

**Espectadores y espectros:
análisis de “Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez” de Claudia Fontes**

Florencia Abadi
UBA, CONICET

Gabriela Balcarce
UBA, CONICET

Resumen

El presente trabajo analiza las estrategias con las cuales la obra "Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez" de Claudia Fontes aborda la figura de la desaparición como puesta en abismo del lugar del espectador. En este sentido, analizamos esta escultura a partir de la dicotomía entre función cultural y carácter exhibitivo del arte (Benjamin) y sus vínculos con la noción de espectro (Derrida). Entendemos que el modo en que la obra se presenta como memorial y homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado de la última dictadura argentina alude a la irreductibilidad del pasado a las diversas manipulaciones del presente, tanto en lo epistémico como en lo político.

Palabras clave

Claudia Fontes - escultura- memoria -desaparición -espectador

Abstract

This paper analyses the strategies with which the artwork "Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez" of Claudia Fontes deals with the idea of "disappearance" as a mise en abyme of the spectator role. We analyse this sculpture taking in consideration the dichotomy between cult value and exhibition value of art (Benjamin) and its connection to the concept of spectre (Derrida). We understand that the way in which this artwork presents itself as memorial and homage to the victims of State's Terrorism of the last Argentine dictatorship refers to the irreductibility of the past to the diverse manipulations of the present, both in an epistemological and in a political perspective.

Key Words

Claudia Fontes - sculpture -memory - disappearance - spectator

I. Introducción

La eficacia del calendario sobre la psiquis es tan brutal que no puede ser desmentida por el carácter convencional de este. Qué quiere decir recordar, qué recordar el golpe cívico militar del 24 de marzo de 1976, y qué recordarlo hoy, a cuarenta años, es la tarea que nos impone entender que, como decía un célebre escritor, lo que no hay es el olvido, es decir, lo que no hay es calendarios inocuos.

Detrás de la máscara de eternidad con la que se presenta generalmente la memoria, como si existiera para proteger al pasado de una vez y para siempre de la caducidad, el acto de recordar pone en juego nuestra finitud. El recuerdo no es algo que podamos decidir en tanto seres potentes, sino más bien algo que nos asalta involuntariamente por nuestra condición de sujetos incompletos. No se trata así del presente que convoca al pasado, sino del pasado que irrumpe en el presente. Recordar es heredar (recibir), y es porque somos finitos que estamos confinados a la herencia.

En tanto fecha de conmemoración, el 24 de marzo de 1976 destaca el golpe de Estado, y no el comienzo de la democracia a partir del voto popular. Sin duda, los argentinos nos situamos de este modo dentro de las tradiciones de la memoria que dan al sufrimiento un lugar privilegiado. Los judíos recuerdan sobre todo la destrucción de sus templos, los años en el desierto, las carencias padecidas. Los anarquistas han confeccionado un calendario de duelos. A la memoria política puede aplicarse aquellas palabras de Theodor Adorno en relación con el arte: “sería más de desear que un buen día el arte en cuanto tal desapareciera a que olvidase el sufrimiento que es su expresión” (Teoría Estética: 339).

Recordar este acontecimiento hoy, a meses de la asunción de Mauricio Macri como presidente electo, exige tomarse en serio la idea benjaminiana de que el recuerdo sobreviene en un momento de peligro. Porque bajo la forma de una paradoja solo aparente, un gobierno que se presenta a sí mismo como despolitizado y en contra de la ideología como sostén de la acción y la militancia, ha producido una politización de la lectura sobre la dictadura, bien lejos de la presunta neutralidad liberal. El cuestionamiento sobre el número de los desaparecidos por parte del nuevo gobierno, apenas comenzado su mandato, revela el semblante político preciso del mismo, más negro que amarillo. Ese número, cuya dimensión normativa no debería escapar a nadie, representa el consenso sobre la efectiva perpetración de los crímenes cometidos. Su negación es negacionismo, estallido de esos consensos. Esta politización puede observarse también en el blindaje mediático del macrismo y en la persecución ideológica que hoy presenciamos. Sintomáticamente, la persecución ideológica que estuvo a la base del exterminio de esa generación, y que se ocultó en un comienzo detrás de la figura de la víctima, retorna hoy como lo reprimido.

