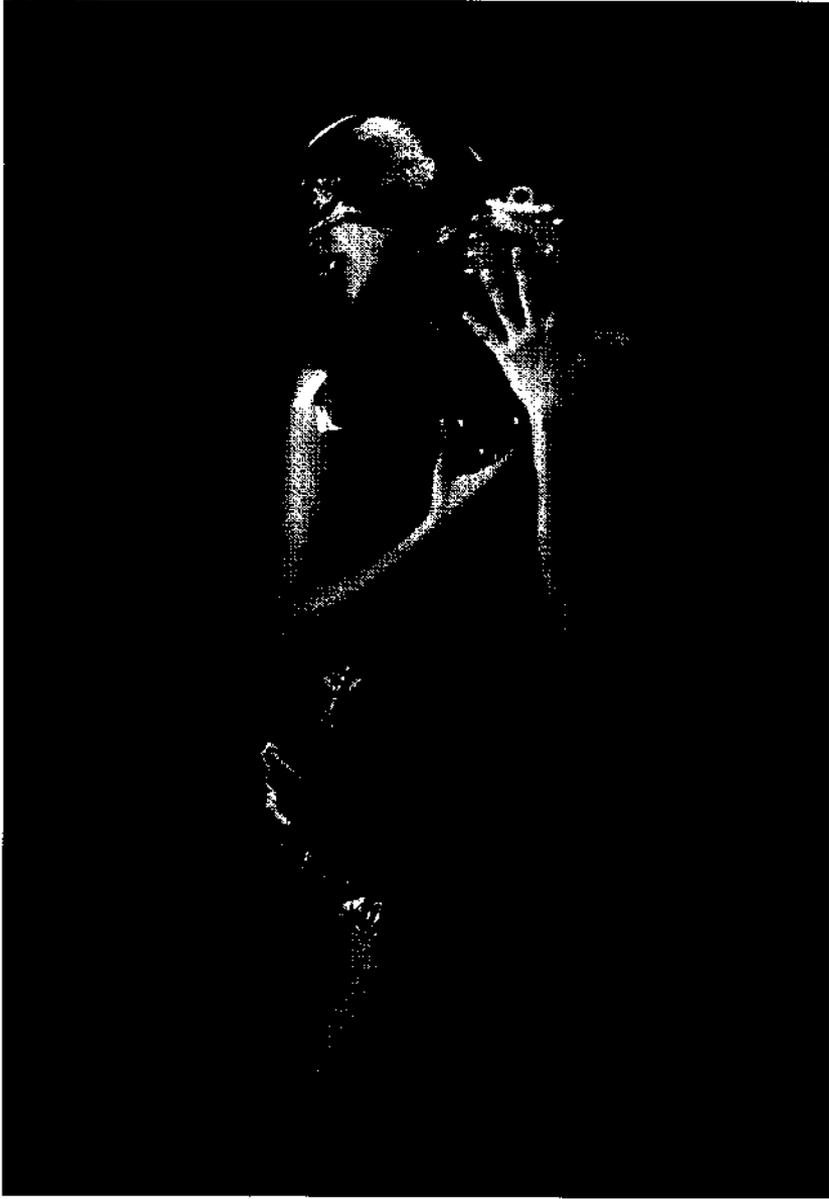


desde la cultura



“Alienation” (*performance*)
Jenn Joy Gallery
San Francisco, CA
1998

La muerte sin escena*

Nelly Schnaith

A Zoltan Szankay

*The unmentionable odour of death
Offends the september night*
W. H. AUDEN

El poema de Auden se titula *1^a de septiembre de 1939*, el olor inominable es el de la muerte genocida. Pero su poética vuela por encima de cualquier momento histórico para encararnos con un sentimiento cuyo fondo se vuelve banal a fuer de ecuménico: el nombre mismo de la muerte ofende la noche tardía de cualquier verano, ofende toda imagen asociada con la calidez sensual de la vida, con el sensorio epitelial de eros. La muerte ofende el canto del ruiseñor. Qué decir de su desnudo acontecer. Para soportar la idea y el hecho de la muerte los seres humanos han tenido que amansarla: adornarla, disfrazarla, mitificarla, simbolizarla, contarla. En suma: escenificarla. Modos, todos ellos, de representar lo que por principio escapa a la representación y al discurso. Hay que vestir la muerte. Algún diccionario define la voz *vestido* como aquello que cubre el cuerpo *por honestidad* o por abrigo o adorno. Cubrimos la desnudez de la muerte porque su realidad a secas resulta ruda, indecente, impúdica. Y la impudicia, ese obsceno pájaro de la noche, tanto perturbaba la intimidad inconfesa del deseo en el individuo como agravía el pudor pautado por la norma en la sociedad. La muerte desnuda espanta. Ha de aplacarse. Debe encubrir su descaro incivil, adoptar una figura presentable que la represente ante la colectividad y la persona.

* *La muerte sin escena*, de Nelly Schnaith, se publicó por primera vez en Barcelona, por la editorial Café Central, en su colección Balbec, en abril de 1997. Agradecemos a la autora y a la editorial el permiso de su reproducción.

“Todo es representación”, dice Bergman en sus memorias. Y dice bien, más de lo que él mismo está pensado. Representar es, en parte, una actividad necesaria para la especie: organizar la recepción de los fenómenos, su flujo múltiple, discontinuo y disperso, para vertirla en esquemas sensibles e inteligibles que permitan entrar en relación con ellos. Pero, en lo que atañe al territorio ignoto e insumiso del otro y de uno mismo, supone una necesidad de otro orden: la representación, entonces, es el recurso de una impotencia inapelable: nunca daremos con el meollo vivo de nuestra propia intimidad —ni hablar de la ajena— más que por intermedio de alguna re-presentación encargada de presentárnoslo. En ese sentido *somos*, a la Bergman, pura representación, seres de esencia oblicua, desviada, mediada, re-presentada. Límite y paradoja: ése es el suelo donde han florecido nuestras flores, las del bien y las del mal. La muerte, límite de los límites, se mezcla con el amor y la vida para abonar la tierra. También ha logrado desligarse de ellos para asolarla. Entonces se desnuda: tierra baldía y yerma; muerte irrepresentable.

Más vale evocar, primero, el arco de representaciones que en Occidente ha cubierto el vano de la muerte. Sólo después podremos encarar el vacío tanático, sin vida y sin figura, que se dilata en el siglo XX. Una muerte desertizada, multitudinaria, anónima y anonadante; un más allá de toda representación abierto por el sismo irreparable de los genocidios tecnificados, desde la cámara de gas y las armas químicas hasta la bomba atómica. La liberación de esa pura energía destructiva se resiste a ser apresada por cualquier imagen que cuadre con los cánones de nuestra tradición representacional regida por el predominio de los criterios de semejanza y verosimilitud. La muerte de un hombre, de diez, de cien quizás, puede vertirse en imágenes creíbles, relativamente “fieles”. La muerte a granel escapa a esa posibilidad. Hay que inventar otra forma para aludirla o evocarla, una forma acorde con la atroz novedad de poder programar su eficacia, con ayuda de la alta tecnología, potenciándola al *sinfín*.

Un hecho tal no podía dejar de repercutir en los modelos emblemáticos de la muerte que, a través de los siglos, inspiraron implícitamente, en nuestra cultura, la multiplicidad de sus representaciones, tanto la vestimenta simbólica de sus figuras históricas y sociales, colectivas, como la imaginería personal que su fantasma alimenta en cada sujeto.

La posibilidad de una muerte súbita e innúmera al par ha roto el *continuum* de la historia occidental. Esa ruptura es un corte que agrieta desde entonces las islas de continuidad pervivientes, transformando no sólo el orden sociopolítico de nuestra tradición sino también el de la expresión artística de nuestra experiencia; individual e histórica. Ese trastrueque da sentido a algunas de mis preguntas: ¿Qué va de la muerte de Sócrates a la de Deleuze; de la de Cristo a la del cristiano actual; de la muerte colectiva en el pasado a la del presente? ¿Qué es del temor y temblor que desde siempre ha dado valor a la vida?

La muerte propia y la muerte simbolizada

Cada uno de nosotros sabe que la muerte es el desenlace *natural* de toda vida, que ésta es un regalo que será reclamado, que el solo hecho de nacer nos hace "deudores de una muerte a la Naturaleza" y la vida misma debería prepararnos para pagar esa deuda. Pero desde que Tolstoi nos hiciera acompañar a Ivan Ilich en el suceso de su muerte, el pensamiento existencial de este siglo también entendió que nadie quiere creer en su propia muerte hasta que llega: quienes mueren son los otros. La propia muerte resulta inimaginable, sólo podemos imaginarnos o participar como espectadores de ese acontecimiento capital, nunca como actores. Las investigaciones psicoanalíticas llegan a una conclusión parecida: la muerte es una percepción de la conciencia pero no tiene representación en lo inconsciente que opera en una dimensión sin tiempo. En los entresijos de lo allí recluso "todos estamos convencidos de nuestra inmortalidad".

Sin embargo, aquella visión "objetiva" no aceptada realiza su obra a fondo: el cortocircuito entre percepción y reconocimiento no evita el miedo ni anula la incógnita: tan sólo los desplaza o los viste. Plasmamos figuras, contamos cuentos, colonizamos el espacio hueco del enigma, esculpimos la memoria de los muertos, creamos símbolos, entronizamos algunas representaciones comunes que ofician el exorcismo de lo ignoto y aseguren la ilusión de "otra vida". Para ahuyentar el fantasma de la propia muerte, el sujeto ha sabido fraguar, en cada época, las más bellas o atroces representaciones, ha logrado distender, por su intermedio, los más conmovientes finales. En la ostentación de la muerte representada ha tratado de disimular, de domesticar la muerte real.

Ya el joven Nietzsche de *El origen de la tragedia* supo ver en el deleite de las formas, en las figuras serenas con que los griegos poblaron el Olimpo, un velo de Maya bajo cuyo encanto podemos soportar los dictados del Destino, un conjuro contra las fuerzas oscuras e incontrolables del Hado. Y en uno de sus breves y fulgurantes ensayos, *El tema de la elección del cofrecillo*, Freud ratifica y especifica ese antiquísimo artificio de la ilusión que disfraza y distorsiona la realidad para poder aceptarla. El tema de la elección —entre tres cofres, tres hermanas, tres diosas— ha sido repetido en múltiples variantes por el mito, el folklore y la literatura. De las tres mujeres —las cajas son símbolos de la mujer— el héroe suele elegir casi siempre a la tercera, la más bella pero la más silenciosa y opaca: Cenicienta. El silencio, en los sueños, significa la muerte. Si la tercera de las hermanas es la muerte “ya sabemos entonces quiénes son todas ellas: las figuras del Destino, las Moiras, la tercera de las cuales se llama Atropos, la Inexorable”. En todas las versiones de este tema ancestral el deseo se las arregla para convertir en una elección, acto de libertad, lo inexorable y en “la más bella” a la más temida, la callada muerte, implacable fatalidad. “Y así el hombre supera la muerte, que su pensamiento ha tenido que admitir”.

El tema trágico, disimulado tras los juegos de la fabulación, se manifiesta, casi sin disfraz, en *El rey Lear* y allí reside la fuerza emotiva de esta tragedia ejemplar. De entre sus tres hijas, el anciano, justamente, no elige a la tercera, Cordelia, que lo ama de verdad, sin necesidad de palabras. Cuando el viejo rey aparece al final llevando a Cordelia en sus brazos, comprendemos que no se elige a la más bella sino que somos entregados al seno de la “tercera”, la muda, la muerte. Sin embargo, aun así, caduco y moribundo, Lear “se resiste a renunciar al amor de la mujer, quiere oír todavía cuánto es amado”: quiere vivir, amar y ser amado por la vida. Pero la “eterna sabiduría”, con su ropaje mítico, “aconseja al anciano que renuncie al amor y elija la muerte, reconciliándose con la necesidad de morir”. Porque, ante ese trance, es en vano el amor que buscamos, ya que “sólo la tercera de las hijas del destino, la muda diosa de la Muerte, nos tomará en sus brazos”.

