

El arte en los cuerpos inertes

GABRIELA MUNIZ, BUTLER UNIVERSITY

El incremento de un pensamiento visual es evidente en la teoría crítica, la filosofía y la teoría cultural.¹ Esta tendencia es consecuencia del papel cada vez más preponderante de las imágenes en la comunicación y esto no solo acarrea perspectivas condenatorias; además se investigan las nuevas y positivas incorporaciones que el lenguaje visual ofrece. Debido a sus contenidos simbólicos y epistémicos las imágenes estéticas tienen un papel principal e imprescindible en la construcción de conocimientos y son siempre elementos de análisis que nos ayudan a pensar.² De ahí que en este escrito me detengo a pensar en la influencia de ciertas imágenes literarias, en particular las de cuerpos inertes de mujeres, que como objetos estéticos son portadores de memoria y entrelazan la historia actual de un país, Argentina, con una trama heterogénea de otras épocas y lugares.³

Dentro de las imágenes que moldean nuestros pensamientos, las imágenes corporales son tan poderosas como fascinantes. Los cuerpos son canales de información simbólica y esto se manifiesta inclusive, o aun más, en cuerpos muertos o en aquellos que yacen tiesos y apáticos como los cuerpos en estado de coma. Mi reflexión sobre los cuerpos inertes se originó en el estudio icónico de las imágenes de la muerte de dos personajes históricos, Che Guevara y Eva Perón, y el papel que tuvieron las fotos de sus muertes en la trascendencia internacional y la cantidad de material histórico y ficcional que generaron como iconos-mártires. Ambos fueron parte de un fenómeno de hiper-representación antes de sus muertes, pero el fenómeno se exacerbó luego de las mismas con la producción de todo tipo de textos literarios, artísticos y filmicos y por supuesto en el mundo masivo del consumo.

Creo que la escenificación del momento de muerte y la iconografía sobre sus cadáveres provocó esta inusual trascendencia de figuras periféricas en la cultura de países centrales. La presentación espectacular de un cuerpo muerto actúa como estímulo y le da poder de agencia a la imagen. Las

¹ Los debates teóricos sobre el protagonismo y los efectos de la imagen visual se remontan, por lo menos, hasta Platón y su famosa alegoría de la caverna en la que la naturaleza de lo visual se presenta como un fantasmagórico acceso a la realidad. Desde allí la relación imagen y filosofía ha seguido siendo muy prolifera, pero lo es aún más en esta época en que tecnologías de reproducción y difusión de imágenes otorgan un carácter hipervisual a la comunicación. De ahí que actualmente historiadores del arte y filósofos como George Didi-Huberman, por ejemplo, exploren el potencial filosófico del arte y de la imagen. En el campo cultural el efecto mediático en el mundo visual es considerado por teóricos de la posmodernidad en un amplio espectro que va desde su celebración como un elemento que estimula la democratización y diversidad, a la consideración del mismo como simulacro; por citar ejemplos antagónicos de pensadores como Gianni Vattimo o Jean Baudrillard. Dentro del campo multidisciplinario de los estudios culturales la imagen es analizada por muchos pensadores que fundan en ella su teoría crítica. Se puede citar a Walter Benjamin como un pionero en el análisis del lenguaje visual ya que a él recurren infinidad de críticos posteriores para desarrollar sus perspectivas. Particularmente, en el campo latinoamericano, podemos pensar en Beatriz Sarlo o Carlos Monsiváis dentro de los estudios culturales y en especial Néstor García Canclini que será frecuentemente citado a lo largo de este escrito.

² Me refiero a ideas de pensadores como las de Guy Debord cuando anuncia una sociedad del espectáculo regida por las apariencias o Baudrillard que propone que la realidad es suplantada por una hiperrealidad virtual.

³ Sigo aquí las consideraciones sobre la imagen que G. Didi-Huberman hace en la Apertura de su trabajo *Ante el tiempo*, en el que coloca a la imagen como elemento central para pensar el tiempo.

imágenes poseen una capacidad creativa propia independiente de su fuente de origen, así lo propone W.J.T. Mitchell quien sugiere una nueva forma de acercarse a la imágenes. El crítico piensa que si bien estas son objetos inertes, esto no las inhibe de tener la capacidad de generar deseos propios. De ahí el título de su libro *What do Pictures Want?*; al preguntarse qué quieren las imágenes el autor se refiere a la subjetivación que se hace de las imágenes por ejemplo en literatura: "The literary treatment of pictures is, of course, quite unabashed in its celebrations of their uncanny personhood and vitality, perhaps because the literary image does not have to faced directly, but is distanced by the secondary mediation of language" (31). Mitchell otorga poder de agenciamiento a toda imagen y establece que éstas no son simples signos objetos de nuestra interpretación, sino que las mismas poseen fines organizativos propios o una especie de accionar. De allí que las imágenes nos provoquen una recepción ambigua entre el escepticismo y el animismo.

