

## Poéticas del cine argentino reciente. Un atlas posible

Natalia Taccetta

FFyL-UBA/UNA-Audiovisuales

### Resumen

*Este artículo indaga sobre la posibilidad de imaginar un atlas del cine argentino reciente (2003-2015) emulando el modelo de historiografía del arte que articuló Aby Warburg en Mnemosyne sobre el final de su vida. Consolidando una visión anti-hegemónica de la historia del arte, el historiador se permitió encontrar conexiones entre las imágenes, menos ligadas por las tendencias, los estilos y las cronologías que por los vínculos afectivos y la contingencia de los significados de los intervalos entre ellas. A la luz de estas consideraciones, se tematiza la noción de archivo para poner en evidencia la inexorable incompletitud de un acercamiento al cine argentino contemporáneo y el carácter interpretativo de cualquier acercamiento a la cultura y el pasado.*

### Abstract

*This article explores the possibility of imagining an atlas of recent Argentine cinema (2003-2015) emulating the model of art history articulated in Mnemosyne by Aby Warburg at the end of his life. Consolidating an art history's anti-hegemonic vision Warburg has found connections between images less bound by trends, styles and chronologies than by affective links and the contingency of the intervals' meanings among them. In the light of these considerations, this paper thematizes the notion of archive in order to highlight the inexorable incompleteness of any approach to contemporary Argentine cinema and the interpretive nature of any approach to the culture and the past.*

### Imágenes reales

En un breve texto llamado “Cuando las imágenes tocan lo real”, Georges Didi-Huberman sostiene que, aceptando que la imaginación es una suerte de “órgano” del arte, las imágenes efectivamente entran en contacto con las cosas, revelándolas. Sin embargo, el planteo no es tan candoroso como para sostener que este contacto exhibe *unívocamente* la verdad de esa realidad. Siguiendo metáforas sobre la imagen como la de Rainer Maria Rilke -“si arde, es que es verdadera”- o la de Walter Benjamin -“la verdad [...] no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo”-, entre otras, Didi-Huberman sostiene que la imagen arde en su contacto con lo real. “Se inflama, nos consume”, dice. La imagen

arde, se desgarrar, se disemina y se impone en el universo cotidiano -no solo artístico- como medio de contacto con los acontecimientos y los modos de relatarlos. Es así que constituye una forma de conocimiento ineludible para aprehender la historia, de forma tal que no habría que pensar la relación entre imagen e historia (como si fueran dos realidades diversas), sino el vínculo que la historia-imagen establece con las intensidades de su actualidad.

El arte en general y el cine en particular poseen esta capacidad de plantearse como contemporáneos de su momento de producción. En la particular concepción de Giorgio Agamben, contemporáneo es aquel que pertenece verdaderamente a su tiempo, pero no porque coincide con él ni porque “se adecua a sus pretensiones” (Agamben, 2011: 18), sino porque es inactual y se aleja del presente en un anacronismo que lo hace “más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo” (2011: 18). Con esta operación, el cineasta despedaza la temporalidad percibiendo sus fallas y rupturas, haciendo de ellas el espacio de una cita con la historia y su generación. En este sentido, parece poder percibir la oscuridad del presente siguiendo una luz incierta, interpelando su tiempo a través de transformaciones permanentes y poniendo en relación distintos estratos de la historia a fin de “citarla” en el sentido que le da a la noción de cita Walter Benjamin, esto es, capaz de arrancarla de su curso “natural”, de interrumpir cualquier derrotero que la vuelva inefectiva. Este anacronismo funciona como un desfase con el propio tiempo, el único del que es posible dar cuenta.

El cineasta produce desplazamientos en la contemporaneidad trazando matrices por medio del color, la puesta de cámara, la propuesta lumínica, las decisiones formales y temáticas en general. Esta búsqueda de imágenes con las que conectarse es de algún modo una de las premisas que guiaron el trabajo de Aby Warburg, historiador del arte de las primeras décadas del siglo XX, quien se declaró abiertamente disconforme con las linealidades y categorías de la historiografía de su tiempo. Se animó a buscar en y entre las imágenes no solo continuidades, sino hiatos activadores de conexiones afectivas. Estas le permitieron desligarse de las crononormatividades sin impedirle pronunciarse - como también lo hace la historia del arte hegemónica- sobre el cuerpo femenino y el consumo, la representación de lo sagrado y las religiosidades no-europeas, la historia presente en los bajorrelieves del Renacimiento y hasta las subtramas del pacto entre el fascismo y la Iglesia Católica. Sus compromisos políticos no radican en el anclaje de la palabra ni el montaje explícito, sino en lazos débiles que hacen tambalear nada sutilmente el edificio de la historia tradicional.

Warburg fundó una disciplina desprovista de los falsos problemas de la historiografía hegemónica volviéndola afectivamente atenta al espacio de y para la imaginación. Su “inconología de los intervalos”, una suerte de “ciencia de la cultura” según Agamben, exploraba problemas formales, históricos y antropológicos reconstruyendo los lazos connaturales entre las palabras y las cosas. Del ardor entre la imagen y lo real, Warburg rastreaba las huellas cenicientas de la memoria. Específicamente, esto hizo en el atlas que diseñó sobre el final de su vida. Lo llamó *Mnemosyne* -nombre de la diosa griega de la memoria y un río del Hades, cuyo efecto era el contrario al Leteo del que se bebía para olvidar- y estaba transido de emociones relativas a la labilidad de la lectura. Su herramienta fundamental era el montaje, cuyo potencial le permitía pensar historicidades por fuera de la comodidad de la teleología. Warburg pretendía hacer emerger las supervivencias, los anacronismos, las contradicciones entre gestos históricos y acontecimientos, entre experiencias y representación, entre el interior y el exterior de la imagen. Renunciando a contar “la historia” del arte, el atlas se abrió a historias que hicieran frente a la complejidad de los estratos significantes de y entre la imagen.