Tanto Nietzsche como Freud han abogado, implícita y explícitamente, por una actitud —individual y social— que favorezca un enfrentamiento lúcido, a saber, sin ilusiones, con la muerte. Pero su

insuperada capacidad para entrar e incursionar, incluso con intención de desvelarlo, en el reino omnímodo de las representaciones ilusorias, sus propias dotes de ilusionistas en el magisterio de un discurso siempre al borde de lo literario, nos deja en suspenso respecto a la cuestión de fondo, esa pregunta de incierta respuesta, inútil de zanjar por vía del *logos*, dado que rebrota como las cabezas de la Hidra: ¿Es acaso posible, más aún, deseable, que el hombre acepte la inevitabilidad de la muerte sin "vestirla", sin escenificarla, sin convertirla en figura de la fantasía, sin limar su rudeza con los halagos de la imaginación, sin insertarla en el marco fascinador y apaciguante del mito, de la fábula o del arte? Ya lo decía Isak Dinesen: no hay pena que no pueda soportarse si se la coloca en un cuento. Los cuentos sólo resultan peligrosos cuando son presentados como realidades. Freud mismo lo reconoce "en negativo" cuando afirma que la ilusión pierde todo valor si obstruye los soportes de la vida. No me parece ajeno a la parte indulgente de su espíritu el haber aceptado también que, "positivado", su valor es infinito cuando ayuda a soportarla.

Entre todos los relatos que dramatizaron y representaron la muerte en Occidente hubo dos que se volvieron emblemáticos: el deceso de Sócrates, tal como lo cuenta Platón en el *Fedón*, y el sacrificio de Cristo en la cruz, según los Evangelios. Ahora abandonamos la instancia de la ilusión: no se trata de meros "cuentos", fantasías optativas, sino de figuras modélicas de la muerte para una cultura. Si los vemos como cuentos, como mitos, habrá de admitirse que son cuentos fundacionales. Por eso no cabe entrar aquí en el debate sobre la verdad o falsedad de los hechos relatados o de las ideas que pusieron en juego. El valor de emblemas no les viene a esas representaciones del suceso que representan, ni siquiera de su relato, sino de los efectos y consecuencias de los mismos. Es su posteridad la que les ha otorgado ese lugar: las inabarcables repercusiones y resonancias, las sucesivas reinterpretaciones, enfrentadas muchas veces, que, en el desarrollo de la cultura occidental, las han prolongado hasta el presente. Símbolos operantes, como enseñas o supérstites, en la manera de encarar la muerte todavía hoy, cuando las imágenes de la muerte real a que asistimos desde hace tiempo han puesto en evidencia un desajuste que reclama, quizás, otras representaciones o, peor aún, revelan la impotencia de acceder a cualquier representación que se inscriba en el espectro tradicional de nuestra cultura representativa.

La muerte de Sócrates

La fortuna histórica del *Fedón*, la impronta que dejó en la conciencia cultural de Occidente, todo él su heredero, no es parangonable con la de otros diálogos platónicos. El último tema que ocupa a Sócrates y sus discípulos en la prisión donde tomará la cicuta al caer el día es el de la inmortalidad del alma. El alma es, en el desarrollo del pensamiento platónico, un prisma de muchas caras. Lo significativo, visto desde las postrimerías del segundo milenio, es que haya sido la del *Fedón*, aquella de la cual nuestra tradición se constituyó en legataria, una herencia que nos marcó con huella indeleble. En el curso de esa despedida, dialógica, hablada hasta el instante supremo del tránsito, aparecen sentencias que marcaron a fuego una de nuestras imágenes *princeps* de la muerte: "Filosofar —vivir, piensa Platón— es aprender a morir, y morir es liberarse del cuerpo y sus demandas". El augurio de un alma inmortal —literalmente inventada por Platón— orientaba el camino de la vida auténtica que, regida por el logos, controlaba las bajas pasiones del cuerpo y aseguraba la vivencia apacible del fin. La muerte se volvía una puerta abierta al disfrute imperturbado del bien, la belleza y la verdad. La representación de un deceso sereno —la muerte del justo— es lo que Platón ofrece como modelo a la posteridad occidental en la célebre escena que cierra el *Fedón*.

Repasemos aquel desenlace memorable. Poco antes de que entre el servidor que trae el veneno, en un lenguaje de alta densidad poética, Platón ha prestado a Sócrates el pensamiento más abismático de un libro que abunda en ellos: no sé si lo que digo sobre la inmortalidad del alma es tal como lo he expuesto pero "conviene creerlo y vale la pena correr el riesgo de que así sea. Pues es un bello riesgo y podría decirse que uno debe *encantarse a sí mismo* con tales creencias".¹ Platón, que inventó la Razón junto con el Alma, que, en su nombre nos legó un proyecto civilizatorio que luego hubo de mostrar su semilla de represión, siempre supo lo que su posteridad olvidó tan a menudo: que llegado a los límites de la razón, el pensamiento no puede apoyarse en razones sino en creencias, mitos, metáforas que *ensayen* lo que no puede ofrecer la prueba.

¹ Platón. *Fedón*, 114e. (Las cursivas son mías.)

Volvamos a la escena: Cuando llega la hora —“A mí me llama ya el destino, diría un héroe de tragedia”— Critón le pregunta: ¿qué encargo nos dejas? “Que cuidéis de vosotros mismos, eso será no sólo de mi agrado sino también del vuestro.” ¿Cómo debemos sepultarte? “Como queráis, es mi cadáver, mi cuerpo muerto, lo que váis a enterrar, no a Sócrates.” El sol está ya cerca de su ocaso. Cuando entra el mensajero que declara llegado el momento, se dirigen mutuas palabras de deferencia en vez de los improprios habituales. Después se habla poco. “Que alguien traiga el veneno”, ordena el condenado. Pero ¡si aún no se ha puesto el día! “Caería en ridículo conmigo mismo si me mostrara ansioso y avaro de la vida cuando ya no me queda ni una brizna.” Entonces llaman al esclavo que triturará la hierba. “¿Qué debo hacer? Nada más que beberlo y pasearte hasta que te pesen las piernas y luego tumbarte.” Dicho esto, le tiende la copa que Sócrates toma con perfecta calma, sin el más leve temblor. Mirando al esclavo de reojo, “como un toro”, según su costumbre, le pregunta: ¿puedo libar por alguna divinidad? Tan sólo trituro, Sócrates. “Comprendo, pero es posible y he de suplicar a los dioses que mi migración sea feliz, ¡que así sea!” Entonces bebe, “conteniendo la respiración, sin repugnancia y sin dificultad”. En ese momento ya nadie puede contener el llanto. “Estad tranquilos y mostraos fuertes, se dice que hay que morir entre palabras de buen augurio.” Cuando ya se ha acostado, el esclavo controla paso a paso los efectos del veneno en todo su cuerpo y los va señalando a los amigos: primero los pies, luego las piernas, la región del vientre... La progresiva rigidez producirá la muerte cuando llegue al corazón. Las palabras recorren el cuerpo de Sócrates como se palpa una escultura. La descripción se detiene en el torso, antes de llegar a la cabeza, sacra sede, que ya está velada. Pero aún descubre su rostro por última vez: “Critón, debemos un gallo a Esculapio. Pagad la deuda.” Critón lo promete y lo apremia: Mira si tienes que decir algo más. “A esta pregunta ya no contestó, al cabo de un rato tuvo un estremecimiento, y el hombre le descubrió: tenía la mirada inmóvil. Al verlo, Critón le cerró la boca y los ojos.”

Repito este relato tantas veces glosado con la misma fascinación que cuando lo leí por primera vez. Más de dos milenios después de escrito su “encantamiento” todavía funciona para el lector occidental. La imagen de Sócrates moribundo, un hombre emancipado por el saber y la razón del temor a la muerte, asegura el largo reinado del alma en Occidente, malcasada con el cuerpo. El espectro de Sócrates,

agónico y sereno, sostiene el ideal del alma soberana y el cuerpo rendido. Platón no inventó a Sócrates pero sí su muerte y con ello fraguó una representación tan hechizante que obstruyó hasta ahora la pregunta más elemental entre las sensatas: ¿acaso actúa así la cicuta? Quizás no valía la pena hacerla y sólo ha cabido, hasta hoy, agradecerle esa imponente y serena imagen de la muerte que, contra toda realidad, nos ha asistido como modelo al cual aspirar. Pero, salvada el alma, ¿qué hacer con el cuerpo de Sócrates, esa estatua modulada por la palabra, esa carne vencida cuya potencia sobrevive, sin embargo, con fuerza de coloso, en la imagen de aquel Sileno paralizado por la cicuta, actor de una muerte inmortal que nos hipnotiza desde hace más de veinte siglos? ¿Qué hacer con las grandes razones del cuerpo y de la vida?

No es fortuito que muchos pensadores de este siglo, a la zaga de Nietzsche, se hayan empeñado en tomar distancia frente al hechizo, levantando un expediente crítico que pretende revisar no tanto la figura de Sócrates —es difícil librarse de ella— como la secuela marcadamente intelectualista y espiritualista a que dio lugar su lectura en el curso de nuestra tradición. Aun admitiendo el matiz de fondo que introdujo la visión cristiana—el mal es parte de nosotros y puede condenarnos aunque *sepamos* cómo salvarnos—, el optimismo inaugural sobre los poderes de la razón para vencer el miedo a la muerte, sostenido en una de las más bellas ficciones de la literatura universal, ha sido duramente puesto a prueba por el fenómeno de la mortandad tal como se presenta en la época contemporánea. Y entonces emergen las preguntas detenidas por el hechizo: ¿Cuáles son los efectos *reales* de la cicuta, el *pharmakon* administrado? Ese discurso sobre una liberación del alma *ante mortem* que lleva a depreciar la entera dimensión de la sensibilidad ¿no es necrófilo, no inhibe la vida en vez de potenciarla?

Nicole Loraux² llega a la pregunta sobre la cicuta después de mostrar que Platón, para entronizar deleites espirituales libres de las intromisiones de la carne, forja un discurso cuya retórica apela, como metáfora, a todos los deleites sensuales. Usa el lenguaje del cuerpo

² Nicole Loraux, "Donc, Socrate est immortel" en *Le Temps de la réflexion*, V. III. Paris, 1982, p. 19 y ss.

para condenarlo y cualificar el espíritu. Una astucia cuasi divina, filosófica. Así convence: otorgando —tropos mediante— lo mismo que rehúsa. El deseo —“clavo que fija el alma al cuerpo”— y su demencia se describen con imágenes suntuosas que sordamente compensan la exigencia de su sacrificio. En este cuadro, la cicuta —*pharmakon*, en el texto— aparece como el camino más corto hacia la muerte, la mejor materialización de lo que el filósofo ya ha cumplido virtualmente. Pero esta muerte de serenidad ejemplar no concuerda con los hechos: según Nicandro, médico de la época, la cicuta tiene un efecto rápido pero sobreexcita, hace perder la conciencia e induce al delirio. El efecto de realidad que consigue Platón con su ficción llega al colmo puesto que la fuerza persuasiva de su representación hizo olvidar el preguntarse sobre la sintomatología real de la muerte por cicuta.

Y, ¿cómo lee aquella muerte un pensador del presente, Michel Serres, por ejemplo,³ filósofo tan heterodoxo y al par tan penetrado de espíritu clásico? En el momento final de su agonía, señala, Sócrates se siente en deuda con Esculapio, dios de la medicina. La muerte trae la curación. Si el éxodo final es la cura ¿cómo debía pesarle a Sócrates la vida y el cuerpo! En verdad, debió amar la muerte. El *Fedón* la exhibe, construye la representación teatral de esa muerte emblemática, la vuelve pública. Sócrates muere *hablando*, en escena, rodeado de discípulos, ante un auditorio. Hace un discurso en el instante supremo: el más solitario, obligado, banal y solemne de la vida breve. Y veinticinco siglos de filosofía luctuosa se inclinan ante ese cadáver en exhibición. ¿Acaso ha tenido ese diálogo, como la cicuta misma, el efecto narcótico de una droga?