En el caso de la imagen de un cuerpo muerto yacente la ambigüedad se exagera. De ahí que en este trabajo explore lejanas memoraciones del famoso cuerpo de Eva Perón. Mi intención es estudiar la instalación de un esquema representativo basado en ese cuerpo, que sigue produciendo sentido con una extraña capacidad basada en el poder de lo inerte, que por supuesto se mimetiza con el poder de la imagen.⁴ Hay una especie de cuadro o imagen detenida en la percepción de un cuerpo quieto. La idea que sigo tiene que ver con un recurso visual, "el enmarque". Creo que las imágenes congeladas de la muerte fotografiada sirven como enmarque para estimular la reproducción de un icono. Proponiendo un acercamiento visual pienso en la muerte como marco, porque ese espacio donde el cuerpo tieso yace se resignifica con un límite que se destaca tanto en su naturaleza espacial como temporal. Cuerpos como el de Eva Perón suman a su existencia física imágenes y palabras que los convierten en objetos visuales vivos, que estimulan la reflexión continua sobre nuestras prácticas de percepción así como sobre nuestra concepción de lo "humano". Me interesa entonces abordar algunas otras imágenes que surgen como resonancias de la imagen de Evita yacente. Imágenes y producciones culturales sobre Eva Perón muerta abundan pero podemos ir mas allá de esta imagen particular de la figura histórica y buscar algunas de sus repercusiones visuales actuales. Me detendré en dos novelas recientes de escritoras argentinas que si bien no nombran a Eva, traen al presente la imagen familiar de una mujer yacente que es recipiente de una continua atención. Las mismas se estructuran en personajes de mujeres en estado comatoso: una mujer medicalizada, emblemática o enigmática que yace silente en una cama. Las novelas a las que me refiero son: *La señorita Porcel* de Esther Cross, una novela que recibió el premio internacional de narrativa y fue editada por siglo XXI en el 2008, y otra novela del 2009, que también recibió un premio internacional de Novela - Letra sur, *Glascow 5/15* de Isabel de Gracia.

Ambos textos se construyen con sendos personajes femeninos, narradores en primera persona, que se ocupan, visitan y le hablan a otra mujer que se encuentra en estado de coma. La

⁴ En un trabajo posterior me referiré a representaciones actuales del Che. En mis primeras aproximaciones al tema noto que ambas figuras, Evita y el Che, son memorados con imágenes que aluden tanto al poder que irradian como a su aspecto estético. Sin embargo, las manifestaciones más actuales del Che se vinculan con un tipo de acción, performance y actuación política - un ejemplo sería el uso que hace de esta imagen Hugo Chávez- a diferencia del cuerpo de Eva que se manifiesta más en el campo estético y se diluye en una mayor abstracción propicia para la contemplación estética.

combinación de una mujer activa y otra pasiva resulta en un lenguaje descriptivo, soliloquios y pensamientos que describen una vida, una sociedad y un misterio. *La señorita Porcel* es la historia de una mujer agonizando en un sanatorio que es visitada por la mujer que quiso matarla. Ambas pertenecen a la clase alta argentina y son engranajes en el sistema hipócrita donde para sobrevivir es necesario cuidar las apariencias, donde la imagen lo es todo. El telón histórico de la novela es la crisis económica que enfrentó Argentina durante el año 2001 con el consecuente resultado del empobrecimiento de la clase media. El resentimiento es un motor argumental en la novela, y el cuerpo tieso es el contenedor de todas estas frustraciones sociales. Esto provee un nexo con el lugar social de la mujer a su vez que se relaciona con el cadáver histórico de Eva.

