

Lecciones de historia: generación Hamlet

Respuestas de Marcelo Expósito a un cuestionario de Claudia Acuña (equipo editor de Lavaca.org), a propósito de una proyección de *No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)*. Véase la nota original completa: <http://lavaca.org/notas/generacion-hamlet/> [El título "Generación Hamlet" fue propuesto por la entrevistadora.]

Buenos Aires, diciembre de 2009.

Más información sobre *No reconciliados*:

<http://marceloexposito.net/entresuenos/noreconciliados>

http://marceloexposito.net/pdf/analongoni_noreconciliados.pdf

Lo primero que me parece necesario comentarte es la dificultad que encuentro para ubicarme en la posición correcta desde la cual afrontar este diálogo. Tengo la impresión de que responder a algunos de los temas que planteas requeriría estar mucho más atravesado biográficamente por los problemas a los que apuntas, y seguramente mis comentarios no puedan sino enunciarse más bien desde una ubicación que no deja de ser oscilante. En términos biográficos, la mía no deja de ser la posición de un europeo que ha acompañado en estos años ciertos problemas argentinos, con una mirada por tanto que alcanza seguramente a comprender alguna que otra complejidad, pero que de ninguna manera puede impostar una identidad con las subjetividades que tales problemas configuran. Esta obviedad creo que tiene que ser resaltada a la hora de hablar sobre cómo opera el discurso de la película *No reconciliados*, puesto que ello señala uno de los problemas centrales de toda la serie *Entre sueños* (a la que *No reconciliados* pertenece), serie que versa sobre la emergencia reciente de formas de articulación entre las políticas de movimiento y la práctica del arte.

El problema estriba, en este orden de cosas, en cómo encontrar el punto de vista *justo*: un punto de vista implicado y participativo que asuma al mismo tiempo la existencia de una distancia inevitable frente a los procesos que constituyen la temática de estos trabajos.

Producir un discurso formalizado en artefactos tan sobrecodificados culturalmente como un libro o una película, requiere aceptar (me parece a mí) la ambivalencia consustancial a dichos artefactos: oscilan entre su funcionalidad al interior de los procesos políticos y su alienación con respecto a los mismos; convirtiéndose, en el peor de los casos, en una suerte de "opinión" externa o una representación distanciada. Seguramente no puedo sino responder a las preguntas que planteas dialogando con ellas desde ese equilibrio oscilante sobre el que también el vídeo se

sostiene.

1) *Acerca de Hamlet, la identidad y los espectros:*

La generación Hamlet, por así llamarla, ¿es aquella que está obligada a dialogar con los espectros de sus padres? (estoy pensando en HIJOS, pero como representación de todos aquellos que en forma explícita o no deben construir hoy su propia identidad política-cultural) ¿Qué hipótesis tenés con respecto a las dificultades, pero también a las posibilidades que implica este diálogo, que en realidad parece condenado al monólogo interior? ¿Cómo tornarlo social, comunitario? ¿Qué rol cumple el arte en este sentido?

El motivo inicial de mi acercamiento al asunto que planteas era el compartir esta pregunta generacional: qué ha sido necesario operar en la política autónoma de los últimos, pongamos, quince años, para producir nuevos tipos de experiencias y experimentaciones políticas que superasen la historia del aplastamiento del ciclo de conflicto “del 68” y la larga travesía del desierto de las décadas de 1980/1990, sin “repetir” esa historia. Ése es uno de los motores que hacen funcionar el conjunto de la serie *Entre sueños*. Y en el caso argentino, yo sentía una atracción fuerte por la experiencia de la generación que dio lugar en los noventa al ámbito político de la agrupación HIJOS, por encontrarla en muchos aspectos cercana a la de nuestra generación política en España. Salvando muchas distancias, la descripción coincidente puede resumirse así: en ambos casos se vivió el ciclo de conflicto de los años sesenta/setenta condicionado por situaciones de dictadura militar, la salida de las cuales a un proceso de democratización se produjo simultaneando tres factores: el hundimiento del ciclo de conflicto “sesentayochista”, la entrada en un régimen de libertades formales sobredeterminado por una comprensión fuertemente institucional y antiparticipativa de la democracia, y la sistematización de un tipo de hegemonía neoliberal que iba más allá de la dimensión estrictamente económica para atravesar la configuración subjetiva de la sociedad; todo ello bien suturado por el discurso de la “reconciliación”: es necesario superar lo acontecido en el pasado para que la sociedad pueda desarrollarse mirando hacia adelante.

