laFuga

El ángel de la barricada

Apunte sobre la memoria de las rebeliones

Por Diego Tatián

Tags | **Cine ensayo | Melancolía | Representaciones políticas | Revolución | Filosofía | Argentina | Brasil**

Diego Tatián es Doctor en filosofía (Universidad Nacional de Córdoba) y Doctor en Ciencias de la Cultura (Scuola di Alti Studi di Modena, Italia), investigador del CONICET y profesor de Filosofía Política en la Universidad Nacional de Córdoba. Ha sido profesor invitado por universidades americanas y europeas. Es autor de libros de filosofía y literatura. Algunos de ellos son Desde la línea. Dimensión política en Heidegger (1997), Lugar sin pájaros (relatos, 1998), La cautela del salvaje. Pasiones y política en Spinoza (2001), Spinoza. Una introducción (2009), La conjura de los justos. Borges y la ciudad de los hombres (2010), Spinoza. El don de la filosofía (2012), Baruch (2012), Lo impropio (ensayos, 2013), Spinoza. Filosofía terrena (2014), Los seres y las cosas (relatos, 2014). Ha sido director de la Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba y se desempeñó como Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma universidad entre los años 2011 - 2017.

"De muchas maneras el movimiento de

mayo ha fracasado, ahora se trata

de continuar la lucha bajo otras formas

(Jean-Paul Sartre)

Uno. Con una matriz precisa en pensadores como Nietzsche y Benjamin, algunos estudiosos recientes (entre los cuales Georges Didi-Huberman) han relevado el poder crítico del anacronismo para resistir y revertir un estado de cosas sumido en el oprobio y la adversidad. La expresión "esperanza en el pasado" [1] designa una inspiración en acontecimientos emancipatorios "inactuales", en el sentido de mantenerse irreductibles a la miseria del presente, atesorar un significado "contra el tiempo" y preservar una promesa incumplida.

Tal vez sea esa la más fecunda acepción de la palabra "acontecimiento" -acaso otro nombre del mito-, es decir lo que no se explica por una temporalidad puramente cronológica sino imprevisible y paradójica, como interrupción activa del progresismo reaccionario capitalista; como inoperancia y detención que dislocan la reproducción ampliada del Capital, en este caso negacionista de las luchas sociales del pasado. La "innovación" capitalista no produce novedad sino solo extensión de sí. Es ese el sentido profundo de la interrupción: suspender la repetición ampliada de lo mismo, producir una falla en el tiempo de trabajo por donde pudiera irrumpir un sentido imprevisto. Hacer lugar y hacer tiempo. Además de una potencia de demanda, toda huelga es una conmoción del tiempo cronológico y la tácita preservación de un tiempo mesiánico –un cuidado de lo que no hemos pensado, de lo que no se produjo y de lo que no sabemos.

El poder anacrónico del acontecimiento consiste en que su irrupción en el futuro es imprevisible, dado que la ofrenda obtenida por él de un momento preciso del pasado permanece siempre allí, abierto al trabajo de las generaciones por venir si capaces de restituir la pregunta por la igualdad. La esencia profunda del progresismo reaccionario, en efecto, es el negacionismo –sea que adopte la forma del olvido o de una desactivación de todo contenido emancipatorio en las herencias libertarias

(por ello debemos desconfiar de la unanimidad que llega a revestir una conmemoración, y advertir en ella una operación domesticadora). Por el contrario, "memoria" es la confianza en que los acontecimientos políticos que en un momento preciso se alzaron contra un sistema de dominación nunca están agotados en su capacidad de transmitir un contenido de revuelta. Pero esa transmisión produce por serendipia: mientras conmemoramos algo -porque conmemoramos algo- es que adviene un sentido nuevo y diferente de eso que evocamos; un sentido que no se manifiesta sin esa evocación, a la que sin embargo es irreductible –como método y como práctica el anacronismo no se halla animado por la repetición, es inventivo y es revelador. Quizá podamos leer *La metamorfosis* de Ovidio de ese modo: como un discurso sobre la memoria, sobre la fecundidad catastrófica de lo irrepetible, sobre el encantamiento al que está siempre sometida la transmisión entre los seres y entre las generaciones.

En la versión de Mondolfo, el fragmento 18 de Heráclito dice: "si uno no espera lo inesperado, nunca lo encontrará, pues es imposible de encontrar e impenetrable" [2] . Podemos tomar prestada la forma de esa producción paradójica de lo inesperado por la espera para concebir una memoria capaz de producir cosas de las que no hay recuerdo. Acaso nos sea permitido llamar "serendipia política" a esta posibilitación del acontecimiento por el trabajo en, con y de lo que es inactual.

