

Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en arte.

**ELEGÍAS DEL ARTE CONTEMPORANEO. LA MUERTE EN EL
ARTE.**

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el título de Maestría en arte con
línea terminal en Arte contemporáneo y sociedad

Presenta:
María Antonia Paz Cervera

Dirigido por:
Dra. María Margarita De Haene Rosique



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en arte.

ELEGÍAS DEL ARTE CONTEMPORANEO. LA MUERTE EN EL ARTE.

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el título de Maestría en arte con
línea terminal en Arte contemporáneo y sociedad

Presenta:

María Antonia Paz Cervera

Dirigido por:

Dra. María Margarita De Haene Rosique

Dra. María Margarita De Haene Rosique
Presidente

Mtra. Aura Moreno Lagunes
Secretario

Dr. Ruben Maya Moreno
Vocal

M. en A. Raúl García Sánchez
Suplente

Mtra. María del Mar Marcos Carretero.
Suplente

Dr. Vicente López Velarde Fonseca.
Director de la Facultad

De haene

Aura

Ruben

María del Mar

Raúl

Dr. Vicente
Dr. Rineo Torres Pacheco
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Diciembre, 2014

Resumen

La muerte, y la conciencia de la muerte, han sido acompañantes perennes de la humanidad. Las actitudes hacia este hecho ineludible de nuestra existencia se han modificado, cada vez con más premura, a través de la historia de las ideas. Desde el intercambio simbólico entre la vida y la muerte en las sociedades tradicionales, pasando por la convivencia festiva con los muertos, el culto a los ancestros y el lamento romántico, se ha llegado finalmente a la negación contemporánea de la muerte. En el arte contemporáneo pueden observarse críticas y respuestas a la actual negación de la muerte. Las nuevas formas del lamento buscan regresar a la muerte de su exilio y confrontar a la sociedad con esa angustia muda en la que se ha convertido. Las elegías del arte contemporáneo son elegías a la muerte. Profundamente marcados por la historia, los tres artistas elegidos para analizar el fenómeno de la *elegía* en el arte contemporáneo emanan de contextos en los que la muerte, masiva y violenta, ha vuelto imposible su negación: Shimon Attie y Christian Boltansky en relación al Holocausto, Teresa Margolles en medio de las decenas de miles de víctimas de la violencia en los inicios de este siglo en México. ¿Qué actitud hacia la muerte une a estos tres artistas? ¿Qué reflexión sobre nuestra negación contemporánea de la muerte arrojan sobre los espectadores? Nos encontramos aquí con una nueva forma del lamento. El objeto principal de lo lamentado no es, aquí, un ser amado, se está llorando la ausencia de *la muerte*.

(Palabras clave: arte, muerte, elegía, duelo.)

Abstract

Death, and consciousness of death, have been with humanity accompanied from its origins. The attitudes towards this unavoidable aspect of our existence have changed, more rapidly now than ever, throughout the history of ideas. With these ideas ranging from the symbolic interchange between life and death in traditional societies, passing through the festive coexistence with the dead, to the cult to ancestors and the romantic elegy, we have finally come to contemporary denial of death. In contemporary art we can observe critics of and answers to the present denial of death. New forms of lament seek to bring death back from its exile and confront society with this mute anguish, which it has turned into. The elegies of contemporary art are elegies to death. Deeply marked by history, the three artists I have chosen to analyze concerning the phenomenon of the elegy in contemporary art, come from contexts in which death wide spread, massive and violent, has made its denial impossible: Shimon Attie and Christian Boltansky in relation to the Holocaust, and Teresa Margolles in the midst of thousands of dead from the violence that erupted in the first decades of this century in Mexico. What is the attitude towards death that links these three artists? How can their reflections enlighten us in the face of contemporary denial of death? We can find here a new form of lament. The main object of loss here is not the beloved; it's the absence of death, which is being lamented here.

(Keywords: art, death, elegy, grief.)

Una elegía a mi madre que trasciende en el tiempo y la memoria.

Agradecimientos

Muchas personas contribuyeron en la elaboración de este trabajo, le agradezco de manera especial a la Dra. María Margarita de Haene quien ha sido fundamental en este andar y me compartió su visión poética del arte. A los lectores: M en A. Aura Moreno, Dr. Raúl Maya, M en A. Raúl García, M en A. María del Mar Marcos; les agradezco todas sus aportaciones y su apoyo. A Diego Ugalde que urdió con mitos esta tesis.

A mi querido Guillermo que va siempre conmigo no importando lo abrupto del camino. A Roberta y Antonia que dan sentido a mi vida llenándola de ideas y proyectos nuevos. A mi Papá que me alienta a realizar mis sueños. A mi amiga Luisa, compañera de vida, que hizo de este camino un arcoíris.

Hay muchos artistas que han inspirado este trabajo, y por ultimo debería dar las gracias a todos aquellos que han hecho de la muerte una elegía.

Elegías del arte contemporáneo. La muerte en el arte.

Tabla de contenidos.

Introducción.....	2
I. Hablar con los muertos: La elegía primigenia.....	10
1. El mito de la muerte: Orfeo en el inframundo.....	12
2. La ciudad de los muertos y la memoria de los vivos.....	19
 II. La muerte del tiempo: La elegía de la modernidad.....	 27
1. El tiempo perdido: la rebelión romántica.....	30
2. La muerte otra: las nuevas elegías.....	36
 III. La muerte vedada: Elegías contemporáneas	 43
1. La guerra: conciencia obligada y posmemoria.....	50
2. Cadáver, duelo y elegía: los rostros de la muerte contemporánea.....	63
2.1 Cadáver.....	65
2.2 Duelo.....	71
2.3 Memoria.....	74
3. Elegías a la muerte: el intento de Antígona.....	77
3.1 Teresa Margolles: El reclamo invisible.....	80
3.2 Shimon Attie: La ciudad y la memoria.....	90
3.3 Christian Boltanski: Vivir con los muertos.....	101
 Conclusión: Escribir un poema después de Auschwitz.....	 115
 Índice de imágenes	
Bibliografía	

Introducción

*Vendrá la muerte y tendrá tus ojos
esta muerte que nos acompaña
de la mañana a la noche, insomne,
sorda, como un viejo remordimiento
o un vicio absurdo.*

Cesare Pavese

La muerte, y la conciencia de la muerte, han sido acompañantes perennes de la humanidad. Las actitudes hacia este hecho ineludible de nuestra existencia se han modificado, cada vez con más premura, a través de la historia de las ideas. Desde el intercambio simbólico entre la vida y la muerte en las sociedades tradicionales, pasando por la convivencia festiva con los muertos, el culto a los ancestros y el lamento romántico, se ha llegado finalmente a la negación contemporánea. “No es normal estar muerto hoy en día, y esto es nuevo” (Baudrillard, 1980, p. 145). En el arte contemporáneo pueden observarse críticas y respuestas a la actual negación de la muerte. Las nuevas formas del lamento buscan regresar a la muerte de su exilio y confrontar a la sociedad con esa angustia muda en la que se ha convertido. Las elegías del arte contemporáneo no son ya lamentos por los vivos arrancados de la vida, sino por los muertos mismos a quienes se ha despojado de su muerte: son elegías a la muerte.

La conciencia de la muerte está presente en todas las sociedades, al grado que autores como Derrida afirman que la cultura es “antes que nada...la cultura de la muerte.” La cultura es “Consecuentemente... una historia de la muerte. No hay cultura que no tenga un culto a los ancestros, una ritualización del duelo y el sacrificio, lugares y modos de entierro institucionalizados, incluso si es tan sólo para las cenizas de la incineración.” (Derrida, citado en Kennedy, 2007, p. 116). Y sin embargo, “De las sociedades salvajes a las sociedades modernas, la evolución es irreversible: poco a poco *los muertos dejan de existir*.” (Baudrillard, 1980, p. 145).

Es quizás esa *ausencia* de la muerte la que provoca que la mirada moderna mire con nostalgia hacia las huellas de la actitud funeraria del pasado.

No sólo asombran el tamaño y la antigüedad de las pirámides de Guiza, maravilla que haya existido un tiempo en que una sociedad entera se movilizaba para construir la tumba de un rey. La calavera de Jericó (fig. 3) nos muestra que hace 7 000 años se modificaban los cráneos de los muertos para representar al difunto. Sigue conmoviendo leer la descripción de las emociones que experimentó el arqueólogo que miró por primera vez, después de miles de años, dentro del tesoro de la tumba de Tutankamón: no sólo le deslumbraban el oro y las joyas, le intrigaba la cantidad de objetos depositados ahí para que el difunto llevara a la otra vida. Las huellas arqueológicas nos muestran que la muerte ha formado parte de la cultura humana desde tiempos inmemoriales, nos recuerdan que en algún punto del camino hemos perdido nuestra relación con los muertos. La mirada arqueológica se vuelve *elegíaca* porque nosotros sencillamente ya no construimos pirámides para nuestros difuntos: nuestros más altos monumentos son los rascacielos de Dubái, torres donde el capital aspira a la inmortalidad de los cielos.

La ausencia de los muertos no provoca solamente una *distancia* simbólica: “pagamos con nuestra propia muerte continua y con nuestra angustia de muerte la ruptura de los intercambios simbólicos con ellos.” (Baudrillard, 1980, p. 156). Y aunque la angustia de la muerte no es nueva, “¡Tengo miedo de la muerte y aterrado vago por la estepa!” afirma el héroe Gilgamesh en un poema babilonio de al menos 5 mil años de antigüedad, el esfuerzo contemporáneo por silenciar esa angustia es distinto de cualquier otra época. Si a través de la historia la sociedad expresó sus emociones hacia la muerte propia y de los otros, en la época contemporánea esas emociones no sólo dejaron de expresarse, se han convertido en un tabú.

El tabú que pesa sobre la muerte va mucho más allá de silenciar el duelo. La ciudad, espacio icónico de la modernidad donde había de cumplirse finalmente el ideal humanista de la inclusión igualitaria, ha terminado por exiliar a los muertos. Porque “en las ciudades nuevas o en las metrópolis contemporáneas, (...) nada ha sido previsto para los muertos, ni en el espacio físico ni en el mental” (Baudrillard, 1980, p. 145). Si el cementerio dentro de los muros de la ciudad representaba el derecho de los ancestros a participar de la comunidad, si fue en alguna época centro de reunión donde la comunidad intercambiaba y celebraba la vida, ahora es difícil encontrar un sitio semejante.

El momento mismo de morir era un momento donde antaño el moribundo compartía con familiares, amigos y vecinos; ahora “Ya no se muere en casa, entre los deudos: se muere en el hospital y solo.” (Aries, 2000, p. 84).

El otro espacio habitado tradicionalmente por los muertos es, sin duda, la memoria. “Recordar es una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo. La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos. Así, la creencia de que la memoria es una acción ética yace en lo más profundo de nuestra naturaleza humana” (Sontag, 2010, p. 132). Gran parte del arte funerario, desde la antigüedad, cumple la doble función de otorgar un *espacio* al difunto y de fungir como *memorial* de lo que el difunto representó para los vivos. Las pirámides de Egipto, las tumbas de Ciro y Darío en Persia, la tumba de Agamenón en Micenas, así como las estatuas y los monumentos que representan a personajes importantes, desde la época romana hasta los inicios de la modernidad, cumplen el doble propósito de tumba y memorial. En nuestros tiempos, la televisión parece haber suplantado tanto el lugar de los ritos funerarios como el de las tumbas y memoriales, por otra parte casi desaparecidos de las ciudades. Lo mismo sucede al nivel de la muerte privada, la de aquellos personajes que no alcanzan la suficiente notoriedad como para ser llorados por la comunidad en su conjunto. La memoria privada de los difuntos estuvo mucho tiempo relacionada a su permanencia en forma de imagen: “Entre el representado y su representación hay una transferencia del alma.” (Debray, 1994) Cráneos modificados, retratos, estatuas funerarias, máscaras, y finalmente fotografías han sido por siglos la manera de recordar, en la esfera privada, a nuestros muertos. Pero es precisamente el valor de la imagen el que está en riesgo en la posmodernidad:

“La televisión está organizada para incitar y saciar la atención inestable por medio de un hartazgo de imágenes. Su superabundancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido. El flujo de imágenes excluye la imagen privilegiada.” (Sontag, 2010, p. 121)

Los artistas contemporáneos deberán crear nuevas estrategias para permitir que la imagen, sobretodo la que necesita de una atención y reflexión

particulares, pueda evocar lo que de otra manera estará irremediablemente perdido.

El flujo incesante de imágenes no se detiene, como el tiempo en su concepción moderna: “la historia y la temporalidad modernas no sólo no pueden recurrir, sólo pueden ser experimentadas como “pasando” hacia el pasado, o como ansiosa proyección de un futuro incierto.” (Pfau, 2010, p. 548) La memoria, como el tiempo, se *pierde*. No hay un sitio donde contemplar las imágenes pues: “Es difícil encontrar espacio reservado para la seriedad en una sociedad moderna, cuyo modelo principal del espacio público es la megatienda”. (Sontag, 2010, p. 137) Esta concepción del tiempo y el espacio llevan a un sentimiento de *pérdida* desde los inicios de la modernidad. La idea de *tiempo perdido* “se vuelve una premisa central para la producción estética comenzando con el Romanticismo temprano.” (Pfau, 2010, p. 551)

Proust realiza una elegía monumental al tiempo que no vuelve, Caspar David Friedrich idealiza la melancolía ante la pérdida de la naturaleza, Turner se lamenta por aquellos a quienes no se les permitió una muerte digna (*Entierro en el mar*). El romanticismo no sólo refleja en su producción estética una preminencia del lamento, es precisamente el momento en el que Philippe Ariés reconoce un cambio fundamental en la actitud hacia la muerte: “En adelante, la muerte supone una ruptura. [...] Ciertamente, la expresión del dolor de los supervivientes se debe a una intolerancia nueva a la separación.” (Ariés, 2000, p. 65) La novedad no es el dolor, es la forma de expresarlo. El dolor ante la pérdida no es nuevo, pero sí la forma de expresarlo y su significado. “La muerte temida no es entonces la muerte de uno mismo, sino la *muerte del otro*.” (Ariés, 2000, p. 66) Estos cambios en la sensibilidad moderna permearán la producción estética y, mientras se aceleran los procesos de la modernidad a través de los siglos XIX y XX, desembocarán en lamentos no sólo por la desaparición del ser amado, sino por la pérdida de ideales: el tiempo, los dioses, la naturaleza y finalmente la muerte misma.

Con lo que Ariés describe como *la muerte vedada* y Baudrillard como *el ghetto de los muertos* ya instalados en la sensibilidad moderna, una presencia descomunal de la muerte violenta se presentará con los genocidios, guerras mundiales y demás conflictos armados que acabarán por marcar el siglo XX.

En 1915 Freud escribe: “Es evidente que la guerra ha de barrer con este tratamiento convencional de la muerte. Ésta ya no se deja desmentir; es preciso creer en ella. Los hombres mueren realmente; y ya no individuo por individuo, sino multitudes de ellos, a menudo decenas de miles un solo día.” (Freud, 1992, p 292) La conciencia intermitente de la muerte irrumpirá dejando huellas indelebles en una sociedad que la considera tabú. El *Guernica* de Picasso denuncia la brutalidad de la guerra, pero también indica el momento preciso en el que se pierde la inocencia de un pueblo: la matanza de los inocentes. Chagall, quien vive en carne propia la persecución, pintará también una serie de cuadros que son denuncia de la violencia y lamento por el mundo que se pierde. La guerra dejará además una herida que afectará, como analiza Marianne Hirsch en *La Generación de la Posmemoria*, a más de una generación, problematizando las representaciones estéticas de ésta y llevando a muchos artistas a reflexiones sobre la muerte masiva que continúan hasta nuestros días.

Las huellas de la guerra y sus genocidios pondrán en juego las maneras en las que la memoria colectiva opera para sobrevivir. Ante los miles de muertos anónimos el duelo privado pasará a segundo término y será la sociedad en su conjunto la que deba emprender duelos públicos. La generación de los hijos de los sobrevivientes, entre los cuales se encontrarán muchos artistas, se preguntará: “¿Qué le debemos a las víctimas? ¿Cómo podemos transmitir sus historias sin apropiarnos de ellas, sin que nuestras propias historias sean desplazadas por ellas? [...] ¿Puede ser transformada en acción y resistencia la memoria del genocidio?” (Hirsch, 2008, p. 104) Más aún, algunas imágenes se volverán “emblemas del sufrimiento, como la instantánea del niño en el gueto de Varsovia en 1943, con las manos levantadas, arreando al transporte hacia un campo de exterminio” (Sontag, 2010, p. 137). Sin embargo, al mismo tiempo que sirven de íconos de la memoria colectiva, corren el riesgo de ocultar el sufrimiento: “Pequeñas, en dos dimensiones, delimitadas por sus marcos, las fotografías minimizan el desastre que presentan y lo alejan de los espectadores.” (Hirsch, 2008, p. 117)

El recuerdo del sufrimiento es problemático, no hay duda de que “simplemente hay demasiada injusticia en el mundo. Y recordar demasiado (...) nos amarga. Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la

memoria sea defectuosa y limitada.” (Sontag, 2010, p 132) Por otro lado, la saturación de imágenes del sufrimiento provocan hartazgo y en “una vida en lo cual lo superfluo reclama nuestra atención- parece normal apartarse de las imágenes que simplemente nos producen malestar.” (Sontag, 2010, p.116). Atrapados entre exceso de imágenes, el olvido, las necesidades de la reconciliación y el riesgo de ser *pantalla* que oculta lo que busca representar; los artistas tiene la difícil tarea de encontrar nuevas formas de llamar la atención sobre los temas que consideran realmente importante recordar, y hacerlo de una manera efectiva. En el caso específico de la muerte: “el *elegista* moderno se ha sentido obligado a justificar escribir sobre una sola muerte en la era de las muertes masivas.” (Kennedy, 2007, p. 58) ¿A quiénes o a qué, y sobretodo cómo, es necesario llorar en nuestro tiempo?

