



Miguel Valderrama
Antonio Gramsci. Artes del retrato
Santiago de Chile, Palinodia, 2021, 164 pp.

Ivana Peric Maluk
La mirada de los comunes
ivanapericm@gmail.com

«La luz disolvía las preocupaciones
creadas por su gemelo oscuro, el pensamiento».

VARAMO, CÉSAR AIRA

Hacer historia sin rostro. Notas sobre *Antonio Gramsci. Artes del retrato*, de Miguel Valderrama

Tras el cruento asesinato de Pier Paolo Pasolini el 2 de noviembre de 1975, sus amistades intentan convencer al Partido Comunista Italiano (PCI) de no reducir su memoria a la publicación de un puñado de palabras de condolencias en los periódicos nacionales. Giuseppe Zigaina les insiste en que sea velado en el atrio de la sede del PCI en Roma, a lo que la cúpula responde que tal honor ni siquiera se le había concedido a Palmiro Togliatti, y que nadie podría yacer allí «salvo, quizá, otro Gramsci». Un periódico de ultraderecha no vacila en acusar a los y las comunistas de haber asesinado también metafóricamente a Pasolini por considerarlo ahora un intelectual reaccionario (Schwartz 82-83).

En el Campo di Fiori –mismo lugar en el que Giordano Bruno devino cenizas– se fija, con el respaldo solitario de las Juventudes del PCI, la imagen mortuoria del ataúd de Pasolini pintado con el rojo de una bandera y el blanco de unos nardos, crisantemos

y claveles amarrados por una cinta en la que se lee «tu mamá», situado al centro de una multitud que lamenta la sensible pérdida. Imagen de glorificación oscurecida por la negativa oficial del PCI; imagen amarillenta que se subexpone en la frase que resuena, espectral, «otro Gramsci»; imagen velada por las lágrimas de una madre piadosa anunciando un duelo sin fin.

¿Qué efecto produce esta imagen fúnebre de Pasolini en la configuración de la historia de Italia (o, mejor, de la historia del pensamiento occidental)? ¿Es la imagen del cuerpo masacrado de Pasolini la que, contra la voz autorizada, permite emparentarlo con la imagen monumental de Gramsci? ¿Qué lugar se le asigna a la muerte en la asociación de estas dos imágenes? La formulación de aquellas preguntas da por descontado lo que, empero, debe ser cuidadosamente urdido con cierta prioridad especulativa. Y es que la relación entre imagen, historia y muerte se monta sobre una dificultad anterior expresada en la polemicidad significativa que cada una porta de antiguo.

En esa línea se sitúa el trabajo de Miguel Valderrama, cuyo esfuerzo por establecer dicha relación bien podría ser considerado un proyecto de vida. En *Coloquio sobre Gramsci* (Palinodia, 2016) intenta entablar un vínculo entre historia e imagen anunciándolo desde la frase inaugural con la que invoca a Walter Benjamin: «la historia se descompone en imágenes». Como si quisiera pesquisar el corazón del corazón del pasaje, ubica en las notas que precisamente Gramsci escribe sobre el *Infierno* de Dante el despliegue de una noción de historia que daría lugar a una concepción trágica de la realidad, cuya imagen originaria sería la de las lágrimas derramadas por Ulises.

Siguiendo la lectura que hiciera Hannah Arendt del episodio del poema griego, Valderrama sostiene que las lágrimas derramadas son las que permiten ingresar el pasado al presente de Ulises, convirtiendo solo entonces los eventos vividos en historia. El instante material del derrame marca un antes y un después que se identifica con el cruce de pasado y porvenir que hace del presente un monumento de lo que falta. La tragedia aparece al concebirse en tanto historia de una pérdida en la medida en que en la lágrima se reúne la afirmación del presente con su propio duelo. Valderrama hace dialogar esta imagen supuestamente fundacional de la historia con la del tormento de Cavalcante en el infierno quien, tras consultar a Dante por su hijo Guido, desaparece tras su caída en la tumba.

El episodio dantesco leído por Gramsci tendría la potencia de interrogar la noción de historia toda vez que la pregunta de Cavalcante sintetiza el tormento que implica no ver el presente de su hijo Guido: en el pasado está vivo, en el porvenir está muerto. De nuevo es una imagen de pérdida la que constituiría una temporalidad que ahora se identifica con un presente ciego, pues no alcanza a ver la muerte. Para el Gramsci de Valderrama el verbo «tuvo» que utiliza Dante en su respuesta (así conjugado, en pasado), cuya escucha desencadena la caída de Cavalcante, toma el puesto del instante del derrame de la lágrima al introducir en el presente atemporal del infierno la posibilidad de una experiencia más acá del tiempo y más allá de toda presencia.