Frente a la tarea de repensar la última dictadura a cuarenta años de su comienzo, elegimos analizar una escultura. El arte presenta un interés muy específico como forma de rememoración: por su carácter apariencial, disloca la pretensión positivista de recuperar el pasado “tal como este realmente ocurrió” y hace estallar la noción de fuente histórica. Así, el arte expone eminentemente la relación del recuerdo con la finitud y la historia. Especialmente la escultura, que no puede sino dialogar con el monumento tradicional, encarnación de la memoria eternizante.

“Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez” es el título de una obra de Claudia Fontes, terminada en el 2010, que forma parte de las esculturas que rodean el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en el Parque de la Memoria de Buenos Aires.¹ Esta se propone como la *reconstrucción* de un *retrato*, es decir, como el producto y el proceso de volver a construir la imagen de una persona, en este caso, de Pablo Míguez. La autora trabajó durante un largo periodo, a partir de algunas escasas fotos de infancia y de testimonios (especialmente del padre), en la reconstrucción de la imagen de Míguez, un chico desaparecido de 14 años.

La obra se presenta al espectador como una escultura de acero inoxidable emplazada sobre una plataforma flotante en el Río de la Plata, a unos 70 metros de la costa, en tamaño natural (1,74 m). Esta se encuentra *de espaldas* a la costa -y, por lo tanto, al espectador-. No se ve el rostro que los esfuerzos de Fontes pudieron reconstruir, solamente el cuerpo de espaldas, “mirando” el horizonte. El acero está pulido a espejo, de modo que refleja el agua y se confunde con sus colores.

Pablo Míguez fue secuestrado en el barrio de Avellaneda, junto con su madre y la pareja de ésta (ambos militantes del ERP)² en mayo de 1977. Luego de pasar un tiempo en el centro clandestino de detención “El Vesubio” junto a su madre, lo trasladaron a la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada). De aquí en más no tenemos información precisa sobre lo ocurrido. Según un testimonio estuvo en la comisaría de Valentín Alsina, donde solían “blanquear” y liberar a los detenidos.³ Pero tal cosa no parece haber ocurrido en el caso de Míguez, y puede que haya sido “trasladado” en los denominados vuelos de la muerte. Aparentemente, su desaparición se vincula con el hecho de que había “visto demasiado”.⁴

El cuerpo desaparecido ha sido borrado: no hay descomposición siquiera en la idea de desaparición, ni localización posible. La desaparición afecta también a las huellas de ese cuerpo, cuya eliminación intencionada tiene en el Río de la Plata algo más que un símbolo. Se impone entonces la exigencia del montaje, que delata además el fracaso - aunque sea parcial- de aquella operación de supresión. Aún es posible reconstruir y reponer una materialidad, una prótesis, esto es, un emplazamiento material, localizable, que no reemplaza el cuerpo desaparecido, sino que adquiere la función de una invocación. Hay un lugar hacia donde dirigir la mirada para invocar su recuerdo.

II. La mirada

Aun cuando la obra se presenta como reconstrucción de un retrato, una parte de la escultura se encuentra vedada a la percepción: nos es imposible acceder a ese rostro cuya reconstrucción es propuesta como el eje de la obra. Así, ésta se presta a una interpretación que la vincule con la larga serie que, desde la tradición judía hasta Adorno, pasando por Kant, ha indicado un ámbito de lo irrepresentable, un cierto silencio nouménico y sublime que muestra los límites de nuestras facultades y nos pone en contacto con una esfera trascendente. Los atributos que despiertan el sentimiento de lo sublime poseen un carácter *privativo*, de sustracción: la vacuidad, la oscuridad, la soledad, el silencio.⁵ Sin embargo, nuestro objetivo aquí no es indicar que la obra de Fontes se inscribe en esta tradición, sino determinar de qué manera y con qué efectos lo hace. A partir de la sustracción del rostro de Míguez, pero también de otras estrategias - el material y la técnica utilizados, el lugar en que es colocada la escultura, el recurso mimético, su soporte conceptual (brindado a través del título y del texto que la acompaña)-, la obra desestabiliza el lugar del espectador y disloca su mirada.