Warburg confiaba en que el artista era el origen y el depositario de estos ordenamientos, que no se alejan del mundo pero se niegan a responder a sus reglas. Al igual que el historiador, el artista warburgiano visibiliza los desastres de la cultura y elabora un método de recordación. Aquí radica para Didi-Huberman la función vital del arte. Urgente y paciente al mismo tiempo, produce la imagen como un síntoma histórico al que prestar atención. No se trata de sostener la superioridad epistemológica del arte en relación con el discurso historiográfico convencional, sino asumir la profundidad emocional que es capaz de configurar y transmitir, y las potencialidades heurísticas que la imagen puede movilizar. Warburg encontró en el movimiento de las figuras que estudiaba -los cabellos, los velos, las vestimentas- parte de las conexiones afectivas que le hicieron pensar en las supervivencias de la antigüedad en el arte renacentista y del Renacimiento en su contemporaneidad. El movimiento era un articulador de temporalidades que desafiaba toda normatividad sobre períodos y tendencias artísticas.

### Lo real en movimiento

Reflexionando sobre el ejercicio warburgiano, no es difícil encontrarse con el cine a cuyo surgimiento Warburg asistió. Philip-Alain Michaud estudia en efecto la cualidad cinemática de su pensamiento haciendo especial hincapié en la cuestión del movimiento, es decir, la forma en la que la obra de arte intenta capturar al sujeto en acción. Así, piensa la historia como un montaje y muestra que la filosofía de la imagen de Warburg conduce a la historia del arte a la observación del cuerpo en movimiento, la aprehensión de su duración, esto es, su “esencia” cinemática. En este sentido, es probable que el naciente cine permitiera, en un gesto similar, observar la transmisión gradual de la figura en movimiento hacia la reproducción animista de lo viviente. De allí, entonces, la habilidad del cine para reproducir la fluidez corporal de la misma manera en que el ojo es entrenado para capturar al cuerpo en el gesto. El estudio warburgiano del movimiento vuelve interesante la relación, por ejemplo, con el dinamismo captado por las experiencias de Jules Marey, desde la transferencia del movimiento hacia un principio inherente, al que no veía como una fuerza exterior, sino como una psicología interna de la imagen. Así, los espacios “entre” de la materia, a los que Warburg llamaría *Andachtsraum* or *Denkraum der Besonnenheit*, espacio de pensamiento en su iconología del intervalo, pudieron haber anticipado el método de registro del tiempo de Marey e incluso las tecnologías de proyección en las que convergían intenciones científicas y aspiraciones creativas.

Aunque de difícil traducción, la noción de “*Zwischenreich*” -literalmente, “reino entre” o “reino del entre”- conduce a pensar acerca de aquello que tiene lugar entre las imágenes, es decir, en los vacíos. De acuerdo con este principio, *Mnemosyne* podría pensarse como una iconología de intervalos en la que Warburg construye una memoria topográfica de la historia y el arte. Una iconología que se ocupa no de la significación de las figuras, sino de la relación que comportan entre ellas en un dispositivo “irreductible al orden del discurso” (Michaud, 2006: 12). Introspección y montaje son los conceptos claves para comprender el mecanismo propio de la historia; de las placas negras del atlas warburgiano y del cine, cuya discursividad está relacionada inherentemente con el movimiento y sus resultados afectivos.

Las placas de Warburg funcionan como secuencias filmicas discontinuas que exhiben su verdadera condición solo a partir de la reunión. Los paneles no funcionan como cuadros estáticos, sino como pantallas que (re)producen simultáneamente fenómenos que el film exhibe en sucesión. Michaud vincula por esto el intento warburgiano con diversas

ciencias humanas de fines del siglo XIX, pero al mismo tiempo especula que posiblemente es en la historia del cine donde encontrar un equivalente para el trabajo con las imágenes y la historia que tiene lugar en *Mnemosyne*. La historia del arte y la historia del cine se abren no solo a una dimensión puramente artística, sino que se convierten en plataformas para pensar la temporalidad y la historia. Como en el cine, el atlas explora la relación entre las imágenes y el ritmo narrativo por medio de la dinámica del montaje volviendo evidente que la construcción filmica en sí es una operación de pensamiento que condensa sensibilidades y tiempos, modos del decir y actividades del pensar. Como una sintaxis visual, *Mnemosyne* hace emerger un sentido de la historia contingente y móvil.

Sin pretender una homologación inocente, el modelo del atlas se vuelve sugerente para pensar al cine, a la historia del cine, a la energía de la imagen en movimiento. A partir de la articulación tiempo-movimiento-duración, un atlas del cine argentino reciente se puede imaginar como un dispositivo complejo, un entramado de poéticas que destruye el par sucesión/simultaneidad. Un archivo del cine en estos términos debe asumirse como intersticial entre historia y arte, y trágicamente incompleto. Tendría la ventaja de producir un acercamiento estilizado pero no estetizado al/del presente y la potencia de la reconstrucción parcial de una memoria visual. Desde la potencia veritativa de la imagen documental a la sagacidad de la ficción, un atlas de este tipo se configura a partir de la fisura del relato hegemónico y propone micropoéticas como si fueran las placas negras de Warburg, estableciendo una cartografía posible de las texturas de la contemporaneidad. Esta es la idea que guía las páginas que siguen. A partir de categorías como clase, memoria, historia, sin desligarlas del todo del contexto espacial y la preeminencia de la adolescencia (como si en el cine argentino se fuera siempre joven), se propone un atlas posible de cómo el cine de los últimos doce años intentó tocar lo real.

Imaginar este archivo de poéticas no implica dejar de lado datos concretos como que la cantidad de films argentinos estrenados creció exponencialmente -de 54 films en el año 2003 a los 170 de 2014 y los 117 de 2015-, ni tampoco que la dinámica de su distribución y exhibición siguen siendo su gran “enfermedad”. Pero imaginar un archivo del cine reciente conlleva también escapar deliberadamente a “la historia” como un gesto de honestidad, pues la producción cinematográfica argentina es tan inabarcable en términos de tendencias como espesa la textura de los ardores que es capaz de provocar.

