

Estética y política

FERNANDO SVETKO (UNC)

1.

Los espantos. El título del ensayo, que proviene de un análisis del film *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel,¹ es un buen ejemplo de cómo la fina crítica puede destacar y separar del conjunto fluido de una obra un detalle atendible, y convertirlo a su vez en clave de lectura de toda una época. En ese texto de 2009 podemos encontrar una clara e inteligente exposición de al menos tres tópicos: de la construcción de una impunidad criminal que no recurre a la inteligencia clásica del plan maestro, sino que se vale, casi sin proponérselo, de la mera pertenencia a una clase “acomodada”; de la dependencia del servicio doméstico como una eximición de limpiar la propia casa que es, en el fondo, el modo en el que la burguesía imita a la aristocracia; del punto de vista perverso desde el que algunos aristócratas vernáculos han fantaseado acerca de cómo podrían mirarlos conspirativamente aquellos que los sirven, y de cómo la directora decide no adoptar ese punto de vista sino otro más parecido a un plano subjetivo indirecto de la propia clase.²

Es como si Martel hubiera descubierto, al no permitirse un punto de vista de clase perversamente mediado (el que narra las miserias de la propia clase pretendiendo enajenarse en el punto de vista de la clase oprimida por ella), que no existe mirada progresista sobre situaciones que no deberían existir.³

¹ Schwarzböck, S., “Los espantos”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 8, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, diciembre de 2009, pp. 166-171.

² Esa cámara “pasoliniana” un poco corrida de la nuca, sobre el hombro de la protagonista (que se puede apreciar tanto en la secuencia de la charla sobre los espantos, como en la del ingreso a la villa miseria donde vive la familia de su posible víctima), que nos permite ver lo que ve ella, como en una subjetiva típica, y también lo que ve la cámara, la directora, su *posición*.

³ *Ibid.*, p. 170. En la misma página, en nota al pie del texto, y casi como si echara un manto de piedad sobre una posible mirada progresista, Schwarzböck alude a la iniciativa del gobierno que insta a los empleadores domésticos a registrar a sus empleados como monotributistas, para que tengan aportes jubilatorios y obra social.

Así, el mundo que presenta la directora no es el de esa “burguesía pre-antonioniana” de la que hablaba Glauber Rocha cuando criticaba nuestro cine modernista de los sesenta, sino el de una microfísica de las relaciones entre clases, en la que cada cosa y cada gesto captado parecen atestiguar esa importancia que atribuye Schwarzböck a “detenerse en la apariencia, como haría una cámara, para ver qué hay cuando nadie mira” (p. 28). Y que no remite, por tanto, a una estética del silencio o de la ausencia, sino a la estética explícita que muestra cómo se representa de manera siniestra una presencia negada como tal por la mirada que la ve pero no puede pensarla.

2.

En el ensayo que leemos ahora, y que aparece con un prólogo fechado en diciembre de 2015, los espantos son lo que permanece de la dictadura en democracia, como posdictadura, y que solicitan a la estética, no para ser descifrados como un sentido oculto, sino para ser pensados justamente como lo que aparece sin ser visto, o como lo que, siendo mirado, es tratado como aparición sin cuerpo o sin sustento real.

Se presenta de manera clara y sugestiva la hipótesis de la revolución como una estética: el juicio del militante revolucionario sobre el Pueblo no es un juicio de conocimiento, que determine que ahí hay algo que tiene tal o cual forma y características, sino un juicio estético que se da bajo la forma de un sentimiento, en este caso de lo sublime –de la inadecuación de la idea, en este caso de Pueblo, a toda forma imaginable por las facultades del entendimiento y la imaginación, que se ven así rebasadas, produciendo este rebasamiento un placer negativo. Luego del horror de los campos, los esbozos de autocrítica también suponen una estetización de la izquierda intelectual, por cuanto asumen un pensamiento de la acción transformadora en el mundo bajo el presupuesto de la no verdad y de la ausencia de un sujeto fundante. Eso, que la autora llama “interpretacionismo”, aparece también como parte de la nueva vocación democrática de una izquierda que deja de interpretar a la política como “cosa de burgueses”.