Benjamin presenta *El origen del drama barroco alemán* como un estudio "sobre la exposición barroca de la historia como historia del sufrimientos del mundo", en tanto que Aby Warburg habló de su campo de estudios iconológicos como de un "tesoro de sufirmientos" (*Leidenschatz*) [3] . Hacer un tesoro con las luchas sociales del pasado conjunta asimismo dolores y adversidades comunes, pero en la medida en que han prosperado en irrupciones de resistencia a lo que existe y anticipos de otra manera de estar juntos (o según la conocida frase del *Manifiesto liminar*: "dolores" que lograron prosperar en "libertades", o al menos en su anhelo). Ese tesoro de las luchas sociales semeja menos una iconología de lo irreparablemente perdido que la formación de un herbario cuyas condiciones de propagación no están nunca definitivamente canceladas –pues los poderes de sometimiento disponen sólo del presente pero no del pasado ni del porvenir.

El Mayo Francés se halla amenazado en su sentido profundo por una reducción "progresista" que anula su íntima verdad política, y lo vuelve unánime en la opinión pública. Honrar una revuelta social -cuidarla de su malversación- acaso demanda un trabajo -un *trabajo de memoria* en el sentido antes apuntado- orientado a sustraerla de la pasividad autocomplaciente que la recuerda como un pasado inerte y sin transmisión vital: una ruptura con su neutralización que recupere la incomodidad que reviste, para de este modo interpretar y descifrar con ella la actualidad de una manera inactual. La puesta en obra de una "arqueología material" de las luchas sociales no tanto sumidas en el olvido como integradas a la indiferencia despolitizada de la conmemoración protocolar, convoca a un cuidado de sus restos y sus desechos renuentes a esa integración. Menos un trabajo de historiador que de "trapero", según ha sido traducido el concepto benjaminiano de *Lumpensammler* (coleccionista de basura, en ingles *ragpicker*, *chiffonier* en francés) [4] –actividad que en América Latina adopta diferentes expresiones: "pepenador" en México, "catador" en Brasil y en Argentina "cartonero" [5] .

Dos. En las primeras páginas de un libro sobre Mayo del 68 escrito por encargo en Buenos Aires en mayo del 98, Nicolás Casullo se proponía hacer "un recorrido reflexivo inverso" al de la nostalgia, "absolutamente seguros –escribió allí-... de que la gran producción fílmica sobre el 68 con millonarios presupuestos nos está esperando en cualquier recodo del fin del milenio..." [6] . Esa "gran producción fílmica", que Casullo adjudicaba a la "tonalidad rememorante del mercado" en la "edad de las evocaciones" [7] , nada tenía que ver con la memoria como "tradición" y como "fuente", y sí con su estropicio.

A contramano de esa previsión, el film *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017) transita otro registro: ensaya una interrogación sobre las imágenes y la vida de las imágenes, sobre lo que se ve y lo que se oculta, sobre la melancolía, sobre el tiempo, sobre las rebeliones, sobre el apetito de orden que alojan las sociedades en lo más profundo de sí, sobre el diezmo que el porvenir les cobra a quienes viven el presente con "intensidad", sobre la dificultad de sobrevivir a la intensidad y, en fin, sobre la felicidad. Una interrogación, sobre todo, acerca de la felicidad y su pérdida.

Y esa investigación nace de una búsqueda de la madre, que acababa de morir (por mano propia, aunque el film en ningún momento lo explicite). Una filmación casera descubierta al azar que su

madre realizó en China durante la revolución cultural es el bajo continuo de un complejo trayecto visual, filosófico y político; Moreira Salles toma ese resto materno, unas imágenes "amadoras" -según la lengua portuguesa-, como por punto de partida para reflexionar sobre todo lo demás.

Algo de eso recuerda al Barthes de *La cámara lúcida*. En ese libro maravilloso Barthes buscaba explicar una fotografía de su madre que nunca llega a mostrar. Todo lo demás que pueda decirse sobre el estatuto de la fotografía proviene de allí; su estudio nace, sentido, de esas imágenes maternas sin ninguna significación que no sea personal: "…una tarde de noviembre, poco después de la muerte de mi madre, yo estaba ordenando fotos… Sabía perfectamente que, por esa fatalidad que constituye uno de los rasgos más atroces del duelo, por mucho que consultase las imágenes, no podría nunca más recordar sus rasgos…".