Como para Warburg, un atlas del cine argentino reciente también debe contemplar al montaje como herramienta de escritura fundamental, por medio del cual capturar escorzos e inestabilidades. No se trata de un muestrario de estilos, sino de una colección -en el sentido benjaminiano- de las intensidades que poblaron las pantallas argentinas entre 2003 y 2015. El cine parece haberse alejado de las demandas políticas explícitas del denominado “Nuevo Cine Argentino” (en permanente renovación desde mediados de los años 1990) reconfigurando el escenario de la poscrisis (post 2001) y resituando en un lugar de privilegio la demanda identitaria y la pregunta por la memoria, posible por un contexto habilitador y hacedor de políticas de Derechos Humanos. El realismo no cedió su lugar, pero multiplicó sus modos de expresión a partir de una relación pasado/presente que problematizó los significados De la práctica cotidiana haciendo surgir lo político como emergente y medio vital.

El duelo por los desaparecidos de la última dictadura cívico-militar pasó de la excepcionalidad a la expresión política generacional que asumió todas las contradicciones que se habían solapado. El desencanto frente a los “grandes relatos”

adquirió la forma de la pluralidad expresiva en la batalla perdida por la aprehensión de la verdad. Se pasó del “giro subjetivo” (proclamado por Beatriz Sarlo hacia el año 2005 en su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, 2005) a las versiones de la historia sin temor a la amenaza permanente de traición ideológica; del estallido del relato totalizador por el trauma a la recomposición frágil propia de un tiempo de desfundamentación; de la desilusión a las esperanzas contingentes; de la errancia a las acciones mínimas; de la distensión de los lazos sociales y la orfandad a la pequeña comunidad; de la imposibilidad de la contingencia a la ausencia de destino; del naturalismo social al materialismo empoderador; de la crisis de la transición a la potencia de lo poético.

Un atlas del cine argentino reciente debería asumir que los momentos lábiles de recomposición se plasman en el intersticio de una suerte de posmemoria afiliativa y que de la simulación y la demanda surge la visibilización de la partición de lo sensible. Un conjunto de indentidades posnacionales se reterritorializaron en el cine desde el año 2003 configurando lo dado como puro proyecto, sin determinaciones ni demasiado rumbo, pero con la fuerza de la fuga al orden policial en el que apropiarse de lo político.

### El atlas como archivo

“Archivo” es, como propone Andrea Giunta, un concepto que penetra en las prácticas artísticas del mundo contemporáneo como uno de los rasgos más sobresalientes. No se piensa como la sacralización de un conjunto, sino la apertura a la desacralización de los posibles decibles y un repositorio desde el que escribir las historias no-escritas. La “*archive fever*” (Derrida) o el “*Archival Impulse*” (Foster) inauguran poéticas que problematizan las historias hegemónicas o convencionales adquiriendo incluso un carácter contradiscursivo. En este sentido, la definición de Michel Foucault sigue resonando de modo fundamental: “la ley de lo que puede ser dicho”, propone el filósofo en *Arqueología del saber* (1969). Es decir, el terreno de las reglas de enunciación que habilitan el decir.

Las imágenes de un atlas del cine argentino reciente se instalan en este terreno de lo decible haciendo reflexionar sobre la necesidad de un nuevo registro; un contra-archivo que piense la cesura entre la medialidad y el intervalo, entre la referencia y la emoción. Este archivo parte de la co-presencia de temporalidades heterogéneas que conforman un complejo como “vía de acceso al presente” con “la forma de una arqueología”, como pide Agamben (2011: 27). Desvela encubrimientos para recoger el reclamo de Hofmannstahl citado por Benjamin y transitado por gran parte del pensamiento contemporáneo: “leer lo que nunca fue escrito” (Benjamin, 2002: 86). Este archivo obliga a una política de la mirada que medie la particular experiencia performativa de atravesar una temporalidad que no es sólo la propia para volver evidente el “derecho a ver en el archivo -con la tecnología pertinente- [que] constituye en sí mismo un derecho de mirada” (Gómez-Moya, 2012: 17).

A partir de la administración de imágenes -clasificación, ordenamiento- y de la expectación -intervención sobre el espectador a partir de los colores, el montaje, la utilización de la cámara lenta, entre otros recursos- las secuencias referidas se piensan como dispositivos de visualidad que actualizan la idea de “mundo-imagen” de Susan Buck-Morss. Con ella, la autora piensa que las imágenes se incorporan a los films con la aspiración de combatir una suerte de vacío de imaginación revelando el síndrome del recuerdo junto al gesto de invitar a “ver con los propios ojos”. Esto lo logra el archivo

dilatando la dimensión espacial con un tiempo de expectación que confirma el poder de la imagen para reponer la temporalidad del examen donde, como propone Boris Groys, “el ciudadano del mundo contemporáneo debe hacerse cargo de la responsabilidad ética, estética, y política de su auto-diseño” (2013: 65).

La economía del archivo propone la lógica de la apropiación para constituir un espacio-tiempo por fuera de todo acontecimiento cronológico. Así, la “realidad” que estas imágenes “tocan” pretende instaurarse como “por primera vez” en el lector/espectador. No se parte de la posibilidad de un archivo neutral, sino de la evidencia del poder inherente a la acumulación y las reglas del decir. Escandidos por un insaciable deseo de completitud, los fragmentos de este archivo no se conectan desde la causalidad historicista (y mucho menos por el gusto), sino que, como los detritos de la historia, se mantienen en un presente de inaudibles.

Este archivo queda conformado a través de las fisuras que permiten un acceso siempre amenazado con su desaparición, pero que se conserva no obstante entre fugas, pues, según Didi-Huberman, lo propio del archivo es ser horadado. Son los huecos entre los documentos los que problematizan las dicotomías al habilitar el espacio rizomático del intervalo. Entre los documentos del archivo hay supervivencias que hasta en su mismo instante de enunciación son siempre anacrónicas, pues el gesto archivístico vuelve evidente el carácter ineludiblemente inacabado de todo montaje. Las imágenes de este archivo imaginario no contribuyen a un *arkhé* ni a una totalidad, sino que necesitan de la fantasía para descorrer el “efecto de velo” que cubre la producción de imágenes cinematográficas.