El modo en el que se anuda tiempo, historia y mirada es el que autoriza a introducir la palabra «imagen» en la lectura que realiza Valderrama de las notas de Gramsci sobre el episodio dantesco. «Los ojos lloran, las lágrimas ven» (52), sugiere. Como se adelantaba, situar la mirada en el tormento de Cavalcante permitiría ver una experiencia peculiar en tanto generadora de una cifra de conocimiento del tiempo. Es, sin embargo, el silencio tras la caída el que paradójicamente empuja a otorgar al lenguaje un lugar en el reconocimiento de aquel presente ahora abierto: ver la imagen del cuerpo de Cavalcante tumbarse impone a Dante la necesidad de llenar con palabras el silencio que sigue a la caída, transformando el propio poema en historia.

Así, son las palabras explicadoras tanto del Dante-poeta como del Dante-personaje (que pronuncia el decisivo «tuvo») las que escucha ahora Gramsci con atención para concentrar su mirada en lo que ocurre entre la imagen del tormento y la imagen de la caída que no es más que la tensión entre ceguera y visión, presencia y desaparición, tiempo y después del tiempo y, en definitiva, cuerpo y palabra, que lleva a pensar la historia desde un presente que anida otro presente posible en su reverso. Detenerse en la figura de Cavalcante –pasada convenientemente por alto en la tradición exegética del *Inferno* de Dante– posibilita a Gramsci fijar la mirada en un presente que deviene absoluto en tanto desvinculado de cualquier promesa de futuro y, entonces, desmarcado de la cuenta oficial de la historia concebida linealmente.

Las estrategias expositivas utilizadas por Valderrama son la concreción formal de la posición teórica antes reseñada. Y es que su *Coloquio* adopta la forma de un anudamiento de dos lecturas sobre dos imágenes organizadas por el duelo, para profundizar en una noción alternativa de historia que, según explícita, en lo fundamental se opondría a la concepción dramática desarrollada ejemplarmente por Erich Auerbach. Como es sabido, esta última también arranca del episodio de Ulises, pero para negarle rendimiento en la medida en que justamente se construye sobre la base de imágenes antes que en la constitución de figuras, cuestión que se reconoce originariamente en la forma de narración judeo-cristiana. «Los profetas no han hablado simplemente en imágenes, pues si así fuera no se podrían reconocer dichas imágenes» (Auerbach 72), dicta Tertuliano en la pluma de Auerbach.

Bajo la conjetura de que el proyecto de Valderrama se despliega en el establecimiento de la relación trina entre imagen, historia y muerte, con *Antonio Gramsci. Artes del retrato* (Palinodia, 2021), profundiza ahora en la noción de imagen, anunciándolo con el siguiente extracto del poema de Pasolini titulado *Las cenizas de Gramsci* (1955-1956):

Pero como yo poseo la historia
la historia me posee a mí, por ella
me siento iluminado:

pero, ¿para qué sirve la luz?

La continuidad entre el pasaje de Benjamin y el extracto del poema de Pasolini está dado por el calificativo que este último avanza críticamente: si la historia se descompone en imágenes, esas imágenes son hechas de luz. Mientras en *Coloquio* la escritura fluye teniendo como objeto la lectura de Gramsci del episodio dantesco para establecer una conexión mortífera entre historia e imagen, con el propósito declarado de oponer una noción de historia a la tradición occidental moderna, en *Artes del retrato* se internaliza la tesis anterior en la escritura presentando, una junto a otra, lecturas de diversas obras de artistas visuales contemporáneos que tienen como objeto la propia imagen de Gramsci, con el propósito declarado de oponerse al régimen de luz que dominaría la relación ya establecida entre historia e imagen.

En algún sentido, la escritura de *Artes del retrato* responde a la necesidad de darle mayor densidad reflexiva a la conjunción arte y política, términos que por separado habían sido teñidos por Valderrama de los motivos recurrentes del duelo y la desaparición en *La aparición paulatina de la desaparición en el arte* (Palinodia, 2009) y *Prefacio a la postdictadura* (Palinodia, 2018), respectivamente. No por casualidad, en el primero se invoca también a Dante para mostrar el desempeño que tendría su distinción entre cuerpo e imagen en relación con la distinción entre vida y muerte en la obra visual de Eugenio Dittborn. En *Artes del retrato* esta analogía doble adopta la forma de una pregunta por la imagen que aparece en el anudamiento de diversas obras visuales que tienen en común el hacer comparecer polémicamente la imagen monumental de Gramsci.

De manera reposada Valderrama pasa revista por las obras que traman lo que en su libro anterior llama «postdictadura chilena». Roser Bru, Luis Guerra, Cristián Gómez-Moya y Alfredo Jaar, cada cual en su forma, se dan cita con el retrato de Gramsci al modo de un legado subterráneo que se continúa, actualizando la pregunta que ya Pasolini se hacía sobre la luz para, sin embargo, acentuar el momento en el que Gramsci deviene cenizas y, por tanto, memoria de aquella luz declarada extinta. Ello explica la centralidad que en la composición de esta historia menor juega Pasolini, cuyas obras convocadas por Valderrama (*Las cenizas de Gramsci* y *La divina mimesis*) son leídas como el catalizador del intento que avanzan dichos artistas visuales de oponerse a la concepción solar de las imágenes que configurarían la gran historia. Aquella oposición se traduce en que la noción de imagen deja de señalar la tradicional separación platónica para anidar en su interior una tensión irresoluble entre luz y oscuridad, presentación y desaparición, vida y muerte, tal como Valderrama pretendía mostrar en su *Coloquio* respecto de la noción de historia.