El autor de *El placer del texto* confiesa una íntima imposibilidad de reconocer a su propia madre en la colección de fotografías familiares que recorre, hasta que finalmente da con una en la que sí puede hacerlo, a la que llama "la foto del Invernadero". Se trata de una imagen de una niña de cinco años en cuya pose encuentra la esencia de la mujer mayor que él conoció. "Observé a la niña y encontré por fin a mi madre". Una imagen sin ninguna significación, una foto "cualquiera", permite "la ciencia imposible del ser único" que Barthes se proponía encontrar [8] , Paidós, Barcelona, 1990, pp. 115 y ss. El recorrido hasta llegar a la "foto del invernadero" desanda el "secreto inconfesable" de la fotografía y es inverso a esa "posibilidad abierta de la cámara" -en la que se detiene Willy Thayer en un precioso texto sobre los álbumes familiares- por la que "saca a luz lo infamiliar en el seno de la familiaridad" y accede de ese modo a "lo sorpresivo entrañable" (Willy Thayer, *El barniz del esqueleto*, Palinodia, Santiago de Chile, 2011, p. 24.].

Pero a diferencia de Barthes, Moreira Salles no parte de una imagen de la madre, sino de imágenes tomadas por ella. Procura ver y comprender lo que la madre ve y comprende; desarrollar un arte capaz de explorar la memoria de otro y reconstruir la felicidad o el dolor (en este caso la felicidad) de quien ya no está a partir de vestigios que solo puede desentrañar quien ha aprendido a "mirar con los ojos de los que ya no ven" (*"Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più!"*), según el conocido diálogo en el *Colloquio con la madre* de Luigi Pirandello [9] –llevado al cine por los hermanos Taviani (*Kaos*, 1984) [10] .

El film de Moreira Salles, el libro de Barthes y el relato de Pirandello están igualmente animados por una búsqueda de la memoria de la madre, pero de manera diversa [11] . A diferencia de la investigación barthesiana, la expresión "memoria de la madre" adquiere el sentido subjetivo del genitivo en *Colloquio con la madre* y en *No intenso agora*; en este último caso, las imágenes maternas no se conmueven por la eclosión de la historia: se detienen en las manos de los niños, en la simetría hospitalaria de las formas, en la alegría inmediata de las personas, en las esculturas milenarias…, convergencia de todo lo que el mundo entrega en la constitución de una *felicidad extensa* (una alegría de vivir que no nace de una intensidad disruptiva con el orden de las cosas sino con lo que él, en su enigmática lentitud, provee), contrapuesta a la *felicidad intensa* (o felicidad de ahora intenso) de la revuelta social y política que tuvo lugar en Francia durante el mes de mayo de 1968.

En una crítica publicada en la revista *Kilómetro 111*, Javier Trímboli destaca el atrevimiento de Moreira Salles: "Un asunto tan francés como es Mayo del '68, o tan europeo como Praga en su primavera, explorado, recortado y vuelto a montar por un brasilero, en su lengua… desde un margen -desde el trópico- interpreta un acontecimiento mayor de Europa… ¿Es un nuevo brote de antropofagia, de canibalismo tupí, que engulle y transforma en otra cosa los materiales altos de la cultura, o es señal de la poderosa burguesía brasilera, una tardía noticia de los brics, que se anima a jugar con imágenes y con el pasado en la palestra global?" [12] . El relato en portugués que acompaña las imágenes en la voz del director se sucede envolvente, por momentos fascinante, interrogativo, especulativo, sin estridencias. Recupera un tono clásico que toma toda esa materia, pública e íntima a la vez, como objeto que motiva una indagación sobre las promesas incumplidas de la historia y el sentido de la vida.

El recorrido afectivo, geográfico y político que ese relato narra tiene tres estaciones principales: China 1966, Francia 1968, Checoeslovaquia 1968. Respectivamente, el asombro por una alegría prepolítica de vivir, la felicidad intensa de la revuelta, el dolor conmovido que sucumbe a la adaptación y al acomodamiento. Y secundaria pero constantemente, Brasil.

De París 68 se enfatiza lo que nunca suele ser recordado cuando se hace mención de ese sintagma: la reproducción de sistemas sexistas y raciales de dominación (las mujeres y los negros siempre aparecen en el margen, detrás, sin protagonismo); el desencuentro entre obreros y estudiantes, la desconfianza de los primeros respecto de los últimos ("ustedes son nuestros futuros patrones" les dice, descreído, un trabajador); el origen cuasi comercial de las consignas ("la playa bajo el asfalto" y tantas otras), que no tendrían su inspiración en la imaginación política liberada de cualquier censura sino en el oportunismo publicitario; la ausencia de voluntad para producir algo que no sea la pura revuelta (los estudiantes pasan a metros del parlamento y el palacio presidencial sin ninguna iniciativa de toma del poder, que lo convierte todo en una simple travesura); la financiación del viaje a Alemania de Cohn-Bendit por la revista *París Match* durante el ápice del conflicto (el capitalismo y la sociedad del espectáculo que devoran el acontecimiento); los manifestantes protegidos de la represión y la violencia por ser hijos de la burguesía y de los ministros mismos que debían actuar la represión; el entreguismo sindical y la consiguiente humillación obrera en la vuelta al trabajo; la dimensión humana arrasada por la disputa política (nadie o casi nadie llora a los caídos, considerados símbolos históricos y motivación de combate más que seres humanos de carne y hueso que tenían una madre, un padre, una infancia)..., pero sobre todo la intolerabilidad del estado de excepción en la vida de las sociedades, que no soportan demasiado tiempo lo imprevisible, el desorden, la alteración de las rutinas sociales y el vacío de poder. Moreira Salles -cuya idea documental reconoce una evidente inspiración estética y técnica del cineasta checo Harun Farocki- muestra el lado oscuro del Mayo Francés: la mayor manifestación pública no fue obrera, ni estudiantil, ni obrero-estudiantil, sino en apoyo a De Galle y en reclamo de la restitución del Orden (hacia fines de mayo, 500000 personas abandonaron la pasividad espectadora y salieron a la calle a exigir la restauración de la Ley, tras escuchar por radio la voz del viejo general de la *Libération*). Primavera de revuelta, verano de normalización.