A la descontextualización de la imagen hay que sumar el problema de la ambigüedad de su estela visual, por eso el gesto de archivar es justamente también una forma de volver irrecuperable, de desestabilizar el o los sentidos de la imagen del archivo. La imagen fílmica incorpora además otra dimensión en la que se distribuyen espacio-temporalmente las relaciones de coexistencia. El archivo, entonces, constituye un artefacto para compensar las ausencias de las historias convencionales. El cineasta, por su parte, puede ser pensado en efecto como archivista y profanador: por un lado, clasifica, selecciona y conserva para describir; por otro, vuelve disponible y desacraliza quitando el peso de la signatura “teológica”, pero horadando los relatos de dominación. Escapando a los lugares canónicos de toda historia, el archivo funciona a partir de la deconstrucción: no para producir contradicciones, sino para valorar la escisión de las teleologías o la discrepancia respecto de las tendencias o estilos. El archivo que acá se propone asume como premisa la dupla visibilidad/invisibilidad: hacer un atlas como aceptación de la inestabilidad y la exhibición de nuevos encadenamientos. Es por esto que los fragmentos de este archivo permiten pensar al cineasta como una figura de la subjetividad en un contexto en que arte y política traban indisoluble relación.

Las imágenes del atlas warburgiano pueden pensarse como los fotogramas que conforman una gran película. Un atlas del cine argentino reciente que emule esa operación es *a priori* un dispositivo incompleto, pero con su propia lógica; contingente, pero posible. La “película” que fantaseaba Warburg no incluía paisajes tercermundistas, mucamas rebeladas, indolentes mujeres de clase alta, villeros en casting o el minucioso trabajo de un equipo forense. Sin embargo, no es difícil suponer que el desafío a la historiografía del arte hegemónica llevado adelante por Warburg incluía exhibir el cuerpo femenino con irreverencia, las complicidades políticas de las instituciones, el efecto totalizador del consumo post-industrial y las complejidades de lo policial cuando tematizaba la

urgencia de reescritura de la historia convencido de que la política, la tecnología y el movimiento habían cambiado para siempre.

A través de un archivo de conexiones afectivas, Warburg desoculta la lógica dominante de la historia teleológica en el arte revisando la disciplina en general. Mediante el montaje explora el potencial de una historia iconográfica del arte occidental que concibe a las imágenes como partes de una constelación mayor. En el caso del cine argentino reciente, este entramado se vincula a los encadenamientos político-artísticos que el cine fue capaz de desvelar en los últimos doce años: desde la revalorización de la noción de clase, a la revisión de la historia; desde la recomposición de cierto ideario ligado históricamente al pueblo a la preeminencia de la memoria en la constitución de lo nacional.

Warburg se concentró en el movimiento entre las imágenes y el significado intersticial que surgía entre ellas. Su ciencia de la historia del arte constituye un modelo para mapear la cultura argentina sin suponer ingenuamente la idea de representación inocente, ni la réplica uno a uno entre la realidad y la imagen cinematográfica. Descubrir los momentos en los cuales la imagen emerge como una huella memorística del pasado implica pensar la matriz warburgiana desde la imagen que disloca para solicitar las narrativas predecibles. Solo así parecen aparecer las “voces” alternativas que pueblan el imaginario cinematográfico contemporáneo.

“Clase” resulta una categoría fundamental para componer este archivo. El cine argentino reciente ofrece exploraciones más y menos ortodoxas de la noción a partir de poéticas que van del realismo social más convencional a la indagación más fantasiosa. En *El cielito* (María Victoria Menis, 2003), el joven de pueblo termina literalmente aferrado a la tierra que le da muerte como en *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), un clásico naturalista de los años dorados del cine argentino. Las manos de Félix parecen las de los protagonistas de *Los guantes mágicos* (Martín Rejtman, 2003), cuando aguardan la partida de guantes que llega en verano poniendo en evidencia el desastre del “negoción” argentino tanto como la reflexividad política del absurdo costumbrista anestesiado del Rejtman que comienza con *Silvia Prieto* (1998), un clásico del denominado Nuevo Cine Argentino. Se trata de una revisión de la clase media y sus patologías que reenvía a la matronatación entre mujeres de un pusilánime como Perelman de *Derecho de familia* (Daniel Burman, 2005). El agua como motivo “iconológico” (o icono-cinemático) conduce a la escena de la tormenta en *Tiempo de valientes* (Damián Szifrón, 2005) en la que cierto confinamiento provoca el descubrimiento de la infidelidad. Revelación es también la de *Géminis* (Albertina Carri, 2005) y el grito ahogado de la madre de los hermanos hasta entonces negadora, y la de la “señora” de *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004), tironeada entre las glorias pasadas y los cosméticos baratos. El cambio de situación -si no de clase- es el tema de *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007), donde los habitantes de la Villa 21 reclaman, en tanto verdaderos pobres, interpretar a los pobres que el “Nuevo Cine Argentino” se esfuerza por representar. Un dispositivo propio de diva cae sobre el personaje principal como el reverso de *Bonanza (En vías de extinción)* (Ulises Rosell, 2001), cuyo protagonista asegura: “La barba que tengo es por las promesas que me hicieron en la vida” mientras muestra orgulloso su colección salvaje como símbolo perfecto de la crisis.

Las complejidades para definir la clase se multiplican de cara a “lo popular”. Con este motivo juega *Soy tu aventura* (Néstor Montalbano, 2003) cuando, secuestrado, Luis Aguilé suspira por la lágrima de Brigitte Bardot antes de cantar su clásico “Soy

laburante”. La música ayuda a definir la clase supliendo otros modos de configurar espacial y temporalmente como en el romanticismo de la escena con el tema musical “Azul” de Cristian Castro en *Un novio para mi mujer* (Juan Taratuto, 2008) o el musical al estilo clásico hollywoodense en la fantasía solitaria del protagonista de *El nido vacío* (2008) que completa con la adultez la genealogía de Daniel Burman. La música y lo popular se convierten en los operadores de clase también en *Fango* (José Celestino Campusano, 2012), especialmente en el recital de una suerte de tango-heavy metal donde todas las pasiones se subliman, desde las violencias cuchilleras de las pandillas hasta las frustraciones personales como la del protagonista de *El último Elvis* (Armando Bó, 2012) que incendia el Sindicato de dobles, convencido de la afrenta contra El Rey (Elvis / Carlos Gutiérrez) que representan tanto los pagos miserables como el hecho de codearse con Freddie Mercury, Iggy Pop, Charly García, Axel Rose, John Lennon e incluso Britney Spears.