“Cuando hay tantos que tendremos que llorar/ cuando el dolor se ha vuelto tan público/ [...] ¿de quién habremos de hablar? Pues a diario mueren, / entre nosotros, aquellos que nos aliviaban un poco.”, escribe W.H. Auden, gran *elegista*, en *Memoria de Sigmund Freud*. La *elegía*, una forma poética, surgió en Grecia como lamento funerario. A través de los siglos se transformó hasta abarcar prácticamente todos los temas, para entonces convertida en una estructura métrica. Sin embargo, “el *tono elegíaco* es una actitud más que una estructura formal” (Hollander en Kennedy, 2007, p. 56), definido por Coleridge como aquella en la que se “siente pena por el pasado o deseo por el futuro, [...] La elegía presenta todo como perdido y pasado, o como ausente y futuro.” (Coleridge en Kennedy, 2007, p. 56) Y bien sabemos que a la mirada contemporánea, todavía más que en los inicios de la modernidad, todo le parece perdido, pasando o ausente. No es extraño, pues, que la elegía haya pasado de “llorar a un individuo particular al reconocimiento melancólico de los ideales y potencialidades traicionados por la concepción moderna del tiempo histórico como uniformemente progresivo” que finalmente se establezca “lo elegíaco como *la* característica definitoria de la producción estética de la Modernidad” (Pfau, 2010, p. 553).

En tiempos profundamente marcados por la pérdida, muchos artistas recurrirán a la distancia poética que brinda la elegía para recuperar la fuerza del lamento. Como afirma la artista Cindy Sherman: “El horror del mundo es inigualable, demasiado profundo; es más fácil de asimilar si es hecho como un

engaño, humorístico, en una forma artificial". (Sherman, 2013, pág. 93) Y, pregunta Hölderlin, *¿Para qué sirven los poetas en un tiempo destituido?* En búsqueda constante, muchos esbozarán precisamente en la conciencia de la muerte una respuesta, y, como afirma Octavio Paz: "hacerlo de cara a la muerte- sabiendo que el hombre inventó el futuro eterno para escapar de ella- y reconciliarnos con la realidad: Sólo ante la muerte nuestra vida es vida" (Paz, 1990, pág. 221)

Evidentemente, no todos los artistas contemporáneos confrontarán a la muerte, ni todos los que lo hacen lo harán de la misma manera. Las formas de representar la muerte en el arte serán tan variadas como las emociones que ésta provoca, y como las actitudes que las sociedades, y los individuos, tomen hacia ella. Desde la atracción mórbida del arte abyecto hasta las más poéticas elegías visuales; pasando por la denuncia política, el luto íntimo o el cuerpo deconstruido, es sin embargo el arte uno de los últimos reductos del *intercambio simbólico* con la muerte. Es la defensa ante "Su desaparición en lo imaginario" que "no es sino la señal de su interiorización psicológica, cuando la muerte deja de ser la gran segadora para convertirse en la angustia de la muerte." (Baudrillard, 1980, p. 169)

Afirma Walter Benjamin: "No hay documento cultural que no sea a la vez una crónica de la barbarie" (Benjamin, 2004, p. 23) Profundamente marcados por la historia, los tres artistas elegidos para analizar el fenómeno de la *elegía* en el arte contemporáneo emanan de contextos en los que la muerte, masiva y violenta, ha vuelto imposible su negación: Shimon Attie y Christian Boltanski en relación al Holocausto, Teresa Margolles en medio de las decenas de miles de víctimas de la violencia en los inicios de este siglo en México. A pesar de esto, no son sus obras denuncias de los horrores de la guerra, no vemos aquí la rabia del *Guernica* o la tristeza de Chagall. No estamos tampoco ante imágenes *icónicas* del Holocausto o ante la presencia del cadáver. La muerte no está presente en una imagen directa. Los muertos están difuminados. ¿Qué actitud hacia la muerte une a estos tres artistas? ¿Qué reflexión sobre nuestra negación contemporánea de la muerte arrojan sobre los espectadores? ¿Nos encontramos aquí con la *continuación* histórica de la larga tradición de lo elegíaco en el arte o estamos ante una nueva forma del lamento? Si el objeto principal de lo lamentado no es, aquí, un ser amado, ni siquiera un grupo social

específico, ¿qué se lamenta? ¿Se está acaso “llorando el ideal-la pérdida, no de lo que *fue*, sino de lo que *debió* haber sido”? (Pfau, 2010, p. 554) Más aún, en la era en la que “Hemos manifestado la inequívoca tendencia a hacer a un lado la muerte, a eliminarla de la vida.” (Freud, 1992, p. 290), ¿lamentarán los artistas la ausencia de *la muerte*?

I. Hablar con los muertos: La elegía primigenia

Donde habite el olvido,
En los vastos jardines sin aurora;
Donde yo solo sea
Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.
[...]

Luis Cernuda, Donde habite el olvido

Un camino cruza y se aleja en un paisaje desolado: los árboles desnudos han dejado caer sus hojas, algunos troncos yacen sobre las tumbas. El cementerio, claramente abandonado, está cubierto por la vegetación: no hay visitantes, nadie limpiará los sepulcros, nadie llorará los nombres que se borran poco a poco de las lápidas. La ausencia es completa: nada ni nadie responderá a la mirada melancólica de la fotógrafa, lo que podría ser un paisaje en calma se vuelve inquietante por la pesada presencia de la nada. La mirada fotográfica busca entre los árboles y las tumbas, al no encontrar evoca, añora. La imagen invita a contemplar un sitio donde antes existió algo que podía respondernos, pero que ahora no está. Nos recuerda también que transitaremos ese camino, y que para cuando lo hagamos probablemente moriremos dos veces: pues la gran ausente es la muerte, exiliada cuando los instrumentos del *intercambio simbólico* con ella fueron negados, silenciados, olvidados. No ingresaremos, al morir, a la gran comunidad de los ancestros, pues: “Descender al Hades sin ser cantados es la suerte de los comunes” (Schiller, Los dioses de Grecia en Pfau, p. 556)



Fig. 1 Hannah Collins, *In the Course of Time II* (*En el paso del tiempo II*), 1994

No podía ser más claro el título (*Fig.2*), pues en efecto vigila desde atrás la figura oscura mientras la mujer desnuda nos mira nerviosa, consciente de que *El espíritu de los muertos vigila*. Paul Gauguin había llegado poco antes a Tahití tratando de huir de la cultura europea que consideraba artificial y convencional. Ahí conoce a Tehura, la modelo que vemos en el cuadro, quien le inspira más de 70 telas. Al regresar tarde una noche, según cuenta en uno de sus diarios, la habría encontrado “inmóvil, desnuda, acostada bocabajo en la cama con los ojos exageradamente grandes por el miedo... ¿Me tomará acaso, con su rostro asustado, por uno de los demonios y espectros de los Tupapaus, con los cuales pueblan las noches en vela las leyendas de su gente?” (Gauguin en NYU, 2014) Explica además que los tahitianos consideraban las luces fosforescentes que brillaban en la noche como los espíritus de los muertos, de ahí las flores en la tela que cubre la cama y los indicios de estrellas atrás. No sabremos nunca lo que pensaba realmente Tehura esa noche, pero tenemos el testimonio visual de una mirada europea fascinada ante una cultura que aún habla con sus muertos y que, por lo tanto, le resulta completamente *ajena*.



Fig. 2 Paul Gauguin, Manao tupapau (El espíritu de los muertos vigila), 1892

1. El mito de la muerte: Orfeo en el inframundo

“¡Desventurado amante!
¿No tendré, pues, esperanza
de que mi ruego escuchen las gentes del Averno?
Cual sombra errante
de insepulto cadáver infeliz,
seré privado del cielo y del infierno.”

Monteverdi, Orfeo

“Deidades de este mundo subterráneo, al que descendemos cuantos nacimos mortales. [...] no he venido aquí para ver el Tártaro tenebroso [...] He venido en busca de mi esposa.” (Ovidio, 2009, Libro X) implora Orfeo en el inframundo interpelando a los dioses para que le permitan volver con Eurídice al reino de los vivos. El mito de Orfeo, relatado por muchos poetas de la antigüedad clásica, ilustra las actitudes antiguas hacia la muerte; y, sobretudo, muestra las crisis que provocan las tensiones entre las distintas actitudes hacia el lamento por los difuntos. Nos habla también del papel privilegiado de los artistas en la relación *simbólica* con la muerte, y de las pruebas que deben afrontarse para realizar ese intercambio con los difuntos.

El lamento de Orfeo frente a Hades y Perséfone se acompaña del sonido de la lira, el poder de su lamento conmueve tanto a los espíritus como a los dioses. El mito parece decirnos que el arte es la única llave para poder reactivar el intercambio con la muerte. Pues a muy pocos les fue dado conocer el mundo de los muertos y volver. En la puerta del reino de la sombra se encontraba Cerbero, el perro de tres cabezas, encargado de cuidar que no salieran los muertos y no entraran los vivos. A través de su música Orfeo logra adormecerlo para lograr cruzar la frontera prohibida. A través de su música también es que logra que los dioses de la muerte le devuelvan a Eurídice y, después de perderla y antes de su muerte, a través del poder de su canto detiene el ataque de las mujeres bacantes por unos momentos: inclusive después de muerto su cabeza flota al lado de su lira entonando su último canto.

El mito de Orfeo fue tan poderoso que inspiró los *Misterios Órficos*, cultos iniciáticos de contenido desconocido, en los que el viaje de Orfeo al inframundo, y las pruebas que ahí superó, jugaban un papel importante. Es

precisamente en los ritos iniciáticos donde se intercambian simbólicamente el nacimiento y la muerte: “Esa gran época de la operación simbólica es la iniciación. No aspira a conjurar la muerte ni a «sobrepasarla», sino a articularla socialmente.” (Baudrillard, 1980, p.147) Y es por ello que: “El sujeto necesita, para su identidad, un mito de su fin, como necesita un mito de su origen.” (Baudrillard, 1980, p.187) El viaje de Orfeo no es sólo el viaje individual para entender el significado de la vida y la muerte, es además la representación de una sociedad que permite, a través del lamento poético, realizar un intercambio simbólico que, aunque se demuestre imposible, intente regresar a los muertos al círculo de los vivos: “Al mismo tiempo, la oposición entre el nacimiento y la muerte desaparece: pueden intercambiarse también como cualidades de la reversibilidad simbólica. La iniciación es ese momento crucial, ese nexo social, esa cámara oscura donde nacimiento y muerte, dejando de ser términos de la vida, reinvolucionan el uno en la otra; no hacia una fusión mística, sino para hacer aquí del iniciado un verdadero ser social.” (Baudrillard, 1980, p 172)

En las antiguas actitudes hacia la muerte, morir se convierte en una forma de *pertenecer* a la comunidad:

“... Para la conciencia colectiva, la muerte en condiciones normales es una exclusión temporal del individuo de la comunión humana, que tiene como efecto hacerle pasar de la sociedad visible de los vivos a la sociedad invisible de los ancestros...”. (Hertz, 1990, p. 102)

Es así como Odiseo, con el fin de conocer lo que le depara el destino, visita el inframundo para interrogar a esa sociedad invisible a través de un ritual simbólico en el que les entrega sangre, líquido vital, a cambio de su conocimiento. Al encontrarse con Aquiles le habla de esta manera: “...antes, cuando vivías, los argivos te honrábamos como a una deidad, y ahora, estando aquí, imperas poderosamente sobre los difuntos. Por lo cual, oh Aquiles, no debe entristecerte que estés muerto” (Odisea, Canto XI) Podemos entrever así que en realidad el lamento elegíaco, el arte funerario y en general la memoria de los difuntos no pretende realmente *traerlos de regreso*, sino que “no hay distinción en el plano simbólico, entre los vivos y los muertos. Los muertos tienen otro estatuto, eso es todo, y ello exige algunas precauciones rituales.

Pero visible e invisible no se excluyen, son dos estados posibles de la persona. La muerte es un aspecto de la vida.” (Baudrillard, 1980 p 160)

La muerte es, sobretudo, un acontecimiento universal e ineludible. Se trata de un acontecimiento familiar, en tanto que sucede cotidianamente, aunque al mismo tiempo, resulta paradójicamente desconocido, ya que siempre el que muere es el otro. Es además natural, aunque se presenta como una agresión; es también aleatorio, indeterminable e imprevisible, puesto que se desconoce el momento preciso en que llegará. (Thomas, 1991, p. 54) Ante esta agresión imaginaria se recurre a la representación simbólica pues: “lo imaginario recurre al símbolo pues es su mediador instrumental privilegiado.” (Thomas, 1993, p. 471)

El intercambio simbólico con la muerte no se realiza tanto en el momento, imprevisible, de la muerte física, más bien comienza después de éste con el lamento y el *duelo*. El duelo marca el comienzo de una etapa de transformación de la relación con el difunto, que será la de la relación entre los vivos y los muertos. En este sentido, podemos decir que los muertos no están jamás en su sitio, sino que siguen obsesionando a los sobrevivientes. La presencia de rituales funerarios en la sociedad humana desde tiempos prehistóricos nos habla de la importancia de esta relación con la sociedad de los difuntos:

“... La novedad sapiens que aporta al mundo no reside, tal como se había creído, en la sociedad, la técnica, la lógica o la cultura, sino en algo que hasta el presente venía siendo considerado como epifenoménico, o ridículamente promulgado como signo de espiritualidad: la sepultura y la pintura”. (Morin, 1992, p. 113)

Las tumbas más antiguas, corresponden al hombre de Neanderthal, y ya desde entonces se marca una actitud ritual: en ocasiones el muerto era colocado en posición fetal, a veces era acostado sobre un lecho de flores, en otros casos cubiertos por una capa de ocre; también se han encontrado los restos mortales señalados y protegidos por una acumulación de piedras, e incluso suelen estar acompañados por ofrendas en forma de alimentos o armas. Estas ofrendas funerarias aparecen en algunos casos con ajuares que adornan al difunto.

“Las sepulturas y rituales mortuorios testimonian la irrupción de la conciencia de la muerte en la comunidad humana, así como

también una serie de transformaciones antropológicas que permitieron y provocaron dicha irrupción.” (Morin, 1992, p. 114)

Esta conciencia de la muerte lleva a la construcción de todo un aparato mítico-mágico cuyo propósito es afrontar la muerte, integrarla a la existencia.

“.. Los ritos de la muerte lavan y exorcizan el trauma provocado por la idea de aniquilamiento. En todas las sociedades de sapiens conocidas, las exequias traducen a un mismo tiempo una crisis y su superación, de un lado la aflicción y la angustia, del otro la esperanza y el consuelo. Todo parece, pues, indicarnos que el homo sapiens siente el problema de la muerte como una catástrofe irremediable que le provocará una ansiedad específica, la angustia o el horror ante la muerte, y que la presencia de la muerte se convierte en un problema vivo, es decir, que modela su vida. Asimismo, parece claro que este hombre no sólo rehúsa admitir la muerte, sino que la recusa, la supera y la resuelve a través del mito y de la magia...”. (Morin, 1992, p. 116)

El arte funerario de las sociedades antiguas nos muestra cómo operan los mecanismos del mito y la magia para asimilar la muerte a la comunidad. Los cráneos encontrados en Jericó, (fig. 3) antes del neolítico, demuestran que la representación de la muerte ha estado presente desde entonces; estos cráneos se recubrían con yeso entintado para suplantar la carne ausente, colocándose conchas en la cavidad de los ojos, para representar una especie de retrato del difunto. Con una intención conmemorativa y animista, estos cráneos formaban parte de la decoración de los hogares, como imágenes de los seres amados y a la vez un recuerdo de la posibilidad de la propia muerte. Debray afirma que: “Entre el representado y su representación hay una transferencia del alma.” (Debray, 1994, p. 140)

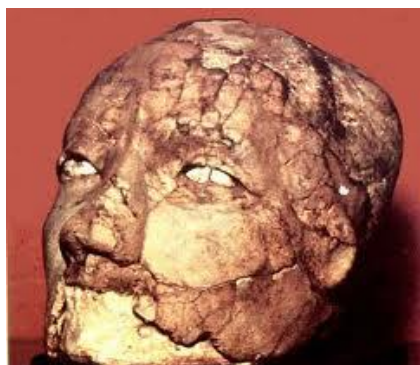


Fig. 3. Calavera de Jericó. 7000 a.c.

La presencia de los cráneos de los difuntos dentro de los hogares forma parte de una larguísima práctica en la que durante siglos se mantuvo a los muertos presentes en la intimidad del espacio familiar. La función no era *inmortalizar* a los difuntos, sino garantizar el intercambio, las redes que mantienen viva a la comunidad:

“Cuando los muertos están ahí, diferentes pero vivos y compañeros de los vivos en múltiples intercambios, no necesitan ser inmortales, *no hace falta* que lo sean, porque esa cualidad fantástica rompería toda reciprocidad. Sólo a medida que son excluidos por los vivos se vuelven tranquilamente inmortales, y esa supervivencia idealizada no es sino la marca de su exilio social.”
(Baudrillard, 1980, p 171)

Las pirámides faraónicas se concibieron como espacios de transición a la vida de ultratumba: no suponían la materialización del momento final, sino la posibilidad de comenzar otra vida. Todo estaba pensado para que el difunto alcanzara el otro mundo en la manera prevista: las pinturas eran un recordatorio de lo vivido, las esculturas y recipientes donde podía descansar el alma, y los objetos materiales acompañaban al cuerpo, como monedas de cambio para poder pagar el paso al más allá. La simbología que impregnaba estos espacios es grandiosa y cada elemento posee un significado individual y otro grupal en relación a una concepción cosmogónica compleja.

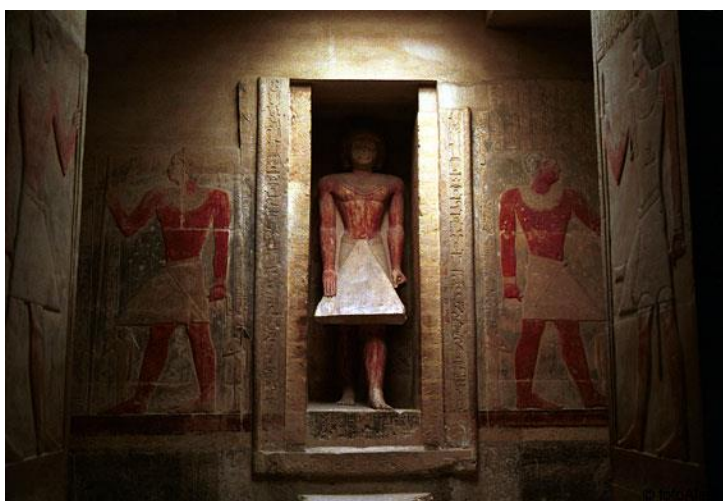


Fig. 4. Saqqara, Egipto. *Mastaba de Mereruka*. (Imperio Antiguo, VI Dinastía).