En la otra novela, *Glasgow 5/15*, el coma aparece como un misterio a desentrañar. Se trata de una joven que tiene como trabajo hacer mandados en bicicleta e intenta descubrir cómo fue que su hermana, restauradora de estilográficas, apareció en estado de coma luego de un accidente poco claro. En clave policial, la novela describe una ciudad laberíntica y desolada con personajes actuales, un lugar donde la supervivencia ha superado a la convivencia. La imagen de la mujer estática y agonizante provoca la continua reflexión de las protagonistas. Las comatosas actúan como dobles, y obligan a estas mujeres a realizar una exploración íntima de ellas mismas al tiempo que tratan de entender su sociedad. Por otro lado, el estado de coma crea una atmósfera enrarecida y estética, propicia para la contemplación, en la que una espera constante a su vez anuncia la inminencia de algo inexplicable. García Canclini postula a la inminencia como una característica intrínseca de lo artístico. El crítico aclara las posibilidades del término de la siguiente manera: "la inminencia que postulamos no es un estado místico de contemplación inefable, sino una disposición dinámica y crítica"(231). Él entiende que es esa sensación de inminencia la que mantiene viva al arte, "El arte existe porque vivimos en la tensión entre lo que deseamos y lo que nos falta, entre lo que quisiéramos nombrar y es contradicho o diferido por la sociedad" (183). La imagen de estas mujeres en estado comatoso funciona como una metáfora de la inminencia. Ellas se encuentran allí pero no están, guardan posibilidades y secretos que están a punto de revelarse. Son una manera de identificarse con la imposibilidad. Sus cuerpos funcionan como metáforas de la frustración a la vez que provocan reflexiones que nos permiten ver más allá, lo que generalmente no vemos.⁵

Imágenes próximas a la muerte

Philippe Aries en su libro *Morir en Occidente* entiende que hoy la muerte y los moribundos se consideran algo vergonzante, oculto y ocultable. Algo de lo que no se puede hablar, que no puede verse en el seno familiar. Para el pensador francés, nuestra época, que ha hecho de la glorificación del cuerpo, de la salud y de los jóvenes su centro de sentido, detesta por eso mismo la muerte. Más que temerle le parece injusta, obscena. Este rechazo deja a la muerte marginalizada y su carácter repulsivo y abyecto la torna más que nunca en tema del arte. Contrariamente a la "muerte bella"

⁵ Sobre la función metafórica sigo ideas tratadas en *La metáfora en el arte* de Elena Oliveras. En la introducción se expresa: "El arte es un modo de redescipción de la realidad, una manera de "hacer mundos". Y esa función esencial se vuelve evidente en el trabajo de la metáfora" (13).

cantada por los poetas del siglo XIX, esta es una muerte del siglo XXI que indica violencia y refiere las prácticas científicas llevadas a cabo en los cuerpos. En cuanto a su calidad de abyecto, podemos recordar que para Julia Kristeva lo abyecto es también sublime porque ambos envuelven la pérdida del ser. (PH, 11) De esta contradicción o ambivalencia las producciones artísticas también extraen su efecto estético. “The time of abjection is double: a time of oblivion and thunder, of veiled infinity and the moment when revelation bursts forth. Jouissance, in short . . . One does not know it. Violently and painfully. A passion” (PH, 9).

En las novelas que estamos comentando, la presencia de lo abyecto es igual a la de lo siniestro, en cuanto este efecto irrumpe la trama de un texto y posibilita una nueva lectura de la realidad. La calidad de lo abyecto es una indeterminación entre sujeto y objeto y este es el caso de las mujeres en coma, imágenes quietas, congeladas, pacíficas, ausentes que originan las tramas de estos textos. Nuevamente aquí está el fantasma de Eva Perón, en la idea de otorgar protagonismo a imágenes no vivas, que habitan en una nebulosa. El coma actúa como una especie de espacio simbólico. En *Glasgow 15/5* la protagonista describe el pabellón hospitalario donde está su hermana e indica una separación física entre el resto del hospital y el lugar donde se encuentra su hermana: “¿Esta era la zona de los que estaban en coma? Es que lo llevo pensando desde hace dos meses. El ala donde se encuentra mi hermana está a la derecha del edificio, mientras todo el resto parece desarrollarse a la izquierda” (24). El pasaje continúa en una reflexión sobre el silencio que prevalece en la sala y la ausencia de visitantes. La separación de este mundo detenido y el mundo cotidiano influye en sus habitantes, así es que la mujer en coma parece un ser sobrenatural: “Mi hermana en coma parece inmortal. Yo envidio su blancura, su placidez, sus ojos cerrados. Su belleza que permanece intacta, su cuerpo casi imperceptible bajo las sábanas, la habitación donde vive, la luz que irradian los focos fluorescentes del hospital”(235).

