

Tatiana Bubnova
(Universidad Nacional Autónoma de México)

EL NUEVO TEATRO DE LA MEMORIA: LA REPRESENTACIÓN DEL DOLOR Y LA MUERTE

Sobre Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Ediciones Documenta/Escénica, 2013, 284 pp.
Monterey (México), Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016, 437 pp.

Fecha de recepción: 22.11.2017 **Fecha de aceptación:** 28.12.2017

Resumen: Este ensayo, que da cuenta también del libro de la investigadora cubano-mexicana Ileana Diéguez sobre la “estética de la muerte” del arte contemporáneo de carácter liminal, es una reflexión sobre el estatus estético del *performance* y de la *instalación*, así como de los hechos afines en la cultura actual de la violencia que viven las sociedades latinoamericanas. Diéguez realiza una inscripción filosófica de estas manifestaciones fronterizas dando cuenta de sus implicaciones antropológicas, políticas y artísticas. El artículo pretende también confrontar las ideas estéticas del formalista Borís Eijenbaum y de su contemporáneo Mijaíl Bajtín surgidas en los años veinte, pero que se proyectan sobre los problemas del mundo actual.

Palabras clave: *performance*, *instalación*, memoria, teatralidad, violencia, liminalidad, estética

Title: The New Memory Theatre. The Representation of Pain and Death

Abstract: The purpose of this essay is to reflect on the work of the Cuban-Mexican researcher Ileana Diéguez, from the perspective of the aesthetic ideas of Russian formalist philosopher Borís Eichenbaum and his contemporary, Mikhail Bakhtin. It discusses Diéguez’s philosophical, political and anthropological approach to the “aesthetics of death” present in contemporary liminal art, to the cultural status of installation and performance, and to their relation with the culture of violence of many contemporary Latin-American societies. The concepts developed by Eichenbaum and Mikhail Bakhtin during the 1920s are confronted with the contemporary topics present in Diéguez’s work.

Key words: performance, installation, memory, theatricality, violence, liminality, aesthetics

*Es que la muerte, no importa bajo
qué aspecto se presente, solo llega
al lugar donde la envía la Historia.*

Boris Eijenbaum (1921)

*Arte y vida no son lo mismo, pero
deben llegar a ser, dentro de mí, una
sola cosa dentro de la unidad de mi
responsabilidad.*

Mijaíl Bajtín (1919)

El suceso del Holocausto se ha convertido en una metonimia del complejo proceso de rememoración de los eventos casi innombrables que han caracterizado al siglo XX como a ninguno anterior. El prometido Fin de la Historia nunca llegó en la idílica forma en que se había profetizado por Francis Fukuyama (1992), ni el mundo ha llegado a generar al “último hombre” en la forma simbólica anunciada, sino que, más bien, existe el peligro de que la humanidad llegue a su fin literalmente. La Historia nos sigue ofrendando sus saldos del horror: su Ángel figurado por Paul Klee e interpretado por Walter Benjamin sigue su marcha entre cadáveres apenas mirando hacia atrás por encima del hombro. La progresión de las desapariciones y muertes violentas y en masa, sumadas a las pérdidas por acciones de guerra, transgredió imperceptiblemente la frontera del nuevo siglo y del nuevo milenio, instalándose cómodamente en el siglo XXI.

Nos concierne aquí el proceso latinoamericano del período histórico –a partir del siglo XX, y adelante– que el poeta ruso Osip Mandelstam llamó “el tiempo de masivas muertes al por mayor”. El mismo Mandelstam (1891-1938) tuvo una muerte así, entre la masa humana sufriente, al haberse desvanecido en una de las “islas” del Archipiélago GULAG, sigla esta última, en ruso, de la Dirección General de los Campos de trabajo (cf. Solzhenitsyn 1974), en una fosa común desconocida, antes del advenimiento, ya entonces inminente, de aquel Holocausto general que fue toda la segunda guerra mundial. Tuvo una especie de visión que plasmó en verso, sobre nuestro futuro entonces inmediato. Este recuerdo del porvenir requería, para él, una imagen verbal sobre “los millones asesinados por nada”, de las muertes “baratas”.

El cambio de escenario se completó, hacia el siglo XXI, avanzando hacia una visibilidad global que desplaza el verbo.

De modo que aquí vamos a acotar nuestras propias “muertes al por mayor”, instaladas en un cronotopo específicamente latinoamericano. Aquel que moldea los fenómenos de representación liminares o “para-estéticos”, donde la función estética busca dar cuenta del dolor de la tortura, de la angustia de la desaparición y muerte violenta, al insistir en la necesidad de tomar conciencia del significado del dolor y el horror que se han vuelto cotidianos y excesivamente acumulativos: si todavía no millones, ya claramente decenas y tal vez cientos de miles.

