

Huyssen, Andreas: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE, 2002, 284 páginas.

María José Melendo

*En busca del futuro perdido* es una compilación de artículos del filósofo alemán, Andreas Huyssen, publicados en distintas revistas a partir de 1990, que fueron traducidos al castellano para esta edición. Dichos artículos no están dispuestos según un orden cronológico sino estructurados de acuerdo a cuatro divisiones temáticas precisas; si bien es necesario advertir la imposibilidad de referirse a cada uno de los capítulos que integran las mencionadas divisiones - pues cada uno trata aspectos específicos - es posible inteligir ciertos elementos del pensamiento de Huyssen, presentes en todos los ensayos: la reflexión sobre el tiempo, la memoria, la identidad nacional y el trauma histórico, las vanguardias, las ciudades y los medios de representación y también el diálogo ininterrumpido con autores como Adorno, Benjamin, Baudrillard y Lyotard. A su vez, se detiene en la emergente obsesión por el pasado a la que asiste el mundo occidental, circunscribiendo su análisis al caso alemán.

En tal sentido, el colapso de la Unión Soviética, el fin de la guerra fría, la caída del Muro de Berlín, la reunificación alemana que tiene como epicentro nuevamente a Berlín, han sido acontecimientos de vital importancia para reflexionar sobre la explosión de culturas de la memoria, cuyas aristas no sólo son estéticas sino políticas. En la primer parte "Memoria: nacional, global, museológica" Huyssen analiza la proliferación de estudios sobre la memoria como preocupación constante en las sociedades occidentales y rescata el término 'museización' -acuñado por Hermann Lübbe- como un aspecto central de la cambiante sensibilidad temporal de nuestro tiempo; el presente es el que se manifiesta como efímero, de allí la necesidad de darle entidad como pasado; según Huyssen, el mundo se está 'musealizando' y se propone rastrear lo que él denomina las múltiples razones de la preponderancia de las 'culturas de la memoria' y las ambigüedades que se manifiestan pues cada vez más críticos devienen escépticos respecto de la eficacia del fervor conmemorativo de este 'tiempo de memoria'. No obstante, Huyssen entiende la relación entre memoria y olvido como un vínculo simbiótico, donde ambos elementos se funden y entrelazan en una textura indiscernible; por ello advierte, que la memoria

siempre es *presente* aunque su contenido sea el pasado. En este sentido, la dinámica de los medios de comunicación y la transformación lenta pero tangible de la temporalidad impiden la conformación de formas consensuadas de memoria colectiva, dando lugar a la convivencia de múltiples modos y formas de memoria; de allí el interés de Huyssen por las reflexiones culturales y filosóficas en torno al estatus cambiante de la memoria y la percepción temporal en la cultura de consumo actual.

En la segunda parte del libro "Holocausto: imagen, comic, monumento" analiza la producción estética de ciertos autores, y las discusiones provocadas por el modo como estos autores 'trabajan' el pasado. Con relación al pintor Anselm Kiefer, Huyssen muestra cómo su obra trata enfáticamente acerca de la memoria, proponiendo ubicar el proyecto estético en el contexto cultural y político alemán después de Auschwitz. Según el autor, la ausencia de imágenes adecuadas en la Alemania de posguerra y la necesidad de inventarlas para seguir viviendo, impulsa el proyecto de Kiefer; su decisión de utilizar imágenes fascistas e iconografías nacionalista, fue un punto de partida para el arte alemán y una provocación política. En este sentido, Huyssen sostiene que el reproche oído con frecuencia contra lo que hay de figurativo y representacional en la obra de Kiefer, no advierte su extraordinaria sensibilidad hacia materiales como paja, arena, plomo, cenizas, maderas quemadas, helechos y alambre de cobre, los cuales son incorporados imaginativamente en sus telas y la mayoría de las veces trabajados a contrapelo de la figuración; no obstante, considera legítimo preguntar si Kiefer se complace con lo que Susan Sontag dio en llamar *fascinating fascism*, pues el tratamiento que hace de la iconografía fascista parece ir de la sátira y la ironía, a la melancolía. Sus pinturas sobre estructuras arquitectónicas fascistas destilan un abrumador estatismo, una melancolía monumental.