Me parecía que la generación de los HIJOS hubo de realizar el siguiente ejercicio de virtuosismo político que de alguna manera tuvo que ser puesto en práctica también en nuestra experiencia allá en España: recuperar *actualizando críticamente* el pasado político de los sesenta/setenta de una manera no nostálgica, al mismo tiempo reaccionando frente al asfixiante consenso neoliberal contemporáneo en los años noventa. Y me sentía también muy identificado con la forma en que la articulación entre esos dos proyectos se dio acá en la Argentina. Por una

parte, esa actualización crítica se puso *en práctica* mediante una vindicación de los puntos fuertes de los proyectos políticos del ciclo precedente, pero también mediante metodologías fuertemente innovadoras que (tal y como yo lo veo) contienen una crítica implícita a ciertos procedimientos y configuraciones de la izquierda de los años sesenta y setenta. Por otra parte, para zafarse de la camisa de fuerza del consenso neoliberal hizo falta adoptar como metodologías básicas de irrupción en el espacio público la acción directa y la desobediencia civil. Dicho con otras palabras: me parece que fue necesario volver a poner el cuerpo en la acción política, haciendo que fuera éste el que hablase y se mostrase como un espacio fundamental del conflicto, planteando al mismo tiempo ese conflicto en términos de colisión entre lo legal y lo legítimo.

¿Qué rol ha desempeñado el arte en estos procesos? Fundamentalmente, me parece a mí, las generaciones que han reinventado la política autónoma o de movimientos a través de los años noventa lo han hecho mediante la incorporación de herramientas fuertemente innovadoras en la modelación de su política. El caso de la generación de los HIJOS resulta de los más luminosos en ese orden de cosas. Y uno de los componentes importantes de esa dinámica de innovación política —y ésta es la hipótesis que algunos sostenemos no sin riesgo— ha consistido en la incorporación estructural a esos movimientos de herramientas clásicas de la vanguardia artística. La experimentación del escrache se corresponde en muchos puntos con las experimentaciones con formas de acción directa comunicativa que se han dado simultáneamente en otros lugares. Creo que *No reconciliados* parte de esa hipótesis, intentando mostrar cómo la incorporación de esas herramientas de experimentación formal que han sido históricamente características de la vanguardia del arte han ayudado literalmente a *configurar* aspectos del movimiento por los derechos humanos en Argentina desde los años ochenta. Me parece a mí que el punto crucial de innovación reside en ese punto: la manera en que ciertos movimientos ponen en práctica modos de experimentación con las formas (sobre todo con las formas de irrupción en el espacio público) que constituyen una actualización de una parte importante de aquello que en las vanguardias históricas, en muchos casos, no fue más allá del estadio de prototipo o hipótesis.

Sobre cómo se pueden haber producido dichos tipos de incorporaciones, no se puede sino discutir largamente. Yo tengo una hipótesis: la actualización de las herramientas de experimentación formal de las vanguardias históricas en ciertas prácticas de movimiento ha sucedido sobre todo, no porque esas herramientas hayan sido transmitidas por las instituciones del arte —por los museos o la historiografía hegemónica, los cuales casi siempre han sofocado o silenciado el potencial político de las vanguardias—, sino más bien porque las experimentaciones vanguardistas han ido silenciosamente convirtiéndose, durante la segunda mitad del siglo pasado, en una especie de sentido común de las contraculturas. (Fue el libro de Raúl Zibechi sobre los movimientos argentinos de los noventa uno de los primeros que me reveló —antes de comenzar a venir a este país— el fundamento contracultural metropolitanos que da lugar a la generación de

los HIJOS.)

A pesar de todas las diferencias que separan las experiencias de un lugar y de otro, esas eran las hipótesis de las que partía para acometer un acercamiento a la política de una parte de la generación argentina de los años noventa; hipótesis que me ofrecían elementos que reconocer también en el tránsito que me es propio y en recorridos que he podido conocer en otros lugares. Ahora bien: con respecto al diálogo con la generación anterior, obviamente, el elemento que produce una diferencia abismal entre la experiencia de los HIJOS y otras como la mía, es que el diálogo con la generación de los padres se produce aquí atravesado por la literal aniquilación de la vida previa: de la vida política tanto como de la vida en un sentido literal.

¿Cuáles son los fantasmas de esta generación, qué representan? (puede resultar obvio, pero siempre es bueno mencionarlos) ¿Y la memoria? ¿Cuál es la relación posible entre memoria y miedo, es decir, entre la lucha contra la impunidad y el terror eterno? (pienso en Astiz ostentando, en el primer día del juicio a la ESMA, el libro Volver a matar, un verdadero acting siniestro).

