

La representación ausente

Daniel Mundo¹

Quisiera aprovechar estas Jornadas para poder reflexionar sobre una especie de paradoja, o lo que a veces me parece una paradoja, y que llamo “la representación ausente”. Por un lado hay un dato obvio, una representación ausente es una representación sustraída, una representación que estuvo, que se expuso y luego se quitó, que ayer estaba presente y hoy no es que no esté, es que está ausente. La representación, también, siempre se piensa como una cosa, una imagen, algo que está en lugar de otra cosa, un presente. La presencia es lo ausente y la representación lo que vendrá a estar en su lugar. Ahora, ese lugar es el que precisamente quiero imaginar sustraído, el lugar de la representación. Esta es mi sospecha. Sospecho que la representación de los hechos traumáticos ocurridos en la década del setenta es más plena, más densa, más potente, cuanto más se sustraiga de representarse o de narrarse. Como si la elipsis fuera más significativa que la referencia. No es que no haya referencia, sino que la referencia está hecha para ausentarse, para borrarse, para desaparecer. Probaré poner en juego esta reflexión.

Por diversos motivos, entre los cuales ocupa un lugar destacado lo que llamaría la moda intelectual, se suele hablar del problema de representación que implican los hechos atroces que ocurrieron en la historia reciente, desde la Shoa hasta la dictadura argentina. Esa moda habilita también para hablar de hechos traumáticos, por ejemplo, porque son este tipo de hechos los que se vuelven difíciles de representar, o directamente irrepresentables. En terminología psicológica, justamente son irrepresentables porque son traumáticos, porque son hechos ausentes que ninguna presencia puede colmar, que más bien su presencia, más que colmar o resolver o exorcizar o como quisiéramos llamarlo, repite lo acontecido en esa ausencia. Arriesgaría esta hipótesis con respecto a los hechos de la década del setenta: diría que en última instancia podría hablarse de un trauma por sobrerrepresentación más que por falta de representación. O mejor: el hecho de la desaparición en tanto hecho (no) ocurrido, y pondría el “no” entre paréntesis o directamente tachado. El desaparecido sería como una presencia fallada, fallida, que las imágenes evocan a su manera. Como asegura LaCapra, los préstamos terminológicos entre disciplinas son enriquecedores mientras no se termine sin saber bien qué significados se les adjudica.

Como sea, efectivamente hay una serie de problemas en la representación de algunos hechos que jalonan el pasado reciente. Dudo, no lo sé, si llevaría esta serie hasta el punto álgido de hablar de irrepresentabilidad, pero efectivamente para los que investigan la historia y la literatura de la década del setenta en nuestro país aparecen tópicos, temas recurrentes, formas de narrar que sobredeterminan la narración, y en muchos casos la fijan. Fijan imágenes, relatos, discursos. Algunas de estas fijaciones se imponen como hegemónicas, y gobiernan el campo, lo que denomino el campo de la memoria. ¿A qué me refiero con este concepto de campo de la memoria? Pues bien, a un conjunto atiborrado de relatos que atraviesan diversas artes, diversos géneros, diversos estilos, y que tratan de hacer-memoria, en el sentido denso del término, de ese

¹ FSOC/UBA

período histórico. En este momento ya no sé si sigue siendo un campo en expansión, como lo era hasta hace unos pocos años. No sé si el campo no llegó a un grado de saturación que hace difícil la innovación. No lo sé. Con la película *La fuga*, por un lado, por ejemplo, que convierte una novela autobiográfica en casi un film de suspenso, y encima para un público internacional, apuntando a ese mercado, de hecho; y por otro lado con una novela como *Los topos*, llevando la historia desgarrada hasta el absurdo, al mejor estilo César Aira, el campo tocó dos experiencias límite que demuestran que todo, cualquier cosa, cualquier experiencia, es comercializable; y que, por otro lado, ese respeto serio con el que se trataban los hechos dolorosos no necesariamente invocaba una memoria fértil o potente. En muchos casos más bien terminó resultando al revés: la seriedad infertilizaba el relato y clausuraba la proliferación significativa. En fin, creo que el campo se encuentra en una disyuntiva, o en una serie de disyuntivas, y que las opciones que se abren remiten a diversas posibilidades políticas, en el sentido amplio del término.