La técnica del pulido a espejo produce una vista del cuerpo difuminado, con contornos imprecisos y un efecto transparente, que sugiere la figura de un fantasma. En medio de un río que ha borrado las huellas de otros cuerpos, Pablo Míguez ronda como un espectro. En este sentido, la obra representa y es, a un mismo tiempo, un cuerpo que en su presentación señala una desaparición. El espectro tiene la peculiaridad de ser una corporalidad paradójica, en que la sustracción de la materialidad forma parte de su aparecer.⁶ Este aparecer, sin embargo, busca un soporte físico. En ese sentido, la escultura opera como prótesis del cuerpo ilocalizable: no es un regreso del cuerpo del desaparecido. Se trata, más bien, del signo de una sustracción. *Míguez está y no está allí*. Fontes exhorta la rememoración con una advertencia: la imposibilidad de un recuerdo como copia de un original. No hay cuerpo que asegure al espectro, que pueda estabilizar ni su retrato, ni su recuerdo. El recuerdo de Pablo es múltiple, producto del montaje de los materiales y las miradas que se dirigen sin ver a un río que se ha vuelto opaco e infinito (irrepresentable).

El río es un símbolo arquetípico del olvido, pero aquí es más que arquetipo: el río fechado (naturaleza histórica), significado como fosa común, borramiento de la historia, ocultamiento de pruebas, es aquello hacia lo que se dirige el rostro de la obra, allí donde no podemos pararnos a “espectar”. La obra -que es más que la escultura en su aspecto material- incluye de algún modo al río que mira el retrato de Míguez (colocada en un museo se trataría de otra obra, y su sentido cambiaría por completo). Con la cabeza vuelta hacia atrás, el cuerpo representado nos recuerda al ángel de la historia de Benjamin, capaz de ver lo acontecido como un cúmulo de ruinas, de oír los lamentos del pasado, pero impotente para juntar los destrozos. La mirada de Míguez no nos devuelve el reconocimiento, sino que, al no mirarnos, nos expone a lo que sucede más allá de cualquier espectador. No encontramos la confirmación de nuestra subjetividad a través de la percepción, del modo en que Descartes, hacia el final de la Segunda Meditación Metafísica, constata la propia existencia frente a un trozo de cera. Emmanuel Levinas advirtió que en el rostro del otro -aquello que en la obra *no* nos mira- recibimos su alteridad radical, y que ello impide cualquier confirmación subjetiva en la mismidad.⁷ Aquí no accedemos al “cara a cara”, pero sabemos que allí está ese rostro cuya expresión (según sostiene Levinas) desborda los modos usuales de la sensibilidad e inaugura la dimensión ética. En diálogo con las figuras conceptuales del espectro, del rostro, de la latencia, de la rememoración -abordadas por buena parte del pensamiento del siglo XX para poner de relieve aspectos intersticiales de la realidad y del tiempo, que impiden confirmar una *identidad* del sujeto y del presente-, la obra de Fontes lleva al extremo la sustracción. La distancia en que se encuentra la escultura replica la imposibilidad: los 70 metros que la alejan de la costa impiden el contacto físico -tocar la escultura-, ver sus detalles, oler o detectar el paso del tiempo del material. Ese otro cuerpo protético que invoca el cuerpo de Míguez *tampoco* está disponible para quien experimenta la obra. Dos distancias -la del rostro vedado, la de la escultura- señalan con insistencia la distancia primera: la desaparición de Míguez.

En ese rostro sustraído, que se nos señala como existente más allá de nuestra mirada, la obra de Fontes profundiza la alteridad, el eco del pasado en el presente, y brinda así una nueva posibilidad de “portar al otro en nosotros”, de entablar una afectividad con su recuerdo allí “donde la asimilación es imposible [por la sustracción del rostro, por la falta de cuerpo] (...), donde no hay mediación ni soporte cadavérico o tumba en este mundo” (Derrida, 2011: 218). Aunque más no sea durante el instante precario en que el recuerdo de Míguez (re)aparece una y otra vez en las miradas de los espectadores dislocados, imposibilitados de consumarse como tales.