La *Mastaba de Mereruka* representa la tumba más grande del Imperio Antiguo; su nombre *Saqqara* viene de *Sokaris*, el dios de la muerte y en esta necrópolis de aproximadamente 1000 m² se encuentran 32 cámaras mortuorias, destinadas a Mereruka y su esposa. En el interior de la sala principal (Fig.4), destaca la “sala de los seis pilares” con una estatua del difunto en un nicho. Las paredes están decoradas con imágenes de grandes dimensiones del difunto rodeado con fórmulas que se debían recitar en honor a los muertos y una descripción de lo que necesitaba en la otra vida. Para los egipcios no había distinción entre los objetos del mundo real, tales como las personas o las ofrendas y las pinturas de las representaciones de los mismos. Por ello, cada una de las escenas de ofrendas tenía un carácter mágico que las convertía en algo real en el más allá. Encima de esto, el arte egipcio se construía a partir de la certeza de que aquello que fuera *inútil* en este mundo, funcionaría con más fuerza en el otro. Las puertas falsas, los animales embalsamados, la comida seca, funcionaban, de manera *simbólica*, para la vida paralela de la muerte.

El tejido de intercambios simbólicos con la muerte pasa entonces por la representación, por la fuerza del lamento transformado en energía renovadora que le da a los muertos un papel dentro de la red de equivalencias de la comunidad. La imagen juega un papel fundamental en esta función simbólica:

“El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado. De ahí que, a medida que se elimina a la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de las imágenes.” (Debray, 1994, p. 89)

Es la necesidad de *ver lo invisible* lo que pierde a Orfeo: en el momento en el que está a punto de volver del inframundo acompañado de Eurídice, no puede soportar más la incertidumbre y voltea hacia atrás sólo para ver cómo las puertas del infierno se cierran para siempre entre ambos. A los muertos se les puede representar en imagen, pero no se les puede mirar directamente a los ojos. A pesar de sus renovados lamentos, Orfeo no será admitido de nuevo en el inframundo. Una vez roto el vínculo es casi imposible recuperarlo: “De las sociedades salvajes a las sociedades modernas, la evolución es irreversible:

poco a poco *los muertos dejan de existir*. Son arrojados fuera de la circulación simbólica del grupo. No son seres protagonistas, compañeros dignos del intercambio...” (Baudrillard, 1980, p. 181) Al igual que Orfeo, hemos perdido el camino al mundo de los muertos. Si en algún tiempo pudimos hablar con ellos, ahora no sabríamos siquiera intentarlo. Pues el rompimiento no sólo es temporal, es el espacio el que se ha escindido para dividirnos de nuestros difuntos: “se les hace verlo muy bien al proscribirlos cada vez más lejos del grupo de los vivos, de la intimidad doméstica al cementerio, primer reagrupamiento todavía en el corazón del pueblo o de la ciudad, luego, primer ghetto y prefiguración de todos los ghettos futuros, arrojados cada vez más lejos del centro hacia la periferia, y finalmente a ninguna parte, como en las ciudades nuevas...” (Baudrillard, 1980, p. 179)

Solo nos queda la mirada nostálgica, el lamento por la relación perdida con la muerte, o la sorpresa ante la *otredad* de esas culturas, completamente ajenas, en las que como atestiguó Gauguin, todavía vigilan los espíritus de los muertos. “De ello resulta una diferencia considerable en el gozo: nosotros traficamos con nuestros muertos con la moneda de la melancolía, los primitivos viven con los suyos bajo los auspicios del ritual y la fiesta.” (Baudrillard, 1980, p. 166)

2. La ciudad de los muertos y la memoria de los vivos

“...a éste, heraldos, he mandado que anuncien
que en esta ciudad no se le honra, ni con tumba ni
con lágrimas: dejarle insepulto, presa expuesta al
azar de las aves y los perros, miserable despojo para
los que le vean.”

Sófocles, Antígona

No hay sitio más evidente para observar el *exilio* de nuestros muertos, y el consiguiente rompimiento del intercambio simbólico con la muerte, que en las ciudades contemporáneas donde, cada vez más, el *espacio* destinado al duelo y la memoria es prácticamente inexistente. El *cementerio*, lugar fuertemente simbólico en el que se realizaban los ritos funerarios que integraban a la muerte dentro de la vida de la comunidad, ha desaparecido o, como en la fotografía de Hannah Collins (fig.1), ha sido abandonado. Hasta una época muy reciente la muerte no sólo no fue *tabú*, ni siquiera se refería a un hecho meramente individual: “la materialidad física de la muerte, que nos paraliza por el crédito «objetivo» que le acordamos, no detiene a los primitivos. Ellos no han «naturalizado» jamás la muerte, saben que la muerte (como el cuerpo, como el suceso natural) es una relación social, que su definición es social.” (Baudrillard, 1980, p. 165) La muerte no era un accidente mediante el cual se excluía al difunto de la sociedad sino una manera distinta de *pertenecer* a la comunidad.

Para asegurar la permanencia de la red de intercambios que conforman la comunidad, se observaban rituales mediante los cuales los miembros eran *iniciados* a la vida colectiva: “La iniciación es ese momento crucial, ese nexo social, esa cámara oscura donde nacimiento y muerte, dejando de ser términos de la vida, reinvolucionan el uno en la otra; no hacia una fusión mística, sino para hacer aquí del iniciado un verdadero ser social.” (Baudrillard, 1980, p. 152) El momento de la muerte a principios de la Edad Media, continuaba siendo uno de esos grandes rituales de paso. Ariés ha llamado a esta actitud “la muerte domada”, donde “la muerte constituye una ceremonia pública y organizada. Organizada por el moribundo mismo que la preside y conoce su protocolo.” (Ariés, 2000, p. 38), pues cuando el moribundo sentía que la muerte se

acercaba “La habitación del moribundo se convertía entonces en lugar público. Se entraba en ella libremente. ... Era importante que los padres, amigos y vecinos estuviesen presentes.” (Ariés, 2000, p. 40). La comunidad se acercaba al lecho del que iba a morir para atestiguar su paso a una nueva etapa en la que se volvería de nuevo un miembro de la sociedad.

Por otro lado, como analiza Ariés, la inclusión de los muertos en el espacio físico ocupado por la comunidad: la ciudad, se dio paulatinamente. En un inicio “A pesar de su familiaridad con la muerte, los antiguos temían la vecindad de los muertos y los mantenían en lugar apartado.” (Ariés, 2000, p. 43) La separación de la ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos es clara cuando en las XII Tablas de Roma se prohíben los entierros *in urbe*. Aun así, se enterraba a los muertos en las proximidades de las ciudades. Antes, en la Atenas clásica, la sepultura dentro de los muros significa la pertenencia a la *polis* o la deshonra de la memoria del difunto. En 1648, Nicolas Poussin pinta *Paisaje con las cenizas de Focio*. Esta obra recuerda un episodio de la historia ateniense, relatado por Plutarco en su *Vida de Focio*. Focio era un general y político ateniense que cayó en desgracia y fue condenado, como Sócrates, a beber veneno. Plutarco explica que: “La maldad de los enemigos de Focio fue más allá; su cuerpo fue excluido de ser sepultado dentro de los límites del país, y ningún ateniense podía encender una pira funeraria para cremar el cuerpo...” (Plutarco citado en Kennedy, 2007, p. 112) El cuerpo de Focio fue cremado fuera de los muros de la ciudad. En el cuadro de Poussin podemos ver a la viuda de Focio. Ésta, bajo la protección de la noche, erige una tumba anónima en el sitio de la cremación y toma las cenizas para llevarlas a su casa y enterrarlas junto al fuego con una dedicatoria: “Bendito hogar...protege y devuelve [sus restos] al sepulcro de sus padres, cuando los atenienses recobren la cordura”. (Plutarco citado en Kennedy, 2007, p 112) La historia de Plutarco concluye afirmando que finalmente los atenienses erigieron una estatua en honor de Focio y sepultaron sus restos dentro de la ciudad. Para Atenas, entonces, “Enterrar a los muertos dentro de los muros es el reconocimiento de que su historia no ha terminado y debe continuar”. (Kennedy, 2007, p 113) Con esta acción, la ciudad asimila la ruptura de la muerte dentro de su continuidad temporal, asegurando a sus ciudadanos los derechos del duelo y la sepultura.

Sin embargo, los espacios funerarios saldrán durante siglos de los muros, y sólo poco a poco, volverán a entrar a la ciudad. A decir de Ariés, este proceso comienza con el culto a los mártires, enterrados en la vecindad de las ciudades, cerca de los cuales se construyen abadías y posteriormente pequeños suburbios. Posteriormente estos suburbios son asimilados por las ciudades, junto con sus cementerios, y finalmente los muertos entran al centro de la ciudad. Son primero los personajes importantes los que solicitan ser enterrados en la cercanía de las iglesias, poco a poco son más los que solicitan sepulturas al pie de la iglesia y sus alrededores, para dejar sus cuerpos en custodia del clero en espera del Juicio Final. El espacio destinado por la iglesia a estos fines sigue creciendo hasta que es evidente un cambio en la actitud hacia los sepulcros: “Es notorio que en las mentalidades de la Antigüedad el edificio funerario-*tumulus*, *sepulcrum*, *monumentum* o más simplemente *loculus*-contaba más que el espacio que ocupaba, semánticamente menos rico. En las mentalidades medievales, al contrario, el espacio cercado que encierra las sepulturas cuenta más que la tumba.” (Aries, 2000, p.38) Para mediados de la Edad Media, no sólo ha entrado el cementerio a la ciudad, sino que se volverá parte fundamental de ésta.

Lo que a finales del siglo XVII comenzará a ser fuertemente criticado, sobrevivió en realidad durante mucho tiempo: “hay que admitir que, durante más de un milenio, las gentes se habían adaptado perfectamente a esta promiscuidad entre los vivos y los muertos”. Pues lo que en un principio fue solamente un permiso eclesial para ser enterrado cerca de los muros sagrados de la iglesia, se convirtió después en tierra de asilo, y finalmente:

“En este asilo llamado cementerio, tanto si se enterraba como si no, se decidió construir casas y habitarlas. El cementerio pasó a designar, si no un barrio, al menos una isla de casas... finalmente, ese asilo se convirtió en lugar de encuentro y de reunión... para comerciar, danzar y jugar, simplemente por el placer de estar juntos”. (Ariés, 2000, p. 41)

En pocos sitios, México entre ellos, contamos con remanentes de esta convivencia festiva, pública y comunitaria con los muertos en el sitio mismo en que reposan los restos. La asimilación de la muerte llegaba al grado de

construir objetos con los huesos provenientes de la gran cantidad de sepulturas anónimas, pues al considerarse el cuerpo en custodia de la Iglesia no se necesitaba individualizar el sepulcro.

“Los osarios donde cráneos y miembros son dispuestos con arte: la búsqueda de efectos decorativos con huesos abocará, en pleno siglo XVIII en la imaginería barroca y macabra que se puede ver aún, por ejemplo, en Roma, en la iglesia de los Capuchinos o en la iglesia *della Orazione e della Morte* que está detrás del palacio Farnese: lámparas de araña, ornamentos fabricados sólo con huesecillos.” (Ariés, 2000, p. 47)

Vemos aquí, no ya una *representación* de la muerte, sino un uso de ésta con fines estéticos. Pues en verdad: “Los muertos les resultaban tan familiares como familiarizados estaban ellos con su propia muerte.” (Ariés, 2000, p.42)



Fig. 5. Pieter Brueghel. “El triunfo de la Muerte”. S. XVI

El largo periodo de la *muerte anónima*, del difunto unificado con su colectividad, comenzará a cambiar en el siglo XII. Ya antes en la Roma antigua cada tumba estaba marcada con una inscripción que “Significan el deseo de conservar la identidad de la tumba y la memoria del difunto”. (Ariés, 2000, p 48) Durante novecientos años las inscripciones funerarias prácticamente desaparecen, para regresar a finales de la Edad Media junto con la efigie: “En

la época de Luis IX esa efigie se volverá más realista y tratará de reproducir los rasgos del vivo. Finalmente, en el siglo XIV, llevará al realismo hasta el extremo de reproducir una máscara tomada sobre el rostro del difunto”. (Ariés, 2000, p 51) La individualización de los sepulcros coincide con la gradual separación de la conciencia individual de la comunidad:

“En el espejo de su propia muerte cada hombre redescubría el secreto de su individualidad. ... El hombre de las sociedades tradicionales, que era el de la primera Edad Media, pero que era también el de todas las culturas populares y orales, se resignaba sin demasiada dificultad a la idea de que somos todos mortales. Desde mediados de la Edad Media, el hombre occidental rico, poderoso o letrado, se reconoce a sí mismo en su muerto: ha descubierto *la propia muerte*”. (Ariés, 2000, p. 61)

Y es claro que *la muerte propia*, y la consiguiente personalización de la tumba, alcanza en un principio sólo a los poderosos pues, como apunta Baudrillard:

“Siempre llegamos a lo mismo: sólo los poderosos y los ricos tienen alma. La desigualdad ante la muerte, social, política, económica (esperanza de vida, prestigio de los funerales, gloria y supervivencia en la memoria de los hombres) no es más que una recaída en esta discriminación fundamental: los unos, únicos verdaderos «seres humanos» tienen derecho a la inmortalidad, los otros no tienen derecho sino a la muerte”. (Baudrillard, 1980, p. 148)

Es así en los grandes monumentos de los panteones de la familia Médici (Fig. 6) o en El Escorial, en caso de este último, dedicado por completo a la gloria de Real Española y su descendencia, por Felipe II. Esta *desigualdad* ante la muerte se perpetuará a los siglos venideros, pues los grandes monumentos funerarios se erigirán a los *héroes*, mientras que las fosas comunes seguirán recibiendo a los muertos anónimos.

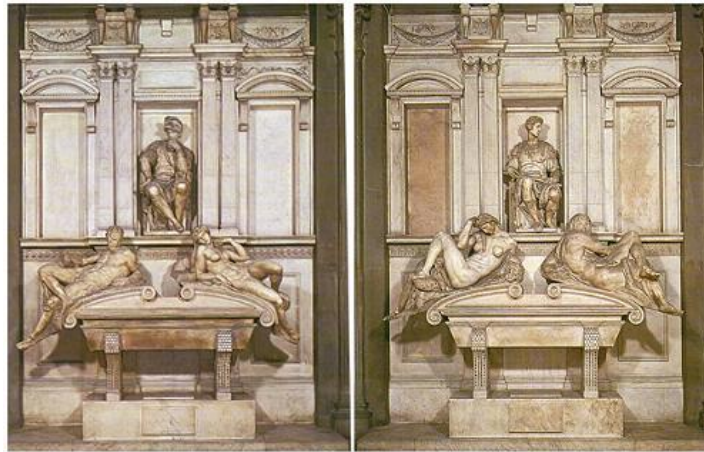


Fig.6. Miguel Ángel Buonarroti Tumba de Lorenzo y Guiliiano de Medici.1519-1534.

Es así como, a partir de lo que Ariés describe como la conciencia de la *muerte de uno mismo*, la muerte se vuelve un espejo de los vivos: “La ciudad de los muertos es el reverso de la sociedad de los vivos, o más que el reverso, su imagen, su imagen *intemporal*. Porque los muertos han superado el momento del cambio y sus monumentos son los signos visibles de la perennidad de la ciudad”. (Ariés, 2000, p. 76) En ese deseo de permanencia se funda el culto a la *memoria*, íntimamente ligado al duelo personalizado en el que se unen el deseo de los sobrevivientes de recordar al difunto y el del difunto de permanecer, al menos en forma de recuerdo, entre los vivos. De acuerdo a Wordsworth el deseo de mantener viva la memoria de los difuntos proviene de la creencia de que “una parte de nuestra naturaleza es “imperecedera”. Subraya además que el deseo de ser recordados es “una sensación que no toma forma hasta que se han desarrollado los sentimientos sociales”. (Wordsworth citado en Kennedy, 2007, p. 33) Sin duda alguna, en los orígenes del arte funerario y del arte del lamento, especialmente la elegía, se encuentra el deseo de que, ante la clara mortalidad de todo lo que nos rodea, *algo* permanezca.

Recordar reúne lo separado e inscribe los nombres olvidados y perdidos como presencia en el presente. El duelo marca de esta manera el límite de recordar, porque la memoria escribe epitafios. Quien muere deja la memoria que es, en un sentido más profundo, una forma de resistencia a la muerte, a una desaparición de la propia identidad; es la construcción de presencia y ausencia. De ahí la importancia que todas las culturas dieron al arte funerario:

“Su función es, al mismo tiempo, la de traducir en una forma visible el poder del muerto y la de efectuar su inserción, conforme al orden, en el universo de los vivos. El signo plástico no es separable del rito. No reviste todas sus significaciones más que a través de los procedimientos rituales cuyo objeto constituye.” (Vernant en: (Jiménez, 2010)

De la misma manera que la vida, la memoria se enfrenta al inevitable paso del tiempo, de ahí que cualquier intento de retomar el pasado sea meramente simbólico:

“El poder de la memoria no reside en su capacidad para resucitar una situación o un sentimiento que existieron de veras, sino que es un acto constitutivo de la mente ligado a su propio presente y orientado hacia el futuro de su propia elaboración. El pasado interviene sólo como un elemento puramente formal.... La trascendencia del tiempo... se ha liberado de un pasado rechazado, pero este momento negativo ahora ha de ser sucedido por un interés en el futuro que engendra una nueva estabilidad, totalmente distinta de la continua y bergsoniana duración de la memoria”. (Man, 1991, p. 92)

La memoria está, además, estrechamente vinculada al *espacio*, pues es éste permanece más que el presente. El espacio es fundamental para la memoria, en tanto que es estable y durable y puede mantenerse por más tiempo: la permanencia de una edificación significa la permanencia de los recuerdos, ya que en efecto, los objetos traen recuerdos. La importancia del espacio se vuelve vital para la memoria, puesto que, aun cuando una construcción se destruya, siempre podrá decirse que estuvo ahí. En efecto, la traza, el emplazamiento, es lo último que se borra.