Yo no puedo pretender saber exactamente qué representan los fantasmas para lo que tú llamas —al hilo de mi película— la "generación Hamlet". Sí te puedo decir que el motivo de haber realizado una película es mi convencimiento de que ciertas experiencias y experimentaciones son mejor contadas en imágenes, enfatizando la ambivalencia que toda imagen contiene: una imagen es un artefacto *mostrador* al mismo tiempo *inefable*. En este punto sí que he pretendido atacar la cuestión de una manera que dialogase muy críticamente con la forma que en la Argentina encuentro que es dominante a la hora de narrar la experiencia de los movimientos mediante la imagen. A la formalización de imágenes políticas que tienen un poder de mostración explícita y *que al mismo tiempo* producen una conmoción subjetiva fuerte que atraviesa la subjetividad desde el preconsciente —el siluetazo es uno de los casos más obvios—, se debería corresponder con modos de representación que hagan algo más que reducir esa potencia política de las formas de los movimientos. El documentalismo o el reportajismo de imágenes planas, sin profundidad, donde no se deja hablar a la imagen, donde la palabra política sobrecodificada ahoga la capacidad de observar del espectador, puede responder a una función táctica e inmediatesta de tipo informativo o de agitación que no ignoro, que comprendo y que respeto. Pero también me parece que es necesario hacer resaltar el contraste entre, por un lado, la potencia que las imágenes producidas por los movimientos tienen de expresar sin verbalizar, y por otro, la cosificación de esa expresividad que produce el documentalismo.

Palabras como “memoria”, “miedo” y “terror”, que tú mencionas, me parece que sitúan claramente la experiencia política en el territorio del cuerpo, de la subjetividad. El *acting* del genocida Astiz que me describes me recuerda por qué me sobrecogió la puesta en escena de la *Máquina Hamlet* del Periférico de Objetos, cuando pude verla en un registro en vídeo hace poco más de un año: entendí que la contundencia de su propuesta consistía en tener el valor de operar directamente con lo siniestro en el corazón de la fiesta menemista. Estaba ahí, bajo la risa bobalicona del consenso. Había en esa puesta en escena, me parece a mí, una patada lanzada directamente a la jaula de cristal que encierra el consenso, para hacerla estallar. Una de las funciones que la figura del “Hamlet” tiene en mi película conecta precisamente con eso: cómo el arte puede crear situaciones en las que experimentar directamente con lo siniestro y lo inefable, *al mismo tiempo politizándolo*. O dicho de otra manera: cómo la experiencia estética puede contribuir a la politización mediante un tipo de experimentación con la subjetividad que no consiste exactamente ni solamente en un proceso de toma de conciencia. Que consiste más bien en desanudar la configuración subjetiva normativa, para dejar al cuerpo en un estado momentáneamente disgregado, en un estado de dispersión, de desajuste, a partir del cual es posible producir una subjetivación política nueva. No sé si suena demasiado abstracto lo que trato de explicar: pero si uno ha pasado por la experiencia del escrache y también por la puesta en escena del Periférico, y hace el esfuerzo de ponerlas en relación (como mi película propone hacer), intuyo que puede conectar aproximadamente con lo que trato de expresar. Cabe recordar que el año en que se estrena la *Máquina Hamlet* versionada por el Periférico es el mismo año en que se funda la agrupación HIJOS, en el meridiano de los años noventa.

Yo creo que el Periférico entendió perfectamente la manera en que la dramaturgia de Heiner Müller (el autor de *Die Hamletmaschine*) ataca de frente a la dimensión siniestra del terror que conlleva la vida bajo el totalitarismo, y al mismo tiempo el estado de estremecimiento que sacude a una sociedad en estado de conflicto. Müller se enfrenta a todo eso porque sabe de la necesidad de politizar esas dimensiones de la subjetividad y de la vida social que no se manifiestan estrictamente mediante la palabra; y también que tales dimensiones no son politizables solamente mediante la toma de conciencia.

Un comentario final en este punto: la experiencia del terror puede ser inefable, pero *también* está enraizada en condiciones históricas y políticas concretas. Las versiones del Hamlet que en mi película se utilizan (la de Müller, la del Periférico, la de Kosintsev), son apropiaciones del clásico de Shakespeare que lo sacan del ensimismamiento o de la abstracción humanista, para hacer uso de él más bien con vistas a ejercer intervenciones políticas en contextos específicos.