Tres. En una reciente entrevista, Moreira Salles procura una clave: "A mí me interesa cómo se tiene la capacidad de ser feliz y cómo se pierde...". La melancolía y la tristeza serán proporcionales a la felicidad perdida; resultan de la no aceptación del paso del tiempo y la no aceptación de un desvanecimiento del ahora intenso que marcó para siempre la experiencia de quienes lo vivieron. La caída en la normalidad arrastra consigo la incapacidad de hacer algo con lo sucedido, que no sea el retorno pasivo y la obturación del tiempo abierto por la persistente imaginación de un episodio que no existe más y perdió su significado en el actual estado de las cosas. Desacompasado del largo tiempo histórico donde los efectos de los hechos singulares adoptan derivas aletargadas, el corto tiempo biográfico queda capturado por un régimen de pasiones que devienen tristes, produciendo una melancólica captura en el pasado y una memoria impotente que no inspira nuevas rebeliones sino una fijación del orden del mito.

En tanto, otro es en el film el significado de la Primavera de Praga y su final (que se investiga aquí con material de archivo de un extraordinario valor histórico) tras la invasión de las potencias integrantes del Pacto de Varsovia liderada por el ejército soviético y la consiguiente destitución de Dubcek. La puesta en diálogo entre París 1968 y Praga 1968 produce un efecto de contrapunto, aunque también se trata allí del tránsito de una felicidad hacia su pérdida. En la experiencia checa se indaga un mecanismo social distinto -no tanto la irrupción libertaria y el subsiguiente apetito de orden-, a partir del acto por el cual el estudiante de Letras Jan Pallach se da muerte de manera pública: ese enigma es el de la adaptación de las personas, la integración, el acomodamiento que reniega de la vida y las ideas pasadas, el cálculo de conveniencia sin otro propósito que volverse parte de lo que se ha impuesto. Tras el despojo de la experiencia, entristecidas y pasivas, las personas continúan con su vida del mismo modo que lo hacían antes. Simplemente.

No intenso agora parece llegar así a este resultado: la felicidad que no transmuta en su contrario -y por tanto la felicidad que persiste- es siempre penúltima, profana, cotidiana, no sublime. No una felicidad política –no esa felicidad con desconocidos en estado de comunión, acechada siempre por los riesgos que depara la intensidad y condenada al tributo de tristeza que exigirá el tiempo.

En un breve ensayo sobre un conjunto de fotografías durante los procesos de 1989 en Varsovia, Leipzig, Sofía, Riga, Budapest, Bratislava... John Berger reflexiona asimismo sobre la felicidad, en una

página que se inscribe en el mismo registro de problemas que los afrontados por el film del Moreira Salles –aunque en su caso refiere al fin del socialismo real, y con una resolución distinta. Escribe Berger: "…como todos los momentos de felicidad, los sucesos de 1989 en Europa oriental fueron impredecibles. Sin embargo, ¿es felicidad la palabra correcta para describir la emoción compartida por millones aquel invierno? ¿No estaba en juego algo más grave que la felicidad?… ¿Por qué hablar de felicidad? Los rostros de las fotos están tensos, demacrados, pensativos… Sin embargo, las sonrisas no son obligatorias en la felicidad. *La felicidad se da cuando la gente puede entregarse por completo al momento que está viviendo*, cuando ser y llegar a ser son la misma cosa" [13] .