“No es exacto que para poder recordar haya que transportarse con el pensamiento afuera del espacio, puesto que, por el contrario, es la sola imagen del espacio la que, en razón de su estabilidad, que es precisamente la forma en que puede definirse a la memoria; sólo el espacio es tan estable que puede durar sin envejecer ni perder alguna de sus partes” (Halbwachs, 2002, p. 167)

Para su funcionamiento, la memoria, depende entonces de la permanencia tanto de un *tiempo* como de un *espacio* diferenciados del resto. El cementerio dentro de las ciudades cumplía esa doble función: un espacio delimitado para

un tiempo único a los que siempre se puede volver para *rememorar* a los difuntos. Por el contrario, nuestras ciudades han erradicado no sólo el espacio de los muertos, también toda referencia a la muerte misma. Pero en el afán de olvidarse de la muerte, la muerte ha sido asimilada a todos los rincones: Si el cementerio ya no existe es porque las ciudades modernas asumen por entero su función: son ciudades muertas y ciudades de muerte. Y si la gran metrópoli operacional es la forma lograda de toda una cultura, entonces simplemente, la nuestra es una cultura de muerte. (Baudrillard, 1980, p. 153)

II. La muerte del tiempo: La elegía de la modernidad

Paren los relojes y desconecten el teléfono,
denle un hueso jugoso al perro para que no ladre,
hagan callar los pianos, toquen los tambores con sordina,
saquen el ataúd y llamen a las plañideras.

W.H. Auden, Parad los relojes

En los inicios de la modernidad, cuando apenas se presentía la velocidad de los cambios que vendrían como impulsados por la locomotora de vapor y más tarde el automóvil o los aviones; la sensación, presente sin duda en otras épocas, de que algo se *perdería* irremediablemente se intensificó y acabó permeando gran parte de la producción estética. En 1810, el pintor romántico Caspar David Friedrich culmina su obra *Abadía en el robledal* (Fig.7) Como todos sus cuadros, este paisaje está inmerso en una profunda *melancolía*. No es de extrañarse, a partir de entonces “vivimos en una era profundamente melancólica que implica no solo un apego a la pérdida sino la anticipación placentera de la pérdida”. (Kennedy, 2007, p. 7) Lo primero que salta a la vista son las ruinas-basadas en las ruinas reales de un monasterio cisterciense- que evocan un tiempo pasado cuyas formas y contenidos se encuentran en decadencia. Los robles, retorcidos y desnudos de hojas, refuerzan la idea de muerte que rodea al cortejo fúnebre. Alrededor de las ruinas de la abadía se encuentran dispersas lápidas y cruces, seguramente abandonadas, mientras que los monjes pasan de largo junto a una tumba abierta, probablemente profanada, y con dos antorchas iluminan la cruz en el arco de las ruinas. Sin embargo el cielo por encima de la escena terrenal, prácticamente en tinieblas, se encuentra aún pleno de luz, y en éste se distingue apenas una luna creciente, que sugiere la lejana posibilidad de un renacimiento después de que la luz se retire por completo.



Fig. 7 Caspar David Friedrich, *Abadía en el robledal*, 1809-1810

Esta obra de Caspar David Friedrich reúne muchos de los elementos de la estética Romántica. Aparentemente expresa la nostalgia de un tiempo ido. Las ruinas entre los árboles y las tinieblas de la parte baja del cuadro, así como la procesión silenciosa parecen apuntar a ello. Sin embargo, mientras la mirada sube hacia el cielo la luz se apodera del espacio y finalmente devela la luna creciente que anuncia los tiempos nuevos. Más que una nostalgia por la *pérdida*, el cuadro atestigua el paso a una nueva era. Si consideramos que se inscribe dentro de la tradición elegíaca podemos aventurarnos a preguntar cuál es el objeto del lamento. Debemos entonces debatirnos entre los tiempos pasados o precisamente el *sentimiento de pérdida* como los objetos a lamentar por la mirada de Caspar David Friedrich. Finalmente el artista, como tantos otros Románticos, está lamentando la pérdida del *tiempo*. El cambio radical en la concepción del tiempo a partir de la modernidad dejará atrás los lugares y los momentos en donde era posible el duelo como se había conocido hasta ese momento. El cementerio abandonado y la tumba profanada son símbolos de este cambio. El Romanticismo intentará primero recuperar el tiempo sagrado, pero finalmente no tendrá otro remedio que atestiguar la pérdida de *la pérdida*. Es decir no tanto el lamento del pasado como el lamento por la imposibilidad de

lamentar el pasado. Ese pasado en el que, como hemos analizado anteriormente, la muerte había sido asimilada por la comunidad en el tiempo mágico del retorno iniciático en el que nacimiento y muerte eran sólo rituales de paso para ingresar a la sociedad de los ancestros. A partir de la modernidad el tiempo correrá hacia adelante con tal fuerza que la muerte misma, referente irremplazable del *tiempo* de la vida, será silenciada dejándonos a la deriva en medio del *tiempo perdido*.

1. El tiempo perdido: la rebelión romántica

Luz dorada del amor, para los muertos, para las sombras, ¿brillas entonces?
radiantes visiones recordadas, incluso esta noche, entonces, ¿hieren?

...
Las primaveras, es cierto, pasan, un año todavía suplantando a la otra,
cambiando y guerreando, así que el Tiempo pasa veloz en lo alto
sobre nuestras cabezas de hombres mortales...

Hölderlin, Lamento de Menón por Diotina

Evidentemente el lamento por la muerte existió siempre, en Babilonia se escribió el poema de Gilgamesh hace más de cinco milenios: “Seis días y siete noches lloré por él, y no le di sepultura hasta que de su nariz cayeron los gusanos.”; en el castellano tenemos ejemplos tan antiguos como el episodio de la muerte del Cid Campeador del S XII, o las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique: “Nuestras vidas son los ríos / Que van a dar a la mar, / Que es el morir” del S XV. Lo mismo sucede con los lamentos presentes en el arte funerario de épocas pasadas, de ahí que analicemos retrospectivamente la presencia de la actitud *elegíaca*, el lamento por la pérdida del ser amado, en casi todos los tiempos y culturas.

Si bien la elegía, como forma poética, deriva del Griego *elegos* que significa “lamento”, los ejemplos más antiguos no son funerarios. Las elegías escritas en el S. VII a.C. tratan temas de amor y guerra, consejos filosóficos e incluso deseos de buen viaje. En Roma se escriben principalmente elegías eróticas. Sin embargo, no es casualidad que la *elegía* se establezca como lamento poético por excelencia precisamente en el momento en el que, de alguna manera, se funda nuestra sensibilidad moderna. Dos fenómenos ayudan a que así suceda: por un lado es justo en este momento que quienes analizan la evolución de las actitudes hacia la muerte, como Philippe Ariès, ubican el último gran cambio antes de la negación contemporánea: la conciencia de *la muerte del otro* que sienta, evidentemente, las bases para la elegía como lamento funerario. Por el otro lado tanto los artistas de este periodo, como aquellos que contemporánea o posteriormente reflexionan sobre su creación, toman una postura que podemos considerar *elegíaca* hacia el

profundo cambio en las concepciones del tiempo y la historia que trae consigo la modernidad.

Las elegías escritas durante los inicios de la modernidad, entre las que se cuentan las de Schiller y Hölderlin por ejemplo, se acoplan a una “recién descubierta y sostenida propensión a meditar sobre la pérdida como una condición general, y aparentemente universal e irremediable, de la condición moderna”. (Pfau, 2010, p.547) Esta profunda sensación de pérdida se vincula a la nueva concepción del tiempo, “fundamentalmente alterada, lineal y secular”, en oposición al mundo “encantado” en donde el tiempo es cíclico y por lo tanto recurrente e inherentemente rítmico” (Pfau, 2010, p. 550).

La actitud hacia la muerte, y las representaciones de ésta, en la primera Edad Media, así como en las sociedades tradicionales, están marcadas por la antigua concepción del tiempo en donde simultáneamente se vivía en el tiempo cotidiano, donde las cosas pasan una tras otra en un ritmo regular, y el tiempo sagrado preñado de eternidad, providencia divina y destino. En efecto el momento físico de la muerte era asimilado como parte del tiempo cotidiano, predecible y repetido en el ritual de la comunidad reunida alrededor del lecho del difunto; y al mismo tiempo era inscrita en la eternidad que la promesa de la resurrección cumpliría al final de los tiempos.

La idea moderna de un tiempo vacío y homogéneo que es lanzado hacia la promesa del futuro *ideal* se volverá poco a poco la idea dominante (aunque como sabemos aún hoy conviven varias actitudes hacia el tiempo, y por lo tanto la muerte). Los artistas Románticos se rebelan contra el tiempo lineal en un “proyecto de reconstruir un modelo más complejo, dinámico y potencialmente escatológico”. (Pfau, 2010, p. 552) A partir de este intento convertirán al *tiempo perdido* en uno de los elementos fundamentales de su producción estética. Más aun, harán de su producción estética un intento por recobrar ese tiempo perdido. Para Proust, gran maestro de este intento, “los hechos recordados por la memoria voluntaria, la memoria del intelecto, no preservan nada del pasado en sí. En vez de ello, el pasado está escondido en algún lugar fuera del sitio, más allá del alcance del intelecto” (Proust en Pfau, 2010, p. 553)

Es entonces que la estética romántica tendrá que enfrentarse a la dificultad de establecerse “no en el regreso a sino en la emancipación del pasado” lo cual llevará a “expandir el alcance de lo elegiaco de conmemorar o

llorar a un individuo en particular al reconocimiento melancólico de los ideales y potencialidades traicionadas por la concepción moderna del tiempo como uniformemente progresivo”. (Pfau, 2010, p. 553)

Entre los *ideales* llorados por los artistas románticos se encuentra *el arte clásico*. Schiller problematiza esta actitud: “No son estos objetos, sino la idea que representan lo que nos llama en ellos”. (Schiller en Pfau, 2010, p. 555) Al profundizar en esta idea, presenta otro de los grandes ideales objeto del lamento romántico: *la naturaleza*. Pues de acuerdo a Schiller la grandeza del arte griego sólo fue posible en circunstancias muy particulares que probablemente no se repetirán, entre ellas principalmente la observación cotidiana de la belleza natural. “Fuimos, como ellos, naturaleza, y nuestra cultura debería llevarnos a través del camino de la razón y la libertad de vuelta a la naturaleza”. (Schiller en Pfau, 2010, p.555) Este regreso a la naturaleza es identificado con la infancia, no la infancia inalcanzable del pasado, sino aquella en la que “están presentes el potencial y el llamado, mientras en nosotros está su respectivo cumplimiento, quedando siempre el último infinitamente detrás ese potencial y llamado” el intento del arte por lo tanto “sólo puede simbolizar un punto ideal que se desvanece a partir del cual la vida cotidiana se expresa como el lamento continuo de todas las potencialidades”. (Schiller en Pfau, 2010, p.555)

En su análisis de las actitudes ante la muerte, Philippe Ariés se cuida de diferenciar la sensación de fracaso producida por esas potencialidades no cumplidas de la que caracterizaba al hombre de la Edad Media, pues mientras la mentalidad medieval presentía el fracaso de su cuerpo mortal frente a la finitud de su vida, para el hombre moderno, en cambio, su propia mortalidad es ajena a su marcado pesimismo existencial. Ya intuimos entonces por qué la muerte será también, aunque pasarán casi dos siglos para que ocurra, uno de los ideales perdidos que tendrá que llorar la modernidad.

La presencia de la muerte en la estética contemporánea es similar a la de la naturaleza en la de los inicios de la modernidad, pues “Justo mientras la naturaleza eventualmente comienza a desaparecer de la vida como una *experiencia*, la vemos ascender en el mundo de los poetas... adoramos en un grado más alto a la naturaleza porque la naturaleza ha desaparecido de nuestra humanidad”. (Schiller en Pfau, 2010, p. 556) Se propone así, a través

del lamento y la nostalgia, intentar “recuperar lo perdido, si bien con la comprensión que aquello sólo es posible en el nivel del simulacro, del arte, de la ilusión.” (Pfau, 2010, p. 556) y que la presencia de ese lamento en el arte no es más que el síntoma de un malestar general, una pérdida total, que se refleja en el arte. Sin embargo ese reflejo es lo suficientemente importante para ser imprescindible: si bien el arte no puede revertir la muerte física, puede representar la pérdida y “la irreversibilidad del tiempo moderno lineal”. (Pfau, 2010, p.556)

En uno de los primeros cuadros de Eugène Delacroix, *Dante y Virgilio en el infierno* (Fig. 8), podemos observar una representación de ese sentimiento general de pérdida. El cuadro está basado en un episodio de la *Divina Comedia* en el que Dante, guiado por Virgilio, reconoce a compatriotas florentinos en el quinto círculo del infierno donde penan los coléricos. Delacroix voltea así al pasado para recuperar la fuerza con la que espera impresionar al público.

La elección del tema del viaje al mundo de los muertos descrito por un poeta que lo precede varios siglos habla de que esa mirada al pasado no está desprovista de cierta nostalgia por el pasado dorado. La composición se centra además en la profunda impresión que la vista de los muertos coléricos provoca a Dante. De acuerdo a Hölderlin es el “profundo sentimiento de mortalidad, de cambio y limitante temporalidad lo que inflama al hombre para que intente lograr más”. (Hölderlin en Pfau, p. 549) En el cuadro se refleja la admiración de Delacroix por la manera en que Dante trata el tema de la muerte. Sin embargo no refleja la visión de Dante, ya que el arte “no puede reconstituir miméticamente el objeto del lamento, pues no puede nombrar, menos aún regresar, un ideal que no fue nunca auténticamente experimentado sino que fue resaltado retroactivamente”.(Pfau, 2010, p. 557) Los ideales que llora la modernidad: la perfección del arte clásico, la naturaleza o el tiempo sagrado, sólo cobran importancia al ser *lamentados* desde la estética moderna, desde el tiempo y lugar donde han sido perdidos. Las antiguas actitudes hacia la muerte sólo podrán ser lamentadas dentro de una estética del lamento, profundamente marcada por el tono de la elegía, y desde una época en que la muerte misma ha sido *perdida*.



Fig. 8 Eugène Delacroix *Dante y Virgilio en el Infierno*, 1822

“Así es como el objeto del lamento moderno y la fuente de una dimensión elegíaca que permea tantos de sus modelos estéticos, es la completa imposibilidad de regresar a un pasado cuyo frágil atractivo, de hecho, sólo se origina en la desorientación del sujeto moderno, estrictamente desprovisto de puntos trascendentales de referencia”. (Pfau, 2010, p.562)

Y bien sabemos cuáles son esos puntos de referencia pues, como afirma Freud: “Si quieres soportar la vida, prepárate para la muerte”. (Freud, 1992, p 301) Es precisamente la presencia agobiante de la muerte la que cataliza una de las obras más poderosas del Romanticismo. Théodore Géricault presentó en el Salón de 1819 *La balsa de la Medusa* (fig.9). El cuadro trata con impresionante fuerza, producto de una extensa investigación entre los sobrevivientes y de gran número de bocetos sobre muertos y agonizantes, el naufragio de la fragata *Medusa* en 1816. Entre las causas del enojo del público estuvo el que el tema no haya sido tratado de una manera idealizada: la muerte estaba demasiado cercana. En esa repulsión a mirar a la muerte de frente vemos ya lo lejos que para entonces ha llegado el avance del tabú que más

tarde pesará sobre todo lo relativo a nuestra mortalidad. En el obstinado esfuerzo del artista por expresar su indignación ante los hechos, y comunicarla a la audiencia, se atisba ya la actitud que llevará a artistas contemporáneos a intentar, ya no devolver a la muerte su sitio en la sociedad, sino voltear la atención del público a la gravedad que entraña la *pérdida* de ésta:

*Mi alma no escapará hacia atrás, ahora,
hacia ustedes, los exiliados, a quienes amo tanto.
A mirar sus hermosas frentes, como si
estuvieran intactas no iré, pues tengo miedo, mortal
y poco permitido es despertar a los muertos.*

Los himnos de Hölderlin, “Germania” y “El Rin”



Fig. 9 Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, 1819

2. La muerte otra: las nuevas elegías

Señor, da a cada cual su propia muerte.
El morir que de cada vida brota,
De que tenía amor, exigencia y sentido. [...]
Pues lo que hace la muerte difícil y pesada
Es que no es *nuestra* muerte: es la que al fin
Nos toma solamente porque nadie madura.
Allí va una tormenta a rozarnos a todos.

Rainer Maria Rilke, El libro de las horas

Al mismo tiempo que el Romanticismo, impulsado por la nueva concepción del tiempo lineal de la modernidad, lamenta la pérdida de ideales traicionados, se presenta una nueva actitud hacia *la muerte*. Y, ciertamente, la muerte y el nacimiento, los grandes puntos de referencia de nuestra temporalidad, tendrían que ser necesariamente afectados por esa nueva concepción del tiempo.

Producto del alud de cambios que la modernidad provoca en todas las esferas de la vida:

“El hombre tiende a dar a la muerte un sentido nuevo. La exalta la dramatiza, la quiere impresionante y acaparadora. ... al mismo tiempo, se ocupa ya menos de su propia muerte: la muerte romántica, retórica, es, en primer lugar, *la muerte del otro*; el otro, cuya añoranza y recuerdo inspiran, en el siglo XIX y en el XX, el nuevo culto a las tumbas y a los cementerios”. (Ariés, 2000, p. 63)

Pero, como hemos visto, se exaltan los ideales cuando se han perdido. Si bien aún se muere en casa, aún no hemos llegado a la muerte solitaria y aséptica de los hospitales, “se advierte enseguida que algo ha cambiado. ... La muerte en el lecho de otro tiempo tenía la solemnidad, más bien la banalidad, de las ceremonias estacionales. Era una cosa esperable y la gente se prestaba a los ritos previstos por la costumbre” pero de pronto “una pasión nueva se adueñó de los asistentes. La emoción los agita; lloran, rezan, gesticulan. ...Ciertamente, la expresión del dolor de los supervivientes se debe a *una intolerancia nueva a la separación*”. (Ariés, 2000, p. 66) En medio de la tempestad que arrasa con las antiguas certezas del tiempo cíclico, donde se *pierden los dioses*, donde la separación de la naturaleza alcanza un punto de

no retorno; los hombres cotidianos se llenan de pasión ante la pérdida más tangible de su existencia: la muerte del otro.