Acerca del Hotel Bauern y la recuperación del arte por parte de los trabajadores. Ascendemos de tu mano al piso 18 de un hotel sin patrón para observar primero una tormenta, y luego un destello del arte concreto argentino. ¿Ésa es tu propuesta: poner el cuerpo allí? ¿Qué debería rescatar de los escombros el arte local? ¿Por dónde debería pasar esa recuperación? ¿Qué significa reconocerse trabajador para un artista? Es decir, ¿cuál es su trabajo? (entendido como tarea, como producción, pero también como proceso).

Sí, ésa es exactamente mi propuesta. Si se quiere expresar de manera casi chistosa, como el vídeo enuncia en uno de sus textos: el artista ha de ejercer una recuperación de la empresa en la que trabaja —de los medios de producción que le corresponden— tal y como los trabajadores hacen con la suya. En el caso argentino, durante mis venidas acá me han hecho comprender la complejidad todavía poco explorada de la experiencia del movimiento de arte concreto en los años cuarenta y cincuenta. Te lo digo de una manera brutalmente simplificada: la exposición de Yente y Prati que tuvo lugar en el MALBA durante los meses pasados me parece un caso de libro de normalización historiográfica de un proyecto utópico vanguardista para convertirlo en la singularidad local de un pictorialismo simpático. Uno puede pensar que la politización contemporánea pasa por ignorar lo que sucede en el MALBA. Es correcto. Yo considero en todo caso que la politización contemporánea pasa también por que quienes nos consideramos herederos de la tradición del arte de vanguardia recuperemos su empresa utópica para reactivarla —arrancándola tanto de las manos de las élites como de su banalización masificada— articulándola con otros procesos de politización más complejos.

El diálogo que mi película intenta establecer (y que en realidad está tan sólo anotado en el Acto 1º, el que tu mencionas que se filma desde el BAUERN) se dirige más bien a Tomás Maldonado y a su trayecto intelectual: a la manera en que su experiencia inicial en el ámbito de la vanguardia concreta argentina se transforma, una vez emigrado a Europa, en la conformación del diseño gráfico como una práctica institucional diferenciada del trabajo artístico y puesta al servicio, en última instancia, del desarrollismo neocapitalista europeo después de la Segunda Guerra Mundial. Leí textos de Maldonado muy inspiradores, en los que ejercía una autocrítica en retrospectiva de la manera en que ese proyecto se podía considerar fracasado: en su origen partía de una profunda ambigüedad, en el sentido de que claramente el capitalismo europeo necesitaba —progresivamente, cada vez más desde la década de 1950— que los artistas y otros experimentadores formales contribuyesen a su reflujo, mientras que éstos, por su parte, pensaban poder hacer uso de la expansión de la producción y el consumo europeos tras la postguerra para extender también el proyecto utópico de transformación de la subjetividad social

mediante la experimentación con las formas de los instrumentos de la vida cotidiana. Sabemos a qué ha llevado eso: tanto a reforzar el carácter del capitalismo en tanto mecanismo de sustracción de las formas difusas de la innovación social, como a expandir la estetización de la política y de la vida social. (Naomi Klein la pegó bien cuando en *No Logo* revelaba con toda claridad el poder de “la marca”, la realidad del capitalismo convertido en un diseño, una imagen, en un signo, en una estética.) El trabajo que el arte político tiene que hacer hoy es revertir ese tránsito histórico que recorrió una parte de la vanguardia. Invertir los procesos de estetización de la sociedad y de la política que configuran subjetividades cosificadas y alienadas, para poner las formas de innovación y las fuerzas de creación a producir modos de subjetivación no alienantes.

2) Acerca de Máquina Hamlet: ¿Por qué recuperar esa experiencia? En su momento, representó muchas cosas, entre ellas la dificultad de la vanguardia de entrar en sincro con el público (“El día del estreno, la mitad nos puteó y la mitad nos aplaudió de pie”, nos recuerda Daniel Veronese). Desde la perspectiva dominante, expresa esa imposibilidad de consenso. Entonces, ¿cuál es el rol de las vanguardias artísticas? ¿Qué representaba esa propuesta en momentos de consagración del menemismo como imaginario cultural? “Vosotros, genios del crimen”, aullaba Ofelia en esa puesta. ¿Qué implicancias, efectos o derivaciones tiene esa “genialidad criminal”, de la que somos víctimas y testigos?

Godard explicaba que a partir de un determinado momento dejó de hacer películas para unir al público, para empezar a hacerlas más bien con el nuevo objetivo de dividirlo. Decía algo así como: una pareja va al cine para ver una historia de amor, de donde consideran que saldrán más unidos. Mi tarea es hacer que salgan más desunidos, para que puedan comprender que lo que les separa es la lucha de clases.