Por estética entenderemos aquí la voluntad creadora dirigida hacia la edificación de un nuevo objeto que condensaría la experiencia de la cognición y del deber (o de nece-

sariedad ética)¹: un objeto revestido en una forma acabada (“perfecta”), como un nuevo e inusitado sentido, generado en la frontera entre el creador y el receptor². Conocimiento del dolor y la pérdida propias mediante su inscripción en un sistema de relaciones sociales, que no excluya la responsabilidad y la participación, y que se transforme en la expresión y la catarsis que no tengan aspiraciones de universalidad y en su lugar ofrezcan afirmar su unicidad mediante testimonio. Los objetos pertenecientes a una estética tan singular se describen, se analizan a la luz del pasado antropológico y del presente social, y se evalúan en un contexto filosófico –el único que les concede el valor de la universalidad– en el libro de Ileana Diéguez *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (1ª ed. 2013, 2ª ed. 2016).

El leitmotiv del libro de Diéguez es justamente el ya mencionado Ángel de la Historia de Paul Klee comentado por Benjamin: atrás, ruinas humeantes, adelante, una visión futurista de tal calaña que produce un grito de horror. Por eso la autora laboriosamente repasa los antecedentes del tema y las interpretaciones en torno realizadas por los analistas contemporáneos. Incluye las reflexiones de los pensadores de la actualidad –Adorno, Sontag, Derrida, Didi-Huberman, Agamben, Žižek, etc.–, aquellos que con una mayor lucidez han hablado de las muertes y desapariciones masivas, el dolor y la inhumanidad del ser humano y de sus culturas que reflejan, cada una a su modo, “el estado de la cuestión”, que si no es siempre el mismo, de cualquier manera hace dudar, desde un humanismo liberal, del género humano como tal y cuestionar su origen y teleología. Desde la ritualidad azteca, incaica y maya, y las culturas anteriores, la muerte y la inflicción del dolor están presentes en una enorme variedad en la concepción de lo sagrado. El ámbito de lo sagrado en los tiempos modernos ha sido reducido y desplazado y en gran medida dejó de servir como generador del sentido en los espacios y escenarios de la muerte que parecen carecer de este y, debido a la reiterada reproducción en los medios, se banalizan.

Este conjunto de problemas es a su modo afín a aquellos que se plantean en los estudios teóricos del trauma. En este campo, la propia teoría se propone como transformación de la experiencia en el lenguaje (cf. Caruth 1996). En nuestro caso, verbalizar la experiencia “organizando el pesimismo” –digámoslo con Benjamin–, convierte el lenguaje de la reflexión en el aspecto clave de la comprensión de la experiencia, y así atribuye al ejercicio teórico un fin terapéutico. La teoría como campo de la creatividad conceptual capaz de restituir a la conciencia la posibilidad de aprehender la experiencia dolorosa, así como de restaurar el hueco dejado por el impedimento para atestiguarla, a causa del mecanismo represivo de la memoria para con el trauma, abre un camino inesperado para la actividad intelectual de la racionalización y la transferencia del trauma en una búsqueda del sentido y del orden: una de las débiles esperanzas de la supervivencia de lo humano.

¹ Algo que nos obliga o llama a actuar de un modo que nos puede parecer espontáneo, sin serlo, por pertenecer a la esfera del deber ser. En el contexto de Bajtín *нудительность*, que traduzco como “necesaria”, puede entenderse como la llamada desde la presencia del “otro”, quien de esta manera es un “coautor” de nuestras obras.

² Descripción de la dimensión estética de la existencia inspirada en Bajtín (1975 [1924]).

El libro de Diéguez³ es un riguroso estudio teórico que, partiendo del fenómeno del espectáculo de *performance* y de las teatralidades afines, pasa inmediatamente a otros más, que son para la autora “para-estéticos”, como la *instalación*, que es un ejercicio de plástica relativamente reciente, y otros semejantes, más establecidos, como la fotografía, el filme, la pintura, etc.; todos con el tema de la muerte violenta, sobre todo la muerte latinoamericana, que oscila entre la violencia política de presión social y la violencia generada por la tensión dentro de otro poder emergente que pretende ser alternativa al Estado: el narcopoder.

Si los fenómenos plásticos mencionados, en muchas ocasiones, son ante todo el síntoma del sufrimiento y la pérdida, y solo en segunda instancia tienen carácter de denuncia, todos poseen un valor de testimonio y fungen como una inscripción en la memoria del espectador mediante recursos en un principio utilizados por las búsquedas formales en el arte del siglo XX, uno de cuyos representantes más conocidos sea, tal vez, Marcel Duchamp. Pero un sesgo político, directa o indirectamente, aparece inscrito en todas las manifestaciones que analiza Diéguez, posponiendo la prioridad de lo formal característica de las iniciativas del arte de vanguardia.

Uno de los conceptos centrales que la autora introduce aquí, teniendo como antecedentes sus libros anteriores, es el de la liminalidad –frontera, limen, límite–, para tratar los fenómenos culturales de nuestro tiempo, término adaptado a partir de Bajtín y Lotman. Para Bajtín, recordemos, la renovación y el avance surgen en las fronteras entre los dominios de la actividad cultural.