Con esto no quiero decir —se debatió mucho sobre esta cuestión en la bibliografía especializada— que ahora el campo esté entrando en un momento en el que la estética vanguardista sea la única alternativa que pueda enfrentar la avanzada homogeneizadora o institucionalizadora del mercado. Porque además no creo que la avanzada más peligrosa, más despolitizante, más homogeneizadora, sea la del mercado. No sería la primera vez en nuestro país que la memoria de los setenta sería capturada por la lógica mercantil, además. Y esta lógica, para bien y para mal, amplía el público y democratiza el acceso... y lo masifica también. *Los topos*, como *Los Rubios*, como *M*, como *Detrás del vidrio*, como la injustificablemente olvidada *El antiguo alimento de los héroes*, por poner algunos ejemplos, son obras que, luchando contra la censura vedada, negada, impuesta por el mismo campo, permitieron, cada una a su manera, airear, fertilizar, a ese campo que por su densidad tiende hacia lo contrario. Pero el público al que esta serie ampliable de obras afectó es más bien limitado, para decir la verdad.

Como se ve, hay aquí una postura tomada con respecto a los discursos de la memoria o las memorias del pasado reciente. Es una postura marginal. Cuando hablo de lo contrario de la fertilización me refiero a discursos que tienden hacia la clausura del sentido del pasado; hacia la fijación del pasado en una especie de postal más o menos intocable, inmodificable, eterna; hacia la reconciliación, digamos, con el pasado (aunque el relato pretenda encarnar lo desgarrado y doloroso de ese pasado recordado). Abunda esta literatura.

Lo que me propongo ensayar aquí es otra cosa, igual. Al estilo de R. Debray o de J. Rancière, trataré de elaborar una escueta historia de las imágenes, o mejor del imaginario o de la relación imaginaria que se entabla con esas imágenes que evocan el pasado, o mejor aún: que evocan algo que no es fácilmente asible y que a la vez que lo evocan lo significan y lo interpretan. La relación entre una etapa y otra —como imaginará el lector— no es de sucesión ni de continuidad, es más bien de superposición. El objetivo consiste en preguntarnos por qué esos hechos inolvidables tienen, o tendrían, al momento de ser evocados, problemas de representación. En la estructura de los hechos se encuentra una clave, que es la que la bibliografía sobre el tema —o por lo menos buena parte de la bibliografía que yo conozco— enfatiza. Ahora bien, quizás el problema también pueda encontrarse en otro lugar, me refiero a los cambios históricos que sufrieron las imágenes, el lugar y la función de las imágenes. Veremos.

Habría una primera etapa en el origen del proceso civilizatorio que llamaría icónica, en la que la imagen o el signo posee un único significado, un significado dogmático, y despierta por ello una lectura unívoca, evidente o redundante con los discursos que la rodean. La Época Moderna comienza con algo así como con la clausura de ese régimen sígnico. Lo que la reemplazará será lo que denominaré la época de la representación. El signo, la imagen, entra aquí en un espacio de ambigüedad, de tensión, porque no sólo hay un referente externo al signo —en la etapa icónica también lo había, sólo que ese referente era inefable, el producto de un acto de fe más que de una comprobación empírica o algo así—, sino que hay maneras contradictorias de referirse a ese hecho exterior, extradiscursivo, real. Al mismo tiempo sucede otra cosa, algo así como una autonomización del interior de la imagen o el discurso. El signo pierde su unicidad, se vuelve plurisignificante, equívoco, múltívoco. Quiero decir, se inaugura un mundo literario que no tiene o no cumple, o no cumple solamente, una función social. El Don Quijote quizás sea el gong con el que se ingresa en esta etapa. O la *Capilla Sixtina*, *La vida es sueño*, y un larguísimo etcétera.