No conocía esa descripción que Veronese hizo de la reacción del público el día del estreno: pero si sucedió como él cuenta, me parece entonces que la obra resultó incluso más eficaz de lo que yo intuía que fue. Creo que tus preguntas contienen el molde de la respuesta: lo que supongo que representaba esa propuesta en el momento de consagración del menemismo no era otra cosa que una actualización de la función de la vanguardia como maquinaria de ruptura del consenso. *No reconciliados* no es un título elegido al azar. Es una cita del segundo film de Straub y Huillet, de 1965, en el cual, a través de una adaptación *sui generis* de un relato de Heinrich Böll, se ponía en escena literalmente un atentado fallido contra una imagen alegórica del consenso entre los poderes económico, militar y político que, mediante la política de la “reconciliación” (es decir, del olvido de los crímenes nacionalsocialistas y de la compleja relación de la sociedad

alemana con ellos), hicieron posible la restauración capitalista en Alemania occidental bajo el régimen de Adenauer. Se da la circunstancia de que esa expresión forma parte también de la manera en que HIJOS han acabado habitualmente desde los noventa sus documentos y sobre todo sus declamaciones públicas durante los escraches: “No olvidamos, no perdonamos, *no nos reconciliamos*”.

La manera en que ese pensamiento de la no reconciliación se ha venido expresando en las obras de arte de vanguardia durante la modernidad, es precisamente mediante la no reconciliación de los elementos que componen la obra. La obra de arte de vanguardia es tradicionalmente una obra contundentemente *antinaturalista*: desgarrada, donde los elementos conviven en situación de colisión y conflicto, sin ver naturalizada ni normalizada ni suavizada la relación entre ellos. Ésa es una de las formas tradicionales que la vanguardia utiliza para producir la experiencia de conmoción subjetiva y para materializar el pensamiento anticonsensual, la voluntad de no reconciliarse. (Ésa es, por ejemplo, la manera en que —ya que me preguntas por la puesta del Periférico— éstos adaptaron la obra de Müller: en lugar de que los actores declamaran el texto, éste se leía de seguido al comienzo de cada escena por una voz en off, escindido de la actuación de los personajes; los cuales, a su vez, estaban desdoblados, su subjetividad desgarrada: eran los muñecos y también las personas que los manejaban visibles en la escena.)

Creo que lo que mi película intenta es, modestamente, poner en conjunción esas formas diferentes de la no reconciliación, articulándolas de una manera que no normalice ni dé por evidente la relación entre todas ellas; sino que más bien genere resonancias internas entre los diferentes casos y situaciones.

Por último, cuando la película menciona aquí “la política del espíritu”, ¿a qué apunta?

La película se puede considerar la adaptación de dos textos: uno literario, la obra de teatro de Müller, y el otro teórico, *Espectros de Marx* de Derrida. Pero sucede que el texto literario tiene una fuerte componente reflexiva y política, así como, a la inversa, el texto teórico habla de cómo el discurso político marxiano se expresaba mediante una componente literaria. Derrida entrecruza su lectura del *Manifiesto comunista* con la figura de Hamlet: inevitablemente, porque el motor inicial de ambos textos es la aparición de un fantasma. Una parte importante del libro de Derrida se desarrolla poniendo en filigrana el análisis de conceptos tan aparentemente ajenos a la retórica política clásica como: fantasma, espectro, espíritu, aparecido/desaparecido, conjura/conjuración, etc. Lo que creo que Derrida viene a develar es que no es posible pensar ya más una política que

no se haga cargo de la figura del fantasma. (Supongo que más bien quiere decir que debió ser siempre así, a pesar de que la cosificación del lenguaje político que ejercieron los partidos comunistas intentó por todos los medios ocultar o hacernos olvidar que la política moderna revolucionaria tiene uno de sus comienzos en la conjuración de un fantasma: el que convoca el *Manifiesto*). Conocer más de cerca la experiencia de HIJOS me convenció por completo de ese hecho. También la del siluetazo. Me parece que en ambos casos se asume que la experiencia política comienza con una conjura (en toda la polisemia del término).

3) Acerca del siluetazo. No hay posibilidad de metáforas en aquello que propuso esta acción: que el cuerpo de desaparecido sea puesto por el del manifestante. A la genialidad del terror se le opone esta genialidad del arte pensado desde lo colectivo, que “recupera” el espacio público como territorialidad social. Estamos, justamente, en momentos de otra recuperación: el poder institucional intenta retomar el control del espacio público. ¿Qué representa esta batalla? ¿Qué significa poner el cuerpo hoy? Lo digo en el sentido de la pregunta que plantea el subtítulo de tu película ¿”cuánto puede” un cuerpo? Es decir, cuando la batalla contra la impunidad es tan larga e imbricada como en Argentina, la pregunta tiene varias implicancias políticas; por ejemplo: ¿cuánto puede un cuerpo generacional ocupar el lugar de la generación anterior?