Se presenta la victoria disfrazada de derrota de los vencedores que callan, y la derrota sin guerra de los que narran y piensan, casi

como esa victoria amarga en la que “quedan los artistas”: una racionalización de lo real (“mi reino no es de este mundo”) que reconvierte a la vida de izquierda en autonomía del campo cultural.

Se presentan los *ismos* de la posdictadura bajo rúbricas originales y detalladas: desde lances audaces de psicología social, como el “buenismo” del ciudadano que menta lo *cívico* del Golpe sin incluirse en ello, hasta descripciones densas de la vida filosófica entre la academia, la cultura y los medios, y el “destino mayor” del servicio público casi como la continuación por otros medios de un ensayismo político sin contrafrentes sistemáticos (el “burocratismo”).

Se presenta el paso de la conRAINTeligencia paranoica que intenta desocultar el pensamiento paraestatal (el “walshismo”) a una estética posparanoica (el “poswalshismo”) que consiste en aprender a prestar atención a una clandestinidad que se vuelve explícita y que cifra su potencia en la mirada impotente a la que se ofrece como poder sin merma posible.

3.

Los espantos, por pertenecer al género de terror, piden a la estética para ser leídos. Lo que en democracia no se puede concebir de la dictadura, por más que se padezcan sus efectos, es aquello de ella que se vuelve representable, en lugar de irrepresentable, como posdictadura: la victoria de su proyecto económico / la derrota *sin guerra* de las organizaciones revolucionarias / la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible (p. 23).

Algo que no comprendemos: ¿Qué significa que lo no concebible de la dictadura es la victoria de su proyecto económico, la derrota sin guerra de las organizaciones revolucionarias y la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible? ¿En qué sentido es no concebible, y para quiénes? ¿Qué significa concebir?

¿Acaso no es un rasgo definitorio de la concepción y el discurso público de una agrupación como H.I.J.O.S., por ejemplo, el haber retomado la *Carta* de Walsh y el haber puesto uno de los ejes de sus análisis precisamente en la denuncia del Terrorismo de Estado como parte política de un plan continental diseñado en los Estados Unidos para instalar sin resistencias el neoliberalismo en América

Latina? ¿Acaso no es esta concepción la que vincula al movimiento de derechos humanos con otros movimientos sociales en la configuración del contrapoder del fin de la larga década? ¿No aparece esta concepción también en la literatura, e incluso en alguna de esas “malísimas películas nacionales que se filman, a partir de 1984, sobre la así llamada *historia reciente*” (p. 43)?⁴

Estas resistencias, que aparecieron mayormente en los noventa, y que forman parte de esa militancia inorgánica que -según la autora- pasó a ser orgánica en 2003, parecen quedar reducidas a los reclamos por los derechos de sangre que, en palabras de Fogwill, habrían ocluido el reclamo por los derechos de propiedad de la sociedad posdictatorial.

Tal como la comprendemos –o como sospechamos no comprenderla-, la hipótesis sobre esta imposibilidad de concebir la victoria del proyecto económico dictatorial y la posibilidad ganada de articularlo –en tanto “derecha sin *ismo*”- con la democracia, parece soslayar la existencia o la relevancia concreta tanto de los discursos de resistencia que presentan al menemismo como continuidad –por otros medios- de la economía política del Golpe, como de una ficción del Estado que no sea meramente la de los poderosos que intentan engañar al Pueblo, convenciéndolo precisamente de la importancia, por su bien, de que el Estado exista. O la más weberiana del monopolio (inestable) de la violencia: “la ocupación real del Estado que pueda lograr una fuerza política, a partir de 1984, se medirá por el grado de autarquía de las fuerzas armadas, las fuerzas policiales, los servicios secretos, y el servicio penitenciario” (p. 118).

Algo que no comprendemos:
¿Qué significa que lo no concebible de la dictadura es la victoria de su proyecto económico, la derrota sin guerra de las organizaciones revolucionarias y la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible? ¿En qué sentido es no concebible, y para quiénes? ¿Qué significa concebir?