Esta dimensión o etapa del arte va conociendo diversas maneras de realización, abarca siglos. En uno de sus extremos, el icónico —digamos— se encuentran el realismo, el arte o la técnica de escuela o la literatura militante, que pretenden reducir o directamente anular las distancias o diferencias con el referente, salvar así la ambigüedad, obviarla y refugiarse en la lectura literal. La literatura testimonial en sus diversas modalidades es como el epítome de esta dimensión del arte.

La otra dimensión: la simbólica, el arte de las formas, el diseño y finalmente las vanguardias estéticas de principios del siglo XX, que constituyen la otra vertiente de este régimen sígnico representacional, conduce precisamente a la “superación” de esta dimensión referencial. O quizás las dos conducen a esa superación y saturación del arte representacional, tanto el simbolismo como el realismo. Tendría que pensarlo un poco, lo cierto es que de un modo u otro el arte representacional, la fábula narrativa o literaria, encalla o concluye en una autonomización del referente y, finalmente, a una explotación y exploración pura del medio. Se abre, así, lo que llamaría la etapa mediática, que se centra en el mismo medio, el formalismo o la estructura como lo significativo o auténtico. Hay un purismo aquí, que recuerda algo de la etapa icónica, y que los artistas que llevan adelante este proyecto lo sabían muy bien.

El futuro de la vanguardia es limitado, su tiempo de vida, breve. La postvanguardia abre dos posibilidades. Por un lado la deconstrucción, una analítica destructiva —digamos—, acompañado por una especie de abstraccionismo angustiante, la deriva extrema que tomó el existencialismo.

Por otro lado se pergeña algo así como un arte del fraude o el fraude como última instancia de la verdad cuando ya nadie puede arrogarse la capacidad de enunciar o poseer esta verdad. Difícil se volvió decidir el estatuto de la verdad. Sigue en pie, por supuesto, el talón de Aquiles del discurso histórico, la capacidad de despejar al hecho de sus múltiples interpretaciones, la verdad impronunciable de sus muchos rostros. Lo que sucede es que muchas veces los hechos mismos se presentan como simples representaciones, representaciones densas. Está tan lejano el hecho, aunque pertenezca a la historia reciente y los que lo recuerdan sean memorias contemporáneas, que pareciera que recordamos los relatos que lo evocan más que los hechos que hemos vivido. Ésta puede ser una de las razones por las que hablamos de trauma, tal vez.

Las obras que remiten o refieren a la década del setenta pertenecen a un género *ad hoc*, podríamos decir, un género más o menos específico que cuenta con subgéneros: si refiere a la primera o la segunda mitad de la década, cara o cruz de una misma historia; si fueron contemporáneas o no a los hechos, porque estos hechos provocan algo así como una hendidura en el tiempo, una fisura por la que se trastoca la contemporaneidad, por la que no basta con haber vivido durante los mismos años para ser contemporáneo de lo ocurrido; si fue escrita por un militante político, con una búsqueda testimonial o ideológica; si fue producida por un extranjero, etc.

Para bien y para mal, como todos los que estamos acá sabemos, el estilo preponderante de esta literatura es el realismo, es decir, dentro de nuestra tipología apresurada, pertenecería a la etapa de la representación. Esto no quiere decir que no haya obras que denominaría fraudulentas, u otras que tienden hacia lo icónico, hacia la verdad icónica, sin dobleces ni ambigüedades, aunque sepamos que este tipo de verdad trascendental no es reponible ya. Obras mediáticas no hay, o en todo caso, habría que pensar mucho para encontrarlas, ahora que lo escribo. Por supuesto, decir representación significa decir demasiado, porque por un lado hay una tradición que descalifica la representación porque la considera un momento segundo con respecto a la presentación, al hecho presente, a lo sufrido y vivido. Y, en el otro extremo significativo, se interpreta que el 're' la re-presentación subraya aquello que se presenta, le da su valor, lo valoriza, lo extrae de la concatenación de hechos que monta la realidad para hacerlo resaltar.