Podemos entender así la idealización en las representaciones de la muerte ya desde el Neoclásico, como en la obra icónica de Jacques-Louis David, *La Muerte de Marat* (fig. 10). David buscaba, al mismo tiempo, denunciar el crimen y solidarizarse con los valores de la revolución francesa; enaltecer la moral y la dignidad del revolucionario asesinado, de modo que lo representa como un mártir que dio su vida por la causa. Como David pretendía, esta imagen abrumadoramente grave y noble ha inmortalizado a Marat. La pintura es un ejemplo de la visión propia de la Ilustración de la *inmortalidad* como una demostración de su veracidad.



Fig. 10. Jaques-Louis David, *La muerte de Marat*. 1793

Sin embargo, como analiza Baudrillard, la *inmortalidad* es sólo una máscara de la creciente repugnancia a la muerte propia y del otro:

“Paralelamente a la segregación de los muertos crece el concepto de inmortalidad. ... no es más que la moraleja que encubre la extradición real de los muertos y la ruptura del intercambio simbólico con ellos. Cuando los muertos están ahí, no necesitan ser inmortales, *no hace falta* que lo sean, porque esa cualidad fantástica rompería toda reciprocidad. Sólo a medida que son excluidos por los

vivos se vuelven tranquilamente inmortales, y esa supervivencia idealizada no es sino la marca de su exilio social". (Baudrillard, 1980, p. 147)

Y agrega Ariés: "Sus tumbas se convertían en el signo de su presencia más allá de la muerte. ... Esta presencia era una respuesta al afecto de los supervivientes y a su nueva repugnancia por aceptar la desaparición del ser querido". (Ariés, 2000, p. 74)



Fig.11. Miguel Ángel Buonarroti. *La piedad*. 1498.

El contraste, de la actitud exaltada y pasional romántica hacia la muerte, con *La piedad* de Miguel Ángel (Fig. 8) es evidente. La escultura muestra el momento en el que la Virgen recoge en su regazo el cuerpo de su hijo muerto, tras el descendimiento de la Cruz. La Virgen mira el cuerpo de su hijo apoyado en los pliegues de sus vestiduras. Su expresión refleja una gran serenidad ante la pena infinita, Miguel Ángel idealiza el dolor al despojar a la Virgen de la representación del sufrimiento, transmitiendo sosiego, reposo y aceptación del destino de Jesús. La virgen María aparece contenida, dejando su profundo dolor dentro de ella, sometiéndose a la aceptación del mismo.

En realidad la idea de una forma correcta de expresar el dolor, de un *luto apropiado*, es muy antigua. La Biblia explica que tras la muerte de Moisés los

israelíes lloraron por treinta días. Por otro lado, se expresan las quejas de Isaías sobre la gente que se queda en los cementerios para comer y beber después del periodo permitido de duelo. “Los romanos, también, estaban preocupados con el control del duelo, incluso especificando períodos para familiares específicos”. (Kennedy, 2007, p.36) Pero, como hemos analizado, los cambios producidos por la nueva temporalidad de la modernidad y el creciente rechazo a *la muerte del otro* provocarán también una exageración del duelo que romperá con cualquier regulación al respecto que pudiera haber existido anteriormente.

Freud hace una clara distinción entre *melancolía* y *duelo*. La melancolía es “una herida abierta”. En contraste el duelo es un proceso de curación que comienza con “el reconocimiento de que el objeto amado ya no existe” y “procede a exigir que todo el libido debe ser retirado de su afecto a ese objeto”, lo cual “implica un gran gasto de tiempo y energía catártica para lograr su desapego del libido”. (Freud en Kennedy, 2007, p. 37) Pero ya podemos imaginar la dificultad que implicará realizar un proceso de duelo por los ideales casi completamente *perdidos* de la modernidad. En la melancolía “el libido no se separa y después vinculado de nuevo a un objeto distinto sino que se refugia en el ego donde establece una identificación del ego con el objeto abandonado”. Es entonces que “en el duelo el mundo se vuelve pobre y vacío; en la melancolía es el ego mismo el que se queda vacío”. (Freud en Kennedy, 2007, p. 37) De ahí el papel fundamental que la elegía, la expresión del duelo en el arte, debe jugar para intentar resolver las consecuencias de la pérdida. La única manera de salir de la cárcel del ego es, como explica Freud, trasladar el apego del objeto de la pérdida a otro objeto, realizar pues el intercambio que la poesía siempre ha realizado al desplazar el sentimiento de pérdida a la representación de éste. Pues a pesar de la ruptura en las actitudes hacia el duelo “continuamos el intercambio con los muertos, incluso negados y proscritos; simplemente pagamos con nuestra propia muerte continua y con nuestra angustia de muerte la ruptura de los intercambios simbólicos con ellos”. (Baudrillard, 1980, p. 144)

¿Es posible recobrar el *intercambio simbólico* a través de dispositivos artísticos con características elegiacas?

Independientemente de los temas que pudo haber tratado la elegía como forma poética a través de los tiempos, a partir de los cambios experimentados con el surgimiento de la sensibilidad moderna se establece como un poema de lamento por la *pérdida*. Retrospectivamente se llamará también *elegía* cualquier poema de lamento, principalmente funerario, y *elegiaco* todo aquello que en el arte se construye alrededor del *duelo*, el lamento y la evocación de la pérdida.

Para muchos críticos la elegía es “un estado de ánimo más que una modo formal” (Hollander en Kennedy, 2007, p.2) e incluso “una forma sin fronteras” (Kay en Kennedy, 2007, p.2). Como expresa el poeta John Ash en su “Elegía, Réplica, Eco: en memoria de John Griggs 1941-91”: “Se sintió extraño, pero triste y lamentable en el sentido/ de que todo es triste y lamentable, o al menos en potencia”. (Ash en Kennedy, 2007 p. 2)

Ciertamente los bordes de la elegía se expanden de la misma manera que las fronteras entre géneros literarios y disciplinas artísticas se difuminan; pero no es coincidencia, en el caso de la elegía, que los objetos del lamento se multipliquen en medio de una era profundamente melancólica marcada precisamente por la *pérdida*. Más aún un momento en el que los dispositivos de *duelo* son negados, dejando lugar, si seguimos el razonamiento de Freud, al lamento melancólico, y provocando un vacío que deja el campo abierto, pero también la pesada tarea, a los elegistas para llorar los ideales traicionados y evidenciar la imposibilidad de hacerlo cuando el *lamento* se vuelve también un objeto perdido:

“Más que cualquier otro género literario, la elegía empuja contra los límites de nuestros recursos expresivos precisamente en el momento justo en el que confrontamos nuestra mortalidad, que es tanto como decir que pone en relieve la ineficacia del lenguaje justo cuando más lo necesitamos”.(Weisman, 2010, p. 1)



Fig. 12 William Turner, *Paz, Funerales en el mar*, 1842

En *Paz, Funerales en el mar* (Fig.12) Turner no sólo recuerda al pintor escocés David Wilkie, muerto cerca de Gibraltar a bordo de un vapor procedente de Palestina. En esta obra, además, con un tono profundamente elegíaco, lamenta las circunstancias en que fue sepultado, pues no pudo recibir sepultura en tierra firme debido a que el puerto estaba cerrado por temor a la peste que afectaba al Oriente Próximo. Nos encontramos precisamente ante una situación en la que se niegan los dispositivos comunes para el duelo, y la respuesta de Turner ante esta situación no lo pasa por alto. La luz, que llena el cielo y la costa lejana, contrasta con la oscuridad casi completa del navío en el que murió Wilkie, pero esta oscuridad es rota por la luz misteriosa de las antorchas que brillan mientras se avienta el cuerpo de Wilkie al mar. Sin embargo, como es característico en Turner, la imagen guarda un gran misterio, el cuerpo de Wilkie cayendo al mar sólo puede ser intuido a través del título. Como si Turner mismo no estuviera seguro de la eficacia de su lenguaje para expresar el lamento por David Wilkie. La lejanía del barco parece reforzar la idea del doble lamento característico de las nuevas elegías: no sólo se llora la muerte de Wilkie, existe una distancia insalvable con ésta, como si el artista quisiera y no pudiera alcanzar esa muerte para lamentarla. No es sólo Wilkie el

que se aleja de nosotros, es la posibilidad de lamentarlo: “y lo que llamamos duelo es quizás no tanto la imposibilidad de jamás ver a los muertos volver a la vida como el dolor de no poder desearlo”. (Thomas Mann, *La Montaña Mágica*)

Otro inglés, Edwin Landseer, reflexiona en *El más dolido por la muerte del viejo pastor* (fig.13) sobre el abandono del duelo, la pérdida del lamento. En el cuadro vemos precisamente el ataúd del viejo pastor rodeado de los objetos que utilizó en vida, y recargado sobre éste el perro del pastor. Al proyectar emociones humanas en los animales Landseer busca sin duda conmover al espectador, pero está claro que al mismo tiempo provoca la comparación entre el perro que fielmente *lamenta* al pastor y la ausencia de personas que lo lamenten. Provoca así que la atención del lamento se desvíe del pastor a la conciencia de que somos nosotros, los espectadores, los que no poseemos la emoción que el perro *fielmente* expresa por su dueño. Observamos así que de nuevo la intención elegíaca no cabe dentro de los márgenes del lamento funerario, ante los cambios de la sensibilidad moderna adquiere conciencia de su propio papel y critica, o evidencia, la imposibilidad de que su lamento sea efectivo. Esta característica, nueva en la elegía, se perpetuará en el arte elegíaco moderno y contemporáneo.

Mira cómo lloran, todos los Inmortales y las diosas,
Sabido que lo bello debe marchitarse y morir lo que es perfecto.
Tan sólo ser un canto de lamento en los labios del amado ya es gloria;
Pues sepan, es la suerte de los comunes descender al Hades sin ser cantados.
(Schiller, *Los Dioses de Grecia*)



Fig. 13, Edwin Landseer, *El más dolido por la muerte del viejo pastor*, 1837

III. La muerte vedada: Elegías contemporáneas

Me arranco las visiones y me arranco los ojos cada día que pasa.
No quiero ver ¡no puedo! ver morir a los hombres cada día.
Prefiero ser de piedra, estar oscuro,
a soportar el asco de ablandarme por dentro y sonreír
a diestra y a siniestra con tal de prosperar en mi negocio.

Gonzalo Rojas, Contra la muerte

Si la modernidad provocó, en los siglos XVIII y XIX, profundos cambios en las actitudes hacia la muerte, reflejados en la estética del *lamento*; el siglo XX había de traer la negación definitiva de la muerte, y la consecuente reacción de muchos artistas para tratar de evidenciar el nuevo tabú. A partir de este momento la concepción de la muerte se modifica, se niega el duelo, se rechaza a los difuntos; el hombre ya no es dueño de su muerte y recurre a los profesionales para organizar los diferentes ritos, pompas fúnebres y servicios tanatológicos. “La muerte, en otro tiempo tan presente por resultar familiar, va a difuminarse y a desaparecer. Se vuelve vergonzante y objeto de tabú.” (Ariés, 2000, p. 83) Como afirma Fernández del Riezgo, uno de los índices con los que se puede evaluar el grado de “humanidad” de una cultura, es el grado de sinceridad y eficacia con que ésta se enfrenta al hecho de la muerte, para integrarla y dignificarla sin disimularlo. Una sociedad estará deshumanizada si impide al ser humano ser dueño de su propia muerte. A partir del s XV con relación a la edad media, la muerte era el fin de la vida terrestre, pero sobre todo el inicio a la aventura del destino final. El discurso de la modernidad, con su exaltación optimista del hombre, y la fe en el binomio de la razón/ progreso, dice lo contrario. El hombre mientras viva lo puede todo, muerto ya no es nada. (Fernandez del Riesgo, 2007, p. 45)

Contraria a la *muerte domada*, en la que morir significaba ingresar a la sociedad de los ancestros y la muerte se anunciaba por una serie de signos, ahora la noticia de la muerte inminente se oculta. Se supone que la protección del moribundo supera el momento de la comunión al ocultar las emociones y evitar la posibilidad de comunicación en el último momento de su vida. El enfermo se halla medicalizado y la muerte se percibe como detestable pues está envenenada por la enfermedad y por el traslado al hospital. Con ello se

busca “evitar, no ya al moribundo sino a la sociedad, al entorno mismo, una turbación y una emoción demasiado fuertes, insostenibles, causadas por la fealdad de la agonía y la mera irrupción de la muerte en plena felicidad de la vida, puesto que ya se admite que la vida es siempre dichosa, o debe siempre parecerlo” (Ariés, 2000, p. 84) La muerte se vive socialmente como un tabú y no se permite hablar de ella, ni siquiera a aquellos que saben que están cerca de morir; tal es el caso de los enfermos terminales quienes acuden a los hospitales en un afán de luchar hasta lo último contra ella, sin importar lo adverso de las circunstancias. De ahí que:

“Existen dos tipos de enfermos graves: los más arcaicos, inmigrados recientes, que se esfuerzan por arrancar al enfermo del hospital para que muera en su casa, *more maiorum*; y, por otra parte, los más comprometidos con la modernidad, que van a morir al hospital, porque morir en casa se ha convertido en un inconveniente.” (Ariés, 2000, p. 85)

Si durante el romanticismo se exageraron las emociones del duelo, se glorificó la muerte heroica y finalmente se trató de evidenciar lo que se anunciaba como la pérdida de la muerte; para el siglo XX se instala ya la nueva actitud: la muerte ha sido exiliada, no sólo es un tabú del que no se habla, es además objeto de vergüenza para el que la sufre.

Aries llama a este proceso la “muerte invertida”, aparecida en el transcurso del siglo XIX en las sociedades industrializadas, y técnicamente avanzadas del mundo occidental. La muerte se rechaza, por lo que se la enmascara tras la enfermedad. Esta actitud ante la muerte, fue gestándose como consecuencia de la medicalización de las conductas. Ariés señala que este proceso se conformó en base a tres momentos:

- 1- Se instala el disimulo en la relación moribundo-entorno, que tiene por efecto apartar al enfermo de los signos del desenlace fatal. A pesar de que éste sabe que se está muriendo todos sus allegados, incluso el médico, actúan como si se tratase de una enfermedad que puede ser superada.
- 2- Se produce el rechazo a los cambios corporales durante el proceso de morir, por ello la muerte debe ser hospitalaria: emergen las inconveniencias de los actos biológicos del hombre, se considera a la muerte al igual que las

secreciones del cuerpo como sucia e indecente. Los hedores y repugnancias que acompañan al moribundo sólo pueden ser tolerados, hasta cierto punto, por los familiares o los encargados del cuidado de los moribundos. A partir de 1950 se generaliza la muerte en el hospital; las secuelas fisiológicas de la enfermedad pasan al mundo aséptico de la higiene, de la medicina y de la moralidad. Desde ese momento se convierte en muerte solitaria.

3- La medicalización completa de la muerte, como el último episodio de la inversión. El progreso de las técnicas quirúrgicas y médicas que trabajan con un material complejo y personal competente, son cada vez más eficaces y se encuentran reunidas en el hospital. La muerte ocurre allí como consecuencia del progreso de las técnicas médicas de disminución del dolor y de la imposibilidad material, en el estado de la reglamentación actual, de aplicarlos en casa. El hospital no es sólo un lugar donde uno se cura o donde se muere a causa de un fracaso terapéutico, es el lugar de la muerte normal, provista y aceptada por el personal médico. El hospital se convierte así en la expresión institucional del modelo mecanicista del cuerpo. Como resultado de ello, la muerte pasa de ser un problema humano y religioso a un problema de funcionamiento del cuerpo. El progreso biomédico parece estar consagrado a solucionar los problemas del envejecimiento humano. Sin embargo, hoy se duda de los beneficios de ese poder.

La “muerte invertida” se da también por la fuerte creencia de la eficacia de las técnicas y de su poder de transformar al hombre y la naturaleza: “...” el modelo de la muerte actual ha nacido y se ha desarrollado donde se han sucedido dos creencias: la de una naturaleza que parecía eliminar la muerte; luego la de una técnica que reemplazaría a la naturaleza y eliminaría la muerte con mayor seguridad.” (Ariés, 2000, p. 243)

La actitud dominante en las sociedades occidentales es la de la negación de la muerte, que más que racional, - los individuos saben que van a morir-, es emocional por que los individuos se aferran al deseo de no morir: “en nuestra época la muerte se ha vuelto *innombrable*. Todo sucede ahora como si ni yo ni tú ni los que me son caros fuéramos mortales. ... en el fondo de nosotros mismos, nos sentimos mortales”. (Ariés, 2000, p. 98) Las representaciones de

la muerte en el arte contemporáneo tratarán por lo tanto de rasgar el velo de tabú que la cubre, para volverse espejos donde podamos ver reflejada nuestra propia mortalidad.