La droga de más larga secuela que, desde aquellos orígenes, hubo de afectar a Occidente es, sostiene Serres, el propio *logos*: razón y palabra. Sócrates habló hasta el umbral de la muerte. Nunca dejó de hablar. Nunca intentó evadirse de la fortaleza de la lengua. Su particular fascinación ante el *logos* y el efecto *fasci* ante de aquel final escénico nos ha legado las trampas además de los beneficios de una cultura del verbo. La filosofía nace de esta fuente como compañera del verbo y de la muerte. “Mira, Sócrates, apremia Critón, si no tienes otra cosa que decir”. En su posteridad, esta última exhortación

³ Michel Serres, *Les cinq sens*, París, 1985, p. 96 y ss.

vino a significar que en nuestra cultura, de ordinario, el ojo no ve más allá de lo que se dice.

Los ojos ven por la boca: por lo dicho. No ven seres y cosas sino palabras, categorías ausentes de las cosas. La mirada muerta e inmóvil no se vacía de luz, imágenes, colores, formas, matices, sino de palabras, de lenguaje. El lenguaje nos anestesia: no hay nada que ver fuera de lo decible, no hay nada fuera de lo decible, lo dado se reduce a lo dicho. Sócrates muere hablando, sin un minuto de silencio que abra una ranura por donde escapar del lenguaje y escuchar la música callada del mundo o el ruido de fondo del tumulto originario. Sócrates y sus discípulos viven en un mundo hablado pero no sentido; describen un mundo que no ven, que no sienten: invisible, intangible, incoloro, sin olor ni sabor. La prisión de la palabra no se abre más que a la idea de un cielo o un infierno, no a su vivencia. Los libros verdaderamente vivientes de nuestra tradición son los que hablan de lo que queda fuera del lenguaje narcótico, los que se han resistido al autismo del verbo para aventurarse en la naturaleza y en el mundo, los que no ignoran la presencia real del vino y del pan, su gusto y su olor; los que han sabido evocar, más que palabras, gestos apenas esbozados, sugerir la elocuencia de un mutismo que deja espacio a lo no dicho y respeta lo no decible.

Recordemos que el libro de Serres se llama *Los cinco sentidos* y contempla el pasado desde un presente en que campea la muerte bajo la apariencia de la buena y larga vida: estamos perdiendo ese mismo cuerpo que la ideología de la salud, la moda y los *media* exaltan perversamente. Después de haber perdido los sentidos en el lenguaje vamos a perder el lenguaje en la información. Ya ni siquiera somos adictos a lo dicho, a la hipnosis de las palabras sino a los bancos de datos. La información se vuelve la forma superior y universal de la droga, de la adicción, del acostumbramiento. Hay que recuperar "los restos abandonados de dos jardines devastados: el jardín de los sentidos destruido por el lenguaje y el jardín de nuestras lenguas destruido por los códigos".⁴ El ruido profundo de las cosas es tapado por la vocinglería de lo colectivo: "La cosa huye en la asintota infinita de lo dicho."⁵

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ *Ibid.*, p. 119.

El apasionado esplendor del discurso de Serres en contra de ese otro discurso culturalmente muerto, herencia de aquel primer y doble sacrificio —el de Sócrates inmolado por el logos y el del hombre vivo sepulto en el hombre hablado— sugiere, a pesar de la verdad y hondura de sus argumentos, que el coloso todavía vive a su manera: para ser impugnado. Pero también para ser dicho en esa impugnación. Dicho por una lengua postrera cuya palabra quizás sea más consciente en la medida que sabe de lo no consciente; un lenguaje que dice sabiéndose ya inevitablemente acompañado por lo no dicho, una fuerza de convicción que, ya lejos del optimismo inaugural, sólo se sostiene en el saber de su propia fragilidad.

El coloso sobrevive, pero enterrado y fuera de contexto, como todos los *supérstites*. Yo misma tuve una experiencia "filosófica" —por así decir— que, con pasmada sorpresa, lo puso ante mis ojos.

La muerte de Deleuze

Antes de que Gilles Deleuze se arrojara, a los 70 años, por una ventana, estaba yo informada de todo ese itinerario crítico de nuestro siglo que cuenta con muchas más voces que las aquí invocadas, la del mismo Deleuze, en primer lugar. Mi propio juicio sobre el entorno histórico contemporáneo me había persuadido de lo justo de esa revisión lúcida e intensa. Mi peripecia vital me inclina, por otra parte, a tratar de respetar y comprender los actos ajenos. Nada de ello impidió que sintiera una profunda desazón ante esa muerte. No sólo porque se trataba de una persona cuya obra me había acompañado a lo largo de los años, enseñándome las más de las veces, exacerbándome otras, amiga, siempre cerca. El desasosiego provenía también de la violencia que pulsaba en esa forma de morir, algo que, en primera instancia, me pareció una "elección" que no condecía con la figura de un *filósofo*. Hay venenos que obran más compasivamente. Para dejar la vida, Deleuze se había entregado a un arrebato que no hablaba precisamente de conciliación consigo mismo y con la muerte. Mi pena se teñía de involuntario reproche.

Tiempo después pude esclarecer, más allá de la anécdota personal, el sentido de tales sentimientos encontrados. El tema de ese suicidio se presentó en el vaivén azaroso de una charla de café, en Buenos Aires. Mi interlocutora, vieja amiga y filósofa por vocación y profe-

sión, perseguida y exiliada con su familia durante la dictadura militar argentina, *sabía* de la muerte en carne propia y no por los libros. Mal que bien, yo intenté formular mi confusa opinión al respecto: si quería matarse ¿por qué así? Su respuesta dejó todo en claro: no creo que quisiera morir, al contrario, tenía razones para amar la vida: era relativamente joven, su talento fuera de serie respondía a todo tipo de interés. ¿Por qué desear la muerte? Más que voluntad suicida debe haber sido el empuje incontenible de una desesperación súbita por lo que se entregó a ese gesto final como quien grita.

La imagen de un filósofo que muere gritando —o en el manicomio por sífilis, o en la cárcel por homicidio, o de sida, que es también una forma de gritar— nos instala en las antípodas de aquella imagen serena del final filosófico, representación de una muerte modélica entronizada por nuestra cultura a instancias del Sócrates “fedónico” ya que el platónico tiene muchas más caras. Mejor: máscaras. Pues, según da a entender *El Banquete*, Sócrates no tiene más rostro que el que le prestan los otros. Si intentáramos encontrar alguna fórmula que condensara el paso de veinticinco siglos, no resultaría desacertada una que dijese: los filósofos han pasado del discurso al grito cuando mueren. Al menos en el instante decisivo se permiten —penoso permiso— franquear el muro del lenguaje para acceder a la inmediatez expresiva del gesto, dejar que diga la inflexión de la voz y no la palabra, volver, desde las altas regiones del alma, a ese pobre cuerpo mortal que se pierde. Lo que esa licencia revela, a las puertas del tercer milenio, es que ahora nos cuesta adornar la muerte con palabras. ¿Acaso faltan relatos e imágenes con suficiente fuerza de persuasión?

Una sola pregunta aún, antes de repensar otro cuento inmortal, la pasión de Cristo, el *salvador*, y abordar después la muerte muda y sin figura del presente: ¿por qué fue tan corta mi comprensión primera del clamor suicida de Deleuze? La respuesta es sencilla: todas las desmistificaciones leídas, todas las experiencias críticas interiorizadas, no habían logrado sustraerme al “hechizo” socrático que sobrevive en nosotros, arrinconado pero activo, como la frustración doliente de un antiguo ideal. Y, mirándolo bien, aunque la muerte serena no exista es cierto que merecería seguir siendo un ideal, al menos en lo que atañe al encuentro de cada sujeto con su propia... ¿extinción? ¿“migración”? ¿tránsito? ¿transubstanciación? La respuesta también nos

ha sido ofrecida por el *Fedón*, pero escrita como en letra pequeña, para ser leída cuando las voces altisonantes de la tradición, las que imponen legitimidad, se acallan: nadie está seguro de ser o no inmortal pero vistamos como vistamos esa creencia o su contrario, ello implica un riesgo que atañe a la vida más que a la incógnita de la muerte. La representación de la muerte compromete más la forma de vivir que la forma de morir.

La muerte de Cristo

Si la muerte de Sócrates fue imaginada y transmitida por representaciones verticales, una conducción contenida por el canal de la palabra escrita, el poder hipnótico de la muerte de Cristo, en cambio, se expandió sin límites, tomó cuerpo y figura visible, encarnada —como lo quiso el mismo relato fundacional del cristianismo— en innumerables imágenes que la reinventaron y reinterpretaron, con insistencia obsesiva, a lo largo de muchos siglos de tradición escultórica y pictórica, sin mencionar las escenificaciones en vivo de la pasión que desfilaban ante los fieles para hacer más convincente la historia por la mímica y el diálogo. Los recitantes eran estatuas que se desprendían de la prisión del muro de la catedral o del bronce de las puertas para avanzar al borde del estrado y penetrar en la imaginería de la conciencia cristiana con la fuerza de la vida.

Tan poderosa se volvió la Iglesia institucional, tan prolongado el periodo de sus luchas sangrientas por la supremacía y después el de su asiento, tan eficaz la obra anónima y la asignable a los grandes artistas, creada al servicio de su mensaje, tan elocuentes las formas que lo transmitían, tan infinitas y matizadas las apariencias del sentido atribuido a aquel relato primitivo, según el *pathos* de las épocas o los creadores, tan insondable y compleja la riqueza cultural producida por esa creatividad, que más que un supuesto es una deducción lógica el creer en la pervivencia de sus efectos sobre la conciencia occidental mucho tiempo después de haberse agostado la fuente viva de su origen.

Desde la amenazante lejanía del Cristo justiciero del Apocalipsis en el escenario del Juicio Final hasta la humana proximidad del hijo de Dios encarnado que existió y padeció suplicio en los desiertos de Galilea, todo ese ingente caudal representativo ha de enmarcarse en-

tre dos ideas polares que confluyen en la imagen de la muerte: condena y salvación, caída y ascensión, pecado y redención, culpa y penitencia, castigo y liberación gozosa. En suma: muerte y resurrección. Basta con evocar estos extremos para apreciar hasta qué punto se impusieron como valores cardinales en el desarrollo del alma occidental, incluso la de los no creyentes, y para comprender el espacio que abrieron —aún abren pero desplazadamente— a una imaginaria librada a la sensibilidad propia de cada época y a la impronta irrepetible y singular de cada mano creadora.

En el curso de una larga Edad "*Media*", leída hasta ahora como interminable paréntesis, oscuro hiato que tardó diez siglos *tan sólo* para llevarnos de una primera floración clásica a su renacimiento en el siglo XIV, se produjo, en realidad, el *trabajo* histórico que afianzó la representación cristiana del mundo. Sus imágenes se condensaron, con la nublada claridad iniciática de una identidad en busca de su forma, en torno a las ideas de la vida y la muerte: el relato situado entre sus dos momentos definitorios, principio y fin, génesis y apocalipsis. Las visiones del interregno terrenal, a comienzos del segundo milenio —siglos X y XI— se pueblan de fantasías que emigran, desplazadas, a la ornamentación de los capiteles. Allí se refleja, alucinado, el mundo real: parecido al infierno, corrompido por el pecado, asolado por males, monstruos y demonios, por el castigo incomprensible del hambre y la peste. De entre los rincones asoman turbias "*bellezas deformes y bellas deformidades*", en palabras de San Bernardo, cruzado del Cister, una diversidad de formas "*tan múltiple y maravillosa*" que despierta la concupiscencia del ojo apartándolo de la representación central, la que ha de guiar la mirada del alma preparándola para su verdadero destino: la imagen del crucificado. El arte monacal lo representa no muerto sino resurrecto y triunfante, haciendo justicia: Cristo Rey tal como nos espera cuando la muerte haya abierto las puertas del cielo. No la desnudez humana, en abandono sobre la cruz, sino el vestido regio de quien ha dejado el tiempo para ingresar en la eternidad de su gloria, donde aguarda al rebaño del Padre. La escenografía de la muerte es la del Juicio Final: el tránsito —la "*migración*", decía Sócrates— es promesa de resurrección o amenaza de condena; a la derecha del juez los elegidos, a su izquierda, amonestados por una mano que castiga, los que van a seguir debatiéndose en el tormento desordenado del pecado y del vicio eternos. La muerte

es una esperanza fundada en el miedo y subordinada al gesto enigmático del Pantocrátor románico que calla y todo lo dice.