No estoy seguro de si debo expresar públicamente una opinión sobre cuestiones que atraviesan de tal manera la conciencia de la sociedad argentina, y que me consta que trazan varias líneas divisorias tanto en el interior de esta sociedad como específicamente en el campo de los movimientos. Sí puedo quizá ofrecer dos comentarios que creo que en mi película están implícitos.

El primero: señalas que la batalla por la impunidad en la Argentina está siendo larga. A mí me parece que, más allá del éxito concreto de los castigos concretos a los genocidas (castigos que constituyen, en este punto no me llamo a equívoco, una meta irrenunciable), la complejidad y continuidad de esa batalla en torno a la memoria y al juicio y castigo está teniendo durante años unos efectos sobre la sociedad argentina que dispara conflictos y configuraciones subjetivas enormemente más ricas, abiertas y complejas que la mera dicotomía en la que se encuentra atrapada la misma cuestión en España, pongamos por caso: por una parte, la aceptación celebratoria del discurso de la reconciliación; por otra, la frustración de no poder hacer prácticamente nada en contra. Sólo en los últimos años (¡a 25 años de la muerte del dictador y a 60 del fin de la Guerra Civil!) los movimientos llamados “por la recuperación de la memoria histórica” están generando un cierto terremoto psicosocial a través justamente de una hibridación entre la desobediencia civil y la conjuración de un fantasma: la localización y la apertura de las

incontables tumbas anónimas en las que yacen enterrados NN decenas de miles de víctimas de la postguerra franquista.

El segundo: me parece a mí que el caso el Parque de la Memoria es significativo precisamente por lo que tiene de complejo. Me resulta difícil ver en qué medida lo que sucede en la Argentina se puede reducir a una sola imagen, la del poder institucional intentando ocupar el espacio público. Las nuevas políticas institucionales sobre el espacio público, y específicamente las políticas sobre la memoria, no me parece que sean unidireccionales: en muchas de ellas toman parte sujetos que anteriormente estaban con los dos pies en el campo de los movimientos, y en este orden de cosas (la memoria, el juicio y castigo) tengo la sensación más bien de que está conformándose, de una manera muy cambiante, un campo institucional y un campo de movimientos que no son estrictamente excluyentes uno con respecto al otro, ya que están ambos atravesados a su vez por múltiples líneas divisorias. Asistí a una preapertura del Parque de la Memoria en 2007 y las escenas que se produjeron hablaban por sí mismas: presentación pública del proyecto adelantándose por poco a la asunción de Macri en el gobierno de la ciudad, halagos de una parte importante de los asistentes (me cuento entre ellos: el diseño arquitectónico del Monumento, así como la reconfiguración del espacio de la costanera, me parecen admirables: hablo en el sentido formal, arquitectónico), y escenas de Madres Llorando que cortaban la respiración (con insinuaciones de que la forma del Parque recordaba excesivamente a la de un cementerio). Lo cierto es que, como mi película creo que muestra bien, ya existe desgaste material en un dispositivo arquitectónico que todavía no ha sido formalmente abierto al público: no hay una manera más irónica, pero a la vez más contundente, de cumplimiento de la idea inicial del Parque y del Monumento entendidos como formas abiertas y en proceso permanente de construcción.

A mí me gustaría pensar que la posibilidad de establecer políticas institucionales y públicas con respecto a los conflictos en torno a la memoria pueden pasar por ahí: por abrir nuevos espacios que amplíen y renueven ese conflicto, que se mantengan en proceso sin congelarlo, aun a costa de perder algunos aspectos de las formas clásicas que han adoptado en el pasado dichos conflictos (incluyendo la forma de sus movimientos). Es, en cualquier caso, un comentario que ofrezco con mucha cautela y mucho respeto por las diferentes opiniones que me consta que este tema suscita.

¿Porqué citás a la película Silvia Prieto, de Martín Rejtman? ¿Qué recupera ese planteo?