Si bien la plenitud de los rostros en las fotografías consideradas no trasunta alegría, se trata también aquí de la descripción de un "intenso ahora". Pero Berger complementa esta apostilla sobre la felicidad con algo que motivó los alzamientos de 1968 y todos los que tuvieron lugar desde 1789: la lucha por "la justicia social contra la codicia de los ricos". Es lo que falta, en mi opinión, en el film de Moreira Salles: en él, pareciéramos hallarnos frente a una estética de las revueltas humanas (ralentizadas, las imágenes de archivo que registran los cuerpos de quienes se enfrentan a la policía en las calles parecen ejecutar movimientos más propios de una danza que de un combate) y una advertencia del precio que exigirá en el futuro la felicidad de quienes se entregan a ella, de quienes protagonizan sin mediaciones su intensidad. Pero queda allí completamente elidida la motivación crítica, la resistencia política a los poderes reales, el deseo de cambiar el mundo.

Resignado, el tono melancólico de Moreira Salles no pertenece a esa "tradición oculta" de los siglos 19 y 20 que Enzo Traverso ha llamado recientemente "melancolía de izquierda" [14] . La melancolía no resignada de esta tradición irriga de manera oculta el imaginario revolucionario, con el recuerdo de las derrotas (junio de 1848, mayo de 1871, enero de 1919, septiembre de 1973…) y una rememoración de los vencidos y de lo vencido como abono para renovar y reimpulsar la invención emancipatoria. Allí inscribe Traverso los nombres de August Blanqui, Walter Benjamin -también, más próximo a nosotros en tantos sentidos, el de Daniel Bensaïd-, o Rosa Luxemburgo –quien en su último artículo, redactado apenas días antes de su asesinato, escribió: "La vía al socialismo está pavimentada de derrotas… En ellas hemos fundado nuestra experiencia, nuestros conocimientos, la fuerza y el idealismo que nos animan".

Cuatro. ¿Por qué alguien se rebela? La sublevación humana puede estudiarse desde el punto de vista de la naturaleza (los filósofos del siglo XVII tomaban las pasiones como punto de partida de ese estudio) o comprenderse como la fuerza íntima de la historia, que le confiere un sentido. Y resulta inescindible de su reversión: ¿por qué la rebelión *no sucede*?

En *Meditación sobre la obediencia y la libertad* (1937) [15] -un texto que reflexiona sobre el enigma de la servidumbre voluntaria laboeciana- Simone Weil se detiene en la noción de "fuerza social" (que será fundamental asimismo en el escrito sobre *La Ilíada*, redactado en 1939 ó 1940 [16]). La noción de fuerza, y no la de necesidad, es la clave para comprender el "innombrable" que aloja el deseo de servir, y para descifrar el arcano que impulsa el circunloquio en torno a la desconcertante conjunción de una servidumbre que no sería coaccionada sino voluntaria: "Por el momento -escribe, como se recordará, el pequeño Etienne al comienzo de su libelo-, sólo desearía comprender cómo es posible que tantos hombres, tantas aldeas, tantas ciudades y tantas naciones muchas veces soportan un solo tirano que no tiene más poder que el que le dan; que no es capaz de dañarlos sino en la medida en que quieran soportarlo, y que no podría hacerles ningún mal si no prefirieran sufrirlo en vez de contradecirlo. Cosa en verdad sorprendente…: ver cómo un millón de hombres son miserablemente avasallados con el cuello bajo el yugo, no porque estén obligados por una fuerza poderosa, sino más bien porque se hallan fascinados y, por así decir, encantados por el sólo nombre del uno, de quien no deberían temer ningún poder puesto que está solo…" [17] .

¿Qué constituye una fuerza social?, es el interrogante central de la meditación weileana ante eso que "le lengua rehúsa nombrar". La tesis que allí se formula es que el número no es una fuerza sino una debilidad, y que el pueblo no está sometido *aunque* sea mayoría sino precisamente porque lo es. Los que mandan, en efecto, son siempre menos numerosos que quienes obedecen, y es esto lo que constituye su fuerza. En tanto ellos forman un conjunto, el pueblo no lo hace ni podría hacerlo: el número es solo yuxtaposición dispersa de individuos no pasible de organización política; jamás la

mayoría formará un conjunto ni una cohesión, como sí lo forma la minoría dominante. El pueblo se halla pues destinado a una irrecusable soledad.

Sin embargo, sostiene Weil que hay momentos en la historia en los que "un gran soplo pasa sobre las masas" [18] ; lo que la autora de *La condición obrera* llama "masa" coincide exactamente con el concepto de "multitud" que la filosofía política contemporánea ha relevado con gran fecundidad teórica: un movimiento puramente afectivo y unánime, arrollador, irrepresentable, al que una vez desencadenado ningún poder puede resistirse. Pero esos momentos de multitudes indignadas y mancomunadas por una trama específica de pasiones de revuelta no son capaces de perdurar. Pues la unidad que se constituye por una emoción colectiva -continúa Weil- es siempre precaria, afectada de inconstancia y no traducible en una acción política organizada: sólo interrumpe el curso ordinario de la vida, ejerce por un instante su violencia antes contenida pero en breve se disuelve y el curso de la vida continúa, como si solo hubiera superado un sobresalto. La multitud se des-constituye en individuos simplemente yuxtapuestos y se restablece la situación anterior, o una equivalente, y "aunque los amos hayan cambiado son siempre los mismos quienes obedecen" [19] .