Entonces, la teatralidad misma debe ser ampliada al tratarse de los fenómenos liminales que están analizados en el libro que examinamos, dado su estatus ontológico. No se está inventando ni proponiendo nada en términos de creación estética, sino que se estudia algo que se genera espontáneamente y se ofrece a nuestra comprensión como un hecho de la “vida” (que definiremos más adelante). Para analizar estos fenómenos, se utiliza la idea de *necroteatro*, que designa la teatralidad específica con que los “señores de la muerte” actuales aleccionan a la sociedad, exhibiendo la violencia sobre el cuerpo. No solo disponen de la vida de los individuos, sino del destino póstumo de sus cuerpos. Desde luego, no se trata de un fenómeno nuevo en sí (cualquier ejecución pública tiene su ingrediente de teatralidad), sino que su difusión y, sobre todo, la cancelación del privilegio estatal sobre el uso de la violencia, presenta implicaciones distintas de lo ya conocido o interpretado en la Historia.

El grito de dolor codificado, inscrito en los objetos directamente relacionados con las corporalidades de la gente involucrada⁴, por así decirlo, en el “proceso de la muerte” –son famosas las “cobijas” que sirven a los ejecutores del narco para envolver los cuerpos de sus víctimas–, objetos incorporados se convierten en representacio-

³ Ileana Diéguez, teórica del teatro, tiene una nutrida experiencia en la investigación de los fenómenos parateatrales, y entre su producción hay que destacar sobre todo *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (2007).

⁴ Un anuncio de este efecto “para-estético” de un registro histórico, una especie de sinécdoque visual, puede verse en las fotografías de los zapatos perdidos por las víctimas del ataque del ejército mexicano y de los paramilitares a los participantes de un mitin en la Plaza de las Tres Culturas, el 2 de octubre de 1968, en la Ciudad de México.

nes alegóricas que muchas veces parodian los símbolos de la cultura oficial, sobre todo impactantes en el caso de la religión. La reinscripción produce en el espectador el efecto de un contacto inmediato con una realidad a la que remiten los elementos materiales que se conceptúan y se politizan en la totalidad del objeto “para-estético” creado.

El carácter de la instalación, así como del performance, es necesariamente espurio, debido tanto a la precariedad y lo fortuito del escenario como al carácter perecedero de los elementos que los constituyen. No obstante, hay también una serie de otras manifestaciones de carácter más permanente y algunas son explícitamente documentales y archivables, y con esta intención se realizan. Se trata de objetos, representaciones y eventos heterogéneos unidos sobre todo por su origen sociopolítico y por su función de rememoración y testimonio, y que se registran por medio de la tecnología actual. De cualquier manera, casi siempre se conceptúan a sí mismos en los terrenos de lo artístico y, a pesar de la repetibilidad del evento testimoniado, gracias a la cual vayan perdiendo la frescura periodística de la noticia, tienden a una simbolización propia del arte, aunque un arte realizado mediante los recursos espontáneos al alcance de la mano del autor, inusuales en un arte institucionalizado.

En última instancia, caemos en el problema, aparentemente obsoleto, de la relación entre el arte y la vida, que replantearon e identificaron como ficticio hace ya cerca de cien años los formalistas rusos.

Los teóricos han retomado el tema de la posibilidad de representar el dolor físico desde diferentes puntos de vista. El dolor físico no puede supuestamente ser descrito, sino tan solo representado. Se repite a propósito la sentencia de Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz y se menciona el caso de Paul Celan que sí rompió el tabú⁵. Sobre la validez y la efectividad del testimonio como género politizado y para-literario hubo una apasionada disputa de los latinoamericanistas durante los años noventa. Los nombres de Víctor Montejo y Rigoberta Menchú se cuestionaron en relación con la confiabilidad de la autoría, entretejiéndose con el problema del estatus del discurso de los informantes en las investigaciones etnográficas, sin olvidar el giro político que indudablemente cobra un discurso testimonial. Aquí me gustaría darle una vuelta al problema y relacionarlo con la búsqueda de un lenguaje conceptual para una toma de conciencia de la significación del dolor y del trauma en su dimensión ético-estética, sin desestimar su importancia política.