El film *Silvia Prieto* me pareció, aun dentro del carácter semiclandestino que parece ser que tuvo

su aparición —conozco a muy poca gente que en el momento del estreno la viera—, un verdadero signo de época. Los personajes de los jóvenes que se van arrastrando sobreviviendo en su precariedad de clase media condicionados —sin cuestionarlo— por el clima de celebración menemista, el ambiente de anestesiamiento general caracterizado por el consumo de marcas y el empobrecimiento de experiencia ejercido por los medios de comunicación, son un telón de fondo que a mi modo de ver contrasta con la gravedad que en el fondo revisten las cuestiones de la búsqueda de la identidad y la figura del doble, que son centrales en la película. Los fragmentos de *Silvia Prieto*, en el Acto 4° de mi vídeo, se van articulando progresivamente con la descripción de las condiciones que dieron lugar al surgimiento de HIJOS. Para la música de ese pasaje utilicé un fragmento del primer tema del primer disco del grupo Suárez (cuya cantante era Rosario Bléfari, actriz que encarna a Silvia Prieto), que lleva por título “Hora de no ver”; el cual me pareció un buen título para un pasaje de la cinta que trata sobre la tensión entre saber y no saber, recordar y no recordar, ver y no ver, que se da en ese periodo en torno a los conflictos sobre la memoria. Existe otro film sobre *Hamlet* que utilicé para mi vídeo: la versión de 1976 del español Celestino Coronado, filmada durante su exilio en Gran Bretaña. (Es decir, casi simultáneamente a la muerte de otro genocida, el general Franco; y en el mismo año del golpe militar en la Argentina). Es un *Hamlet* extremadamente particular: dos actores gemelos hacen las veces de Hamlet y el fantasma de su padre; de manera que Hamlet y el padre son uno, pero también son un solo Hamlet de identidad desdoblada. De nuevo se trata de varios referentes que no están ligados por una conexión literal pero que se muestran tramados en filigrana para poder ser leídos en sus resonancias y contrastes.

4) Acerca del arte callejero. ¿Qué rol cumplió para escapar del estigma de la victimización? ¿Qué representa la víctima como arquetipo político? ¿Se puede plantear un escenario de batalla entre esas formas del arte y el imaginario que se intentaba imponer desde lo que denominás "tevé asco"? ¿Qué rol jugó el escrache en la recuperación del tejido social? ¿Qué representan estas herramientas para la construcción de otras formas de lucha contra la violencia institucional?

Mi propósito al venir a la Argentina por vez primera en 2005 era realizar un vídeo de la serie *Entre sueños* que tratase singularmente el caso de los grupos de arte callejero ligados a la agrupación HIJOS y la práctica de los escraches. Como algunos de esos grupos han ido teniendo progresivamente más visibilidad —incluso internacional— por su propio nombre, y dado también que a lo largo de los años han dejado prácticamente de tener relación con esas prácticas políticas concretas de los noventa, acabé por decidir que elaborar un vídeo solamente sobre el caso de los

grupos y los escraches podría contribuir fácilmente a reproducir algunos lugares comunes que fuera de la Argentina se tienen sobre la experiencia política previa y posterior a diciembre de 2001. El problema que se planteó fue cómo hablar de esos grupos en tanto en cuanto constituirían una experiencia concreta —y muy relevante— de articulación entre arte, activismo y política de movimientos, pero al mismo tiempo atravesando la especificidad de esos casos para acabar desembocando en el territorio más general del tránsito de politización generacional de los años noventa.

Lo que todos los grupos (Arte en la Kalle, de Rosario; Grupo de Arte Callejero y Colectivo Etcétera, de Capital) vinieron a decir en el desarrollo de nuestras conversaciones se resume así: estudiábamos o teníamos interés por el arte; la vida bajo el menemismo era insostenible, asfixiante; comenzamos a salir de las instituciones del arte o partimos de no trabajar con ellas, para utilizar las herramientas de creación formal como instrumentos de ocupación de la calle, del espacio público; llegó un momento en que caímos en la cuenta de que no podíamos seguir haciéndolo solos: comenzamos un acercamiento al espacio de la agrupación HIJOS, un espacio político generacional en construcción; participamos en el trabajo de esas agrupaciones colaborando en la producción de un tipo de expresividad nueva, diferente a la de las generaciones previas, cuya memoria no obstante reivindicábamos; esa producción creativa de imágenes acababa siempre por modelar herramientas y artefactos que literalmente se nos escapaban de las manos: pasaban al común, y su circulación continuada de mano en mano reconfiguraba no solamente las formas originales que habíamos producido colaborativamente, sino incluso su uso y su significado político.

Es la mejor síntesis que se me ocurre hacer de lo que he entendido que fue el papel de esas prácticas de innovación formal y de producción simbólica acá en la Argentina en los noventa. Resumen que por otra parte refleja la experiencia que en muchos otros lugares ha sido la propia de las prácticas del arte político colaborativo, de la guerrilla de la comunicación, de acción directa comunicativa, etc.