Los mundos que se mezclan parece ser el tema de *Leonera* (Pablo Trapero, 2008), especialmente cuando una chica de clase privilegiada se mete en la cárcel de mujeres de San Martín y embarazada. La maternidad reconfigura lazos pero también protocolos como los de los médicos que llevan al banquillo a la protagonista de *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2009) con uno de sus hijos lastimado. La duda arrojada al espectador se topa con la mirada azorada frente a la desprotección de la mujer golpeada en *Refugiado* (Diego Lerman, 2014) cuando escucha, escondida, que su victimario la llama. La desprotección de los humildes aquí no se parece a la de los personajes de *Vida en Falcon* (Jorge Gaggero, 2004) que al menos pueden permitirse un amanecer bucólico con pajaritos, pero no está lejos de los chicos criados en el *country* de *Una semana solos* (Celina Murga, 2008), quienes, en su expedición al “afuera”, miran el perímetro social que se conforma alrededor de su mundo con la misma perplejidad que la protagonista de *La patota* (Santiago Mitre, 2015) mira a sus futuros agresores, sin indulgencia y con demasiada extranjería. Estas imágenes no dan cuenta de conocimiento, sino de sentencia, como la que Trapero pronuncia en *Carancho* (2009), cuyo efectismo violento está en las antípodas de la deconstrucción minuciosa de *El asaltante* (Pablo Fendrik, 2007) en plena persecución por la ciudad. El barrio es también escenario de disputas morales como en la escena final de *Sin retorno* (Miguel Cohan, 2010) en la que el padre se encuentra con el verdadero responsable de la muerte de su hijo, como se encuentra con el opresor de su familia la mesera tímida de *Relatos salvajes* (Damián Szifrón, 2014).

### Temporalidades anacrónicas

La discontinuidad propia del archivo plantea desincronizaciones que activan las propiedades dinámicas de las imágenes en la disposición secuencial. A partir de la noción de “engrama” -huella mnémica- de Richard Semon, Warburg pensaba el atlas para hacer resurgir la experiencia del pasado en una configuración espacial, es decir, darle espacialidad a un evento temporal estrictamente inaprensible.

El cine argentino reciente se ocupó especialmente de la memoria en sus diversas acepciones. La memoria histórica, la individual y la colectiva, la memoria como operación mental y como símbolo de una posición política formaron parte de un fondo común desde el que mostrar la contemporaneidad. Así, la ruptura inaugural de *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y la irreverencia de las pelucas convivió con la descripción de la vida judía porteña del *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2003). El sentido del humor con el que Burman describió a la *idishe mame* y el cuchillo de la leicaj parece lo contrario de la solemnidad de *Memoria del saqueo* (Fernando Solanas, 2003) y sus travellings por los edificios públicos que entraman los derroteros económicos del país. La

imagen documental de Solanas convivió con la novela sin final y la deuda heredada de *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004). La sonrisa forzada de las hermanas ante la cámara de fotos habla de una hipocresía imposible de sostener entre culpas no asumidas y cosas no dichas. Lo contrario le ocurre al protagonista de *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2004), quien, dispuesto a escribir unas memorias de enfermedad, se topa con la artificialidad del mundo *leather* y el terreno peligroso entre la simulación de la opresión y lo verdadero del dolor. El cuerpo sojuzgado por la tortura del cine de los años inmediatamente posteriores a la apertura democrática encuentra una salida menos física, pero igualmente violenta en el uso del sonido en *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006). “Gracias Lucas” escribe uno de los fugados de la Mansión Seré antes del escape problematizando la imagen del perpetrador. Sin matiz posible se retrata al villano (Erich Priebke) de *Pacto de silencio* (Carlos Echeverría, 2005). Los encuentros nazis en Vicente López reenvían tanto a los films de Leni Riefenstahl como a una historia argentina poco conocida. Entre huellas y restos se teje la trama del documental *El último confín* (Pablo Ratto, 2004), que exhibe el trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF). Desde este trabajo institucional a *M* (Nicolás Prividera, 2007) parece haber sólo una pared que se vacía del imaginario adolescente para llenarse a lo largo del film de una investigación casi solitaria como la de los detectives privados del cine negro norteamericano.

El cine argentino reciente llenó la pantalla de referencias a la dictadura, desde las más convencionales sobre los secuestros de los grupos de tareas como en *Cordero de dios* (Lucía Cedrón, 2008) hasta las más sutiles y metafóricas de *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2007). Una mujer que no quiere mirar, que respira profundamente y arranca sin mirar atrás inaugura una sutileza poética que *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011) contrastará con la estética del comic.

A los vacíos de la historia reciente, el cine opuso investigaciones meticulosas como la de *Imagen final* (Andrés Habegger, 2008). La funa -equivalente chileno de “escrache”- al militar responsable de la muerte de Leonardo Henrichsen volvió evidente la potencia del cine como fuente y agente de la historia. Documental y ficción establecen una relación compleja, entre la competencia y la complicidad. Desde las represiones de una preceptora que huele la ropa interior de un alumno (perversas pero no deshonestas) en *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010) hasta la parcialidad (posiblemente incluso menos decorosa) en la configuración de los actores políticos de *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) el cine argentino desdibujó las fronteras entre la fantasía y el registro realista como en la inescindibilidad de planos en *Cornelia frente al espejo* (Daniel Rosenfeld, 2012) sobre el relato de Silvina Ocampo, o la descarnada realidad de la ex vedette en *Encarnación* (Anahí Berneri, 2007).