La asimilación psicológica de lo traumático está de una u otra manera involucrada en todos estos fenómenos. Lo catártico sin duda linda, en cierta medida, con lo terapéutico. En los casos recuperados por Diéguez, se trata del contacto con el dolor ajeno

⁵ En un principio mi intención era incluir en este escrito un examen del libro de la argentina Susana Romano *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera* (2007), libro que la autora considera novela y que manifiesta una clara vocación lírica, basado en la experiencia de encarcelamiento y tortura sufridos durante el “proceso” represivo que vivió el país sudamericano en los años 70 y 80. No obstante, vi claramente que el texto de Romano amerita un trabajo aparte, tanto por su calidad literaria como por el contraste que hace en la mera concepción de la memoria del dolor con el libro de Diéguez, que es una investigación y un testimonio del presente, y la mirada que enfoca desde fuera. La retrospectiva catártica que realiza Romano hace accionar otros elementos ético-estéticos cuyo tratamiento rebasaría el espacio del presente ensayo.

en masa, pasado por el crisol de un arte de representación espontánea, fenómeno a veces directamente politizado, o bien naturalmente brotado del pueblo sin otra intención que llenar una necesidad de rememoración ritual después de una pérdida, como su restitución simbólica. La presencia del dolor directo tanto de la persona que ha experimentado la pérdida, como de aquel evocado de la víctima desaparecida, que se recobra metonímicamente mediante partes directamente relacionadas con su cuerpo, excluye cualquier morbo. La presencia o no de la profesionalización en la dinámica creativa pasa a un segundo término. Pero, aun así, ¿en qué medida es arte?

Es posible hacer remontar el problema a la polémica que entabló con el formalismo, allá por los años 20, Mijaíl Bajtín.

Boris Eijenbaum (“Reflexiones sobre arte. 1. Arte y emoción”, 1924) se interroga a sí mismo acerca de la diferencia entre la vivencia del dolor real y el dolor representado. Punto que recoge Carol Any en un libro (1994) sobre Eijenbaum. El formalista hace separación entre emociones subjetivas (“interesadas”) y universales (“desinteresadas”).⁶ Identifica, aristotélicamente, lo estético universal como la forma superior de la percepción del arte general.

Probablemente, Eijenbaum tenía su parte de razón al establecer una dicotomía neoplatónica entre emociones del alma o anímicas (teleológicas) y las espirituales (formales), disyuntivas una respecto de la otra. Es notable, de cualquier manera, el recurso a una antropología teológica cristiana (¿agustiniana?) de la división en cuerpo, alma y espíritu. Dice:

Las primeras, engendradas por el contenido individual de la vida del alma, están relacionadas con este... Llamo formales las emociones del segundo orden en el sentido de que no se relacionan directamente con el contenido íntimo de la vida anímica individual, sino que se vinculan a esta como la forma al material. La percepción estética se caracteriza por el hecho de que el dominio de las emociones anímicas se neutraliza y se estimula por otras emociones... La naturaleza de las emociones anímicas puede volverse más compleja si se las canaliza complementariamente con las espirituales, pero solo con el propósito de contribuirles una mayor fuerza transfiriéndolas hacia el dominio de las emociones formales, estéticas... Emoción rítmica, discursiva, plástica, de color, fónica, emociones relacionadas con el espacio o el movimiento, etc., son las formales, gracias a las cuales el arte vive, y para satisfacer a las cuales existe. Las emociones de este tipo no son individuales, no están condicionadas por el estado de ánimo del individuo, sino que son sociales, y por lo mismo objetivas. (1924: 8-9, traducción mía)

Y más aun: “Todo arte «elevado» orientado a despertar emociones teleológicas (o sea, las de indignación, tristeza, horror, cariño, alegría, etc.) es una especie de engaño, de compromiso, fenómeno en transición hacia la vida o al rito religioso” (8).

⁶ Al mismo tiempo asocia lo subjetivo y teleológico con el alma, y lo universal y formal con el espíritu, haciendo una confrontación entre *душевный (целевой)* y *духовный (формальный)*; es decir, “anímico” (teleológico) vs. espiritual (formal). No quiero traducir *душевный*, “anímico” (de “ánima” o “alma”) como “psíquico” para no implicar asociaciones que requerirían explicaciones extensas, y porque, a mi parecer, cancelaría lo “teleológico”, el concepto al que recurre Eijenbaum. Es notable que el formalista, intencionalmente o no, recupera nociones de la antropología filosófica cristiana.

El mismo año 1924⁷, y utilizando un aparato conceptual afín (como si entablara un diálogo), Mijaíl Bajtín elabora una versión distinta del significado del objeto estético.

Lo estético, más allá de la forma (teatro, pintura, poesía) y del material utilizado (palabra, color o material, escenario), tiene también una función cognitiva de la experiencia fundida indisolublemente con el aspecto ético del vivir. Esta unidad es lo que le da a lo estético, que crea un nuevo objeto a partir de la experiencia de la vida (cognitiva y ética)⁸ y dándole acabado formal a partir de un material determinado, su carácter inconfundible. Lo estético, de acuerdo con Mijaíl Bajtín, surge de la voluntad de dar una forma, una delimitación espacial, a un fenómeno que, convirtiéndose en un objeto estético se constituye además en un lugar del encuentro entre el “creador” y el “receptor”. Un fenómeno cuyo sentido va a nacer en el proceso dialógico de esta visión mutua repentina, en nuestro caso, de un grito de dolor que deriva en un acto de performance, en una “instalación” formada de objetos reales relacionados con el dolor físico y la muerte, en acciones específicas constituidas en diferentes modos de la teatralidad (lo público, lo visible, lo ritual) y, finalmente, en el arte de la palabra, sea prosa o poesía.