¿Por qué el realismo? En principio, ni idea, obviamente; quizás porque sea el estilo natural para evocar el pasado, ese sueño prevanguardista, renacentista, de capturar lo real. Quizás porque fue el mismo realismo el que introdujo el veneno de la paradoja, el doble juego de la representación, la ilusión del referente y de su instantánea. El fraude o la representación deconstructiva, por su parte, habilitarían un realismo reflexivo — digamos—, que quizás parte de una realidad dada, pasada, pero que en el proceso de ficcionalización conduce a una realidad diferente, ambigua, dudosa, cuyo mismo estatuto se ha puesto en jaque.

El problema de la representación, entonces, no se entablaría en principio entre lo representable y lo que no puede representarse, sino entre las diferentes formas posibles de representación. En el abstract planteaba que tal vez la mejor forma de mostrar o de decir aquello que se encuentra más allá o más acá de la representación —esos hechos que llamamos traumáticos— sea el silencio o la elipsis, es decir formas representativas que se sustraen precisamente a la representación. La elipsis, el silencio, la sustracción, aquí, no serían fenómenos mediáticos —como el Cuadrado Blanco sobre Fondo Blanco de Malevich o los silencios de J. Cage, por ejemplo, que son fenómenos del medio y no sobre el medio, etc.— sino una forma, una serie de formas de organizar la representación. ¿Cuál sería su marca, su característica? Los espacios de ambigüedad que se abrirían. Estos espacios, por otro lado, podrían derivar en otra cuestión, que quizás no sea pertinente traer a colación aquí, el fraude, lo fraudulento... lo deajo ahí.

Entonces, para ir terminando, diré un par de cosas más. Para que haya este juego de silencios por lo general se recurre al realismo, pues de otro modo sería en el plano del soporte, en el plano mediático donde se probaría la significación, y ese gesto está vedado. Está vedado porque aparece como una falta de respeto a todo lo sufrido en la prehistoria de los hechos, en el horror de lo vivido. Y el realismo abrió en la etapa representativa el principio de la duda y hasta de burla de sí mismo, la posibilidad de

hacer tambalear sus propios prejuicios. Esto no significa que sean obras inciertas, que apelen a tropos engañosos o ese tipo de prácticas de prestidigitación, no, significa que son obras reflexivas que conducen al lector/espectador al límite de su comprensibilidad. A veces le propinan un cross que lo noquea, a veces lo dejan suspendido, flotando en el aire, atado al paraguas de la angustia. Hay de estas obras también.