El arte de ejercer la dominación consiste en evitar la irrupción del torrente afectivo que reacciona frente a un orden de cosas existente, o bien reprimirlo coactivamente y hacerlo retroceder por un sentimiento de impotencia –que sedimenta en una memoria de la impotencia inhibitoria del anhelo revolucionario. Pero -concluye la *Méditation*- los conflictos sociales son tan inevitables como su desvanecimiento, y su irrupción no se debe a un malentendido, a una falta de comprensión o a una carencia de voluntad (antes bien son concebidos aquí en contigüidad a lo que Rancière llamó *mésentente*). Pertenecen a la naturaleza de las cosas y al amor a la libertad.

Cuando suceden, las rebeliones se producen siempre contra algo y contra alguien; reconocen una casuística muy extensa y en su origen motivaciones diversas (sería interesante superponer aquí *No intenso agora* con *El acorazado Potemkin*), pero no se cuenta entre ellas -al menos no inmediatamente- el anhelo de felicidad. Las grandes insurrecciones suelen desencadenarse por un simple detalle o una chispa -que luego se vuelve incendio-: la del Mayo Francés tuvo origen en una protesta de los estudiantes de Nanterre para que no fueran divididos por sexo los edificios dormitorios de las facultades; la Reforma Universitaria cordobesa de 1918, en la decisión de suprimir (por "razones de moralidad") el internado de estudiantes de medicina en el Hospital de Clínicas –en tanto que el motín del Potemkin en el puerto de Odesa durante junio de 1905 comenzó por el mal estado de la comida con la que los marinos debían alimentarse. Pero a escala social, la motivación real es siempre negativa: la opresión, la injusticia, la tiranía, el hambre o la pérdida de derechos. Nadie se rebela para ser feliz. La experiencia de felicidad sucede -o no- después. En efecto, Mayo de 1968 se afirmó -según una expresión de Maurice Blanchot- en el "carácter repentino del encuentro feliz" [20] , en una apertura irrestricta e ilimitada al otro desconocido y sin embargo compañero, como clave del vivir juntos, del estar juntos, del ser en común; como disposición a la alternancia con el que pasa por ahí, aceptación de la aleatoriedad de los encuentros e *isegoría* radical: toma de la palabra por pura manifestación elemental de la vida, solo por el placer de ejercer el lenguaje y aparecer de ese modo en el espacio común en tanto que hablantes.

Pero el origen de las rebeliones -también de esta- es sensible a algo que no es del orden de la felicidad ni del deseo de hablar, sino del orden de la historia. Theodor Adorno lo dice en una enigmática línea de *Mínima Moralia*: "La dimensión histórica de las cosas no es sino la expresión de los sufrimientos del pasado", línea que sintoniza con la benjaminiana exposición barroca de la historia como "historia del sufrimientos del mundo" y con el estudio de la iconología como "tesoro de sufrimientos" warburguiano. En todos los casos la palabra alemana es *Leiden*. Hay un punto exacto, aunque imprevisible, en el que la historia y la naturaleza forman una encrucijada, la encrucijada de la que irrumpen las rebeliones humanas. Abatimiento y levantamiento establecen los términos del campo de tensiones en el que transcurre la historia, en la que se atesora aún la pregunta por el dolor y la felicidad. La sugestiva propuesta de Moreira Salles en *No intenso agora* es la de una felicidad sin historia o poshistórica, desvinculada de la cuestión social, sin anhelo de comunidad, que prescinde de esa dimensión que en *El malestar en la cultura* Freud llamaba *Freiheitsdrang* ("impulso de libertad") [21] .

Ni las luchas sociales -que suceden sin estar sometidas a cálculo ni costo de pérdidas, simplemente suceden- ni la temporalidad en la que se inscriben tienen en sí mismas un sentido –que solo el arte,

el pensamiento y la narración política son capaces de procurarles. "Todas las penas pueden soportarse si las ponemos en una narración o contamos una historia sobre ellas", es una frase de Isak Dinesen que le gustaba mucho a Hannah Arendt [22] . Lo insoportable no es el dolor en sí, sino el sinsentido en el que queda capturado cuando ese dolor no es capaz de sobreponerse a él (es decir cuando se reduce a puro "sufrimiento"). Si acaso es necesario abdicar de la Historia en su acepción más altisonante, no así de la solidaridad ética y teórica con el dolor humano y con las luchas sociales que nacen de su existencia; ni de la acción política que no abjura de las revueltas aunque deparen una brevedad a la vida rebelde; ni de la tarea de relatarlas después y hacer algo con ellas para no abandonarlas al sinsentido.