La ficción argentina exhibió su potencial documentalizante desde perspectivas más afincadas al “efecto de realidad” hasta verosímiles menos heterodoxos bordeando el *kitsch*. Como la historia del arte de Warburg, un archivo sobre cine reciente se abre a una dimensión no puramente artística (o no exclusivamente), sino decididamente temporal. Esta intuición guiaba la búsqueda warburgiana en las placas negras de *Mnemosyne* sobre las que construía cadenas de sentido con “eslabones” muy dispares - reproducciones de obras de arte, pero también publicidades, cortes de diarios o mapas-, convirtiéndose en un instrumento de orientación destinado a seguir la migración de las figuras a lo largo de la historia del arte desde los estratos más académicos a los más prosaicos de la cultura moderna. Rechazaba deliberadamente las jerarquías normativas habilitando una definición extra-artística de las imágenes, más ligada a lo ético-político como ocurre con el gesto.

A la luz de estas ideas sobre la historia, un atlas del cine argentino reciente debería contemplar desde el estreno de *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948) retratado en *Ay, Juancito* (Héctor Olivera, 2004) hasta el uso de la webcam de *Contr@site* (Daniele Incalcaterra y Fausta Quattrini, 2003), recurso que conduce al espectador desde una fosa común hasta la decadencia de las utopías latinoamericanas de los años sesenta. Desde el avión tomando la calle en *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (Alejandro Fernández Mouján, 2007), hasta el funcionamiento del dispositivo fotográfico que abre todo un mundo a la protagonista de *La cámara oscura* (María Victoria Menis, 2007). Desde la desapasionada mirada política de *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011) - especialmente en la toma de la universidad- hasta el cuaderno siniestro sobre los experimentos con gemelos de Mengele en *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013).

Con estas imágenes el atlas es una suerte de estación de despolarización y repolarización (Warburg habla de “dinamogramas inconexos”, *abgeschnürte Dynamogramme*), en donde las imágenes del pasado, que han perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se mantienen en suspenso en la penumbra, entre el sueño y la vigilia. Se confronta con ellas para devolverles la vida, pero también para poder despertar de ellas. Se trata de la preservación de la *dýnamis* intacta, en tanto pura potencia, pura fuerza de actualización constante, como en las imágenes de Muybridge del cuerpo humano en plena actividad. El cine pone al cuerpo en movimiento y lo libera de la “potencia fascinante de la imagen estática, liberando lo gestual” (Noys, 2014: 92). Lo gestual se subordina permanentemente al flujo de imágenes del que emerge por lo cual es necesario que constituya una potencia de actualización permanente o, lo que es lo mismo, de actualización imposible. Con la detención y la interrupción, el atlas de las poéticas cinematográficas argentinas consigue la revelación del gesto y la redención de la imagen en un régimen que propone verla como una compensación mínima frente a la devastación del presente. Así, este archivo piensa al cine como gestual, como potencia histórica, que no clausura nunca en una tarea, sino que comunica de la comunicabilidad.

La pantalla es la espacialidad ocasional para esta actualización. El cine argentino reciente indagó especialmente sobre los lugares, los espacios y mapas de estas puestas en forma de la emoción. Lo hizo describiendo la relación entre la arquitectura porteña y el río de la Plata en *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011). En el agua se hundían las obsesiones amorosas del protagonista de *El fondo del mar* (Damián Szifrón, 2003), que parecía tan pequeño como el espacio inclasificable de *Adiós, querida Luna* (Fernando Spiner, 2003). Un no-topo indolente era el de la diálisis estilizada de Graciela Borges en *Monobloc* (Luis Ortega, 2004), lo contrario de los ostentosos trajes de la fiesta boliviana en *Copacabana* (Martín Rejtman, 2006). La música es una bisagra espacio-temporal en *La calle de los pianistas* (Mariano Nante, 2015) como el silencio y la falta de efectos sonoros lo es en los travelling de *El predio* (Jonathan Perel, 2010).

Los espacios son oportunidad como para la protagonista de *Una novia errante* (Ana Katz, 2006), que inicia un viaje de autoconocimiento cuando su novio no baja del micro, pero también los lugares que llegan a uno como la vaca que cae en la anécdota que da marco a *Un cuento chino* (Sebastián Borensztein, 2011). El límite peligroso entre el humor y la burla del protagonista de este film parece contrastar con la mirada desencantada pero más honesta del personaje de *Vaquero* (Juan Minujín, 2011) que, con sombrero de cowboy, botas tejanas y calzoncillos quiere fingir un espacio que no conoce. Los lugares son potencia de afectividad y el cine argentino no teme a abusar de la emoción como en la secuencia de *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012) en la cocina de la cocaína y el

paco de la que el espectador desea huir. Un pintoresquismo controversial a veces; una estilización inteligente, otras.

## Imágenes de archivo

Si hasta hace algunas décadas el archivo podía definirse como un repositorio material de documentos organizados por alguna instancia institucional, ahora obliga a incluir el ámbito de la virtualidad, que modifica radicalmente la relación de “pertenencia” sobre el archivo. En este sentido, algo similar podría decirse de su carácter de “completo” o “fijo”, pues, considerado más en relación con un espacio incluso inmaterial, las leyes del archivo se convierten en las claves para ampliar infinitamente su definición.

El carácter problemático de las cronologías y la potencia heurística de evitarlas para recuperar los gestos no-registrados, las historias no-escritas, impulsa la relectura de las imágenes para reevaluar la premisa por la que el archivo es tanto un punto de partida como un destino para el arte contemporáneo. Este sigue teniendo la obligación de volver sobre los vacíos de la historiografía profesional o los relatos más legitimados sobre los acontecimientos históricos. En todo caso, se asiste a una suerte de “cambio ontológico”: el archivo ya no es solo un repositorio de documentos, sino más bien “una dinámica y una herramienta de producción generativa” (Osthoff, 2009: 11). Producto, como es, de una contaminación entre arte y documentación, posibilita actualizar modos de intervenir política y artísticamente.