Por cierto esta es una imagen muy cercana a las usadas por Eloy Martínez en *Santa Evita* (1995). En la novela de Martínez, el cuerpo muerto de Eva sufre un proceso de abstracción hasta perder su realidad histórica y convertirse en pura imagen, al mismo tiempo, es un cuerpo que, por ser parte del espacio ignoto de la muerte, instaura un contenido desestabilizador y se rebela contra la instauración de un sentido único. Martínez relata el proceso de producción de la imagen de Eva Perón, durante la vida y después de muerta. El cuerpo de Eva pasa por diferentes manos y prácticas mediante las cuales el personaje histórico Eva se va desdibujando para pasar a ser una imagen multiuso. *Santa Evita* ilustra claramente el proceso en el que un personaje histórico se disuelve en su imagen. Al mismo tiempo, el cuerpo de Evita posee capacidad de respuesta y muestra rebeldía. Debido a su capacidad de acción, el cadáver de Eva no se representa totalmente muerto, está en un estado intermedio entre la muerte y la vida. Así es el efecto que el cuerpo embalsamado de Eva produce en la novela de Martínez: “la imagen era tan dominante, tan inolvidable, que el sentido común de las personas terminaba por moverse de lugar: Qué sucedía no se sabe” (27). En el cadáver, notamos también la estetización de procedimientos médicos y forenses que fuera de este contexto podrían observarse como una aberración.

La muerte es el paso a un estado en el que se hace evidente nuestra corporalidad material y, por eso, la insistencia en su representación es una forma de estimular el proceso de cosificación. Sin embargo, no se debe restar importancia a la dimensión trascendental de morirse, ni dejar de

observar que la muerte tiene la ventaja de ser la incógnita final que provee a los restos – cosificados o no - de un sentido ritual. A esto se debe que los medios utilicen la reproducción de cuerpos moribundos y a la muerte para convocar a sus audiencias. Según Paul Virilio, este gesto rapaz de los medios por difundir imágenes de muerte tampoco es ajeno al arte. Este pensador propone que la deshumanización del arte se desprende de la falta de reacción de los artistas frente a hechos o imágenes de dolor que deberían despertar piedad. En *Art and Fear*, Virilio muestra su preocupación frente a un arte que, por no tener compromisos éticos, manifiesta cierta justificación del espanto: “today, with excess heaped on excess, desensitization to the shock of images and the meaninglessness of words has shattered the world stage. PITILESS, contemporary art is no longer improper. But it shows all the impropriety of profaners and torturers, all the arrogance of the executioner” (36).

Virilio ve en la representación de cuerpos abiertos o muertos la victoria de una estética generada en Auschwitz; un proceso de deshumanización constante que, no muy felizmente, él remonta en su origen a las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, en cuanto a que las mismas se alían con la ciencia y se vuelcan hacia una representación abstracta que resulta en una “profanación de la forma y los cuerpos”, profanación que se exagera hoy en una estética macabra difundida por los medios masivos (27). Por mi parte, no estoy de acuerdo con el pensamiento ético de Virilio. Entiendo que más que por el triunfo de la crueldad esta obsesión por cuerpos enfermos o muertos responde a las experiencias traumáticas vividas y a la necesidad de generar duelo. Los textos artísticos se hacen eco de este fenómeno macabro desde un lugar diferente al de los medios masivos. Aún así, recurren a las imágenes mediatizadas de cadáveres para sacarlas de su caricaturización y retornarles su profundidad haciéndolos visibles. El arte rescata los cuerpos inertes entre el caudal de imágenes mediatizadas. Si bien los cuerpos que se representan en las obras son una invitación a la mirada, en las novelas de Cross y Gracia, exigen una mirada inteligente y promueven un lenguaje visual reflexivo, invitan a meditar sobre el destino final que otros han tenido y qué relación hay entre esos finales violentos y el nuestro. El lugar y los objetos que rodean a la mujer yaciendo cobran una inusual importancia cuando el sujeto es tornado en objeto, y es por eso que en el transcurso de la novela *Glasgow 15/5* se hacen prácticas rituales con estas “personas-imágenes”:

Antes de irme pasé a ver a mi hermana. Sus manos estaban bien. Un poco contraídas, es cierto, pero nada que no tuviera vuelta atrás. Me quedé un buen rato con ella. Me acosté en su cama, a su lado. Le masajé las manos, la besé. Busqué un recipiente, lo llené de agua tibia, puse la toalla sobre la cama y le lavé el pelo. La dejé durmiendo con el pelo mojado desparramado sobre la almohada. Como si recién hubiera salido de la pileta, o de una pequeña laguna. Después las enfermeras dijeron que era peligroso. (183)

La falta de distinción entre objetos y sujeto es clara también en la otra novela mencionada, *La señorita Porcel*. Cito aquí la descripción que la victimaria/amiga de Ema Porcel hace de la mujer en

coma: “tenía un reloj chico, casi ilegible. Tenía un tapado de astracán. De todo eso queda ella sola, tendida en la cama. Los ojos entornados. La boca medio abierta. La piel arrugada y blanca y ese ruidito automotriz que sale de su pecho. Ema Ponciana Porcel de Peralta” (49).