En una época en que la reproducción de la obra de arte ha aumentado las ocasiones de exhibición de los productos de manera exponencial, la obra de Fontes se sustrae a la visión. Si, como afirma Benjamin, los valores exhibitivo y de culto de una obra son dos polos de su recepción que se encuentran en tensión, disminuyendo uno al acrecentarse el otro, la interdicción a la exhibición del rostro redundaría en un incremento del valor cultural de la obra. “Reconstrucción...” puede evocar el recuerdo de las pinturas rupestres en cuevas oscuras donde la visión es imposible; su operación es más radical que aquella que colocaba la obra de arte en el *adyton* del templo, adonde sólo el sacerdote podía ingresar. Se trata, por supuesto, del culto a los muertos, que está en el origen de la idea romana de imagen. En efecto, la noción de *imago* denomina una duplicación por contacto con el rostro y remite al culto de los antepasados: a través de un proceso de impresión, con cera o yeso, se obtenía un “retrato” de los seres queridos, una vez muertos.⁸ Afirma Benjamin: “En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras vibra por última vez el aura en la expresión fugaz de un rostro humano” (1989: 31). Pero Fontes nos quita el rostro reconstruido, nos despoja del aura entendida como ese “alzar la mirada” del objeto hacia nosotros.⁹ Sin embargo, no elimina la dimensión aurática, fundada en la función cultural del arte como su primer valor útil. El aura parece responder aquí a otra exigencia: la de afirmar la existencia (de la obra, del pasado, de lo acontecido) independientemente del espectador. Contra el idealismo de Berkeley, el rostro de Pablo existe independientemente de que sea percibido, como un poema abandonado en un cajón o una pieza en un museo que nadie visita. El esfuerzo de reconstrucción no se dirige a un destinatario; desde la lógica del reconocimiento, resulta simplemente un desperdicio. Aquí se afirma más bien la idea de que “ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan” (Benjamin, 1971: 127).

III. La rememoración

“Reconstrucción del retrato...” se encuentra en el Parque de la Memoria de Buenos Aires. Resulta entonces insoslayable interrogarse por los modos en que construye su carácter de memorial. El debate en torno a los monumentos conmemorativos contemporáneos gira en torno a la siguiente pregunta: ¿cómo hacer para que el espectador recuerde? Este es un desafío en un contexto en que, como supo expresar Robert Musil, “no hay nada más invisible que un monumento”.

El concepto de *retrato* indica el de *semejanza*. Fontes busca esculpir el retrato de Pablo Míguez lo más parecido posible a cómo era en el momento en que desapareció. En este sentido se aleja de las estrategias más frecuentadas en el abordaje de la desaparición: cierta tendencia a la abstracción y al conceptualismo, presente en la mayoría de las obras del Parque. La mimesis da lugar a un recuerdo de lo singular: en las antípodas de los prototípicos monumentos anónimos de los soldados de guerra, la obra de Fontes destaca la singularidad de Pablo Míguez, que encarna en su rostro, absolutamente irrepetible. Claro que esta singularidad es en cierto modo universal, y que Míguez es aquí todos los desaparecidos, y que la sustracción de ese rostro puede ser llenada por lo tanto con el de cualquier otro. Pero esto es cierto sólo si decimos también: Míguez no es todos los desaparecidos, y su rostro no puede intercambiarse con ningún otro.

En este punto, sostenemos que Fontes utiliza la mimesis al servicio del concepto. En efecto, a pesar de la distancia insalvable que la separa del conceptualismo lingüístico, la obra de Fontes es profundamente conceptual: en su idea se encuentra el núcleo de su

eficacia. De allí que la obra sea -en los términos de Benjamin- eminentemente criticable, esto es, reflexiva (sólo la inmensa atención que concitó el Parque en su conjunto puede explicar que esta obra no haya recibido hasta ahora ningún análisis detallado). El énfasis en el *proceso* de construcción de la obra es también una nota característica del arte conceptual. Aquí la “fidelidad” del proceso mimético-reconstructivo trasciende la semejanza: más que al original, es una fidelidad a la idea de reconstrucción, un compromiso epistémico, ético y político respecto de esa reconstrucción.

Estos elementos del arte conceptual no operan en detrimento de la objetualidad ni en aras de una desmaterialización. Por el contrario, la materia opera como invocación, como llamado al recuerdo. La duplicación con la que los romanos producían la *imago* mimética, por contacto directo de la materia con la materia, resulta aquí imposible; pero la carencia del cuerpo abre camino a una reconstrucción que, en lugar de “duplicar”, vincula la materia con testimonios fragmentados. Esa tensión entre la materia y su sustracción promueve aquí la memoria. Sin percepción, se produce el recuerdo como evocación, como acto mental y afectivo de recordar, en una subversión de la concepción tradicional de la memoria como representación en un momento posterior de algo que fue previamente experimentado por los sentidos. La rememoración debe prescindir del rostro, contra cualquier idea de calibración o cálculo de las emociones a partir de aquello que se brinda a los sentidos. La obra de Fontes nos expone así a la irreductibilidad del pasado a las diversas manipulaciones del presente, tanto en lo epistémico como en lo político. No vemos al desaparecido (Míguez), no accedemos a la estabilidad que brinda la percepción, sino que nos sometemos al involuntario e inestable recuerdo, siempre a punto de escaparse.