En el siglo XII los cruzados traen consigo la imagen de un Cristo de carne y hueso, que había recorrido esos mismos paisajes de Tierra Santa que ellos hollaban en su nombre, un Jesús con cuerpo mortal cuya faz humana lo acerca a cada cristiano y lo vuelve sede de un alma propia que le incumbe en tanto individuo. La imagen de Cristo encarnado aparece en las vidrieras góticas como culminación de un linaje de hombres, los reyes de Judea, y como envuelto en la luz cribada por el cristal. La muerte es también la culminación de una vida de hombre. El Cristo recóndito del Apocalipsis convive ahora, en la estatuaría de Chartres, con Jesús de Nazaret, en cuya expresión ya palpitan los signos y trémolos de la vida. La muerte va a esbozarse, hacia el siglo XIII, como una liberación, como acceso sereno al eterno reposo, un sueño menos amenazado por los temores apocalípticos. Pero su imagen también adquiere visos de realidad: el cuerpo en el crucifijo empieza a retorcerse y se desmaya, abatido por la vulnerabilidad de la carne.

A finales del siglo XIII los esplendores aristocráticos del gótico, del arte parisino cuya potencia ha irradiado cultura y saber a lo ancho de la Europa cristiana, ceden al empuje burgués de las repúblicas italianas que ahora miran a Francia con la nostalgia de Roma y del humanismo clásico. Se acerca la efervescencia creativa del Renacimiento: los cuerpos se vivifican perdiendo todo hieratismo. Se desacralizan. La condición humana muestra la otra cara del tránsito: el rostro trágico y el cuerpo atormentado del antiguo Cristo en majestad. La muerte, exorcizada antes por las imágenes de la resurrección, abre de nuevo un abismo de misterio y temor que se puebla con la imaginería del purgatorio y el infierno dantescos: el paraíso sólo se gana si los placeres de la vida no nos hacen olvidar la inexorabilidad del fin, la necesidad de la penitencia. Es lo que enseña, mediado el siglo XIV, *El triunfo de la muerte*, célebre fresco que cubre las paredes del Campo Santo de Pisa. De un lado las escenas de la felicidad terrestre, la *Corte del amor*, donde se reúnen los pocos ricos y afortunados, bellos, jóvenes, en pleno disfrute de los deleites mundanos; del otro, la verdad de las cosas: tres caballeros que cabalgan en partida de caza, en medio de todos los signos embriagadores de la pujanza —perros, aves, damas y criados— topan con tres ataúdes abiertos que muestran los

cadáveres en putrefacción, roídos por los gusanos. Y la figura expresionista de la muerte, asombrosa, con su guadaña alzada, implacable, mechas al aire, el ojo ciego y salvaje, toda ella portadora de una violencia a punto de salir del fresco para segar al espectador. Si la inspiración es apocalíptica, el espíritu de tamaña predicación visual ya no viene del gesto justiciero de Dios: es un fantasma terreno que encara al hombre con el desamparo solitario de su condición mortal.

Para alcanzar semejantes alturas expresivas hay que saltar, quizás, a Masaccio, a aquella crucifixión que se guarda en Nápoles. La dimensión animada del gesto se desplaza allí de la figura suplicada a las que quedan en este mundo: las santas mujeres. Los brazos en alto de una Magdalena prosternada y en abatimiento, vista de espaldas bajo un manto rojo, *trazan* un ángulo pero son un alarido flamígero que enmarca, acoge, los pies del crucifijo. Las mujeres no miran al muerto, se miran entre sí compadeciendo su propio y mutuo dolor. Es la muerte como separación: despedida y pérdida. Cada vez más humana. El cuerpo de Cristo, significativamente "real" —realista— sólo exhibe un elemento de irrealidad que también habla de corte: la cabeza, de viejo estilo y aureolada, flota suelta, como supendida por detrás de la línea única y potente que suelda el contorno de los brazos abiertos con el de las clavículas. La cabeza y el cuerpo están descoyuntados: dos tiempos y dos espacios los desencajan y los separan: finitud y eternidad, realidad corpórea del difunto en este mundo y suspenso irreal en el otro. Allí también se injertan dos tiempos históricos: el que ha muerto y el que está naciendo, tiempo de secularización y de valores profanos donde la representación del temor y de la angustia ante la muerte se mezcla con la de la fruición carnal y sensible de la vida.

El vértice en que convergen todas las modulaciones de este largo abordaje representativo de la muerte en el Occidente cristiano podría situarse en el altar de Isenheim, obra de Grünewald, *Matías, el pintor*. El peregrinaje a Colmar, donde se expone el gran retablo, nos deposita ante una pintura de los extremos: horror espeluznante y beatitud excelsa. Ambos se expresan en las dos figuras de Cristo: el crucificado y el resurrecto, las dos caras de la muerte, agonía y transfiguración. Para crear la imagen agónica el pincel se detiene sin pudor en el estigma sangriento de innumerables llagas, hace temblar la huella de la laceración y del martirio a lo largo de la superficie oculta de la piel,

en cada músculo, en el desfallecimiento del cuello, en el estertor que acaba de exhalar la boca, en el espasmo y crispación de los dedos clavados. Todo ello con una fuerza realista que demanda entereza al ánimo del espectador. Las bellas figuras que lloran al pie, el fausto pictórico de las tocas y transparencias que las envuelven, no alcanzan a desviar la mirada de ese centro trágico ocupado por el muerto, quizás aún agonizante. La imagen del Cristo resurrecto, en cambio, es ingrávida, una pura levitación en la noche que lo rodea, noche de un mundo oscurecido por el crimen. El ritmo cromático de sus irradiaciones, como una fuga musical, lleva la mirada hacia lo alto, reino misterioso donde la carne se transubstancia con el espíritu. El tema trágico se convierte en un aleluya visual irisado que asciende desde los colores fríos del sudario colgante, aún atraído por la tierra, hasta los rubíes cálidos del manto para terminar en la eclosión dorada de la cabeza rubia que se esfuma en la luz de un nimbo solar.

Estamos en un ápice de la tradición representacional del cristianismo, los esfuerzos seculares para dar cuerpo sensible a la idea cristiana de la muerte culminan y se condensan en esta milagrosa antítesis pictórica, una obra maestra en la cual se obtiene por fin lo que hasta allí se había buscado: en una sola composición la forma visual despliega el díptico conceptual: cuerpo yacente y cuerpo transfigurado, destino último y promesa augural, el peso aterrante de la carne muerta y la ingravidez del alma reencarnada, el castigo y la esperanza. El extremismo pictórico de Matías no hace más que resumir y traducir los extremos entre los cuales se debate la imagen cristiana de la muerte. El gran arte supo figurar su horror y hacerlo metabolizar con los mismos artificios que Platón usara para volver persuasiva la idea de que el alma conquista su inmortalidad separándose del cuerpo: concediéndonos, por vía metafórica, aquello de que nos enajena: el cuerpo sensible y sensual se vuelve el *analogon* simbólico del alma. Los tropos, verbales o plásticos, en torno a lo corpóreo, liberan un ámbito de resonancias sinestésicas que aportan el refuerzo subrepticio de la pulsión a los fines de la idea. En el caso de las presentaciones visuales de la muerte, el placer de la forma, la gratificación de los sentidos compensa el impacto del significado y vuelve admisible un tema que el temor nos fuerza a rechazar y reprimir. Las galas de la sensibilidad visten y modelan la visión de lo que se representa y de lo irrepresentable que la sella: incógnita predestinada, sin nombre ni figura.

¿Mienten acaso las astucias de Platón, que son las mismas del arte y, en última instancia, de la representación en general, cuando se trata del careo con la finitud humana, nuestra propia finitud? Sí, porque nadie sabe lo que es y adónde lleva la muerte. No, porque la única aproximación posible a lo que nadie sabe es imaginarlo y representarlo, darle figura, contar un cuento o cantar un canto. No es por su verdad sino por la simiente, más o menos fructífera, de su cifra simbólica por lo que han de juzgarse los discursos, verbales e icónicos, sobre la muerte. Sin embargo, nadie lo ignora, es sobre su valor de verdad que se dirimieron guerras y se emprendieron cruzadas. Si la muerte pone en juego la salvación del alma no sólo es preciso salvarnos sino salvar al otro —“infiel”, cualquiera que sea— a hierro y fuego. Y, ocioso es aclarar, lo que se ofende y defiende no es el más allá del espíritu sino un más acá crasamente material y pasional. Pero la poesía sobrevive a las inmoluciones de la fe y guarda en reserva, cuando cala hondo, floraciones inéditas que replantean el sentido originario o revigorizan acentos olvidados de los grandes relatos emblemáticos o de lo sublime de las formas, a fin de que nos asistan, en tiempos oscuros, ante la propia muerte e incluso propicien, según se lean, la solidaridad frente a la de los otros.

La muerte sin representación

La imaginación raras veces trabaja en el vacío; se diría, mejor, que rellena los hiatos dejados por la percepción y, a veces, vuela en ese espacio. Una labor tal, o bien está rigurosamente codificada por la cultura, como cuando imaginamos la cara invisible de un cubo, o bien tiene que fabricar códigos fantasiosos —si no determinados sí sobre-determinados por las matrices culturales— que mantienen una relación mucho más laxa con el mundo empírico, tejen sobre los datos de los sentidos, como cuando “inventamos” un unicornio. No hay re-presentación que pueda deshacerse de una cierta presencia. Las representaciones verbales, plásticas, teatrales, cinematográficas o televisivas de la muerte no se eximen: deberían remitir, supuestamente, a una experiencia de la misma: un hecho *sentido*, visto, oído, palpado y olido, en circunstancias propias, no sólo por el que plasma su forma estética o testimonial, sino también por el destinatario potencial de la misma. El acogimiento de esas imágenes habría de sostenerse en la evocación

de una vivencia que se funda en el contacto real con el fenómeno. La realidad de la muerte, para el que queda, sólo se refleja en los ojos de los que se van. Lo espectral de una experiencia irremediamente ajena hasta que la vivimos en carne propia no tiene más asidero que el enlace último de la mirada que asiste con la que se apaga. Sin embargo, esto quizás sea tan sólo, en las actuales condiciones de nuestra cultura, una sabia postulación. ¿Cuál es el contexto en que se vive hoy la experiencia de la muerte y se fragua su retórica?

Mientras la muerte fue un suceso abarcable por los sentidos en su hipertrofia colectiva —matanzas o mortandades— o acogido y ritualizado por los usos culturales en su acaecer individual, la fantasía de las representaciones pudo remitir a una experiencia. ¿Sucede lo mismo a finales del milenio? Los ritos mortuorios tienden a desaparecer; las agonías se recluyen en el perímetro aséptico de los cuidados intensivos; la vejez misma, como preludio natural del desenlace, suele mantenerse aparte, circunscrita al reducto de las “residencias” o de los asilos. No cabe plantear aquí un juicio moral que exigiría contemplar muchos matices. Basta con describir, ateniéndose a la mera fenomenología. En lo que atañe a la muerte colectiva, este siglo ha logrado mover el horizonte, antes línea de referencia, aparentemente estable, de nuestro propio movimiento: ahora no sólo acaba el individuo, también puede desaparecer la especie. El efecto subterráneo de semejante cambio cualitativo resulta difícil de calcular aunque fácil de suponer. ¿Valen acaso, bajo estas nuevas condiciones, las viejas pautas representacionales de la tradición occidental? ¿Cómo darle forma a la muerte en una cultura que escamotea su presencia o extralimita su potencia más allá de lo representable? Todo esto, para colmo, en contradicción con un paisaje mediático que prodiga la exhibición de la muerte y la violencia hasta el hartazgo, hasta volverla anestésica por exceso.