La memoria de las rebeliones reviste un inmediato significado político: reinscribirlas en una narración tradible y hacer con ellas una ofrenda de sentido –no para la repetición sino para la disrupción y para la invención. Sin esa acción de memoria no sería tal vez posible el advenimiento de otra cosa, distinta de lo que hay pero también de lo que la memoria resguarda de su pérdida. El ángel de la barricada es diferente del ángel de la historia: no tiene su rostro vuelto hacia el pasado, ni las alas desplegadas por la tempestad del progreso, ni la expresión desencajada por la ruina y por la muerte que se acumulan a sus pies. El ángel de la barricada revoca las soledades que la adversidad destina a los rebeldes -aunque tal vez no su vida breve- y establece una comunidad ubicua entre los vivos, los muertos y los no nacidos. Podríamos reescribirlo así: *Hay un cuadro de Paul Klee que se llama* Engelshut*. En él está representado un ángel que se despliega en la historia y el porvenir, un ángel de invención y de memoria, un ángel multitud que camina de manera tranquila y firme sin que nos sea dado sabe hacia dónde. Un ángel que asiste a los que no se cansaron. No está desencajado sino multiplicado. No mira hacia el pasado ni hacia el futuro sino en torno, hacia donde estás, como si buscara compañeros y con ellos y ellas empezar siempre de nuevo. Son los rostros del pasado en el corazón del presente, vueltos hacia los que continúan la obra emancipatoria que retoña una y otra vez para romper la piedra. Tiene las alas desplegadas como si quisiera con ellas dar cobijo de las generaciones e impulsarlas otra vez a la acción. El ángel de la barricada debe tener ese aspecto…*

La indagación de una fraternidad posible cuando la Historia deja su lugar a las historias que las rebeliones desencadenan, es acaso la tarea de una política que no se desentiende de una promesa de felicidad común y mantiene abierta la pregunta que la inquiere. En un bellísimo ensayo sobre el cine de Aki Kaurismäki, Federico Galende llamó "comunismo del hombre solo" a un comunismo sin proyecto, improductivo (o inoperante), sin destino de gloria ni reconciliación; un comunismo de "obreros sin futuro", más "ancestral" y más "primitivo", que los seres de Kaurismäki ejecutan en sus rutinas [23] . Aunque sin resignación, también aquí se elide la pregunta por la rebelión, que sin embargo reemprende su obra sin cálculo una y otra vez, cuanto menos para que los hombres y mujeres del porvenir no carezcan de una memoria a la que recurrir en momentos de adversidad, si fuera el caso de hallarse condenados a vivir y resistir sin "esperanza en el pasado" –según una expresión paradójica que puede tal vez significar: no solo pensar el pasado sino sobre todo dejarnos pensar por él. Y alojar en el trabajo político la potencia imprevisible de su anacronía -pues "los muertos no se quedan nunca donde los enterraron", como le fue revelado a John Berger la madre muerta en el encuentro de Lisboa-, abiertos a la acción de una memoria involuntaria común que, en "momentos de peligro", desencadena en el "cerebro de los vivos" el cúmulo inmemorial de las luchas sociales atesoradas por la historia.

Notas

1

Peter Szondi, "Espoir dans le passé. À propos de Walter Benjamin", en *Poésies et poétiques de la modernité*, Presses Universitaires de Lille, 1961, pp. 33-48 (cit. por Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2018, p. 151).

2

Rodolfo Mondolfo, *Heráclito. Textos y problemas de interpretación*, Siglo XXI, México, 1976, p. 33.

3

Citados por Georges Didi-Huberman, *Sublevaciones*, Museo de Arte Contemporáneo, UNAM, México, 2018, pp. 31 y ss.

4

"Los traperos aparecieron en mayor número en las ciudades desde que los nuevos procedimientos industriales dieron a los desperdicios un cierto valor. Trabajaban para intermediarios y representaban una especie de industria casera que estaba en la calle. El trapero fascinó a su época. Las miradas de los primeros investigadores del pauperismo están pendientes de él como embrujadas por una pregunta muda: ¿cuándo se alcanza el límite de la miseria humana?" (Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 31-32)

5

Cartoneo es la palabra que designa el oficio de recolectar cartón y otros residuos urbanos por las calle de las ciudades, utilizados luego para el reciclaje. Si bien originalmente abocado a la recolección de cartón y papel, el cartoneo se ha extendido a una búsqueda de cualquier tipo de residuos urbanos. Aunque es más antiguo, en la Argentina el cartoneo se extendió durante los años 90 -particularmente en los sectores populares del conurbano bonaerense- para convertirse en una actividad desarrollada por decenas de miles de personas, como efectos del desempleo y la pobreza.