La enumeración de cosas, el reloj, el tapado tienen la misma importancia que la mujer en la cama. Vestimenta vacía como vacía es su dueña. Pura imagen. Las camas como marcos que destacan esas imágenes. Como los cuadros, ellas provocan de manera diferente a cada espectador. El efecto visual es contundente. El marco es un objeto artístico que genera una forma especial de mirar. En sus "Meditaciones del marco" (1921) Ortega y Gasset entiende al objeto marco como una frontera entre dos mundos opuestos el del arte y la realidad que al mismo tiempo focaliza la obra, o incita a mirarla. Vale la pena citar aquí la descripción de Ema Porcel en su cama, en donde se observa en la figura la doble calidad de objeto sujeto, a la vez que se destaca la interacción de la Ema imagen/arte y la realidad:

Sentada al lado de la cabecera de la cama ortopédica de Ema Porcel, le leo la poesía que escribí anoche. La monja que cuida a Ema me comunicó, hace unos días, que sería interesante ver si Ema responde a estímulos fuertes [. . .] Recito a su oído el poema que escribí especialmente para ella en colaboración recíproca con Kavafis. La cara de Ema es como un mapa y cada tanto en ese mapa aparece una luz fugaz, un reflejo mínimo y neural pero no estoy segura de que eso signifique algo. Le digo lo que quiero decirle. Le cuento lo que tengo que contarle. No sé si me oye. Es lo de menos. Estoy acostumbrada. Me pasa con casi todo el mundo. (26)

La calidad estética de la mujer en la cama, no tiene que ver con la belleza (la hermana de la mensajera es bella pero Ema Porcel es una mujer vieja y se la describe como soberanamente fea) ni tampoco con la detención del tiempo o el orden formal que ofrece lo estático. Lo que otorga características artísticas a estas imágenes es la capacidad de las imágenes de llamarnos a la reflexión. Hay cierta objetividad en la neutralidad de estas mujeres yacentes, impenetrabilidad, y por eso incitan a cierta acción. La intención de ejercer algún tipo de modificación, de interactuar con ellas, se ve en la forma en que se las adorna o se las acuna.

La relación de estas imágenes con las de Eva Perón se funda en la rememoración. Hay que tener en cuenta que existe un archivo cultural de imágenes del cuerpo/ cadáver de Eva que conforma un esquema representativo. Un rasgo determinante a destacar es que este cuerpo famoso continuamente fotografiado, aunque muchas veces fue mostrado enfermo y hasta muerto y embalsamado, nunca estuvo relacionado con lo feo. Por el contrario, su espectacularidad y carisma sigue aún hoy hechizando y embelezando a sus observadores y los hace partícipes de un ritual. El contraste del mundo estético, espectacular y la realidad se potencia en estas imágenes de mujeres detenidas. Es mediante esta exaltación de lo visual que deviene una crítica social. Las dos novelas trabajadas reproducen la desintegración social y económica que reina en la sociedad argentina. Los ecos de la figura mítica generan nuevas productivas apropiaciones. Lezama Lima y Ortega en *El reino de la imagen* explican: "la ficción de los mitos son nuevos mitos con nuevos cansancios y

terrores" (374). Estas mujeres en coma en su marco medicalizado poseen la estatura mítica de algo que está a punto de suceder. Esto puede verse en uno de los pasajes finales de *Glasgow 15/5*: "Entré en la habitación de mi hermana, y ella estaba como la había dejado el día anterior, salvo que las dos manos descansaban sobre las sábanas con las palmas hacia arriba. Se las di vuelta nuevamente, temiendo que las cánulas con los sueros se obstruyeran y dejaran de alimentarla. Cuándo vas a levantar las pestañas, le dije" (54).

Obras citadas

- Aries, Philippe. *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Cross, Esther. *La señorita Porcel*. México: Siglo XXI, 2009.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1994.
- De Gracia, Isabel. *Glasgow 5/15*. Buenos Aires: El Ateneo, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato*. Antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Lezama, Lima J y Julio Ortega. *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Martínez, Tomás E. *Santa Evita*. Barcelona: Seix Barral, 1995.
- Mitchell, W J. T. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: U of Chicago Press, 2005.
- Oliveras, Elena. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Ortega y Gasset, José. "Meditación del marco". *El espectador*, tomo III. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- Virilio, Paul. *Art and Fear*. London: Continuum, 2004.