Nuestra cultura ha acotado el concepto de representación privilegiando una de sus acepciones: la representación por antonomasia, en literatura o en artes visuales, ha sido —y en muchos sentidos aún lo es— la figuración realista, donde la imagen se propone como testimonio fiel de una realidad ausente, supuestamente exterior a ella incluso cuando se sabe imaginaria o sólo posible, según el caso. La piedra de toque de la representación así entendida es su *verosimilitud*, el grado en que nos convence de ofrecer una semejanza válida de lo

que evoca o de aquello a que alude, sea pavo real o ave fénix. Con todas las variantes y las libertades que ha permitido una etiqueta tan extensa como la de "realismo", puede afirmarse que la cuestión de los límites de lo representable se plantea en torno a esta relación, por más laxa que sea, de verosimilitud entre la representación y su referente. Lo verosímil puede volver convincente una representación que falsee la esencia misma de su tema. O dar fuerza persuasiva a otra que pretenda apresar bajo el viso de la semejanza algo que escapa a toda posibilidad de ser vertido en una forma que lo re-presente o lo re-produzca porque *su misma realidad, a más de dolorosa y trágica, absurda o enigmática, desborda los límites sensibles que enmarcan las leyes de la verosimilitud*. El gran realismo del cine, el teatro y la literatura suele incorporar técnicas de "irrealización" para dar cabida a tales aspectos.

El siglo XX —triste prerrogativa— ha dado lugar a dos fenómenos cuya representación no puede resolverse con un paréntesis momentáneo en el estilo: la acción genocida de los totalitarismos que tecnificaron la muerte para lograr arrancarle su máximo rendimiento, un alcance masivo inédito y, además, el lanzamiento de las bombas atómicas al final de la segunda guerra, seguido por el uso general, aunque esporádico, de armas de ingente efecto. Esos hechos que, en potencia, extendieron la sombra amenazante del exterminio a la entera humanidad, no pueden ser comprendidos con las categorías heredadas por el pensamiento ni juzgados con los criterios morales de la tradición. Y si las categorías establecidas ya no sirven para pensar un mundo social donde la muerte adopta ese carácter, tampoco puede representarse ese desgarror por medio de las imágenes, la retórica y las técnicas de representación culturalmente decantadas.

¿Cuál es la frontera donde se produce esa ruptura que instaura un antes y un después? Es menos por los avatares político-económicos que por un corolario inexorable de los mismos por lo que la civilización contemporánea rasga el tejido de la continuidad histórica: el nuevo tratamiento de la muerte. Mucho se le ha criticado a Heidegger que, después de un largo y culpable silencio sobre los crímenes nazis, sólo hablara de semejante genocidio para señalar su afinidad con la agricultura industrializada: "La agricultura es ahora una industria alimentaria motorizada: en cuanto a su esencia no hay diferencia con la fabricación de cadáveres en las cámaras de gas y los campos de exterminio, los bloqueos y la reducción de los países al hambre, la fabrica-

ción de las bombas de hidrógeno." Mal que nos pese, ha de admitirse la oscura verdad contenida en la fría constatación de aquel discurso: ahora los cadáveres pueden *fabricarse*. La producción de coles y la fabricación de cadáveres han llegado a aunarse, vistos desde una misma perspectiva: la del tratamiento "técnico" de los "problemas" más dispares. Allí arraiga el tono de fondo, el cambio de horizonte en que se sustentó la más trágica de las "novedades" que cuajaron durante el nazismo: la tecnificación y la masificación de la muerte. Progromos, por no hablar de guerras, ha habido desde que existe el grupo humano, pero las cámaras de gas o Hiroshima y Nagasaki alcanzan un radio cuantitativo tal en su acción mortífera que la sociedad sólo puede encajarlos —consciente o inconscientemente— como ruptura radical, como discontinuidad cualitativa que, por el bies de esa muerte tecnificada, impone un nuevo sesgo a las relaciones tradicionales de dominación, de violencia o enfrentamiento bélico.

La crueldad salvaje, el sadismo patológico, el odio homicida, el fanatismo ciego, el furor xenófobo y racista son tan antiguos como la humanidad. La capacidad de ponerlos en ejercicio bajo el modo de programación calculada de un exterminio multitudinario es prerrogativa del siglo de la tecnología y la informática. La muerte se inflige a distancia, por medio de botones, llaves o palancas y puede alcanzar, de un solo golpe, a miles de miles. El "enemigo" ya no tiene rostro, la tragedia ya no tiene héroes, la representación ya no encuentra una forma verosímil, la correa de transmisión del mal no parece pasar ya por la conciencia de los individuos sino por la eficacia indiferente de los electrodos y los megatones. Un anonimato ominoso planea sobre el acto y la posibilidad de una extinción colectiva: anonimato de las víctimas y los victimarios.

Exitus, en el sentido musical —bachiano— del término, es la salida de un laberinto armónico después de muchas exploraciones infructuosas de sus pistas. Si, para buscar un *exitus* a esta época han de transitarse los caminos en que ella se pierde, el pensamiento y experiencia del anonimato resultan entonces un paso inexcusable. El anonimato de la muerte concuerda con el de la vida. ¿En qué consiste "la vida", en una sociedad mediática y de consumo, si no en incluirse, sin deseo y sin nombre propios, en los circuitos de la comunicación y del "sistema de objetos"; en borrar las diferencias hablando de las diferencias; en instrumentar un discurso público completamente permisivo,

donde todo puede decirse a condición de que sirva para disimular lo no dicho: las diferencias reales de los individuos entre sí y la distancia entre los aparatos de dominio y las masas sin poder? La vida que nos predicán consiste en amortiguar, volver familiar, *común* —algo a lo que, supuestamente, todos pertenecemos y nos atañe pero también algo habitual, *normal*— una situación extraña y desasosegante: la contingencia de la vida en las sociedades actuales, abiertas a su propio decurso y ya sin garantías trascendentes que aseguren —ni siquiera por instancia ideológica— su destino (antes se decía su “progreso”).

Es en un campo social *implícitamente* homogeneizado y despersonalizador pero imaginaria, discursiva, ideológicamente singularizante, donde hay que situar la figura impersonal de la muerte personal y la figura anónima de la muerte colectiva, mejor, la muerte sin figura, sin representación, sin cuentos ni metáforas que la amansen. La misma e inédita capacidad tecnológica —sea de organización, de comunicación, de información— *permite* lo uno y lo otro. Cabe preguntarse si podría permitir una situación distinta al servicio de las presiones sociales que, desde los márgenes, reclaman espacio para la asunción explícita y socializada de una intemperie histórica que por ahora se repliega en la intimidad solitaria, más que solidaria, de la experiencia. Todo es posible: la apertura de lo contingente, asumida a carta cabal, debería jugar tanto en contra como a favor de la especie humana.

El discurso indirecto

Que el rostro de la muerte se borre, en este siglo, tras la pantalla disolutoria del anonimato ¿significa acaso que a falta de figurabilidad no podamos hablar de ella, asignarle una presencia en la obra de representación de la cultura y del arte? Que la eludamos por efecto de una denegación tan obstinada como evidente ¿significa que no podamos aludirla con los recursos poéticos del lenguaje o de las imágenes? Sobre las cuestiones trascendentales de su condición, tan difícil le resulta al ser humano hablar como callar. De imponerse el silencio, siempre es desbordado por un discurso que desplaza sus lugares de emergencia; a la inversa, aunque la elocuencia de los signos consume, en palabra o imagen, la esencia de lo decible, siempre dejará entrever algo opaco, un mutismo que subvierte la transparencia de cualquier lenguaje.

Como quiera que sea, lo presentado por la representación ha de jugarse sobre un fondo en elipsis, lo dicho sobre lo no dicho, incluso en la línea más tradicional de nuestro modo de representar: el realismo de la semejanza y la verosimilitud, donde lo vuelto presente y lo ausente parecen identificarse sin resquicios puesto que la referencia ya está perfectamente codificada o dada de antemano. Pero entonces ¿de qué modo abordar el caso de un fenómeno cuya esencia consiste en retraerse de toda presentación directa o verosímil? Para decir, contar, pintar o filmar las cámaras de gas o el exterminio atómico, detenerse en un rostro o en varios cuerpos calcinados es escamotear el número literalmente *innominable* de los no presentes. Lo anónimo en el suceso atañe a su sentido más íntimo, un sentido cuya clave escapa a toda figura concreta porque reside justamente en la anulación de cualquier singularidad, de cualquier rostro, de cualquier individuación, de cualquier representación. La dimensión acósmica, irrepresentable, de ese anonimato da lugar a una épica asoladora que despoja a los seres humanos de un rostro, en la vida, en la agonía y en la muerte.

No se trata de suprimir al héroe y el valor personalizado del individuo sino de situarlo, cuando tales temas entran en la consideración del arte o de un intento testimonial, en el contexto de una forma que debe evitar asignarle su antiguo lugar central, en el foco de la representación, si quiere “exponer” los hechos estremecedores de un tiempo ferozmente colectivo. ¿Cómo hacerlo? La más vieja sabiduría poética, decantada en la práctica del discurso y de la iconografía, del pensar y del imaginar, sugiere una primera respuesta: cuando no es posible encarar algo de frente es preciso acercarse a ello por atajos y desvíos. Para eso se inventaron los tropos, término cuya etimología remonta a “vuelta”, dar vueltas en torno. La retórica es el fruto primigenio del lenguaje indirecto. En el siglo XIX, Kierkegaard, siempre en lucha con lejanías insalvables, ante todo la de Dios, dedica alguna de sus digresiones más penetrantes —es lógico— a la comunicación indirecta. La ironía socrática, dice, es el mejor ejemplo: muestra que el rodeo del discurso no implica la transmisión de una certeza sino que deja al interlocutor con el agujijón de una búsqueda. La comunicación indirecta supone una aproximación “misteriosa al misterio” y preserva la libertad del receptor. Negándose toda autoridad a sí mismo, el autor del discurso, de la obra, invita a quien escu-

cha o contempla a entrar en contacto desnudo con lo dicho o lo hecho. "Aquel que reciba la verdad indirectamente no la comprenderá más que por una transformación interior".

¿Qué tipo de discurso —verbal o icónico, narrativo o teatral— puede producir una "transformación interior" que sensibilice al espectador para la recepción de ese tema terrible: la muerte anónima, la muerte sin escena? Hay que intentar/inventar otra forma que presente lo que no se puede representar. Cualquiera de las búsquedas debería guiarse por un lema que repita la pregunta con que termina el poema de Auden mencionado al principio: ¿Acaso puedo, compuesto como ellos de Eros y de polvo, bloqueado por la misma negación y desesperanza, mostrar una llama afirmativa? Es difícil mostrar una afirmación en el contexto de tamaña negatividad. La forma ha de buscarse instalándose en el desamparo de esa impotencia y no amparándose en la eficacia de viejos patrones representativos que acreditaron justamente su poder configurando los cánones y valores de la conciencia occidental.