No sólo el momento de la muerte física se ha vuelto vergonzoso y por lo tanto solitaria, el duelo mismo, que durante el romanticismo fuera mostrado con un exceso de emociones que prefiguraba el rechazo de la muerte, ahora será tomado como un signo de incivilidad. Pero la desaparición del duelo no acarreará la desaparición de la tristeza, pues como vimos Freud explica que al no ser expresada, la pérdida vaciará de significado al mundo del ego, así: “la obligación de sufrir solo y a escondidas, agravan el trauma provocado por la pérdida de un ser querido. ... la muerte de un ser próximo se siente siempre profundamente, como en la época romántica. Se echa de menos a un solo ser y todo queda despoblado. Pero no está permitido decirlo en voz alta.” (Ariés, 2000, p. 101) Y no está permitido decirlo en voz alta porque la sociedad se ha construido alrededor de una fachada de que *todo va bien*, en donde cualquier exceso de sentimientos de angustia, tristeza o melancolía mostraría la verdadera faz de la realidad:

“Se trata de la necesidad de la felicidad, del deber moral y la obligación social de contribuir a la felicidad colectiva evitando toda causa de tristeza,...simulando estar siempre feliz, incluso se ha tocado el techo del desamparo. ... Mostrando algún signo de tristeza, se peca contra la felicidad, se la cuestiona, y la sociedad corre entonces el riesgo de perder su razón de ser.” (Ariés, 2000 p. 103)

Sólo los vivos, los vivos *felices*, son normales, los muertos, como indica Baudrillard, se han vuelto parias, la muerte se ha convertido en una “anomalía impensable”, en una “desviación incurable”. La muerte se procura disociar de la vida, y se le ha convertido en “una insoportable incongruencia para la cultura contemporánea. (Baudrillard, 1980, p. 70) A pesar de ello la muerte de un individuo no afecta a la continuidad del acontecer social, que sigue su curso como si no pasara nada, pues la desensibilización, apoyada por la cultura superficial de la televisión y los grandes medios, es una característica de la contemporaneidad. Los artistas contemporáneos intentarán romper la barrera

de la insensibilidad a partir de representaciones cada vez más directas de la muerte, de acercamientos forzados con los productos de la muerte o de dispositivos que evidencian la conversión de la muerte en tabú.

Cindy Sherman explora el tema de la muerte en la obra fotográfica *Cadáver* (fig.14), donde aparece ella como un cadáver cubierto de musgo y lodo. La representación abyecta del cadáver, es la desaparición absoluta de lo humano. Es también un intento por romper el veto de la muerte a través de una imagen casi pornográfica del cadáver, pero llena de ironía. La artista Sherman, introduce el horror de una muerte violenta de una manera palpable aunque no carente del humor que suele acompañarla: “El horror del mundo es inigualable, demasiado profundo; es más fácil de asimilar si es hecho como un engaño, humorístico, en una forma artificial”. (Sherman, 2013, p. 93) Plenamente instalada en la sensibilidad contemporánea, su obra es una muestra de la lejanía con nuestra propia muerte, pues si la presencia de la naturaleza en el arte romántico puede ser entendida por un lamento por la pérdida de la naturaleza misma, la crudeza de la imagen de Sherman es evidencia de la ausencia de la muerte: sólo la fotografía de su propio cadáver puede aspirar a evidenciar esta ausencia, sólo una presencia exagerada de la muerte muestra el tamaño del tabú en el que se ha convertido.



Fig. 14. Cindy Sherman. *Cadáver*, Sin título # 153. 1985. Fotografía.

Ron Mueck, en *Dear Dad* (1996), presenta una escultura que reproduce de manera hiperrealista el cadáver desnudo de su padre reducido a las dimensiones del cuerpo de un niño. “Se vuelve un trabajo de elaboración del duelo que pasa por la confección de la imagen del otro que vale por un alumbramiento”.(Debray,1994. p.163). El hiperrealismo de la escultura confronta al espectador con la presencia de la muerte que trata de evitar. Como en la obra de Sherman, podemos leer la obra de Mueck como un intento por romper el ghetto de la muerte. Al mismo tiempo la obra recupera los dispositivos de intercambio simbólico con la muerte: al representar el cadáver de su padre del tamaño de un niño sugiere el segundo nacimiento de la muerte. Además, lejos de negar la muerte de su padre o escapar de ella, la asume otorgando su lugar al duelo. Pretende también hacer a la sociedad partícipe de la intimidad de la muerte de un ser querido, convirtiendo así la galería de arte en la habitación del moribundo donde la comunidad se hacía presente para participar del ritual de paso que significaba la muerte física. Evoca además la soledad forzada de la muerte y nos confronta con nuestra propia muerte. (fig.15)



Fig. 15. Ron Mueck. *Dear Dad* (1996-97).Escultura

Las representaciones de la muerte en el arte moderno y contemporáneo evidenciarán, a partir de sus intentos por romper la aparente insensibilidad hacia la muerte, el tabú que pesa sobre nuestra mortalidad. Y si el siglo XX verá la culminación de las transformaciones que comenzaron en la alta edad media y que llevaron a la *muerte vedada*, será también el siglo en el que la muerte violenta, principalmente en las guerras y genocidios que marcarán para siempre la historia, irrumpirá por momentos para avasallar las conciencias. Estas irrupciones de la conciencia de la muerte en momentos en que la muerte se hace presente en todos sitios, crearán también vínculos entre la conciencia de la muerte y la memoria colectiva. Los artistas, inmersos en el remolino de las vanguardias primero y del arte posmoderno después, no serán ajenos a estas irrupciones, y finalmente, aprovecharán estos acontecimientos para reflexionar sobre el tabú de la muerte en la sociedad contemporánea.

1. La guerra: conciencia obligada y posmemoria.

...y nosotros matándonos los unos a los otros por Helena
durante diez inmensos años.
Grave dolor había llovido sobre Hélade.
Tantos cuerpos lanzados
a las fauces del mar, las luces de la tierra;
Tantas almas
trilladas cual espinas en piedras de molino.

Giórgos Seféris, Helena

En 1814, Goya pinta *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Fig.16); una ferviente denuncia de los hechos ocurridos el 3 de mayo de 1808 en Madrid. En el cuadro vemos a soldados franceses fusilando a los patriotas españoles. Los que están siendo fusilados imploran piedad, mientras a sus pies yacen ya algunos cadáveres. Detrás de ellos el pueblo desesperado contempla la masacre, quizás esperando su turno para ser fusilados. Los soldados, anónimos, de espaldas, ejecutan mecánicamente las órdenes. Goya pretende mostrar la guerra con toda su violencia y su crueldad y al mismo tiempo la denuncia para manifestar su posición contraria a esos hechos y dar una lección contra la irracionalidad del ser humano, como correspondía a su espíritu ilustrado. La obra es profundamente elegíaca en la tradición romántica de mostrar el lamento a partir de la exageración de las emociones, pero también es una denuncia política contra la violencia ejercida por los ejércitos napoleónicos en contra de la población civil. Durante toda la historia de la humanidad la guerra ha mostrado el lado más injusto de la muerte, la muerte violenta, en su máxima expresión. Por lo anterior, la guerra se ha convertido siempre en un momento de *conciencia obligada* sobre nuestra mortalidad. Sin embargo, el siglo XX había de mostrar la guerra en proporciones desconocidas, lo había de hacer además en un momento en el que, como hemos visto, la muerte se había convertido ya en un tabú. Esta combinación provocará expresiones artísticas particulares que muestran la irrupción de la conciencia de la muerte y denuncian a los culpables de esas muertes violentas.



Fig. 16 Francisco de Goya, *Los Fusilamientos del 3 de Mayo*.1814.

En 1915, a un año del comienzo de la Gran Guerra, Freud escribe “De guerra y muerte. Temas de actualidad”. En este texto analiza los efectos que la guerra estaba provocando en la psique de Europa: “la desilusión que esta guerra ha provocado y el cambio que nos ha impuesto- como lo hacen todas las guerras- en nuestra actitud hacia la muerte”. (Freud, 1992, p. 277) .Toda muerte es trágica, impacta a las personas que tuvieron un vínculo con la persona fallecida. La muerte violenta es un fenómeno doblemente trágico. Por un lado, se da el evento de la muerte física y por otro, un factor externo es el causante. Se trata de una muerte ilógica e injusta. El hombre vive en sociedad para salvaguardar lo más importante que tiene, que es su propia vida. Bajo esta concepción, la muerte violenta atentaría contra uno sus pilares, que es el de asegurar la vida de sus integrantes. De ahí que el arte elegíaco que se refiere a las muertes violentas no sólo esté marcado por el lamento, sino también por un profundo elemento de denuncia ante la injusticia de tales muertes.

En 1920, Otto Dix pinta *Tríptico de guerra* (fig. 17). La estructura recuerda los retablos cristianos de la Edad Media, fórmula que utilizarán muchos artistas para denunciar la devastación de los conflictos bélicos. Al centro no vemos la crucifixión, sino la destrucción de la guerra. Sobre un árbol cuelga el despojo de un soldado, otro soldado se pasea con máscara antigases, al fondo y a los lados vemos cadáveres despedazados, un par de piernas agujereadas por las balas, las ruinas de una ciudad derruida. En el panel de la izquierda una niebla pálida cubre a un batallón que se dirige hacia la guerra, en el de la derecha lo que parecen espectros de soldados se arrastran con una tormenta del fuego al fondo, abajo descansan en una caja de madera los cuerpos de soldados caídos en el frente. Vemos por todas partes la presencia avasalladora de la muerte.



Fig. 17 Otto Dix. *Tríptico de guerra*, 1920.

A pesar de la historia convulsa de Europa, la Primera Guerra Mundial sorprendió por la magnitud de la tragedia. Si al inicio de la guerra los soldados marchaban alegres y patrióticos al frente, pronto se hizo evidente que no habría nada de heroico ni glorioso en los millones de muertos que llenaban las trincheras:

“La guerra, en la que no quisimos creer, ha estallado ahora y trajo consigo la desilusión. No sólo es más sangrienta y devastadora que

cualquiera de las guerras anteriores, sino que es por lo menos tan cruel, tan encarnizada y tan inmisericorde como ellas... Arrasa todo cuanto se interpone a su paso, con furia ciega, como si tras ella no hubiera un porvenir ni paz alguna entre los hombres". (Freud, 1992, p. 280)

Todo ello se da en medio de lo que hemos analizado como una nueva actitud hacia la muerte: la muerte vedada, la muerte exiliada, el tabú de la muerte. "Hemos manifestado la inequívoca tendencia a hacer a un lado la muerte, a eliminarla de la vida", pero en efecto:

"Es evidente que la guerra ha de barrer con este tratamiento convencional de la muerte. Esta ya no se deja desmentir; es preciso creer en ella. Los hombres mueren realmente; y ya no individuo por individuo, sino multitudes de ellos, a menudo decenas de miles un solo día". (Freud, 1992, p. 292)

Esta primera conciencia de la muerte masiva será seguida de un periodo de entreguerras en el que Europa se llenará de un frenesí exagerado por la vida. Los salones de baile se llenarán todas las noches, las vanguardias artísticas explotarán en un sinfín de corrientes, un optimismo desbordado inundará las capitales del Viejo Mundo desde la firma del armisticio hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Como si la conciencia de la muerte hubiera provocado un amor inusitado por la vida: "esta actitud nuestra hacia la muerte tiene un fuerte efecto sobre nuestra vida. La vida se empobrece, pierde interés, cuando la máxima apuesta en el juego de la vida, que es la vida misma, no puede arriesgarse". De ahí la importancia de tener presente a la muerte, sin necesidad de que sea la guerra la que la provoque esta conciencia, al final de su texto sobre la guerra Freud propone: "Recordamos el viejo apotema: «Si vis pacem, para bellum »: Si quieres conservar la paz, ármate para la guerra. Sería tiempo de modificarlo: «Si vis vitam, para mortem»: Si quieres soportar la vida, prepárate para la muerte". (Freud, 1992, p. 301)

Si bien la Primera Guerra Mundial cambió para siempre los parámetros de devastación provocada por un conflicto bélico, los que celebraron la paz de 1921 no imaginaban los niveles de crueldad, las dimensiones que la muerte adquiriría con la Segunda Guerra Mundial. *El Guernica*, pintado en 1937 (Fig.

18) se volvió la elegía simbólica de los horrores de la guerra, su destrucción y su crueldad. Aunque alude al bombardeo de Guernica ocurrido el 26 de abril de 1937, se volvió uno de los íconos de la Segunda Guerra Mundial. Después de todo fue en Guernica que la aviación fascista ensayó los bombardeos contra la población civil indefensa que después se volverían de uso común en ambos bandos durante la guerra que comenzaría poco después.



Fig.18 Pablo Picasso. *Guernica*. 1937.

“Basta con acercarse y escuchar los sonidos que desprende, los gemidos de dolor, los gritos de angustia, todos y cada uno de los ruidos que emite aquella escena. Lo curioso del *Guernica* es su simpleza: se trata de una pintura sin colores, donde el blanco y el negro permiten depositar toda la atención en el instante preciso elegido por el artista, en las sombras y en los matices que deja la luz. En el lienzo vemos las consecuencias de la masacre, el instante posterior. El extremo de una bifurcación que eligió Picasso, que lo conmovió desde siempre: la oposición entre la brutalidad de la agresión (que no se ve, aunque se advierta su marca) y la inocencia absoluta de un poblado de civiles (sintetizado en la presencia de las víctimas)”. (Montero, 2002, p. 101)

En el *Guernica* volvemos a las grandes elegías románticas. El lamento trasciende a las víctimas individuales para lamentar la *pérdida* de la inocencia. Las víctimas yacen despedazadas por el suelo, los sobrevivientes claman impotentes a los cielos. Sospechamos la intimidad que reinó antes de la masacre: el foco encendido dentro de la casa, los animales, la madre con su hijo; pero ahora sólo podemos contemplar el caos, la irrupción injusta de la

muerte. Pero al lamento se suma la denuncia, el grito congelado de las víctimas que es un grito que culpa para siempre a los fascistas españoles, y sus aliados, por las vidas inocentes segadas en un segundo.

“Con el tiempo, el *Guernica* de Picasso no sólo representó la barbarie de la guerra y la denuncia contra los responsables de la masacre; sino que ganó una batalla. En definitiva, la guerra civil española es el *Guernica*, toda la crueldad y la sinrazón del fascismo de Franco, todo aquello que le permitió imponerse por la fuerza y someter a un país durante décadas; tiene su contrapunto perfecto en la belleza infinita de una pintura”. (Montero,2002,p.107)

Sin embargo, la victoria del *Guernica* es dudosa. En realidad el cuadro, al más puro estilo de la elegía, no sólo lamenta a los muertos, evidencia la impotencia de llorarlos sin poder regresar el tiempo al minuto anterior a la escena que contemplamos: la masacre ha sido consumada, no vemos moribundos, vemos cadáveres insepultos. Más que una conciencia intempestiva de la muerte, observamos una conciencia *política* de la muerte. Ante lo irremediable del hecho consumado el artista busca señalar a los culpables y así, desde el exilio en el que pintó esta obra, saldar un poco la deuda con los caídos. Logrará con el tiempo permitir el acceso de los muertos anónimos de la masacre a la *sociedad de los ancestros*, a las listas de los caídos en defensa de un ideal que, aunque se ha perdido ya, puede seguirse defendiendo mientras la memoria colectiva no lo olvide.

Theodor Adorno comenta cómo el arte, a lo largo de la historia, ha propuesto un “lenguaje del sufrimiento”; una “conciencia de las miserias” como protesta y denuncia ante una civilización de barbarie. Reflexión a la que llega con un grado de desencanto y desilusión. Se trata de un proceso catárquico por el cual el artista crea un nuevo universo de pensamiento crítico. (Adorno, 1986)

En este sentido, Adorno comenta: “El momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que, sin reticencias y sin creerse que están sobre él, cargan con el contenido histórico de su tiempo.” (Adorno, 1986, p. 66) Y de la misma manera que la guerra irrumpe obligando a la conciencia de la muerte, la historia marcará de tal manera el siglo XX que muchas obras de arte tendrán que *cargar con el contenido histórico de su tiempo*.

Un año después de que el *Guernica* fuera tristemente la atracción de la Exposición Universal de 1937 en París, Chagall presenta una serie de cuadros en los que plasma sus experiencias en Rusia durante la revolución y además reflexiona sobre el destino de los judíos en Europa. Entre estas obras se encuentra *Crucifixión blanca* (fig. 19), donde Chagall utiliza a Jesús como el profeta de los judíos, que encarna en su muerte los sufrimientos de su tiempo. Alrededor de la cruz vemos escenas de destrucción: los comunistas enarbolan las banderas rojas mientras destruyen y saquean una aldea, refugiados en una barca piden ayuda desesperados, un soldado en uniforme nazi profana la sinagoga, judíos desesperados tratan de escapar del cuadro, el judío errante atraviesa la escena en silencio sobre un rollo ardiente de la Torah. En el centro de la destrucción, Cristo es iluminado por un rayo de luz clara que borra toda traza de sufrimiento. En medio de los eventos traumáticos del presente la fe apunta a una esperanza posible. Al mismo tiempo podemos sentir en el cuadro todo el miedo y la desesperación de una comunidad representados por uno de sus miembros. En este caso la elegía es prácticamente lanzada desde las víctimas mismas. El hecho mismo de apelar a la figura de Cristo como símbolo del sufrimiento del pueblo judío demuestra la intensidad de la desesperación, no sólo por los acontecimientos de un presente traumático, sino por el anhelo de alcanzar a plasmarlos. La *Crucifixión Blanca* fue pensada como una respuesta al *Guernica*, y al igual que éste no sólo es un lamento desesperado, sino una reflexión sobre la posibilidad de que el arte pueda transmitir el sufrimiento en medio de la vorágine misma. Al final, como el *Guernica*, el tiempo otorgaría a esta obra al menos la pequeña victoria de haber contribuido a evitar el olvido, no necesariamente de los hechos históricos, sino de la huella que estos dejaron en los testigos y supervivientes de éstos. Estas obras no son testimonios o reportajes de la barbarie de esos años, sino recordatorios indelebles del efecto que los acontecimientos tuvieron en la sensibilidad de su tiempo. A diferencia del reportaje o la crónica historiográfica, obtienen a través de la síntesis y el simbolismo la distancia que todo intento poético, no sólo la elegía, necesita para evocar los sentimientos que marcan la memoria colectiva.