Si entendemos bien, la vivencia estética recibida de la “contemplación” se asocia con la íntima y personal sin perjuicio para el “objeto estético” constituido como diálogo entre el creador y el receptor. Esto es muy serio y teórico; ahora me entero de que en el mundo “infantilizado” del espectáculo mediático de hoy, lo antiguo, lo pasado de moda es *earnest*, y lo actual *fun*. Nos arriesgamos a pasar por anticuados o a ser confundidos con la industria visual de hoy que ha triunfado con toda su trivialidad. Y de ahí aparece el credo de los artistas de la instalación, el performance y de los fenómenos afines que comparte Ileana Diéguez, y que se destaca sobre la sombría perspectiva de Didi-Huberman (“la imagen arde y por tanto quema”) y de Agamben, “que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo” (*apud* Diéguez 2016: 267). Esta es la posición de los espectadores de las imágenes de la muerte no mediadas por el distanciamiento de la pantalla cinematográfica o del exquisito trabajo con el “material” del arte. Al diálogo fundador del objeto estético es necesario sumar la posición de los creadores, que pueden confesar que se trata de “ejercicios que tal vez sean triviales pero que son necesarios para nuestra propia supervivencia” (Alfredo Jaar, *apud* Didi-Huberman 2008: 49, *apud* Diéguez 2016: 266). Más claro no puede ser. Es en este territorio donde se rescata “la posibilidad del arte ante un mundo que se muestra cada vez más hostil y ante el cual muchas veces actuamos como si estuviésemos a salvo; como si no ver la tormenta nos salvara del naufragio” (Diéguez 2016: 267).

No es posible no mirar, aun cuando podamos correr el destino de Penteo⁹, dice Diéguez, es decir, podemos ser destrozados por los perpetradores de aquello que observamos, y ahora queremos hablar de ello a través de este arte que se involucra. Porque en el ser no hay coartada, dice Bajtín; el mismo acto de nuestra manifestación de vivir

⁷ En un texto que, desgraciadamente, no pudo ser publicado sino en 1975.

⁸ Con su tratamiento de la ética, según el cual la ética no es fuente de los valores, sino la forma de relacionarse con los valores, Bajtín abre un nuevo espacio para la reflexión sobre el origen y el funcionamiento de los fenómenos sociales de todo rango.

⁹ El que, según la mitología griega, fue destrozado por las bacantes, castigado así por su curiosidad hacia un ritual sagrado.

entre la gente es un “documento firmado”, que identifica al creador como corresponsable, junto con el “espectador”, por aquello que representa¹⁰.

Además de esto, se puede evitar “infantilizar” el problema mediante la pragmática bajtiniana, que sugiere que es absurdo estudiar el sentido de las manifestaciones lingüístico-discursivas y estéticas sin saber a qué van orientadas, lo mismo que estudiar una vivencia psicológica (como un trauma) sin referirnos a lo que la provocó.

Las manifestaciones para-estéticas que recopila y comenta Diéguez utilizan muchos elementos análogos a los recursos y usos aprovechados por el arte conceptual del siglo XX, pero con una intención muy distinta. No buscan poner de manifiesto la convencionalidad y la institucionalidad del arte sino que pretenden poner al espectador, a través de la inserción de los objetos relacionados materialmente con el crimen, la tortura y la muerte, en un contacto lo más crudo posible con el horror de lo que representan.

Ahora, hagamos el siguiente cotejo. Vamos a dar un giro violento (*ex abrupto*) en la secuencia lógica y recurramos a la asociación de imágenes e ideas en torno al arte, literario y representativo, porque así es como leo lo que sucede en el mundo: principalmente a través de los textos leídos.

García Márquez, en *El general en su laberinto* (1989), evoca el último viaje de Simón Bolívar por el río Magdalena, viaje de un hombre derrotado que se prepara para el olvido póstumo, y del que sabemos –nosotros, los que vinimos después– que permanecería en la memoria colectiva y en los imaginarios sociales como instalado en nuestro precario “para siempre”, pero en cuanto personaje real queda, dentro del libro y para nosotros los lectores, en un nivel especulativo. Solo podemos reconstruir a Bolívar a partir de nuestra propia experiencia de la lectura de los textos culturales y literarios, y nuestra emoción, siguiendo a Eijenbaum, es catárticamente pura.

Ahora bien, el río Magdalena, por el cual realizó Bolívar (el de carne y hueso y el libresco) su último viaje, se ha convertido, materialmente y como símbolo, en un emblema siniestro de nuestro tiempo. En Colombia, país de los grandes ríos, dice Ileana Diéguez repitiendo, subraya, un lugar común (Diéguez 2016: 227), los ríos se han convertido en espacios fúnebres donde desaparecen los cuerpos y cuyos restos se identifican algunas veces por la presencia de los zopilotes, llamados gallinazos en aquel país¹¹.