Si se piensa en todos los escenarios mundiales, continentes enteros como África, donde, después de los dos grandes hitos mortíferos de este siglo, se ha expandido y se expande el fantasma de una muerte sin rostro y sin historia; si se piensa en el caudal informativo verbal y visual, los horrores con que la cultura mediática atesta a diario los sentidos del espectador; si se piensa en el efecto estupefaciente inevitable que deriva de tal reiteración, se puede comprender entonces la necesidad de recurrir al auxilio de otras formas que no sean las entronizadas por la tradición estética o documental para abordar una materia sobre la cual tan difícil es hablar como callar, un asunto que seguramente pesa en lo inconsciente del sentimiento social y que debería pesar en la conciencia activa de la sociedad que no es otra que la de sus miembros. Todo en nuestra cultura induce a un efecto paradójico en relación con esta lacra: por una parte, "sabemos" sobre ello como nunca se pudo saber y por otra, terminamos dene-gándolo sin remedio porque los valores entronizados conspiran contra la asunción de cualquier hecho que desmienta la parodia ideológica del bienestar consumista.

Doménico, personaje de *Nostalgia*, una película de Tarkovsky, dice en cierto momento: "Antes quería salvar a mi familia, ahora sé que tenemos que salvarnos todos". Reconoce que desea ser feliz pero

cree que hay algo más importante. Las imágenes de una conflagración universal —ya no sólo imaginaria sino posible— provocan la reacción inmediata del sálvese quien pueda, pero su lógica interna crea un conflicto de fondo cuya única salida rigurosa es la ética de la salvación *universal*. Esta idea, pomposa e inabarcable para cualquier individuo o grupo, condicionados como están por sus propios límites, sólo puede practicarse *dentro de esos límites*, no por un cambio de radio sino de espíritu. Todo depende de cómo se viva la órbita de la identidad: o bien el sujeto, la sociedad y la cultura incluyen al otro, admiten la experiencia de este desplazamiento excéntrico, la vivencia del “afuera” en su propio “adentro”, o bien se entregan al espejismo narcisista de ocupar un centro ciego: el de los intereses inmediatos de la “felicidad” predicada, una felicidad intramuros, sean los del yo o los del grupo.

¿Cómo subvertir la intensidad anímica de ese espejismo ubicuo pero incentivado en Occidente por pautas culturales de fuerte y ancho arraigo? ¿En qué medida se puede, desde la esfera del arte y de la comunicación en general, contribuir a su debilitamiento? ¿Qué pautas han de guiar el mensaje indirecto de la forma para que logre conmover *de profundis* la percepción de lo humano —vida y muerte, amor y odio— en un espectador adormecido por las consignas consuetudinarias, tanto bien como malintencionadas? Por lo pronto, conviene evitar el refugiarse en esos modelos tranquilizantes a los cuales estamos habituados, patrones emblemáticos de la “puesta en escena” de nuestra experiencia, a través de los cuales se nos suele llevar a su comprensión. En la tradición occidental se han impuesto prioritariamente aquellos géneros desarrollados a partir de los juegos de identificación subjetiva entre el autor, el héroe y el receptor, que se tejen en torno a la figura del individuo como centro. En particular, se trata de todas las variantes del drama y el melodrama, géneros tradicionales de la narrativa y el teatro, ampliados hoy en su alcance masivo por el cine y la televisión.

Sobre temas y géneros: la forma como mensaje

En sí misma, la forma, igual que el medio, es, si no *el* mensaje, como quería McLuhan, una parte considerable del mensaje, sobre todo porque en la medida que se acredita social y culturalmente se

vuelve transparente: creemos atender a los "contenidos" de la comunicación cuando en realidad su "forma" transmite de antemano un mensaje subliminal cuya fuerza de persuasión opera en sordina, produciendo a veces efectos perversos que alteran el sentido de lo que se pretende decir o mostrar. El molde, el modelo narrativo o icónico en que uno hace encajar el tratamiento de un tema cubre así un aspecto considerable de la comunicación indirecta. Respecto al tema que nos ocupa, mejor, nos incumbe, dada su gravitación abisal, el vínculo de la forma con el mensaje resulta de primera importancia. Algunos ejemplos ayudarán, por ser recientes o insignes, a esclarecer esta relación básica de adecuación o inadecuación entre la forma del discurso y su tema.

Como argentina de origen asistí espectante, hace algunos años, a la proyección de una película que alcanzó éxito internacional: *La historia oficial*. Abordaba una etapa siniestra de nuestra historia contemporánea: la de la dictadura militar y el proceso de exterminio de todos los presuntos disidentes en el que participó parte de la sociedad civil y la práctica totalidad de las fuerzas militares y policiales. El resto de la población se convirtió potencialmente en sospechosa y no menos de treinta mil fueron perseguidos y asesinados. Muchos más se exiliaron, compelidos por el peligro o voluntariamente. Ante la magnitud de estas cifras y el derroche de perversa crueldad que impregnó las "técnicas" de persecución, tortura y muerte aplicadas en la acción genocida, la película escogió un género inadecuado para abordar el tema: la forma melodramática. El espectador acompaña el sufrimiento de una señora burguesa, mujer de funcionario, que, ignorándolo, adoptó en su momento el bebé, nacido en cautiverio, de una presa torturada y asesinada bajo las órdenes del marido. La aparición y reclamación, años más tarde, de los verdaderos abuelos hace que la pobre madre adoptiva rebobine el hilo de la historia que no había querido reconocer, ni sospechar y mucho menos saber. Aunque al final la protagonista abra muy dramáticamente los ojos, el "proceso" —así se lo llamó en Argentina— escamotea allí su innominable apocalipsis, cribado y atemperado, "domesticado" por la representación de ese drama que fuerza nuestra identificación con una peripecia individual cuando lo propio del fenómeno al que se refiere es que toda peripecia individual quedó abismada en el destino de los N. N., marca identificatoria de los cadáveres sin iden-

tividad que aparecieron —cuando aparecían— hacinados en tumbas comunes. Un genocidio de este tipo sólo es “representable” en la medida que los “protagonistas” se muestran bajo la estricta luz de aquel N. N. o, mejor, sólo figuran para mostrar refractadamente ese N. N. sin ocupar lugar propio.

El exterminio nazi volvió a reclamar la atención del público en 1994, a raíz del estreno—distribuido y publicitado a bombo y platillo— de *La lista de Schindler*, famoso producto de la factoría Spielberg. Se trata de otro ejemplo, más refinado aún, de las trampas que la forma puede tender a la intención del mensaje. Como película es muy buena: magníficamente relatada, con una puesta en imagen impecable y momentos de alta belleza formal. Otro es el juicio si se la considera no como historia del señor Schindler y los mil doscientos judíos rescatados, sino, según se publicitó, como *representación del Holocausto*: la masacre de seis millones. Así vista, la película merece los comentarios críticos de otro creador que, en mi concepto, encontró una forma mucho más acorde con el hecho, Claude Lanzmann, autor de *Shoah* (Exterminio, en hebreo), diez horas de rodaje sobre un holocausto... que no se muestra nunca. En una nota aparecida en *Le Monde* (3-3-94), Lanzmann aporta argumentos que confirman, desde la óptica de quien configura el mensaje, lo que se ha dicho hasta aquí desde la perspectiva de quien lo piensa y analiza. “Es todo el problema de la imagen y la representación. Nada de lo que pasó se asemejaba a eso aun cuando todo parece auténtico”. Todo es verosímil, diríamos nosotros, incluso “verdadero”, pero esquiva la esencia misma de aquello que pretende “mostrar” en cuanto escapa al canon de lo representable.

Para testimoniar ¿se inventa una forma nueva o se reconstruye? Creo haber buscado una forma nueva, Spielberg ha elegido reconstruir. Tengo la impresión de que ha hecho un *Shoah* ilustrado, ha puesto imágenes allí donde en *Shoah* no hay, las imágenes matan la imaginación, permiten, a través de Schindler, “héroe” discutible, una consolante identificación... En *Shoah* no hay ninguna historia personal... *Es un film sobre la muerte, en absoluto sobre la supervivencia...* (las cursivas son mías). Los sobrevivientes no dicen “yo”, dicen “nosotros”, hablan por los muertos. En cierto aspecto, el film de Spielberg es un melodrama, un melodrama *kitsch*.

Lanzmann rechaza los “golpes de martillo” melodramáticos, asestados por Spielberg en su gran final conciliatorio. La buena memoria de Israel respecto a su salvador sugiere un *happy end* histórico pero no es

así. "No. Israel no es la redención del Holocausto. Esos seis millones de judíos no murieron para que Israel exista." El papel que Israel ha jugado en su conflicto con Palestina hubo de confirmar, por otra vía y a posteriori, este último aserto.

¿Cuál es la forma que Lanzmann intenta e inventa para presentar lo irrepresentable? Un discurso de candente frialdad —valga el oxímoron—; una acumulación repetitiva, agobiadora y desazonante, de testimonios que siempre dicen lo mismo agregando algún dato; una preocupación obsesiva por dejar sentados en el registro testimonial infinidad de detalles aparentemente marginales que van creando el sentimiento del horror con más verdad que cualquier escena directa. Y el tren, sin gente a la vista, que entra y vuelve a entrar en Auschwitz, imagen interminable que termina la película. El melodrama e incluso el drama muestran sus limitaciones —que operan como virtudes en otros casos— cuando se trata de abordar ciertos temas que sólo se dejan articular por *desplazamiento* y nunca apresar de frente, porque su sentido se pierde cuando pretendemos ahorrarlos en el contorno de una representación verosímil. Este principio general podría afianzarse con el análisis de otras obras sobre el tema genocida cuyo efecto conmocionante obedece no a la verosimilitud de la representación sino a la retórica de la verdad en cuanto expresa el impacto de un sentido que, dada la hondura de sus connotaciones, huiría de la mera fuerza denotativa de las imágenes, sean verbales o visuales.

Entre otras, cabe recordar *La pasajera*, una notable película inconclusa del polaco Andrei Munk, prematuramente muerto. Allí se adopta otro modelo, donde se exploran, a modo casi onírico, derivaciones abismales de la relación amo-esclavo. En *El campo*, obra teatral de la argentina Griselda Gambaro, el escenario se convierte en un ámbito de resonancias de lo que ocurre "afuera", sirenas, ladridos, mientras "adentro" se desarrollan escenas ambiguas que recuerdan el juego de relaciones de un campo de concentración y a la vez satirizan los ritos convencionales de un suceso corriente: la organización de un concierto de piano a cargo de una artista prisionera, ¿de qué o de quién?, nunca se aclara pero al final nadie duda. También merecen comentario algunos momentos culminantes de la película *Rapsodia en agosto* donde Kurosawa aborda no el cataclismo de Hiroshima y Nagasaki sino su memoria, cuarenta años después. Todo se condensa en tres o cuatro imágenes y un personaje, la abuela, sobreviviente de

la masacre: nubes tormentosas, un trueno en la noche y la reacción de alarma —desaforada en el contexto sereno del film— de una vieja frágil cuya mente se debilita pero no su recuerdo del horror; quiere proteger a sus nietos cubriéndolos con sábanas blancas. Aparte de la maestría visual de las metáforas, lo que da la medida del pasado es el contraste entre el tono mesurado de la rememoración descrita por el relato, donde ya hay olvido, y el terror súbito que el trueno despierta en la anciana, el espanto relampaguea en la pantalla, por un instante, como las antiguas llamaradas de la fisión.

Otro ejemplo notable de condensación y desplazamiento, dos técnicas maestras del lenguaje indirecto, nos lo ofrece Dostoievski al final de *El idiota*. Lo traigo a colación porque allí también se ponen al servicio de la versión expresiva de una situación límite. El príncipe epiléptico llega sobrecogido a la casa de Rogoshin, presintiendo que éste acaba de apuñalar a Nastasia Filipovna. Así es. Rogoshin lo introduce en la penumbra inmóvil de una habitación aparentemente vacía. ¿Qué palabras lograrían recrear el escalofrío de ese desenlace largamente anunciado por la novela? Ninguna que se refiera a los personajes o al hecho. Sólo por vía de un lenguaje indirecto, una metonimia gigante, por así decir, consigue Dostoievski dar otra vuelta de tuerca al sentimiento de que ha ocurrido la catástrofe. El crimen se vuelve más terrible porque no se lo menciona, el diálogo lo bordea sin designarlo; el cadáver parece más cadavérico porque no se lo describe, su forma se insinúa bajo un lienzo y sólo se “ven” las huellas de la violencia precedente: ropas esparcidas —sedas, flores, cintas— joyas desceñidas y un montón de encajes en el extremo de la cama, clara albura donde entreasoma el diseño de un pie que parece tallado en mármol. “De pronto bordoneó una mosca despabilada, alzó el vuelo por encima de la cama y fue a posarse en su cabecera”. Cuando se produce el vuelo de la mosca, la opresión de aquel silencio fúnebre e inmóvil ya ha descendido sobre el lector con mucha mayor eficacia que la que habría alcanzado la más cruda de las técnicas directas de representación.