La interpretación que hace Kiefer de la cancillería de Albert Speer – mentor de la arquitectura del Tercer Reich – provoca el 'extrañamiento' total del objeto arquitectónico, que cristaliza en la sensación de contemplar el edificio por primera vez.

Cabe mencionar que Huyssen entiende dicha fascinación melancólica con el pasado en la obra de Kiefer, como una disposición psíquica dominante en la posguerra alemana que ha sido descrita como la incapacidad de hacer duelo; si el duelo implica una elaboración activa de una pérdida, entonces la melancolía se caracteriza por una incapacidad de superar esa pérdida y en algunos casos incluso, por una identificación con el objeto de amor.

A su vez, Huyssen expresa que para Kiefer, el fascismo provocó la última crisis del arte en el siglo pasado; el problema ya no es si es posible representar estéticamente el Holocausto sino *cómo* hacerlo. Por ello, sigue teniendo vigencia la pregunta por el recuerdo y la representación de aquello que los términos 'Holocausto' y 'Shoah' no terminan de nombrar. Huyssen advierte que se ha instaurado una suerte de 'memoria del Holocausto', que tiene connotaciones globales por ser metáfora de otras historias traumáticas; dicha globalización de la memoria, opera en dos sentidos paradójales: por un lado el Holocausto se transformó en una cifra del siglo XX y emblema del fracaso del proyecto de la Ilustración; por otro lado, esta dimensión totalizadora del discurso del Holocausto es acompañada de otro aspecto que pone el acento sobre lo particular e inenarrable del acontecimiento; la universalización fundamenta el imperativo categórico de no permitir que se repita; sin embargo, su unicidad vuelve vano todo intento de comparación con otros genocidios. Para el autor, lo que está en cuestión hoy es cómo resolver la transmisión inexorablemente mediática de un trauma a las generaciones 'posHolocausto'; sólo la multiplicidad de discursos garantizará una esfera pública de la memoria en la que no pueden tener el mismo valor todas las representaciones pues no existe una única forma verdadera del recuerdo. Así, en "El Holocausto como historieta. Una lectura de 'Maus' de Spiegelman" Huyssen muestra que haciendo referencia a los 'lugares comunes' en los debates acerca de cómo alcanzar mayor legitimidad en términos artísticos, para representar el Holocausto, Spiegelman desplaza el punto de partida: "No sé cómo se veía un alemán que vivía en una pequeña ciudad [...] necesariamente voy a hacer algo inauténtico" (p.129). El recuerdo nunca está libre de momentos ficcionales pero sigue estando ligado a un acontecer real. De este modo, como expresa Huyssen "la futilidad y la necesidad de hablar sobre Auschwitz resultan inseparables" (p.143) y advierte que "las generaciones posHolocausto sólo podrán acercarse a este núcleo inenarrable por aproximación mimética" (p.162) que reconoce el acontecimiento en su alteridad a través de un persistente y lento trabajo de la memoria.

En el capítulo "Monumentos y memoria del Holocausto en la era de los medios" el autor advierte que en las sociedades contemporáneas, la memoria es configurada por espacios públicos, museos, memoriales y monumentos. Si bien es cierto que sin hechos no hay memoria real, también es cierto que el Holocausto se fracturó a través de las múltiples formas de recordarlo, por eso un monumento del Holocausto no se inscribe en la

tradición del monumento como celebración histórica, sino como denuncia de los crímenes contra la humanidad, como *monumento de vergüenza*, evitando la crítica tradicional del monumento como mausoleo de la memoria.