⁴ Ya desde *La historia oficial*, en 1985, hasta *Buenos Aires viceversa*, en 1996, tanto el tema de la responsabilidad empresaria en el Golpe como el de la victoria del proyecto económico dictatorial aparecen más o menos representados; aunque puede no satisfacer su tratamiento, por supuesto, y aunque la representación de las víctimas de la dictadura en esos filmes tampoco carezca de problemas.

Tal vez porque a Schwarzböck le interesa ese momento en el que la política se estetiza con la pretensión de crear un régimen de la apariencia sin resto, y en el que la estabilidad institucional en relación con las fuerzas de seguridad se sostiene a través de un mercado del delito cuya clandestinidad se vuelve explícita. O tal vez porque el análisis de *Los espantos* llega en cierto modo hasta el 2008, que es precisamente el año de la primera gran división –de una serie casi ininterrumpida de ahí en adelante– que el partido gobernante produjo, para exaltaciones y penas, y que según una interpretación posible, configuró al kirchnerismo como una nueva ficción del Estado,⁵ y como una nueva *Renovación* conflictiva del peronismo, que registraba su última adhesión popular masiva –tal como lo señala en más de una ocasión la autora– en la reelección de Menem en 1995.

4.

El progresismo ha sido conjurado aquí también como un espectro. Ese espectro ronda los círculos intelectuales que en los ochenta abjuraron de la revolución en favor de los derechos humanos, abrazan el “interpretacionismo”, y no pueden concebir su derrota como la victoria de un proyecto *banquero-oligárquico-multinacional* –según la denominación de Fogwill. Y parece tener una cuota de responsabilidad por esa abyección política de los noventa que articula, sin grandes conflictos, la democracia con el neoliberalismo: la gran victoria, disfrazada de derrota, de la dictadura como posteridad.

Ahora creemos comprender un poco mejor a qué se refiere esa imposibilidad de concebir por la que preguntábamos. Y tal vez no sea educado solicitar un detalle de nombres y citas –como los que prodiga el libro de Terán sobre los sesenta– para enriquecer tal comprensión. Porque aquí se trata de una estética y no de una historia de las ideas. Y la autora explica que el juicio del Salón se pronuncia sobre lo bueno y hace un fuerte silencio sobre lo malo.

Tal vez tampoco se haya tratado de una crisis de la imaginación, sino, como pensaba Sarlo en 2001, de una crisis de hegemonía para

sostener con poder otras ideas sobre la justicia.⁶

Lo cierto es que los sesenta y los setenta, no sabemos si nuestros, parecen retornar bajo una de las tesis principales del ensayo, que recuerda a la apocalíptica comparación entre el fascismo y el neofascismo realizada por Pasolini en los artículos “corsarios” para el *Corriere della Sera*, donde explicaba que lo que no había logrado inficionar en el cuerpo social la violenta heteronomía de los años treinta y cuarenta, sí lo había logrado en profundidad el “milagro italiano” del consumo y el bienestar de los sesenta: la asunción, más o menos gozosa, más o menos resignada, de que la vida de derecha es la única posible.

Y parecen retornar también en la tesis que se refiere al juicio sublime sobre el Pueblo Irrepresentable, en su brutal confrontación con las constataciones estadísticas sobre el Pueblo Representado: un juicio estético que, según creemos, pareciera no sólo haber orientado a la militancia de izquierda de aquellos años setenta, sino también en parte a este último intento recientemente derrotado de una década –también larga– que quiso conjugar, riesgadamente, la recuperación sublime de esa idea que sobrepasa toda medida, con los elementos no políticos de la política, y con la posibilidad de capitalizar numéricamente esa recuperación, sin valerse de todos los recursos necesarios para tal efecto.

⁵ Se podría pensar que el primer episodio de esta nueva ficción del Estado tuvo lugar el 24 de marzo de 2004 en el Colegio Militar de El Palomar, pero ese episodio –quizá debido al “buenismo” al que se refiere Schwarzböck– no produjo la división política y social que sí generó el llamado “conflicto del campo”.

⁶ Sarlo, B., “Las mejores ideas, sin poder”, en *Clarín*, edición del 22 de noviembre de 2001.