¿En qué medida estas estrategias de la forma colaboran de mejor manera que la verosimilitud en el ejercicio de “transformación interior” del receptor que demandan temas tan comprometidos? En todos los casos el modo de plantear el relato o la visión del suceso límite atenta contra un mecanismo clave de las propuestas tradiciona-

les: la identificación con el héroe. Por el contrario, intentan generar un sentimiento opuesto: *desidentificación*. Un sentimiento de desasosiego que crea en el espectador lo mismo que articula la estructura de la obra y se ha producido en la realidad del acontecimiento extremo al que se refiere: la pérdida de la identidad, la anulación de la persona, del valor individuo.

El efecto de identificación desidentificación

A lo largo de la historia de la novela, del teatro moderno y del cine, las técnicas de la representación y de la verosimilitud se centraron con abrumadora supremacía en la función de una figura modélica sobre cuya peripecia hubo de recaer el acento mayor del sentido de cualquier relato: el protagonista o su antagonista, los héroes y heroínas encargados del *agon*, combate escénico o conflicto relevante del cual todo el resto es telón de fondo, así como el Holocausto es telón de fondo de la aventura de Schindler y sus mil doscientos judíos. El drama, y mucho más el melodrama, nos ofrecen una imagen del mundo que se despliega tal como la refleja una conciencia especular, la del "personaje central", como bien dice esta expresión hecha: la figura del héroe ocupa el centro de la acción. El espectador queda suspendido del destino del protagonista e inviste toda su fuerza afectiva, mucho más poderosa que la intelectual, en la identificación irresistible con situaciones y peripecias que metafóricamente lo remiten a alguna de sus propias circunstancias, miedos, anhelos o sentimientos.

Recurramos de nuevo a Schindler. Una de las escenas más bellas de la película es sin embargo una de las más suspectas por el manejo de este juego de la identificación: un grupo de mujeres, desnudas y rapadas, entra aterrado en una cámara de Auschwitz, aparente lugar de baño por sus instalaciones, en espera de la gasificación. Cuando las duchas por fin se abren, al cabo de la angustia, en vez de gas cae un agua benéfica y reconfortante. El público respira, aliviado, acriticamente bañado, también él, por esa agua bendita y salvadora. Si la salvación hubiese sido el tema, el nudo centrípeto de todos los elementos de la trama, la escena habría resultado perfecta: la metafísica de la contingencia enseña que lo inesperado también puede ser favorable. El mal no es seguro. Pero en el contexto de una obra sobre

el Holocausto, rescatar una promesa de salvación en un infierno donde no la hubo o donde la supervivencia fue anécdota, es alentar sentimientos de inmunidad cuando lo que se impuso fue la más negra desesperanza. La salvación de mil no autoriza el optimismo ante la masacre de millones. De una escena así, en el marco genocida, brota el viejo mensaje que le susurra al espectador aquel “no puede pasarte nada” de que habla Freud en *El poeta y la fantasía*. Todo esto por una razón elemental: su “majestad el yo” es el verdadero héroe al cual remiten todos los ensueños y todas las novelas. De modo que es una operación delicada la que todo autor efectúa al plantear su particular modulación creativa de aquella identidad tácita entre los personajes y el espectador. Spielberg, por ejemplo, desaprovecha aquí la ocasión de acentuar una variante crítica del tema del héroe que su propio protagonista le ofrecía. La indulgente y monosémica simpatía que inspira ese Schindler tan guapo, mujeriego y aprovechado, soslaya su verdadera condición de antihéroe.

Ni bueno, ni malo. En ese sentido todos somos antihéroes. Pero la medianía de nuestras pasiones sólo encuentra el lado reivindicatorio de su valor cuando el contexto en que se engarzan las resignifica otorgándoles su verdadera importancia: enorme y nula a la vez. Enorme en tanto cada individuo detenta en principio el derecho universal a contar como persona. Nulo, porque en el marco global e indiferente de un tiempo colectivo, el tiempo de la historia —tan destructivo en este caso— quedan depreciadas como irrelevantes e ilusorias las prerrogativas de cualquier yo y se impone la lógica, si no la posibilidad, del todos o ninguno a que aludía Tarkovsky. De asumir esto, es seguro que no salvaremos a todos pero es probable que la imagen de la salvación, para “nosotros y nuestras familias”, se independice de las pautas monotemáticas y autorreferenciales, insufladas por el primer mundo, que dan alas a su majestad el yo. El ego es héroe y centro tan sólo para una conciencia sostenida, a la manera melodramática, por las ficciones ideológicas y no por los auténticos valores históricos del individuo que propugaran las revoluciones burguesas.

Sólo cuando la forma, la estructura misma de la obra, muestra la ley del mundo y su complejo entramado social en contraposición con la imagería del ego puede hacer surgir la figura crítica del antihéroe al modo de las grandes piezas de Brecht —no las panfletarias— propiciando una relectura de los papeles protagónicos sobre fondo de his-

toria, como su Galileo, su Schweyk o su vivandera. Entonces comprendemos que el pobre yo, exaltado por sus propias vanidades, se pone en el centro de un proceso donde rige otro tiempo y otro espacio que lo descentran: un largo plazo y una sincronidad anárquica que desbordan la conciencia individual, sobre todo si vive la historia como la expone el melodrama: subsumida en la corta relevancia de sus intereses inmediatos.

En situaciones como el Holocausto o cualquier otra acción genocida de alcance tecnológico o científico, el “nuestro” y el “nosotros” de la identificación debe adquirir otro sentido: no el de la imaginaria autoafirmación de los yoes por el solapamiento de cada individuo con la individualidad del héroe sino, por el contrario, el de la temible anulación —cumplida o potencial— de todo yo por el anonimato de la muerte y de la persecución en masa, una persecución que no persigue lo que somos como personas sino como colectivos, sea pueblo, raza, homosexuales, inmigrantes o cualquier otra etiqueta. La agresión a colectivos engendra responsabilidades colectivas. Karl Jaspers consideró la pesada carga que el Holocausto descargó sobre el pueblo alemán como la de una culpa colectiva.

La forma de exponer, mostrar, relatar un asunto tal no puede animar en el espectador la ilusoria omnipotencia de su yo (pase lo que pase siempre es posible salvarse) ni ofrecer consuelo fácil a su narcisismo congénito (la faz rebelde de un culpable vuelve redimible la culpa de todos), ambos reflejados en el espejo complaciente de un doble: el héroe. De lo que se trata, más bien, es de despertar la profunda desazón de un potencial desposeimiento de su identidad como individuo y persona; de aventar el fantasma de su eventual avasallamiento por obra del rasero ciego de las generalizaciones, sean las del totalitarismo o las de cualquier laya de fundamentalismo, religioso o étnico. Se ha de buscar una forma que no identifique al espectador consigo mismo por intermedio de los personajes sino, a la inversa, que lo *desidentifique*, lo descoloque, lo extravíe de los marcos que instauran y preservan su identidad. Se debe sentir amenazado no como yo sino como sujeto, un valor universal que incluye a todos los otros sujetos.

¿Dónde está entonces el lugar del sujeto? No hay que entender lo dicho como un enjuiciamiento sin matices de la figura del héroe y su conciencia, narrativamente considerados. Al fin y al cabo, es a

través de la galería de grandes héroes y heroínas de la literatura y el teatro seculares y de otras artes más recientes, como hemos aprendido a dilucidar conflictos que arraigan en nuestra alma viva y carnal. Y gloria a dios por el placer y el consuelo que pudo y puede depararnos la risa o el llanto con que acompañamos el destino de los protagonistas de cualquier historia, película o cuento. Lo que deberíamos impugnar es la función engañosa que cumple esa figura cuando su importancia usurpa la del suceso o proceso que se pretende presentar, sesgando de tal modo la percepción, en sí dificultosa, de fenómenos cuyo sentido agrade al ser humano en su misma humanidad, en su esfuerzo de humanización.

Se trata de desautorizar una función ideológica, no de menospreciar el valor del propio sujeto en tanto señala el baluarte final siempre en disputa tras el desorden de las gestas históricas. El sujeto no es el yo —figura ilusoria— sino la sede individual y socializada al par del combate de fondo, aquel donde se juega, cada vez, el enfrentamiento entre la iniquidad deshumanizante que somete, persigue, tortura o mata y la apertura humanizadora de una vida a preservar y, virtualmente, a liberar. El sujeto es la sede concreta donde cada vez se dirime el destino del nosotros. Y a la inversa. Sólo desde este punto de vista es válido afirmar que el que salva a un hombre salva a la humanidad. La obra que se inspire en un lema tal no ha de hacer valer la figura de esos hombres, salvador y rescatado, en la pequeña dimensión de su aventura individual —su cara yóica, por así decir— sino traspasarla hasta encontrar allí un sujeto universal; presentarlos menos como individuos que como seres humanos insertos en un espacio común de resonancias simbólicas. El antiguo *nada humano me es ajeno* se modula entonces con un giro paradójico: *la deshumanización tampoco me es ajena*. Para hacer que el sujeto valga por todos, la forma misma del discurso debe desplazarlo del centro, arrebatándole el mismo privilegio del que se ha despojado a aquellos cuyo siniestro anonimato, en la tragedia colectiva que los arrasara y en la que hoy arrasa a otros, ignora el nombre y no tiene, por tanto, *representación* posible.

El espectador será el verdadero sujeto de la obra si ésta consigue desalojarlo del círculo estrecho de su yo para que asuma la ancha dimensión solidaria o culpable del nosotros en tanto amenaza el valor de cada uno.

La escena de la muerte

Por ser el único ejemplar del mundo vivo que sabe que se muere, la actitud del ser humano ante la muerte es, en realidad, un modo de entender la vida.

Lo que hay de trágico en esa anticipación se compensa con la intensidad que puede alcanzar entre los hombres el sentimiento de la existencia: las más bellas floraciones del pensamiento y la imaginación han brotado del suelo paradójico de esa condición bajo la cual el precio de la vida es más caro porque se pierde. La escenografía de la muerte, tan universal y variada a la vez según las culturas, ha valido siempre como subrepticia celebración de la vida. Por obra de imágenes y palabras, danzas y cantos, las costumbres, el folklore, la mitología y el arte han domeñado el miedo al convertirlo en ceremonia y representación. Occidente ha vertebrado su imaginaria de la muerte en torno a dos muertes emblemáticas, Sócrates y Jesús, cuyo relato inspirara, secreta o explícitamente, la retórica verbal y visual que, al paso de los siglos, revistió el misterio de ese hecho puntual e inexorable.

Sobre la importancia psicosocial, catártica, de los cultos y representaciones fúnebres testimonian su antigüedad y permanencia a lo largo y ancho del tiempo y el espacio humanos. El siglo XX asiste, sobre todo en las sociedades de la abundancia y en los estrechos reductos tercermundistas sometidos a su influencia, a un progresivo eclipse de la ritualidad de la muerte a despecho de su multiplicada exhibición mediática. La ceremonia, en un sentido muy amplio que va de lo social a lo íntimo, está al servicio de un reconocimiento: el de una pérdida cercana, propia, personal o común. Pero la muerte es más que nunca, en el presente, la muerte de los otros: la que vemos o leemos, mil veces repetida y sin embargo, siempre ajena. "La escena de la muerte", esa frase hecha que expresaba lo omnímodo de una experiencia singular, ha pasado de la vida a las pantallas. Y en las pantallas no *vemos* las caras de muertos que nos incumben y menos aún podemos o queremos asumir la figura, imposible por su desfuerzo masivo, de las mortandades que asolan o amenazan con asolar el planeta.