6

Nicolás Casullo, *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2018, p. 21. Este vaticinio no se cumplió –o no al menos en la magnitud que este pasaje anticipa. La filmografía -de ficción o documental- que toma por objeto Mayo del 68 no es demasiado extensa. Pueden mencionarse el documental *Grands soirs & petits matins* (1968) de William Klein; *Le fonds de l'air est rouge* (1977) de Chris Maker; *Mourir à trente ans* (1982) de Romain Goupil; *Milou en mai* (1990) de Louis Malle; *The Dreamers* (2003) de Bernardo Bertolucci; *Les amants réguliers* (2005) de Philippe Garrel; *Nés en Mai* (2008) de Olivier Ducastel y Jacques Martineau; *Aprés Mai* (2012) de Olivier Assayas.

7

Idem., p. 164.

8

Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [1980

9

"Colloquii coi personaggi" fue publicado por primera vez en el *Giornale di Sicilia* de 1915, luego incluidos en *Novelle per un anno*, vol. II, Mondadori, Milano, 1938, pp. 1139-1153.

10

Pirandello vuelve a la casa de la infancia en Sicilia, y dialoga con su madre, ya muerta, sentada en un sillón: P: Y esta es tu música, la reconozco. Recuerdo cuando nos la cantabas. M: Te llamé para decirte todo lo que no pude por tu ausencia... antes de dejar la vida... P: ... Ser fuerte ¿no, mamá?... Hoy, como ayer, como siempre... M: Te ríes de mí... ¿eh? P: No, mamá, dímelo, lo necesito. Por esto he venido. M: Debes relajarte... ser fuerte no significa tener que vivir siempre así (aprieta el puño), significa saber vivir también así... (la mano se abre, suave, relajada). P: Dios, madre, tus dedos... M: ¿Ves, Luigi, cómo el cuerpo se había reducido? Por eso vino la muerte; debía venir. (Luigi se queda en silencio, llora, agarrándose la cabeza). M: No, no llores, Luigi... Si me quieres tanto, debes pensarme como me ves aquí, ahora, viva... P: No mamá, no lloro por eso...Te recuerdo,

madre, siempre te veo como estas ahora. Siempre te imaginé como lo hago ahora, viva, sentada aquí, en tu sillón. Lloro por otra cosa, mamá. Lloro porque tú no puedes pensar en mí. Cuando estabas sentada aquí, yo decía: "si desde lejos me piensa, yo estoy vivo para ella". Esto me sostenía y me confortaba. Ahora que tú estás muerta y no me piensas más, yo ya no estoy vivo para ti y no lo estaré nunca más... M: Ah... me cuesta mucho, hijo, seguir tus pensamientos, se volvieron demasiado difíciles para mí. Sin embargo, siento que puedo decirte una cosa todavía. Mira las cosas con los ojos de los que no ven. Sentirás el dolor, es cierto, pero ese dolor las hará más sagradas y más hermosas... Quizás te llamé para decirte eso...

11

Debería añadirse a ellos una conmovedora narración de John Berger, que cuenta el encuentro en Lisboa con su madre muerta hacía quince años: "Hay algo que no debes olvidar John. Olvidas demasiadas cosas. Lo que debes saber es que los muertos no se quedan donde los enterraron... Si quieres averiguar algo que no te haya contado, dijo, o algo que hayas olvidado, este es el momento y el lugar para preguntarme" (John Berger, "Lisboa", en *Aquí nos vemos*, Alfaguara, Buenos Aires, 2006, pp. 11-12).

12

Javier Trímboli, "Belleza y elisión", *Kilómetro 111*, 30.5.2018, http://kilometro111cine.com.ar/belleza-y-elision/

13

John Berger, *Cumplir con una cita*, Universidad del Claustro de Sor Juana / Ediciones Era, México, 2011, p. 210. El destacado es mío.

14

Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche: La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*, La Découverte, Paris, 2016

15

Simone Weil, "Meditación sobre la obediencia y la libertad", *Escritos históricos y políticos*, Trotta, Madrid, 2007.

16

Simone Weil, "La Ilíada o el poema de la fuerza", en *La fuente griega*, Sudamericana, Buenos Aires, 1961.

17

Étienne de la Boétie, *Discurso de la servidumbre voluntaria*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2011, pp. 22-23.

18

Simone Weil, "Meditación sobre la obediencia y la libertad", cit.

19

Ibid.

20

Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, p. 52.

21

Sobre esta palabra freudiana, ver Georges Didi-Huberman, *Sublevaciones*, cit., pp. 20-22.

22

Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós. Barcelona, 1993, p. 199.

23

Federico Galende, *Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismäki*, Catálogo, Viña del Mar, 2016.

Como citar: Tatián, D. (2020). El ángel de la barricada, *laFuga*, 23. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-angel-de-la-barricada/989