Por supuesto, podemos seguir escribiendo, pintando, haciendo obra y criticando esas obras, elaborando críticas literarias, fílmicas, de pintura, como si aún estuviéramos en la mitad del siglo XX, o incluso antes, cuando la crítica se ocupaba básicamente del contenido de la obra, antes del *Contra Sainte-Beuve* de Proust, por ejemplo. Los desaparecidos, los Centros de Desaparición de Personas, como los Campos de concentración y exterminio, no sólo son el corazón político de nuestro país desde la década del setenta, también abren un paradigma estético en el que se juega el secreto y lo público, el asesinato masivo y el eufemismo, la clandestinidad y la evidencia. Hasta la confesión de Videla, la aclaración de que los desaparecidos no deambulan entre los vivos y los muertos sino que están, por fin, definitivamente muertos, que *son* muertos, si algo así puede ser posible, digo, el proyecto estético, el proyecto estético-político, tendría como tarea enfrentar esta contradicción ontológica, y resolverla de algún modo sobre la superficie del cuadro, de la pantalla o de la página escrita. Los desaparecidos son el nombre de un hecho público que fue hecho para nunca tener presencia, un hecho del que sólo tendría conocimiento el perpetrador, porque incluso a la víctima se le sustraía ese saber. En este sentido, en el campo de exterminio, en el centro de desaparición, lo que se neutraliza —como ya lo dijeron tantas voces— es el principio de realidad mismo, lo real, esa realidad bruta y brutal que el discurso sabe que no alcanzará jamás, sin dejar de evocarla siempre. ¿Qué sucede, entonces? La realidad a evocar o referir tiene la consistencia de un fantasma, no sólo es inaprensible, sino que nunca fue vivida, pues haberla vivido implica desaparecer. En este sentido puede pensarse que cualquier doble de este hecho que no tuvo original, cualquier representación que quiere capturar lo que fue hecho para desaparecer, cualquier palabra que quiera transmitir, comunicar, afectar a otro con aquello que mienta, se vuelve inmediatamente en una palabra o una imagen falsa, errónea y errada. El hecho sin representación sería lo significativo, no la representación que apela a lo inefable e irrepresentable.

Como sabemos —y con esto concluyo— en el esquema interpretativo de J-L. Nancy o de Clément Rosset, un hecho asume significación no por sí mismo, por su calidad de acaecido, allí, eso como en el inicio de la *Fenomenología del Espíritu*, posee un significado pleno e inaccesible. Rosset asegura que “la unicidad /de lo acaecido/ implica a la vez un triunfo y una humillación”. Se es único, lo ocurrido no volverá a acaecer, pero lo acaecido finalmente es eso y sólo eso. De aquí, para Rosset como también para Nancy, la necesidad del doble, que como un señuelo atraerá nuestra atención y nos hará detener en aquello que de otra forma se perdería para siempre. En este sentido, si un hecho es sólo lo que es, la verdad empírica con la que soñaba la ciencia en algún momento, ese hecho se blindará y se vuelve inaccesible, porque a lo que accedemos es siempre a una representación o una interpretación de los hechos. Nadie argumenta con hechos sino sobre los hechos. Por ello podemos seguir a Rosset y afirmar que la significación de un hecho provendría de su representación (prohibida) o su doble, del plus de ese hecho, o mejor de lo que el hecho segregó. El sin-representación de la figura del desaparecido, entonces, no es una falencia, una falla o una limitación de la estética o de la literatura, sino más bien al contrario: habría una falla en el hecho, y la

representación estética o literaria andaría a la búsqueda de lo que no tiene representación.

En otras palabras, la falla, el desconcierto, no sé bien cómo decirlo, la dificultad que enfrenta la literatura que trabaja sobre lo acaecido en los años setenta consiste la tarea que se impuso, la de la representación de un mundo hecho, pasado, concluido, aunque se lo haga con enunciados que alientan la apertura, la inconclusividad. Pareciera que a la literatura, como a los relatos testimoniales, se le asignó la tarea de contar lo que se vivió, de transmitirlo, porque ni ese mundo ni lo que sucedió en su desaparición deben olvidarse. Lo que estoy planteando aquí, de alguna manera, es que esa forma de representación fagocita el olvido cuando se esfuerza por exorcizarlo, lo cumple cuando lo pretende erradicar. ¿Cuál sería entonces la tarea de la literatura —si es que la literatura tiene una tarea, por supuesto? En cierta manera, representar un mundo que hay que inventar, que está en el pasado, claro, pero que también está en el futuro, un mundo que quizás debe pasar por la prueba del olvido si desea ser recordado de manera ejemplar.

En fin, tarea paradójica la de la literatura y la del crítico de la literatura sobre los años setenta —y quizás la del crítico literario sin más— porque tiene que husmear en lo dicho lo que no puede decirse, y que sin embargo se escucha aquí y allá y más allá; buscar en lo invisible el núcleo de la visibilidad de una época.