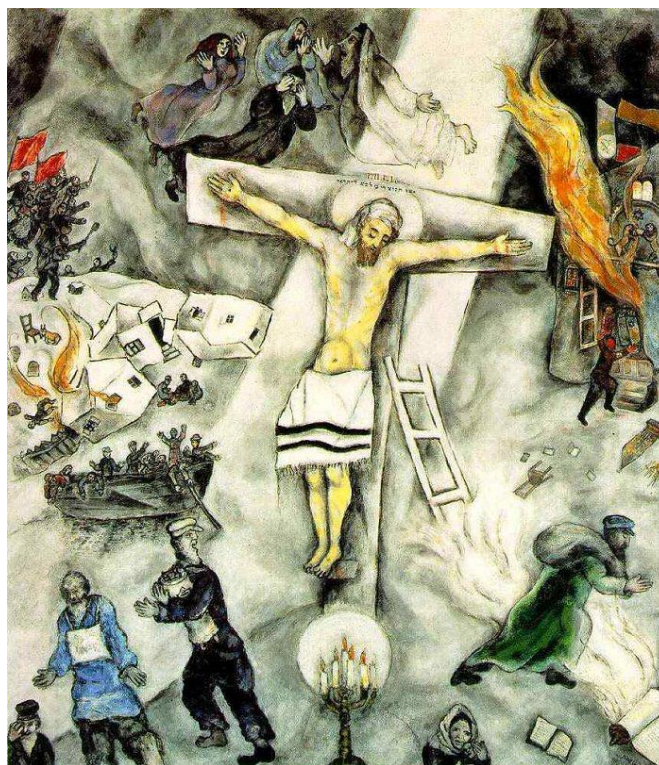


Fig. 19 Marc Chagall, *Crucifixión Blanca*. 1938

Sin duda alguna, el Holocausto será uno de los eventos que más marcará el “siglo de las guerras”. El “descubrimiento” del tamaño de la masacre después de la rendición de Alemania y la liberación de los campos de concentración, llevará a la comunidad internacional a acuñar el término de “genocidio”. Afectará no sólo a la generación de los supervivientes, sino a muchas generaciones posteriores vinculadas o no a las víctimas directas de la Shoah. Esto llevará a reflexionar sobre la importancia de la *memoria colectiva* y el papel del arte “después de Auschwitz”.

El concepto de “memoria colectiva” que Maurice Halbwachs desarrolla, propone que es posible pensar en lo colectivo cuando se trata de acontecimientos vividos y padecidos por una comunidad. Plantea como un proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad, es distinto a la historia, que se refiere más bien a series de fechas y eventos registrados, como datos y como hechos, independientemente de si estos han sido sentidos y experimentados por alguien. Mientras que la historia pretende dar cuenta de las transformaciones de la sociedad, la memoria colectiva insiste en asegurar la permanencia del tiempo, como un intento por mostrar que el pasado

permanece, que nada ha cambiado dentro del grupo y, por ende, junto con el pasado, la identidad de ese grupo así como sus proyectos también permanecen. Mientras que la historia es informativa, la memoria es comunicativa, por lo que no son los datos verídicos lo que interesa, sino las experiencias por medio de las cuales se permite trastocar e inventar el pasado cuando sea necesario. Los grupos tienen necesidad de reconstruir permanentemente sus recuerdos a través de conversaciones, contactos, remembranzas, efemérides, usos y costumbres, conservación de objetos y pertenencias, así como permanencia de los lugares en donde se han desarrollado los acontecimientos que marcaron al grupo, ya que la memoria es la única garantía de que el grupo permanezca, en medio de un mundo en perpetuo movimiento.

La memoria colectiva en sociedades que han sufrido experiencias como guerras civiles, genocidios o dictaduras, adquiere dimensiones únicas. Ante un pasado violento, como el que soportan algunas comunidades, el olvido sería en cierto modo insoportable para la sociedad, ya que se necesita contar con un testimonio social de las experiencias atroces e inhumanas, tanto de aquellas de las que han sido víctimas directas, como de las que no, con la intención de que no se repitan. La memoria se ha convertido no sólo en un modo de comprensión del pasado, sino también en depositaria de expectativas de reconciliación social. El dolor causado por la pérdida, que generalmente pertenece a la esfera de las pasiones privadas, llega así a introducirse en la esfera pública reclamando su socialización. El resultado puede ser que se diluya la frontera entre lo público y lo privado ante la socialización del dolor como una forma de organización de la acción política en un contexto democrático. De esta manera la elegía, tradicionalmente vinculada al canto individual por la pérdida de un ser amado, también ha debido colectivizarse. No sólo se lamenta la pérdida de comunidades enteras, de grupos de difuntos, sino que muchas veces la *voz poética* pertenece también a un colectivo. Esto plantea nuevos desafíos para el arte elegíaco.

Marianne Hirsch, perteneciente a la “segunda generación” del Holocausto, se pregunta junto con otros miembros de su generación:

“...aquellos de nosotros que trabajamos en la memoria y la transmisión hemos discutido sobre la ética y la estética de la memoria en la etapa posterior a la catástrofe. ¿Qué les debemos a las víctimas? ¿Cómo podemos transmitir de la mejor manera sus historias sin apropiárnoslas y sin, por otro lado, dejar que nuestras historias sean desplazadas por las suyas? ¿Puede la memoria del genocidio transformarse en acción y resistencia?”. (Hirsch, 2008, p. 104)

Son pocas las obras que, como el *Guernica*, pueden jactarse de cumplir con esos parámetros. En realidad el Holocausto ha producido un número casi infinito de imágenes, novelas, películas, poemas, etc. Se puede incluso establecer el paralelo con lo que ocurre en general con las imágenes de guerra en nuestros tiempos: el sufrimiento se vive en tiempo real de tal forma y con tal magnitud que eventualmente la imagen satura la sensibilidad, anestesia los sentidos, termina por provocar un sentimiento de rechazo. Lo mismo ocurre con el Holocausto, entre tantas las representaciones que es difícil encontrar lo que Adorno califica como “obras de arte auténticas”, más aún, los artistas se enfrentan a la dificultad de transmitir la memoria del Holocausto maniobrando entre las miles de imágenes que les preceden, los clichés establecidos y la saturación de los espectadores por la cantidad de información recibida al respecto.

Surge además la dificultad de representar eventos que muchos de ellos no vivieron directamente. A esta particularidad de la memoria Hirsch la ha llamado posmemoria. “La posmemoria describe la relación que la generación posterior a aquellos que presenciaron traumas culturales o colectivos mantiene con aquellos que vinieron antes, experiencias que “recuerdan” sólo por medio de las historias, imágenes y comportamientos entre los que crecieron”. (Hirsch, 1992, 106) Evidentemente esto entraña varios peligros para la transmisión de la memoria y para las historias personales de los miembros de la generación de la posmemoria:

“La conexión de la posmemoria al pasado no está por lo tanto mediada por el recuerdo sino por la inversión imaginativa, proyección y creación. Crecer con tales memorias avasallantes, ser dominado por narrativas que precedieron el propio nacimiento o la propia consciencia, es arriesgarse a que las propias historias y

experiencias sean desplazadas, incluso evacuadas, por aquellas de la generación pasada. Es ser formado, incluso indirectamente, por eventos traumáticos que aún desafían la reconstrucción narrativa y exceden la comprensión. Estos eventos ocurrieron en el pasado, pero sus efectos continúan en el presente”. (Hirsch, 1992, 107)

Así, los artistas de la posmemoria deben encontrar la manera de conciliar la necesidad de transmitir la memoria colectiva de las generaciones que los precedieron con la capacidad de expresar sus propias historias, todo esto sin ocultar con la representación aquello que buscan representar. Hirsch sugiere que el trabajo de la posmemoria busca: “reactivar y reencarnar memorias culturales más distantes resignificándolas con formas de mediación individuales y familiares más resonantes”. (Hirsch, 1992, 111) Si regresamos a la elegía como forma poética podemos ver aquí un llamado a no abandonar la voz personal del elegista en la necesidad de transmitir una voz colectiva pues, como Hirsch afirma, es la carga emocional individual la que revitaliza el lamento colectivo de las generaciones pasadas.

“Y aun así, para bien o para mal, uno podría decir que, para la postgeneración, las pantallas de género y familiaridad y las imágenes que las representan funcionan paralelamente al escudo protector del trauma mismo: funcionan como pantallas que absorben el shock, filtran y difuminan el impacto del trauma, disminuyen el daño. ... paradójicamente, refuerzan el vínculo vivo entre el pasado y el presente, entre la generación de los testigos y supervivientes y la generación posterior”. (Hirsch, 1992, p.125)

La Caída del Ángel (fig. 20) le tomó a Chagall veinticinco años de trabajo, viajes y experiencias. Es el epílogo de su crónica de la barbarie de la que fue testigo desde su juventud en Rusia hasta sus múltiples exilios. Cuando comenzó la obra en 1922 la idea original no comprendía más que al ángel y al judío. De ahí a 1947 se fueron agregando sus recuerdos de infancia, motivos cristianos, el tiempo que se desploma... Antes que nada vemos aquí una especie de diario de viaje que representa la odisea de Chagall mismo a través de países, historias y exploraciones estéticas. Pero el tema principal sigue siendo el lamento, la elegía por la pérdida del pasado, de la inocencia, de la infancia, de la paz. El ángel que se desploma ya no es blanco como el Cristo

de *Crucifixión Blanca*, esta vez la fe se ha retirado a un rincón oscuro mientras el ángel rojo cae evocando el fuego de la guerra o la sangre derramada. El judío observa desconcertado mientras intenta salvar la cultura de su pueblo, otro de los ideales llorados por esta elegía. El cielo es oscuro, detrás de Cristo un resplandor rojizo no reconforta: anuncia una nueva tragedia. Vemos aquí mezcladas, como sugiere Hirsch, la historia personal del artista que revitaliza la memoria de medio siglo de barbarie en Europa.



Fig. 20 Marc Chagall, *La Caída del Ángel*, 1922-33-47

Las consideraciones de Hirsch respecto a la posmemoria sirven para analizar las formas que ha tomado la elegía en el arte contemporáneo, los riesgos en los que puede caer el intento de perpetuar la memoria colectiva y la importancia de las historias personales de los artistas en la creación de elegías que mantengan vivo el vínculo entre generaciones. De alguna manera la propuesta de Hirsch y la de Freud se compaginan: para perpetuar la conciencia de la muerte, debe llenarse de energía vital el trabajo de la memoria. La irrupción de la muerte violenta en la sociedad, a través de guerras y genocidios,

debe transmutarse en creaciones que funcionen como espejo de nuestra identidad, marcada por nuestra historia y nuestra mortalidad, en una época en la que los dos referentes de nuestro tiempo vital, el nacimiento y la muerte, han sido exiliados de la conciencia social.

2. Cadáver, duelo y memoria: los rostros de la muerte contemporánea.

Para todos tiene la muerte una mirada.
Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.
Será como dejar un vicio,
como mirar en el espejo
asomarse un rostro muerto,
como escuchar un labio cerrado.
Nos hundiremos en el remolino, mudos.

Cesare Pavese, Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.

En la era de la muerte vedada, del tabú de la muerte, el arte contemporáneo ha adoptado diversas estrategias para representarla. Desde la abyección del cadáver en descomposición hasta la más evocativa elegía, pasando por la socialización del duelo y la muerte como espectáculo, en realidad todas las representaciones tienen que ver con *hacer presente* la muerte cuando es evidente que ha sido forzada a ausentarse. Pues esa sería precisamente la función de la elegía: “Vivir ese proceso es hacerlo cara a la muerte sabiendo que el hombre inventó el futuro eterno para escapar de ella- y reconciliarnos con la realidad: Sólo ante la muerte nuestra vida es vida”. (Paz, 1990, p. 221)

En cuanto a la memoria colectiva, el arte contemporáneo opera como un dispositivo de transmisión de experiencias violentas o traumáticas a las futuras generaciones. Las producciones artísticas pueden crear un vínculo entre el pasado, el presente y el futuro, contribuyendo así a la integración de la experiencia humana y, en esa medida, contribuye a la producción de sentido. Al mismo tiempo, dado que el contenido del recuerdo transmitido es de la humanidad perpetrada, el arte contribuye a la tarea ética de deslindar lo humano de lo deshumano, en relación a la muerte.

A partir de las formas en que se representa la muerte en el arte contemporáneo es posible inferir las actitudes que hacia ésta subyacen en la sociedad. Después de todo vivimos ya en el momento en que: “una pena demasiado visible no inspira ya piedad, sino repugnancia; es un signo de desequilibrio mental o mala educación; es *mórbido*”. (Ariés, 2000, 87) Por otro lado, una de las formas de expresión frecuentemente empleadas en el arte de este período en relación a la muerte para interpretar toda la atmósfera del

momento, será, sin duda alguna el mecanismo de la negación. Dispositivo, que, por otra parte, pasará a partir de este momento a tomar importancia en el mundo del arte, resultando factor fundamental en la interpretación de las producciones contemporáneas, y cuyo motor principal no es otro que la *transgresión*. Empleada por el artista para romper con las rígidas estructuras sociales establecidas, contra todo veto, contra la moral del tabú; como señala Gilles Lipovetsky, tratará de instaurarse como “Ruptura con las jerarquías de sangre y la soberanía sagrada, con las tradiciones y los particularismos”. (Lipovetsky, 1990, p. 9) Desde tiempos antiguos, pero particularmente a partir de la modernidad, la rigidez de las reglas sociales ha incitado al arte a *transgredirlas*:

“Cuanto más se liberaba la sociedad de las constricciones victorianas en relación al sexo, tanto más rechazaba los asuntos de la muerte. Y, al mismo tiempo que el tabú, aparece la transgresión: en la literatura maldita, reaparece la mezcla de erotismo y de muerte” (Ariés, 2000, p. 89)

Antes de pasar a algunos ejemplos de esta transgresión conviene recordar algunos versos del poema *A una carroña* de Baudelaire:

“Recuerda lo que vimos, alma mía, / esa mañana de verano tan dulce: / a la vuelta de un sendero una carroña infame/ en un lecho sembrado de guijarros, /... Y, sin embargo, tú serás igual que esta basura, / que esta horrible infección, /... Entonces, oh belleza mía, di a los gusanos / que te comerán a besos, / ¡que he guardado la forma y la esencia divina / de mis amores descompuestos!” (Baudelaire, 1983, p. 26)

2.1 Cadáver



Fig. 21. Demian Hirst. *Mil años. (A thousand Years)*. 1990

En la obra *A thousand Years* (Fig. 15), Demian Hirst explora las relaciones entre el amor y la muerte. Esta instalación está formada por un cubículo de cristal de grandes dimensiones dividido en dos partes comunicadas por dos pequeños orificios. Ambos espacios están llenos de moscas. En el primer espacio, un cubo blanco, perforado, de donde salen constantemente moscas, como un criadero de larvas. En ese espacio unas bandejas de azúcar en las esquinas del suelo generan un espacio amoroso donde las moscas copulan. Cuando las moscas pasan al siguiente espacio, comen de una cabeza de vaca sangrante, carne muerta para alimentar a lo que vive que pronto morirá, y en su revoloteo las moscas, atraídas por la luz, chocan con tubos de neón fluorescente que las chamuscan ruidosamente. Sus cuerpos caen a la bandeja de azúcar, donde hay moscas muertas, y vivas, disfrutando de las delicias que otorga la vida, ignorando el trágico final de sus vecinas. Hirst recupera todos los ingredientes del horror a través de los sentidos, a través de

los orificios, se percibe el nauseabundo olor de la carne putrefacta, y se ve el ciclo de la vida y de la muerte.

La transgresión de Hirst comienza aquí al mostrar la cabeza de la vaca muerta, pues está claro que la aversión a la muerte se ha extendido de los cuerpos de nuestros difuntos a todo aquello que nos recuerde nuestra finitud (el sacrificio de animales para consumo humano también ha sido alejado de los hogares para realizarse en sitios apartados de nuestra mirada), además nos remite, como en el poema de Baudelaire, a lo que sucederá con nuestra propia carne. Por otro lado muestra, no representa, la muerte de las moscas haciéndonos presencias el momento mismo de la desaparición física. Es un espejo mórbido de lo que sucederá a los espectadores (recuérdese la expresión *Están cayendo como moscas* para describir los horrores de la guerra, pero aquí ampliada a la mortalidad que nos acecha cotidianamente por el sólo hecho de haber nacido). Sin embargo vemos también a las moscas copulando sobre el azúcar. El *díptico* puede leerse de dos maneras. La más obvia es hacerlo en el entendido de que hagamos lo que hagamos acabaremos por morir. Sin embargo también puede leerse a la luz del análisis que realiza Ariés de la aparición de la carroña en el arte de la Edad Media y que demuestra una actitud que no podría entenderse como *pesimista*:

“Por el contrario, el hombre de fines de la Edad Media tenía una conciencia muy aguda de que estaba muerto aplazadamente, de que el plazo era corto, de que la muerte, siempre presente en el interior de sí mismo, quebraba sus ambiciones y emponzoñaba sus placeres. Y ese hombre tenía una pasión por la vida *que nos cuesta entender hoy...*”. (Aries, 2000, p. 55)

Así, la transgresión de Hirst puede leerse como la provocadora presencia del cadáver en descomposición y la muerte, o una invitación a vivir la vida más profundamente a partir de la consciencia de la muerte.

El colectivo *SEMEFO*, 1990, comienza trabajando con miembros que provienen de distintas disciplinas, todos con un interés por tratar temas ligados a la muerte, la violencia y el erotismo. Entró en la escena artística mexicana trabajando con partes de cadáveres, fluidos corporales y otros materiales,

principalmente orgánicos, que obtenían con o sin permiso de las morgues, aprovechándose de las debilidades del poder del estado y la corrupción administrativa. Polémicas instalaciones con sábanas ensangrentadas y grasas humanas expuestas sobre paredes, burbujas de jabón hechas con agua que previamente había sido usada para lavar cadáveres, se convirtieron en expresiones que buscaban romper con ciertos tabúes y que planteaban la necesidad de trasgredir los límites entre lo grotesco, la moral, la política, la idea del arte, lo sublime y lo trascendental.