Los escraches, en su dimensión simbólica, material, práctica, significante, comunicativa, expresiva, etc., creo que han constituido uno de los ejemplos más rotundos de la articulación que antes mencionaba entre herramientas innovadoras de la experimentación formal de la cultura de vanguardia y la contracultura, con la modelación también experimental de un movimiento social. La producción del escrache como acontecimiento también, a mi modo de ver, constituye uno de los casos de política del acontecimiento más complejas de estos años: en su interior se articulaban procesos de toma de conciencia con esa figura del *shock* que Benjamin identificaba en las prácticas de la vanguardia europea de entreguerras (en la modelación de acontecimientos dadaísta o en el impacto del montaje de atracciones). Evidentemente, nada de esto sucede así

porque alguien se siente en una mesa a diseñarlo: resulta complejo y casi misterioso el motivo por el que circunstancialmente se produce esa alquimia de la cual surge algo tan potente, no es fácil saber por qué suceden repentinamente ese tipo de confluencias y de resonancias que dar lugar a un artefacto político de tal calibre.

5) Acerca de la cooptación institucional de la memoria. Acá tampoco hay metáforas. Una vez más, la maqueta arquitectónica representa el dilema: ¿cómo no olvidar? ¿Quién cierra y quien abre las políticas de la memoria? En la primera escena, nos situamos frente al mar, de espaldas a las ruinas. En la última, estamos frente al río, de espaldas a otras ruinas: las de un monumento a la memoria que ni siquiera se inauguró. Regresamos a la generación Hamlet. Para que ese círculo no sea una trampa, sino una reflexión, ¿cuál es la pregunta que debemos formularnos parados en medio de la tempestad actual?

Mi problema con un enfoque que señala la cooptación de las políticas de movimientos, en este caso particular y también en otros, lo he venido a expresar más o menos antes: creo que se trata de una imagen que reduce lo que muchas veces constituyen resonancias conflictivas en el interior del campo institucional, y también del de los movimientos, de procesos que no son meramente verticales. No me atrevo a decir mucho más sobre esta cuestión, que me consta produce quiebres profundos en la actual situación argentina.

Sí me animo a contar lo siguiente: filmé el Parque de la Memoria, ya finalizando la producción del vídeo, entre noviembre y diciembre de 2008. Y acabando también la postproducción, volví a ver casi por casualidad el *Hamlet* de Kosintsev, y me quedé boquiabierto: encontré que contiene un par de imágenes de una rompiente sacudida por la tormenta, con un banco de piedra frente al mar, casi exactamente en los mismos encuadres que yo había tomado en el Parque, al final del recorrido del Monumento, allá donde el terreno modificado penetra literalmente en el agua mediante una plataforma. Decidí montarlos al inicio y al final de la película. Al comienzo tenemos a Hamlet, se podría decir que siendo invitado por el brazo del fantasma del padre a tomar asiento en el banco de piedra frente al mar. Al final tenemos los bancos del tramo final del Monumento vacíos, sobre el mirador que se adentra en el agua y que nos deja por tanto frente al Río de la Plata, *dentro* de él. En la secuencia final de la película evité al máximo incluir textos escritos y voces; lo que predominan son las imágenes del cielo y el mar, progresivamente tormentosos. Los únicos textos que se leen, son los que se incluyen en varias tomas con los nombres y datos de desaparecidos, en las placas que están adosadas a las paredes del Monumento. Pensé que era mejor dejarlos hablar con ese lenguaje inefable que expresa un

paisaje cuando rugen con furia, una vez que, a esas alturas, resulta ya imposible obviar la dimensión y las condiciones históricas que nos han llevado hasta ese lugar (condiciones que la película se encarga largamente de explicar durante dos horas), dejando también abierta la posibilidad de que el espectador se sienta invitado a ocupar ese banco vacío desde el que dialogar con la rompiente. Me parece que en la película se alcanza un clímax en el que el rugido surge como un estrépito del interior del agua, abocándonos a restablecer un diálogo directo con esa imagen; el monumento queda atrás y en el fondo no es un problema importante, no tiene por qué condicionar un nuevo diálogo frontal con la rompiente, por más que resulta insoslayable que ese monumento forma parte del recorrido histórico que nos ha llevado de vuelta a la orilla. Pero todo esto se trata más bien de lo que yo sentía cuando montábamos ese final. Hay personas que han expresado, en las presentaciones de la película, sentir e interpretar otras cosas.