Puerto Berrío, ciudad en el Magdalena medio¹², que ha sido escenario de matanzas y de todo tipo de hechos violentos en las últimas décadas, se ha convertido así en un símbolo.

Ahí se encuentra el objeto principal –y uno de los más impresionantes– de referencia en el libro de Ileana Diéguez, obra que muestra varios fenómenos relacionados con el tema. Hace ya algunos años, ciertos habitantes de Puerto Berrío, parientes ellos mismos de asesinados y desaparecidos, comenzaron a pescar los restos anónimos de los muertos que pasan por el río Magdalena, restos que, subrayo, no son para ellos

¹⁰ Recorro a los conceptos de la “filosofía del acto ético” bajtiniana, tomados de *Hacia una filosofía del acto ético* (1924).

¹¹ Deformación profesional: no puedo dejar de registrar una asociación inmediata. En la novela del escritor mexicano Daniel Sada *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1998) figura un episodio análogo: por el desierto viaja una camioneta cargada de cadáveres de las víctimas de una matanza política, seguida por una parvada de zopilotes denunciando involuntariamente el suceso que se quiere ocultar.

¹² Fundada, por cierto, unos treinta años después del último viaje de Bolívar.

algo personalizado. En un mausoleo habilitado a propósito en el muro de un cementerio les dan una sepultura provisional y les hacen votos pidiendo “cosas”, expresando deseos, según la costumbre popular. Cuando la solicitud es cumplida, les dan una sepultura definitiva asignando a los restos –de los que muchas veces ni se puede identificar el sexo– un nombre. Es como si a los cuerpos privados de nombre y de referencia se les ofreciera la oportunidad de un nacimiento nuevo y una muerte digna rescatándolos del no ser del anonimato y de la indignidad de una muerte violenta, tal vez bajo tortura. Es una especie de expiación que los parientes de los desaparecidos cumplen para honrar a sus propios muertos, irrecuperables tal vez para siempre. Lo notable de este impulso de las personas que han sufrido el dolor de la desaparición violenta de sus seres queridos es que no se interrogan a sí mismas si los restos que pretenden dignificar pertenecan a las verdaderas víctimas o tal vez sean de los verdugos involucrados en matanzas que tuvieron el mismo fin. Todos son víctimas en estas sucias guerras.

El libro de Diéguez analiza la naturaleza y la razón de ser de estos fenómenos para-artisticos, liminales, fronterizos, que son *performances* en toda su variedad, instalaciones y otras formas relacionadas de teatralidad, que por un lado abordan la realidad en sus manifestaciones más crudas, muchas veces anatómicas y biológicas, pero por otra surgen a partir del gesto de un determinado distanciamiento o exotopía que implica y exige el acto estético. Solo que la parte estética aquí no tiene la intención de desprenderse de las implicaciones emotivas, éticas, muchas veces políticas e ideológicas (“teleológicas”, de acuerdo con Eijenbaum). Un grito condensado, codificado, en ocasiones simbolizado –hago esta reserva al darme cuenta de que en ocasiones estas formas no pasan deliberadamente por la simbolización–, que pueden evocar las obras de Edvard Munch, quizás la expresión artística más intensa, en el siglo XX, de la angustia existencial. Pero el dolor de Edvard Munch, externado y legitimado por la pintura, está perfectamente depositado en los recintos de los museos, cuya mera existencia establece la perspectiva necesaria para instaurar un objeto estético como tal, a una determinada distancia de la realidad o la vivencia que lo ha engendrado, para ser admitido justamente en su calidad “estética”. Además, para un espectador no remite a ninguna vivencia específica, sino que apela a la simbolización de la experiencia del dolor. Pero el punto de comparación en este caso vale únicamente como una débil sugerencia de la intensidad, impresión producida por los tradicionales medios de lienzos, pinturas, pinceles y, en su ausencia, reproducciones en fotografías y películas. La película cinematográfica se ha convertido en un simulacro de la vivencia, simulacro que pretende involucrarnos además en un ambiente de frivolidad (*fun*) por principio. La fotografía como registro y testimonio da cuenta de un hecho. No obstante, el *fotoshop* y otros artificios ampliamente utilizados en las redes sociales abren un infinito campo para las falsificaciones y banalizaciones. Los fenómenos para-artisticos de los que da muestra Ileana Diéguez buscan justamente la inmediatez del contacto corporal de la carne humana sufrida y masacrada con nuestro medio y requieren nuestra presencia.

Porque los eventos y objetos artísticos de los que trata Ileana Diéguez tienen en común el hecho de estar vinculados de una manera muy directa con el espectador, a través del escenario callejero, el involucramiento en la violencia mediante la muerte forzada del prójimo, el estado de terror generalizado en que la sociedad vive; en muchos

casos el vínculo se establece mediante el uso de un “material” derivado directamente de la tortura, la muerte, la descomposición orgánica. Todos estos elementos no permiten olvidar acerca de la inserción directa de los objetos artísticos producidos en medio de la realidad más cruda e inmediata. Diéguez habla de que lo metonímico empieza a tener, en este arte, un valor de representación, frente a la metáfora cuya predominancia solía marcar la estructura del arte tradicional.