La tercer parte del libro: "Espacio urbano y temporalidad" desarrolla consideraciones referidas al entramado urbano y al fervor constructivo que acechó a Berlín después de la caída del muro donde según Huyssen, los alemanes se apropiaron de un antiguo proverbio judío que reza 'el secreto de la redención es la memoria'; el texto urbano de Berlín fue reescrito vertiginosamente conformando un palimpsesto sujeto a múltiples lecturas. Sin embargo, Huyssen prefiere concebir Berlín como espacio en blanco, como vacío; según él, en 1991, cuando el muro ya había sido mayormente desmantelado, emergió un espacio en blanco lleno de historia invisible con recuerdos de arquitectura edificada y sin edificar, pero en poco tiempo la ciudad se fue transformando. Huyssen sostiene que los urbanistas están más preocupados por la imagen de la ciudad que por su uso, más afanados en olvidar historias de Berlín que en mantener la memoria, asegurándose de que la arquitectura garantice la imagen deseada de Berlín como capital y metrópoli global del siglo XXI. Así, cuanto más monumentos hay, más invisible se torna el pasado y más fácil resulta olvidar: la redención entonces, es a través del olvido.

Sin embargo, Huyssen reconoce a Daniel Libeskind como el único arquitecto que tuvo sensibilidad para aprehender el espacio como vacío, en una arquitectura de la memoria que busca articular la relación entre espacio edificado y tiempo experimentado. Con su proyecto para la ampliación del Museo de Berlín o Museo Judío, Libeskind dio forma arquitectónica a otro vacío que pesa sobre Berlín: el vacío histórico que dejó la destrucción casi total de la cultura judía alemana por los nazis. La estructura fundamental del Museo Judío se basa en la interacción de dos líneas, una recta, pero fragmentada y la otra tortuosa, pero que continúa indefinidamente; dicho eje longitudinal, que corta reiteradas veces la estructura en zig-zag del edificio, se traduce en vacíos o *voids* como los llamó Libeskind, que no son accesibles desde las salas de exposición del museo, y están desprovistos de imágenes; sólo puede vérselos desde los puentes que los cruzan en cada nivel; dichos vacíos remiten a lo ausente y a una historia interrumpida y sin continuidad. Según Huyssen, en la medida en que Libeskind deja vacío ese espacio, impide falsas reconciliaciones; de este modo, los vacíos se transforman en un espacio que posibilita para judíos y alemanes la reflexión y la memoria; de allí la necesidad de que

dichos vacíos sean tangibles, para que puedan ser experimentados por el visitante, generando así, un espacio arquitectónico autorreflexivo.

La última parte del libro, "Utopías del pasado, recuerdos del futuro" - si bien desarrolla un entramado conceptual específico - es a su vez, una conclusión teórica de aspectos tratados en los capítulos anteriores. Allí, Huyssen advierte que en la actualidad, lo que vemos como un agotamiento de las energías utópicas en vistas al porvenir, sólo es el resultado de un desplazamiento de la organización temporal de la imaginación utópica, que pasa del polo futurista al polo de la rememoración, no en el sentido de un giro radical, sino de un desplazamiento del énfasis. En tal sentido, para el autor, la obra de Anselm Kiefer o de Christian Boltanski es el retorno a la historia, la nueva confrontación de historia y ficción, de historia y representación, pues según su decir, la dimensión estética es esencialmente utópica.

Cuando el presente mismo ha disuelto los vínculos con la tradición, cuando la saturación mediática barre con la diferencia espacial y temporal al hacer que todo lugar, y todo tiempo sea accesible a través del *replay* instantáneo, el giro hacia la historia y la memoria puede ser leído como el intento de buscar un nuevo anclaje. Para Huyssen "la vieja oposición realidad/utopía ha perdido su simple estructura binaria porque nos damos cuenta de que la realidad no está simplemente allí afuera, sino que siempre es el ámbito de alguna construcción, como lo es la utopía [...] en esta era de proliferación ilimitada de imágenes, discursos, simulacros, la misma búsqueda de lo real se ha vuelto utópica y esa búsqueda está investida de un deseo de temporalidad" (p. 277).

Resta mencionar que en todos los ensayos que integran *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Huyssen ha trabajado con la 'memoria', entendiéndola como "el intento por rescatar un 'vacío', por re-poner lo que falta, lo que no está o, mejor dicho lo que está en el modo del no estar" (Oscar Terán, en: *Punto de Vista*, 68, 2000, p.12 ).