inaugurado. Ya hay óxido en lo que aún no ha podido concluirse. Una precisa metáfora de aquello socialmente irresuelto. Lo insepulto.



Más información sobre el vídeo: [http://marceloexposito.net/?page\\_id=416](http://marceloexposito.net/?page_id=416)