¿Por qué resulta tan tremendamente difícil escribir sobre un excelente libro, académicamente riguroso y emocionalmente comprometido con los más actuales temas que se refieren a nuestra pervertida contemporaneidad? Las referencias académicas muchas veces ayudan a pensar y a organizar lo pensado acerca de las vivencias que en un plano estético se arriesgan a ser ubicadas entre el *earnest* y el *fun*. “El carácter didáctico de las catástrofes, cuando le[s] suceden a los otros”, recuerda Diéguez las conclusiones de Herder vinculadas a la correspondencia entre Voltaire y el abate Galiani, remite al efecto del distanciamiento, que se cancela en el caso de la catástrofe antropológica que estamos viviendo todos¹³.

Si la cultura es memoria, el arte es memoria por excelencia, y su función desde el origen, dice Ileana Diéguez, se remonta sobre todo al arte funerario.

Se da un rebrote de esta función memorística del arte en el cronotopo que comparáramos y del que no somos capaces de salir sino por medio del arte. La muerte ha perdido la dignidad que le confería la inserción en el ritual sagrado al que pertenecía en las culturas antiguas, donde la decapitación, el desmembramiento e incluso la antropofagia iban acompañados, supuestamente, por un sentido de pertenencia cósmica y por una teleología metafísica.

Las desapariciones, las torturas, las muertes de hoy simbolizan el poder en el nivel más cotidianamente brutal, y el cuerpo en cuanto producto desechado de la imposición del poder solo reitera la materialidad y la presencia aquí y ahora de los instrumentos y los nombres de los “señores de la muerte”. Los cuerpos decapitados, desmembrados, colgados de los puentes sirven como mensajes a la sociedad.

El cuerpo fragmentado surge como elemento conceptual que en este caso hace dialogar a la “vida” (generación permanente del acto ético, tomando en cuenta que la ética no resulta la fuente de los valores, sino el modo de relacionarse con los valores, en el contexto de Bajtín) con la “estética de la muerte” de la cotidianidad teatralizada por la violencia.

Si partimos de la barbarie cotidiana de los cuerpos fragmentados y masacrados, y volvemos a Benjamin, la misma muerte no solo se convierte en un significante final en la cadena de las fragmentaciones alegóricas, sino en una especie de núcleo semántico responsable por este proceso de fragmentación, que es el límite del colapso traumático con la historia, que excluye la posibilidad de una representación simbólica. A la luz benjaminiana, la muerte echa a andar la máquina de la representación alegórica y al mismo tiempo solo la muerte se somete a una alegorización. La alegoría, la ruina y el cuerpo muerto establecen una relación de necesidad y condicionamiento recíproco: el modo

¹³ “Quemar, marcar al fuego para conservar en la memoria: sólo aquello que no deja de doler se conserva en la memoria... Nunca ha dejado de haber sangre, tortura, víctimas cuando el ser humano consideró necesario fundar la memoria” (Nietzsche, *Genealogía de la moral* [en ruso]: 44-45).

de representación, su resultado y el objeto forman una cadena, reproduciendo uno al otro como efectos propios y como condiciones para la producción de los efectos.

El escenario mismo de la vida contemporánea, desde las noticias televisivas hasta un embotellamiento de tránsito provocado por un secuestro-express, se alegoriza, así, obligando a plantear ya en otro nivel la relación entre arte y vida, en una clave algo siniestra.

De vuelta hacia la metafísica repensada como el rescate de la dignidad humana, más allá de lo material en un proceso de descomposición más franca y evidente, es el trazado de la teleología de un arte que se construye, como dice Diéguez, sobre las ausencias y la memoria de los muertos.

Se presenta también, en relación con los fenómenos analizados en el libro, el problema del género artístico o literario, de la inscripción en un sistema que permita su comprensión y domesticación, lo cual muestra la inoperancia del sistema tradicional de los géneros y el surgimiento y el estatus de la novedad en la percepción de los fenómenos artísticos y para-artísticos.

Volviendo a los formalistas, desde la percepción, o la visibilidad, o la novedad, estamos otra vez ante el problema de la psicología del arte.

Hay una cierta renovación de la temática de nuestras reflexiones acerca del lugar del arte en la vida contemporánea, que cae sin embargo en el círculo de los problemas tradicionales y eternos surgidos a través de los últimos cien años en la reflexión teórica sobre el espacio que demanda el arte en la vida contemporánea.