Warburg inició el trabajo con su atlas para responderse cuestionamientos sobre la relación entre memoria e imagen. En efecto, cada una de las planchas de *Mnemosyne* estaba organizada alrededor de una idea, un tema complejo y una secuencia de imágenes. El trabajo se basaba en la reiteración y los lazos imaginarios. Trabajó especialmente en un panel explorando la supervivencia de gestos clásicos centrándose en la pintura de Ghirlandaio, o en la figura de la ninfa que instauraba el deseo en Boticelli y Rafael, pero también en fotografía femenina contemporánea. El atlas obliga a un principio de visualidad que quiebra el par ver/visible a partir de la disociación, vinculada a un principio de ansiedad o melancolía, de un shock que reconfigure el espacio y el tiempo. Así, permite al espectador contemporáneo imaginar que se despliegan pantallas en las que secuencias fílmicas se superponen. En el atlas de las poéticas del cine argentino reciente debería ocurrir algo similar: los vacíos entre secuencias permiten al lector imaginar su propio rol, agente entre los intervalos.

En *Traité de la vision*, Carl Einstein propone la noción de lo transvisual para referir a una operación que está más allá de lo puramente óptico, que funciona como una apuesta dialéctica entre el ver, la visión, la memoria, el concepto y los sentimientos. La visión no resulta ser sólo una facultad, sino un trabajo, una demanda, una interpelación inclinada al esfuerzo. El espectador debe ir más allá de lo visible y rechazar su pasividad voyeurista reclamando la performance -la suya- de un *spectator* involucrado.

El atlas del cine argentino reciente implica aceptar que se trata de la representación posible de un período, vista a través de una determinada práctica del montaje. Esto es, de algún modo, lo que Warburg hacía con su atlas en el que las imágenes efectivamente comunicaban en el nivel de la forma, a partir de la figura del síntoma que actualiza la temporalidad de la imagen y la del conjunto del que (no) forma parte. Es en este sentido que Agamben se refiere a un carácter puramente histórico de las imágenes pensando en el atlas warburgiano los medios para comprender hasta qué punto una representación de estas características no tiene pretensiones de teleología. El atlas

imaginario del cine argentino se concibió a partir de las dos condiciones de posibilidad del montaje que Agamben denomina “trascendentales”: la repetición y la detención. Si la primera restaura la posibilidad -haciendo nuevamente posible lo que fue- y se vincula con la memoria como nueva posibilidad del pasado, la detención implica interrupción, un cortocircuito que inaugura series rítmicas nuevas. Sólo a partir de estas dos operaciones se puede imaginar un atlas del cine argentino reciente. Ellas permiten pensar la duración como construcción constante, una cierta relación entre historia y memoria que determina la temporalidad del presente y el pensamiento como intervención dialéctica, asumiendo la fuerza de una imagen sin permitir que se establezca ni se clausure. La repetición juega con la proximidad y la distancia; la detención con la indecibilidad de lo dicho. Un atlas de estas características es un recorrido posible por la cultura contemporánea. Pensamiento y memoria son sus articuladores intercambiables, como lo eran memoria y mentalidad para Warburg, a partir de los cuales conciliaba lo individual y lo colectivo en la construcción de una narrativa histórica. Pero esta narrativa no es solo de las grandes historias, sino un repositorio de símbolos y gestos prosaicos de la vida cotidiana.

Anna Maria Guasch recuerda que al archivo se le pueden asociar dos principios básicos: la mneme o anamnesis (la propia memoria, viva y espontánea) y la hypomnema como acción de recordar. En ambos se pone en juego la fascinación por almacenar cosas, salvándolas del olvido, pero también, podría decirse, resguardándolas de las linealidades hegemónicas por conveniencias políticas o modas. Un atlas de poéticas obliga a este ejercicio de salvataje con la plena consciencia de que salvar algunas imágenes implica dejar que otras se vuelvan invisibles, inexistentes. Esto significa pensar el archivo como lugar de producción de conocimiento, como un “mecanismo para darle forma a las narrativas de la historia” (Burton, 2005: 1), convirtiendo a las huellas del pasado en evidencia. Pues, como explica Antoinette Burton, las ansiedades del archivo “dicen más sobre las nociones disciplinarias canónicas que sobre la legitimidad del trabajo de memoria” (2005: 5). Este archivo de poéticas cinematográficas se piensa como un modo de acercarse al pasado en función de un “proceso complejo de selección, interpretación e incluso de invención creativa” (Burton, 2005: 8). Así se justifica una -y solo una- posición sobre el cine reciente de cara a la escritura contemporánea de la historia, es decir, llevando a cabo “un acto altamente interpretativo” (2005: 8).

Carolyn Steedman sostiene que el archivo es, naturalmente, un registro del pasado, pero que “al mismo tiempo apunta hacia el futuro”; por eso, asegura, “la oración gramatical del archivo es el futuro perfecto, ‘habrá ocurrido’” (Steedman, 2002: 7). Se impone preguntarse, entonces, si la enorme producción argentina reciente se podrá sostener en el futuro, si habrá políticas de Estado que lo hagan posible, si habrá voluntades artístico-políticas que no inicien un retroceso imperdonable. En este sentido, el archivo debe entenderse como “un espacio abierto en el que uno contempla, discute y debate”, es decir, un proceso incompleto, pero “reforzado por cada nueva experiencia del presente”(cit. en Giunta, 2010: 43).

La presencia del archivo en el mundo artístico contemporáneo implica según Simone Osthoff un cambio ontológico que se produce en parte por “la contaminación entre obra de arte y documentación” posicionando a la historia y la teoría “completamente afuera del ámbito del arte y no totalmente dentro de él, pero en continua relación” (Osthoff, 2009: 11-12). La hipótesis es que el archivo como obra desafía la noción de historia como un discurso basado en la cronología y la documentación en la medida en que “ya no presupone un archivo estable y retroactivo, sino frecuentemente uno generativo”, de

modo que el “proceso de historización del arte contemporáneo es frecuentemente una *mise-en-abyme*” (2009: 12).