Bibliografía

Adorno, Th., 1986. *Teoría Estética*, Madrid, Taurus.

Derrida, *La Bestia y el Soberano*, Vol. II, 2011. Trad. de Cristina de Peretti y Delmiro Rocha, Buenos Aires, Manantial.

Benjamin, W., 1989. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, trad. de Jesús Aguirre, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

Benjamin, W., 1971. “La tarea del traductor”, trad. de H. A. Murena, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.

Notas

¹ El proyecto de la obra resultó ganador de un concurso internacional de esculturas en homenaje a los detenidos-desaparecidos celebrado en 1999, luego de que el Gobierno de la Ciudad, por iniciativa de diversos organismos de derechos humanos, decidiera construir el Parque.

² Irma Beatriz Márquez Sayago y Jorge Capello. En el operativo fue secuestrado también Luis Munitis, militante del ERP.

³ El testimonio se debe a Juan Farías, cf. Lila Pastoriza, “No se sabía qué hacer con él”, *Página 12*, 24 de marzo de 1998, <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-03/98-03-24/pag03.htm>.

⁴ Los principales testimonios son los de Lila Pastoriza, Elena Alfaro, Hugo Pascual Luciani y Virgilio W. Martínez. Según ellos, Pablo tenía el aspecto de un niño, solían dejarlo andar suelto por el lugar -excepto de noche, que lo encadenaban-; solía presenciar las violaciones continuas de que era víctima la madre y otras mujeres, fue torturado una vez con el objetivo de que la madre entregara la escritura de la casa.

⁵ Burke, E., *A Philosophical Inquiry into our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Basil, Tourneisen, 1792.

⁶ Derrida, J., *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. de Cristina de Peretti y Juan Miguel Alarcón, Madrid, Trotta, 1995, p. 27 y ss. La figura derrideana del espectro interviene, por un lado, en la discusión sobre la presencia (la existencia pensada en forma cósmica, *Zuhanden*); por otro, en el terreno de la filosofía de la historia. Aquí resulta evidente el influjo de Benjamin, en cuyas tesis las “voces de los vencidos” interrumpen y abren el presente [*Jetztzeit*]. A partir de extractos de *Hamlet*, Derrida se refiere a un “escamoteo fenomenológico” que se corresponde con un presente “out of joint” (fuera de quicio).

⁷ El rostro del otro abre una grieta en la circularidad del sí-mismo; así conjuga la cercanía del otro con su carácter inalienable, que opera como un llamado a la responsabilidad: “una mirada que suplica y exige”, que es por sí misma y de la cual no puedo apropiarme, cf. Levinas, E., *Totalidad es infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. de Daniel E. Guillot, Valencia, Sígueme, 1999.

⁸ Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*, trad. de Oscar Antonio Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, pp. 107-109.

⁹ Cf. “Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de una aparición significa dotarla de la capacidad de alzar la mirada”, Benjamin, W., “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, trad. de Jesús Aguirre, en *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1999, p. 163.

Florencia Abadi

UBA, CONICET

floabadi@hotmail.com

Florencia Abadi es Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del CONICET, y docente de Estética (Departamentos de Filosofía y de Artes, UBA). Ha publicado el libro *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin* (Miño y Dávila, 2014), y diversos artículos sobre temas de estética, filosofía de la historia y filosofía contemporánea en revistas especializadas.

Gabriela Balcarce

UBA, CONICET

gabriela.balcarce@gmail.com

Gabriela Balcarce es Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Su área de investigación se adscribe a la filosofía contemporánea. Es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) e Investigadora del CONICET. Ha participado en variados eventos académicos y entre sus últimas publicaciones, cabe destacar: “La democracia por venir en la filosofía derrideana: entre la soberanía y la incondicionalidad” en *Revista Internacional de Filosofía Areté* (2015) y “Walter Benjamin y la aporía de los dos mesianismos. Es necesario despertar para hacer la revolución” en *Revista de Filosofía de la Universidad de Chile* (2014).