En la segunda edición (la mexicana) del libro aparece mucho más material pertinente, que la autora ha acumulado entre los tres años que median entre ambas. Así, aparece, a modo de un supuesto facsímil, la carta de una madre dirigida a su hijo secuestrado y desaparecido a los 18 años, una carta toda hecha grito de dolor y de angustia: una muestra de otra modalidad espontánea liminar, testimonio y plegaria, invocación y denuncia. El original ha sido bordado en una tela, como muchas otras muestras del género. Solo el contexto real conocido por el receptor concreto es capaz de darle a este objeto toda la profundidad de un valor artístico en que se fundieron, indisolublemente, arte y vida. Si nos imponemos una distancia absoluta de los valores canónicos, este gesto de dolor se desproblematiza, se trivializa y permanecerá como un objeto artesanal que sí enseña algo, pero de ninguna manera produciría una sacudida catártica que, todavía, produce en su contexto. Pero siendo un fragmento de la memoria, que “no es un depósito de información, sino un mecanismo de regeneración de la misma” (Lotman 1996: 157), forma parte de una memoria cultural global¹⁴.

Aparecen también, fotografías de las series de los objetos relacionados con lo mismo. En la segunda edición del libro de Diéguez se refuerza de muchas maneras el aspecto de testimonio, mientras que en la primera prevalecía, al parecer, el de denuncia, sobre todo en relación con la política de un cierto presidente mexicano, cuyo nombre hace pocos años iba convirtiéndose en símbolo de una guerra entre el gobierno y el narco, una guerra que afectaba más a la población que a los criminales. En realidad, objetivamente

¹⁴ “Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos” (Lotman 1996: 157).

nada ha cambiado con el cambio de la administración sino la intensidad, que más bien ha aumentado. Por eso, el carácter híbrido, en sus intenciones y articulación, del libro, nos hace preguntarnos acerca de su efectividad testimonial y periodística, sin que pierda su alcance filosófico.

¿Denuncia, testimonio, acto de memoria? Todas estas preguntas se plantea Ileana Diéguez al proponerse un examen de los fenómenos liminales situados en una incierta frontera entre arte y vida, consciente de la complejidad de estas dos realidades. El carácter ritual, muchas veces autoterapéutico, de estos fenómenos liminales los ubica más allá de la esfera acotada por el arte en la sociedad contemporánea, y los pone en la frontera de la vida entendida como “generación permanente del acto ético”, con la esfera de la existencia y del ser, en el cual “no hay coartada”. La reflexión filosófica que los aborda se rescata a sí misma de ser un ejercicio puramente especulativo, “desinteresado”, y se convierte en un registro más efectivo de un despertar de la autoconciencia colectiva, que tal vez –abrigamos la esperanza– funcione como elemento de rescate de un suicidio universal, al que parece apuntar, por lo pronto, nuestro futuro común.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBRIGHT, Daniel (2014) *Panaesthetics. On the Unity and Diversity of the Arts*. Yale University Press.
- ANY, Carol (1985) “Теория искусства и эмоции в формалистической работе Бориса Эйхенбаума” [Teoría del arte y emociones en un trabajo formalista de Boris Eichenbaum]. *Revue des Études Slaves*. 57 (1): 137-144.
- БАУТИ́Н, Мijaíl (1975) “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве” [Problema del contenido, material y forma en la actividad estética]. En: *Вопросы литературы и эстетики* [Problemas de literatura y estética]. Moscú, Xudozhstvennaia Literatura: 6-71 (Versión española: *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989).
- (1992 [1924]) *Hacia una filosofía del acto ético*. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona, Anthropos.
- BENJAMIN, Walter (2007 [1925]) *El origen del Trauerspiel alemán*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz. En: *Obras*. T. I. Madrid, Abada Editores: 217-459.
- CARUTH, Cathy (1996) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore – London, John Hopkins University Press.
- DIÉGUEZ, Ileana (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.
- (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Documenta/Escénicas.
- (2016) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey (México), Universidad Autónoma de Nuevo León.

- EIJENBAUM, Boris (1924) “Размышления об искусстве. I. Искусство и эмоция” [Reflexiones sobre el arte: I. Arte y emoción]. *Жизнь искусства*. 11 (11 de marzo): 8-9.
- LOTMAN, Iuri M. (1996) *La semiosfera*. I. Ed. Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra – Frónesis – Universitat de València.
- MANDELSTAM, Osip (1990) *Сочинения в двух томах (Obras en dos tomos)*. T. I. Moscú, Judozhestvennaia Literatura.
- ROMANO SUED, Susana (2007) *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera*. Córdoba, El Emporio Ediciones.
- SCARRY, Elain (1985) *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York, Oxford University Press.
- SCHLEIFER, Ronald (2015) “Ужасающая фактуальность боли: семиотика и возможность репрезентации чувственного опыта” (The terrible facticity of pain: Semiotics and the possibility of representing sensate). Trad. Andrey Logutov. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*. 5: 16-27.
- SOLZHENITSYN, Aleksandr (1974) *Archipiélago GULAG: 1918-1956. Ensayo de investigación literaria*. Barcelona, Plaza y Janés Editores.