Imaginar este atlas sobre las poéticas del cine argentino implica pensar el archivo como un lugar para evaluar el contacto con el tiempo, la inteligibilidad del pasado y la perceptibilidad del presente. Los fragmentos fílmicos seleccionados no suponen una representación de la realidad, pero sí “ofrecen una *experiencia* de pasado, una experiencia de la que ninguna palabra escrita podría dar cuenta” (Baron, 2014: 1). La recontextualización convierte a los “documentos” en huellas indexicales con capacidad para “generar una comprensión del pasado” (Baron, 2014: 4) aunque provengan de la más creativa ficción. A esto Jaimie Baron lo denomina “efecto de archivo”, es decir, un desplazamiento de la autoridad desde las cronologías y los criterios tradicionales a la experiencia y la emoción. Esto conlleva generar una temporalidad relativa y suponer que la recepción estará cargada de afecto, un “afecto de archivo”, una intensidad nueva que parte de la disparidad, la diferencia, la distancia, “un punto de contacto con la contingencia de ‘lo real’” (Baron, 2014: 11).

La potencia heurística de la configuración de un archivo jugando con la propuesta del atlas warburgiano radica en parte en la fuerza metafórica de la segunda lámina de *Mnemosyne*, dedicada al motivo iconológico del Atlas (comenzando por el Atlas Farnesio del Museo Arqueológico de Nápoles). Analizada exhaustivamente por Didi-Huberman, parece ser la figura emblemática del trabajo de Warburg y podría pensarse como símbolo de la tarea que emprende el cineasta. Con el cuerpo doblado, de rodillas, el titán carga un enorme cuerpo astrológico que pesa sobre sus hombros y cabeza. Esta es la imagen mitológica de un anti-dios de una generación anterior a los dioses olímpicos, responsable de intentar disputar su poder. Mito que basa su estructura en la culpabilidad que obliga al titán a cargar con el mundo sobre sus hombros. No puede escapar a portar “el mundo a cuestas”, pues es el portante, el que soporta.

Portar es “un acto de valor, de fuerza y también de resignación, de fuerza oprimida: son los vencidos, los esclavos, los que más intensamente sienten el peso de lo que portan” (2010: 62), dice Didi-Huberman proyectando la imagen. El artista también lleva el peso y lo hace cargando imágenes dialécticas, que lo ligan irremediamente al pasado mientras lo atan al presente del que tiene que dar cuenta; parece unido al universo que arrastra, pero posee la conciencia de que todo lo puede cambiar. Tal vez por eso, el cine argentino reciente se ha poblado de adolescentes, esas figuras de tránsito que se resisten a clausurar en un proyecto poco claro como el de los adultos que los rodean.

Así le ocurre a Martín en su fin de semana en el mar de *Nadar solo* (Ezequiel Acuña, 2003) o a la protagonista de *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004), que aguarda un mensaje divino. La adolescencia es pura excedencia en Santi y Nico en *Como un avión estrellado* (Ezequiel Acuña, 2005), en una suerte de promiscuidad casta del despertar juntos en *Sofacama* (Ulises Rosell, 2006) y hasta en los bigotes dibujados de *Las mantenidas sin sueños* (Vera Fogwill y Martín Desalvo, 2005). Pero también es la pasión romántica de leyenda del fondo del lago en *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009) y la brutalidad del beso-mordida de *La sangre brota* (Pablo Fendrik, 2008). Sangre vergonzosa como la que se oculta en *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009), o la de las heridas por las piñas en el partido de fútbol en *La Tigra, Chaco* (Federico Godfrid y Juan Sasiaín, 2009). El cine reciente dio adolescentes que se avergüenzan de corregir a Chejov como en *Excursiones* (Ezequiel Acuña, 2009), de recordar el recital de “The Hitles” como en *Días de vinilo* (Gabriel Nesci, 2012) o que se

refugian en la rutina del *skater* como los rostros expresivos de *P3ND3JO5* (Raúl Perrone, 2013).

Aunque inconcluso, este atlas tiene una última imagen: el cortometraje *De vuelta* de Mara Pescio de la última edición de *Historias breves* (2015). Es la historia de un padre y una hija, de una despedida y una resistencia. Pero es también el artificio de un engaño sobre el mundo que se carga a cuestas de un lado a otro y que sólo una cineasta -cuando así lo desee- es capaz de desvelar.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio, 2011. “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Baron, Jaimie, 2014. *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres y Nueva York: Routledge.

Benjamin, Walter, 2002. “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis-LOM.

Burton, Antoinette, 2005. “Archive Fever, Archive Stories” en Burton, Antoinette (ed.), *Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham y Londres: Duke University Press.

Didi-Huberman, Georges, 2013. “Cuando las imágenes tocan lo real” en Didi-Huberman, G., Chéroux, C. y Arnaldo, Javier, *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Didi-Huberman, Georges, 2010. *¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía.

Giunta, Andrea, 2010. “Archivos” en *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010.

Gómez-Moya, Cristian, 2012. *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Santiago de Chile: Palinodia, 2012.

Groys, Boris, 2013. “La obligación de auto-diseñarse”. en *Antología*. México: Cocom.

Michaud, Philip-Alain, 2006. “Zwischenreich. Mnemosyne, ou l’expressivité sans sujet”, en *Sketches. Histoire de l’art, cinéma*. París: Kargo & L’Éclat.

Noys, Benjamin, 2014. “Film-of-Life: Agamben’s Profanation of the Image”, en Gustafsson, H. y GRØNSTAD, A. (eds.), *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. Nueva York: Bloomsbury.

Osthoff, Simone, 2009. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Nueva York y Dresde: Atropos Press.

Sarlo, Beatriz, 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005.

Steedman, Carolyn, 2007. *Dust. The Archive and Cultural History*. Nueva Brunswick y Nueva Jersey, Rutgers University Press.

**Natalia Taccetta**

**FFyL-UBA/UNA-Audiovisuales**

**ntaccetta@gmail.com**

Natalia Taccetta es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctora en Filosofía por la Universidad de París 8, magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín, y profesora y licenciada en Filosofía por la UBA. Es docente en la UBA y en la Universidad Nacional de las Artes. Trabaja especialmente temas de filosofía de la historia y estética.