Mucho habría que discurrir para entender el vínculo histórico que quizás aún en este tiempo esos dos aspectos del fenómeno: el eclipse de una escena para la muerte privada y la imposibilidad de

una cabal representación de la muerte masiva, multitudinaria. Pero podría considerarse, en cambio, este doble ocultamiento del rostro de la muerte en relación con el espíritu crítico o, por lo menos, desacralizante, que muchos pensadores y artistas del presente muestran respecto a aquellos relatos emblemáticos que poblaron nuestra imaginación: la muerte de Sócrates y la de Jesús. Abundan las versiones "iconoclastas" que ven en Sócrates una pura mente sin cuerpo y en Jesús, un hombre más, despojado de su filiación divina y necesitado de otras plenitudes, las humanas. Creo que en ello se expresa menos el ocaso de dos símbolos raigales que la decepción y resistencia ante las últimas derivaciones de la cultura a que dieron origen, ante los poderes espurios instituidos tras su bandera. El tono apasionado y comprometido, nunca neutral, de la obra de desmistificación prueba que seguimos presos del "encantamiento", que es difícil deshacerse de "ellos" como lo es desprenderse de los padres, incluso cuando ya los hemos matado. Sin esos referentes fantasmáticos no habría ni historia ni biografía, no habría identidad a cuestionar y a narrar. Por eso no resulta contradictorio admitir que esas críticas llevan razón y se quedan cortas a la vez, en la medida que no pueden abarcar lo que mantiene en reserva el sentido, siempre por hallar, de aquellos espectros tan silenciosos y tan hablados. Su inescrutable mutismo es, valga la paradoja, lo que aún los vuelve aptos para decir. Mejor: todavía dicen en el discurso vibrante que los impugna. Incluso más: ellos mismos han impugnado de antemano cualquiera de sus figuras institucionalizadas: La verdad está en el camino, no en el resultado, enseña Sócrates por la pluma del joven Platón. Y Jesús asiente, por boca de Juan: cuando el grano muere, da fruto.

Podría entenderse esta rememoración sin fin de dos muertes inmortales como un prolongado trabajo de duelo que ha vertebrado el decurso y el discurso de la identidad occidental. Así visto, parece que algún duelo sea necesario para dar origen bien a una cultura o a una persona. Si la vida viene del *bios* la cultura nace de la metabolización de la muerte. Quizás en el principio no haya sido el Verbo o la Acción sino el trabajo del sentimiento: el duelo iniciático por una pérdida primordial e instituyente que hace arrancar el tiempo humano de la elaboración siempre renovada y frustrada de esa reminiscencia que no busca un recuerdo sino lucha contra un olvido. El duelo es el rodeo del corazón para conciliarse con la muerte y seguir latiendo,

es un oficio de la memoria que a la vez reconoce y rescata la pérdida. El duelo confirma la muerte y trabaja contra ella porque en el dolor sentido y en las imprevisibles ramificaciones de su expresión se prolonga la vida eclipsada del difunto. El duelo es una labor de los afectos por obra de la cual la vida acoge la muerte y los ausentes perviven incluso bajo las apariencias del olvido, en el curso sinuoso de los caminos de la memoria, de la biografía y de la historia. Por el duelo podemos conjugar el pasado, dejar que los muertos entierren a los muertos, renunciar a ellos y revivirlos a la par en la pacificación, la culpa o el fermento de un recuerdo que pasa a formar parte de nuestra propia sobrevivencia, de una continuidad que así logra permanecer abierta, de cara a lo por venir. Si la muerte es ley de vida también es cierto que la vida es la ley por la que los muertos aguardan su propia consumación, siempre inacabada, en las resurrecciones, aviadas y extraviadas, que habrán de animar los supervivientes. La experiencia dolorosa de la muerte, de la pérdida, es una "herida que acaba siendo una especie de pulmón a través del cual se respira", dice Canetti, que en ningún momento confunde esta relación con la necrofilia:

Su pacto especial con los muertos que aún no han perdido la esperanza. Los manda llamar en secreto y los alimenta. Pero se abren paso algunos que él no conoce; son los muertos *de otros*, lo dicen abiertamente: de nosotros nadie se ocupa... él no tiene valor para rechazarlos y les da de comer junto con los suyos, que se ponen muy contentos. Se preguntan cosas unos a otros, surgen nuevas amistades, son menos descontentadizos que en vida, se dan por satisfechos con haber sido gente; acaso también esperen saber algo nuevo sobre la propia situación.⁶

Sólo en los vivos pueden confiar los muertos que aún no han perdido la esperanza y que quieren saber algo nuevo sobre su propia situación.

El problema que está en juego en la denegación de la muerte, en su exhibición abstracta, indiferente a fuer de mediatizada, en la imposibilidad de representarla por el alcance de su potencia genocida, no es tanto que declinen los ritos de su escenificación —muchas veces pura forma vacía de contenidos— como que se eluda el duelo que permite asumirla. Si escamoteamos el duelo, cuya expresión consue-

⁶ Elias Canetti, *El corazón secreto del reloj*, Barcelona, 1987, p. 54.

tudinaria dispone una escena para la muerte, esta última vuelve a su puntualidad biológica sin memoria ni historia, sin *inmortalidad*. Nadie sabe si existe ese “fragmento de planeta rodeado de sigilo donde a soñar aprende su eternidad el alma”, pero desde antiguo a cada generación le asistió la confianza de que al ser humano le ha sido otorgado el arbitrio para instaurar una cierta forma de inmortalidad en esta tierra: justamente la que se ha sostenido en un diálogo inmemorial con los muertos, tras su huella y su obra; mementos y monumentos que, entre eclipses, sombras y resurrecciones, siempre operaron en el laboratorio de la memoria colectiva y en el predio íntimo de las almas, egregias o anónimas. Así se instituye un más allá del aquí y ahora de la vida breve, una permanencia fuera de ese límite, una perdurabilidad que se extiende del ayer al mañana y enlaza el anillo entre el ya no y el todavía no. La memoria que conjuga el pasado debería ser la que abre el porvenir. ¿Sucede así entre nosotros?

Por la frecuentación de las obras del pasado, el sujeto tuvo, en épocas sucesivas, al menos desde la era moderna, el sentimiento de una especie de decantación de los diferentes pasados cuyo transvase operaba cada presente. En la marea del tiempo las generaciones sintieron que dejaban grabados los trazos de su destino. Pero la base de esa experiencia se sostenía en el supuesto y la confianza —aun cuando se tiñera de escepticismo— de que regía una línea de continuidad, la tradición, que autorizaba el legado y designaba el legatario de *una* herencia. Digo “una” porque la autoridad de la tradición se funda en esta actitud selectiva que engarza, realza y omite en relación con la incalculable diversidad de pasados que pululan en *el* pasado heredado. A pesar de esta impronta represora, la vigencia de la tradición facilitó la creencia en una inmortalidad que se adscribía a las obras magnas, a los grandes hombres y a las poderosas instituciones. Nuestras relaciones con la tradición han cambiado radicalmente y con ello se vinculan hasta cierto punto los fenómenos de denegación de la muerte y de reticencia al duelo. El pasado ya no endosa el presente para asegurar el futuro: no nos sentimos *obligados* por lo que fue. Pero la libertad que así se abre ha generado efectos paradójicos: en buena parte, sus posibilidades son pervertidas por todos los condicionantes del contexto contemporáneo que ahogan al sujeto en “necesidades” de nueva laya, determinismos que desdeñan, a diferencia de los anteriores, cualquier inserción en una perennidad humana, no contradicto-

ria con la muerte. De otro lado, la experiencia de una libertad no asistida por las trascendencias de antaño nos abandona a nosotros mismos y es desde ese desamparo que debemos tender los puentes para la construcción de una posible inmortalidad terrestre.

¿Cómo entablar relación con los trazos memorables de los muertos, con su legado, sobre el fondo de una imagen del tiempo quebrada por acontecimientos que rasgan la idea de su continuidad? ¿Cómo instalarse uno mismo en un proyecto de herencia respecto a un futuro amenazado por contingencias que debilitan nuestra confianza en la legación? Tanto el ayer como el mañana se inscriben hoy en un esquema del tiempo que desdice el sentido tradicional de la historia como evolución: el tiempo parece repetirse, bifurcarse, modificarse, contradecirse, sin arramblar en una dirección prevista o previsible el derrotero de los sucesos o la fortuna de las obras. La ley de una inmortalidad terrena, siempre virtual, ha perdido sus modelos. Es preciso recrearla bajo estas nuevas condiciones que inhabilitan el recurso a cualquier modelo como garante. Porque tan difícil es confiar en la inmortalidad como renunciar a ella; tan difícil es desertar de toda genealogía —sea linaje de procreación o de elección— como abdicar de toda posteridad. Si antes la historia —por tradición o revolución— preparaba la escena final para que sus actores entrasen, eventualmente, en el escenario de la inmortalidad —“La muerte es el comienzo de la inmortalidad”, sentenciaba Robespierre— ahora hay que inventarse otro “encantamiento”, otro cuento, otro cuadro, otro canto que hile la hebra del tiempo aunque no prediga ni el dibujo y ni el destino de su tejido.

No escasea el sentimiento macbethiano de que la vida es un cuento sin sentido, una empresa inútil, en este fin de milenio donde las libertades se vacían de pasión y la muerte se soslaya fuera de escena. Pero ni siquiera esa duda temblorosa podría silenciar la pulsión vital que apunta a desbordar el límite del principio y el fin e inscribirse en la inmortalidad, incluso una que ignore candidatos definitivos, destinatarios seguros y símbolos sin mancha y sin reproche. Habría de ser, por cierto, una inmortalidad *insegura*, que dependería más de los que en cada caso la instituyesen al constituirse en legatarios que de los que la alimentan con su legado; una inmortalidad sostenida por la elección elaborada o azarosa de las sucesivas generaciones, de los imprevisibles individuos; que pierda y recupere el hilo de su perennidad

según los avatares de los vivos, único destino que todavía espera a los muertos.

Un personaje de Nabokov, evocado por Claude Léfort,⁷ expresa acabadamente el proyecto, modesto, de esta inmortalidad en suspenso a que hoy podríamos aspirar. Aun admitiendo la incierta importancia de un pequeño escrito, se decide a entregarlo a la posteridad diciéndose:

Es un *encantamiento* (la cursiva es mía) que debe permitir a todo hombre exorcizar su servidumbre. Creo en los milagros: creo que por caminos desviados, esta crónica no dejará de llegar a las manos de otros hombres... Y quién sabe, quizás se me justifique por no haber querido apartar el pensamiento de que este trabajo, guiado por el azar, pueda revelarse inmortal —a veces depreciado, a veces alabado, a menudo sedicioso, siempre útil...

Más de dos milenios después, seguimos necesitando, como pedía Platón, algún *encantamiento* para encarar el hecho desnudo de la muerte, para vestirla, para contrarrestarla con desesperada esperanza de inmortalidad, una bella ficción que se vuelve riesgo o un bello riesgo que vuelve valiosas nuestras ficciones.

Se trata de arrojar la propia voz —recuerdo, acto u obra— al eco de los siglos como se arroja una botella al mar: sin saber cuándo o dónde será recogida, sin saber si lo será. Magna o tenue, la huella habrá de inscribirse en una marea que la envuelve en su agitación, la enmarca y la desmarca, la pierde y la rescata, la encubre y la descubre, sin predecir nunca la peripecia de su destino, ratificando tan sólo su tenacidad de supérstite que testimonia contra la muerte por puro afán de pervivencia.

⁷ Claude Léfort, "Mort de l'immortalité?", en *Le Temps de la réflexion*, v. III. Paris, 1982, p. 201.