Este intento de responder a la pregunta de Pasolini encarnada en la totalidad del poema, esto es, qué queda luego de la declaración de caducidad del resplandor de la historia, catapultada la puesta en crisis de otras nociones que dibujan la conjunción arte y política, entre las que ocupa un lugar protagónico la de representación. Allí adquiere nuevamente centralidad Pasolini con su *Divina mimesis*, que es leída por Valderrama como un darse provocativamente cita con las figuras de Dante y de Gramsci: re-crea los primeros cantos del *Infierno* en la forma de un documento inacabado que incluye,

hacia el final, un set de fotografías entre las que se deja ver la de la tumba de Gramsci en el Testaccio. Las múltiples referencias que desde el título realiza Pasolini a la noción de mimesis son caracterizadas por Valderrama como el «testimonio de un esfuerzo desesperado por aprehender o performar una nueva realidad» (132), que es la que surge luego de valérselas con las cenizas de una lengua solar irrealizada. La introducción de imágenes en el campo de la re-creación pasoliniana mostraría un agotamiento de la escritura en sentido estricto a la vez que una apertura a una nueva forma capaz de volver a entrar en contacto con la realidad que se supo perdida.

La concepción tensional de imagen que va urdiendo indiciariamente Valderrama es catalizada por la interrogación a la misma gloria solar a la que el PCI eleva la imagen de Gramsci en su respuesta a Zigaina. De ahí que el hilo que hace posible que las obras seleccionadas se dispongan unas junto a otras sea la propia idea de retrato. Como afirma Valderrama, el retrato da cuenta de aquellas artes que se organizan alrededor de una figura que se constituye a partir de la pregunta por su correspondencia con un sujeto previamente determinado. Correspondencia cuya presentación dicta una imposibilidad, sobre todo cuando el objeto del retrato es un sujeto del que se predica su existencia como ya pasada.

Más allá de los comentarios que motivan cada una de las lecturas de las obras tramadas por Valderrama, todas expresan una disposición melancólica que aparece allí donde el marco de legibilidad es el duelo. A este respecto, cabe preguntarse si es posible asumir la concepción tensional de imagen con una disposición jubilosa antes que melancólica, es decir, más que testimoniando sobre lo que falta, sobre las imposibilidades, sobre las impotencias, produciendo, creando, inventando nuevas formas expresivas que sinteticen la realidad sin negar las tensiones que la constituyen. En esa dirección, tras declarar la caducidad de la historia gobernada por el régimen de luz, la experimentación de Pasolini se abre paso al cine dictaminando –en los años en los que comienza a escribir *La divina mimesis*– que ha abandonado el lenguaje de su periodo gramsciano (Duflot 69), cuestión que ya anticipaba al publicar *Las cenizas de Gramsci*, confesando que representaba una etapa concluida de su obra (Naldini 269).

Uno de los filmes no realizados de Pasolini fue aquel en el que pretendía hacer la vida de Gramsci, «antiguo sueño» (Naldini 566-7) que, no por casualidad, fue al cabo de pocos años desplazado por su conocido proyecto de filme sobre Pablo de Tarso. Así, no solo la figura de Pablo toma el lugar de la imagen de Gramsci, sino que el interés pasoliniano de dar forma a una nueva realidad dicta la necesidad de transitar del régimen de luz solar a la singularidad del destello acuoso. En sus palabras, «siempre he hecho películas con sol... ahora haré una película de lluvia». Y es que si la realidad italiana había mutado respecto de la que tuvo Gramsci frente a sí, no podía acudir a las mismas formulaciones para establecer un contacto productivo con esta.

Considerando que nuestra realidad también ha mutado respecto de la que tuvo Pasolini frente a sí, la lectura de *Artes del retrato* contribuye a hacerse la pregunta por cómo darle forma a nuestro presente (¿postransicional?) sin negar las tensiones que

lo constituyen. Y es que si el pensamiento crítico corre hoy el riesgo de ser capturado por una política de la identidad, en la que la noción de pueblo cede ante la exacerbación de la persona marginada (que, además, se afirma en cierta característica que le es definitiva y exclusiva), seguir la vocación experimental de la obra de Pasolini a la luz del trabajo de Valderrama invita a pensar en la posibilidad escandalosa de hacer historia sin rostro.

Referencias

- Auerbach, Erich. *Figura*. Trotta, 1998 [1938].
- Duflot, Jean. «Pasolini no responde...». *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Anagrama, 1971 [1970].
- Naldini, Nico, editor. *Pier Paolo Pasolini. Lettere 1955-1975. Con una cronologia della vita e delle opere*. Einaudi, 1988.
- Schwartz, Barth David. *Pasolini Requiem*. The University of Chicago Press, 2017.