En la obra del grupo SEMEFO, *Catafalco*, 1990, (fig. 22), se trabaja con adhesiones de fluidos, cabello y piel sobre yeso, el cual se aplica fresca directamente sobre los cadáveres una vez realizada la autopsia. Es a través de piezas como ésta que el grupo defiende que el objeto de su trabajo no es la muerte, sino la otra vida que se aloja en los cuerpos luego de la muerte. Margolles comentó al respecto: “Muchos creyeron que la obra era el positivo de la impronta del cuerpo sobre el soporte de yeso, pero no, la obra eran los restos de la vida del cadáver que reposaban casi imperceptibles sobre ese soporte. Todas las secreciones estaban ahí”. (Margolles en Romandia, 2014) En palabras de José Luis Barrios:

“SEMEFO se inscribe en esta estética donde el cuerpo grotesco dimensiona problemáticas donde el sujeto se enfrenta a su disolución; donde la recuperación de la vida en el horizonte de la muerte como descomposición inscribe una lírica de lo abyecto donde irrumpe el morbo como articulador vital del arte”. (Barrios, 2005, p. 41)

La transgresión opera aquí a partir de la aparente ausencia del cadáver. No se muestra la muerte, sino lo que ésta deja detrás. Al igual que Hirst, el colectivo SEMEFO transgrede además el espacio destinado a la muerte. Gracias a la corrupción de las instituciones logra entrar al sitio donde, también *fuera de nuestras miradas*, el cadáver es procesado por profesionales a quienes hemos entregado el manejo de nuestra muerte. Como los héroes antiguos que bajaban al inframundo para volver con un testimonio del mundo de los difuntos, Semefo regresa de la morgue con *impresiones* directas del cuerpo de la muerte y las ponen frente a nuestros ojos. Al igual que Hirst y

muchos otros artistas, se busca provocar al espectador mostrándole directamente las sustancias físicas de la muerte. Subyace esta práctica la conciencia de que la distancia con la muerte es grande, y el convencimiento de que se necesita la presencia directa de la carroña para romper el encantamiento de la inmortalidad.



Fig.22 Colectivo SEMEFO. *Catafalco*. 1990

Otro artista que aborda el tema del cadáver es Andrés Serrano, en la serie *La morgue, Falla del corazón I*, 1992 (fig. 23). Se trata de una serie de fotografías en que se muestran primeros planos de partes corporales de víctimas de muertes violentas: suicidio o asesinato, tomadas en la morgue. El artista acudió al depósito de cadáveres, donde fotografió los cuerpos. Los títulos de las obras son impersonales, apenas una frase que indica la causa de la muerte con una etiqueta amarrada en el pulgar del pie. Sobre los fondos oscuros de las fotografías resaltan los rasgos del personaje anónimo, sobre mantas. Serrano despierta un sentimiento de empatía por aquellas muertes anónimas, honra esas muertes que parecen renacer en estas perturbadoras imágenes. Recordemos que:

“A partir del siglo XVIII, el hombre de las sociedades occidentales tiende a dar a la muerte un sentido nuevo. La exalta, la dramatiza, la quiere impresionante y acaparadora. Pero, al mismo tiempo, se

ocupa ya menos de su propia muerte: la muerte... es, en primer lugar, *la muerte del otro*". (Ariés, 2000, p. 63)

La obra de Serrano intenta entonces recobrar la conciencia de la muerte a partir de la ampliación del círculo de los *otros* llorados. Sin embargo nos coloca frente a las huellas de la transgresión misma: el homicidio y el suicidio, "Sólo ciertas muertes, ciertas prácticas escapan a esta convertibilidad, sólo ellas son subversivas, y son a menudo del orden de las páginas de sucesos. Entre ellas, el suicidio, que ha adquirido en nuestras sociedades una extensión y una definición diferente, hasta convertirse, en el marco de la reversibilidad ofensiva de la muerte, en la forma misma de la subversión" (Baudrillard, 1980, p. 206)



Fig. 23 Andrés Serrano. *Falla de corazón I*. 1992.

Otro ejemplo de la presencia del cadáver en el arte, es el trabajo de la escultora Berlinde De Bruyckere, quien invita a la reflexión frente a la figura del cuerpo para exponerlo como materia orgánica táctil e indefinida. Elimina los elementos de identidad como rostro y sexualidad invitando a observar la desnudez y la interpretación del cuerpo como una entidad que representa la permanente lucha entre la forma y la abstracción. Invita a reconocer su verdadera identificación como persona ante un mundo que arroja, inevitablemente, al olvido, la muerte y la soledad. Esculturas que muestran la vulnerabilidad, e invitan a ver más allá del ideario colectivo, piezas que

aseguran ser más que carne. La materialidad de las esculturas de De Bruyckere acentúa la transitoriedad de la vida. A través de ceras logra sugerir venas y arterias presentando la desintegración material de la vida. Las superficies aceradas y translucidas dejan ver que algo más sucede dentro. Trabaja con los conceptos de *Eros* y *Tanathos*, reconociendo el frágil momento en que todo se vuelve uno.

En su obra escultórica *The Pillow*, (Fig. 24) aparecen elementos como las mantas, símbolo que evoca calor y refugio, la intimidad del cuerpo abrazado a sí mismo. En esta escultura “la figura que esta recostada trata de desaparecer en la almohada, se vuelve como un segundo cuerpo...es como la esperanza para esa figura, en parte de su cuerpo, esa parte que le falta al cuerpo...es una sensación de ser tragado por la almohada en un buen sentido, como el amante que no quisiera perderlo jamás...”. (Bruyckere, 2012) La obra nos recuerda que “A partir del siglo XVI... vemos cargarse de un sentido erótico los temas de la muerte. ... innumerables escenas o motivos, en el arte y en la literatura, asocian la muerte al amor...Como el acto sexual, la muerte es a partir de ahora considerada- cada vez más-, como una transgresión que arranca al hombre de su vida cotidiana”. Une así Bruyckere dos antiguos tabúes: el sexo y la muerte, en la tradición del erotismo de la muerte. Sin embargo la fuerte carga de intimidad nos recuerda ya algunos elementos de elegía, que se sugerirán con más fuerza en obras de artistas contemporáneos que buscan socializar el duelo.



Fig.24. Berlinda De Bruyckere, *The Pillow*, 2010

2.2 DUELO

A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.

Pablo Neruda

A pesar del tabú que pasa sobre la muerte ésta sigue ocurriendo. Por más fuertes que sean los dispositivos para negarla al final lo que se niega no es la muerte, sólo se coloca una distancia entre nosotros y la conciencia de ésta. El caso de los rituales del luto es distinto, pues estos sí pueden ser proscritos obligando a los dolientes a sufrir en privado, a callar el lamento. La muerte “se intercambia de todos modos; en el mejor de los casos, se *intercambiará* de acuerdo con un ritual social, como entre los primitivos, en el peor, se *rescatará* en un trabajo individual de duelo”. (Baudrillard, 1980, p. 125) Lógicamente el tabú cubre toda referencia a la muerte, por lo que si ésta “es obscena y molesta. El duelo también se va volviendo, lo elegante es ocultarlo”. (Baudrillard, 1980, p. 215) Desde este punto de vista, la obra de Sophie Calle, al obtener imágenes de la agonía de sus seres queridos y divulgarlas de forma masiva en las galerías de arte y en los medios de comunicación, se vuelve una manera de transgredir la interdicción que pesa sobre el luto, colectivizando una emoción que debía ser privada, y haciendo un intento por volver al antiguo “ritual social” para sanar la pérdida.

La obra de Sophie Calle ha tratado muchas veces de cuestiones íntimas que la gente se reserva para sí, como la muerte de su propia madre. En esta

obra grabó las últimas 80 horas de la vida de su madre y presentó un extracto de sus últimos minutos en la Bienal de Venecia de 2007.

“Hay 11 minutos finales en los que uno no puede saber si está muerta o viva, no había respiración. Cuando murió- declaró la artista en una entrevista concedida a Ana María Battistozi, -puse avisos en los diarios en los que decía cuál fue su último libro, la última película que vio, el último poema, pero terminaba con la imposibilidad de saber cuál fue su último suspiro. Ese momento es inasible, imposible de fijar”. (Battistozi, 2008, p. 12)

Al hacer públicos sus sentimientos de dolor, Calle realiza un procedimiento similar a quienes trabajan con cadáveres, pero en esta ocasión transgrede las reglas del *duelo aceptable*.

Por el otro lado tenemos la representación del duelo público por espectacular. La obsesión con la vida, y la muerte, de personajes considerados públicos. En la serie de Andy Warhol *Death and Disaster*, podemos ver a Warhol aprovechar la estética del espectáculo para reflexionar, más que sobre la muerte, sobre la actitud del público hacia ésta. La serie consiste en la apropiación de imágenes separadas de sus marcos periodísticos y colocadas en el contexto del arte. Algunas de las fotografías seleccionadas por Warhol para esta serie muestran imágenes de accidentes automovilísticos, suicidios como la serigrafía de *Marilyn Monroe*, accidentes de tráfico y ejecuciones en la silla eléctrica.



Fig. 25 Andy Warhol, *Jacqueline Kennedy II (Jackie II)*, 1966.

La fotografía de *Jackie Kennedy II*, (Fig. 25), basada en imágenes publicadas en revistas y diarios, muestra una imagen borrosa que parece estar desvaneciéndose. Warhol la utiliza como un símbolo del duelo. El aislamiento y la repetición de la imagen de Jackie presentados por Warhol sugieren a la vez la experiencia solitaria de la viuda y la experiencia colectiva de la nación. Las múltiples imágenes de Warhol ofrecen al espectador una reconstrucción obsesiva de este acontecimiento central de la historia de los Estados Unidos. Incluso más tarde en su vida, Warhol se asombraba del poder que detentaba la imagen de Jackie como recordatorio de este suceso:

“Cuando caminábamos por las galerías, todos reconocían a Jackie. No se aproximaban demasiado. Se detenían un momento, miraban y susurraban. Podías escuchar su nombre en el aire: ‘Jackie. Jackie.’ Es una sensación muy extraña. Hay tanto sobrecogimiento y respeto por ella. Estar con ella es como caminar con una santa.” (Warhol, 1979, p. 82)

No vemos en este caso la representación de un cadáver o de un difunto, estamos ante una imagen que funciona como ícono del duelo, del cual sólo es partícipe el espectador en la medida que asocia esta imagen con el asesinato de Kennedy.

Estos dos ejemplos de socialización del duelo nos permiten observar distintas estrategias para llamar la atención sobre el tabú que pesa sobre el lamento por los difuntos. A través de formas que utilizan la distancia poética y la metáfora, otros artistas recurrirán a lo elegíaco para representar a la muerte, para lamentar la pérdida y provocar la memoria crítica.

2.3 Memoria.

Vivimos en un mundo convulsionado por la muerte violenta. No sólo permanecen abiertas las heridas de guerras, genocidios, golpes de estado; sino que en muchos países se vive bajo la estela, aparentemente imparable, de la violencia. En ese contexto la memoria cobra una importancia vital. La memoria de las víctimas de la violencia apunta a recordar las circunstancias en las que murieron y a la responsabilidad de la sociedad en estas muertes, ya sea como perpetradores o cómplices silenciosos. Las heridas del pasado son además, muchas veces, representadas por artistas que pertenecen a la generación que Marianne Hirsch ha identificado como la de la *posmemoria*, que no vivieron directamente los acontecimientos de violencia a los que se refieren, pero buscan mantener el vínculo entre las generaciones de las víctimas directas y las generaciones que vendrán.

Una representación de la memoria crítica se encuentra en la obra de Doris Salcedo, *Plegaria Muda*, 2009 (Fig. 26) que consiste en 166 piezas, cada una conformada por dos mesas invertidas y unidas por una estructura de tierra que permite el crecimiento de pasto. Estas tienen las mismas dimensiones que un ataúd, y pretenden hacer reflexionar sobre la situación donde el agresor y víctima tienden a fusionarse. Estas obras son reflexiones sobre la fragilidad de la imagen como recuerdo; en ellas se cuestiona la manera como los objetos mantienen las marcas y las auras de las vidas que los rozaron; así como la relación entre ritual, encuentro y recuerdo. Doris Salcedo ha manifestado que varias de sus obras parten de un trabajo previo con las víctimas: estos trabajos se nutren de historias y relatos, de testimonios y dolores narrados. En declaraciones recientes, la artista manifestó:

"Para mí, tratar de recuperar la memoria es la labor más importante del ser humano. Hay demasiadas heridas abiertas para seguir adelante (...) y la memoria de las víctimas es la memoria de los

reprimidos. Hay en todo el mundo una fuerte reacción para que la memoria de las víctimas siga reprimida. (...). El acto de la memoria es un acto público y la labor del artista es hacerlo público". (Salcedo en Riaño, 2010, p.23)



Fig. 26. Doris Salcedo ,*Plegaria Muda*. 2008/2010.

Entre las obras de arte que buscan detonar la memoria crítica se encuentra la propuesta de Hans Haacke, en la instalación para el pabellón alemán de la Bienal de Venecia de 1993, *Germania* (Fig. 27). En esta instalación expuso una fotografía de Hitler y Mussolini inaugurando otra Bienal de Venecia. H. Haacke ofrecía al mismo tiempo dos paisajes de desolación y desesperanza: dos grandes salas vacías cuyo suelo de mármol estaba hecho pedazos. Esta instalación habla sobre las ruinas y la muerte, la devastación y la fragilidad del individuo ante la barbarie y la locura de la Segunda Guerra Mundial. En el contexto de la historia de Alemania, el artista no necesita dar más explicaciones, el sólo símbolo del piso destrozado recuerda a los espectadores la memoria fragmentada por los traumas. Al mismo tiempo, el manejo del trauma a través de la representación simbólica, funciona como pantalla que absorbe por un lado el impacto emocional que éste provoca y, por el otro, revitaliza el vínculo de la memoria colectiva con las generaciones posteriores. "El impacto corporal, psíquico y afectivo del trauma y sus consecuencias, las formas en las que un trauma puede evocar, o reactivar, los efectos de otro, exceden los bordes de los archivos y metodologías

tradicionales” (Hirsch, 2008, p. 104) y exigen por lo tanto nuevas herramientas, como las que utiliza el arte contemporáneo, para sanar las heridas que la muerte violenta ha dejado en la conciencia colectiva de los pueblos.

Fig 27. Haacke, Hans; *Germania*, 1993.

3. Elegías a la muerte: el intento de Antígona

“yo voy a enterrarle, y, en
habiendo yo así obrado bien, que venga la muerte”

Sófocles, Antígona

En el trabajo de algunos artistas podemos ver, no el lamento por la desaparición de un ser querido, sino el lamento por la pérdida de ciertos ideales: “El duelo no es solo la reacción a la pérdida de un ser amado, sino que puede ser también percibido en términos heroicos como la pérdida de una abstracción que ha tomado el lugar de uno, como la patria, la libertad, un ideal”. (Freud en Kennedy, 2008, p. 41) En el contexto de la inversión de la muerte de presencia familiar a tabú, la elegía, forma privilegiada para el lamento por la pérdida de un ser querido, se ha convertido en una manera de llorar la

ausencia de la muerte. Los elegistas del arte contemporáneo han además buscado sacar algún provecho de este duelo por la muerte, buscando recobrar la conciencia de la muerte.

Exiliados fuera de los muros de la ciudad, de la cultura, de la conciencia social; los muertos desaparecen planteando serias dificultades para la memoria colectiva y para la capacidad individual de sanar en el proceso de duelo. La búsqueda de los elegistas contemporáneos puede entenderse como un intento por regresar los muertos a la ciudad: “Cuando es completado, el duelo regresa el alma a la ciudad, renovada y revitalizada para la participación, lista para confrontarse con las dificultades y las injusticias de la ciudad existente”. (Rose en Kennedy, 2008, p. 113) Como hemos visto, cualquier intento por regresar la vida a las sociedades urbanas debe pasar, necesariamente, por la renovación de la conciencia de la muerte, pues solo los que enfrentan sus duelos podrán vivir a plenitud: “La elegía, en este contexto, no sólo una forma ritual para sanar la ruptura sino que también actúa, podríamos decir, como un pase que permite la entrada de regreso a la ciudad” (Kennedy, 2008, p. 114) En este sentido podemos entender lo elegíaco en el arte contemporáneo como un intento similar al de Antígona.

“A Etéocles le ha parecido justo tributarle las justas, acostumbradas honras, y le ha hecho enterrar de forma que en honor le reciban los muertos, bajo tierra. El pobre cadáver de Polinices, en cambio, dicen que un edicto dio a los ciudadanos prohibiendo que alguien le dé sepultura, que alguien le llore, incluso. Dejarle allí, sin duelo, insepulto, dulce tesoro a merced de las aves que busquen donde cebarse”. (Socrates, 2004, p.25)

En el lamento de Antígona vemos reflejado el interés de los elegistas contemporáneos: los artistas, como ella, cuestionan la desaparición de la muerte de nuestro horizonte y, sobretodo, el olvido de los rituales que permitan a la ciudad, a la sociedad, sanar la ruptura que la muerte acarrea. La determinación de hacer de la muerte y de la ausencia del duelo tema de sus creaciones es similar también a la de Antígona:

“Yo voy a enterrarle, y, en habiendo yo así obrado bien, que venga la muerte: amiga yaceré con él, con un amigo, convicta de un delito

piadoso; por más tiempo debe mi conducta agradar a los de abajo que a los de aquí, pues mi descanso entre ellos ha de durar siempre”. (Socrates, 2004, p.40)

Aunque la motivación de los elegistas no sea la vida después de la muerte, sí existe en ellos un deseo de legar a las generaciones futuras una relación más sana con los muertos. Al final el acto de Antígona con el cadáver será, al igual que los artistas contemporáneos, meramente simbólico y aun así, como sucede con el público contemporáneo, la reacción será fuertemente emotiva. Así, uno de los guardianes del cadáver de Polinices informa:

“Así, ella, al ver el cadáver desvalido, se estaba gimiendo y llorando y maldecía a los autores de aquello. Veloz en las manos lleva árido polvo y de un aguamanil de bronce bien forjado de arriba a abajo triple libación vierte, corona para el muerto; nosotros, al verla, presurosos la apresamos, todos juntos, en seguida, sin que ella muestre temor en lo absoluto”. (Socrates, 2004, p.57)

Al ser interrogada sobre las razones de brindar, a pesar de la prohibición, las honras fúnebres a quien ha tratado de destruir la ciudad, Antígona responde: “Con todo, Hades requiere leyes igualitarias”. De la misma manera los elegistas contemporáneos se han alejado del duelo individualizado para llorar a multitudes de muertos anónimos, evidenciando así no las circunstancias particulares de la muerte, sino la pérdida de la actitud general hacia los muertos, ciudadanos exiliados del espacio simbólico de la ciudad.

El trabajo de los artistas que analizaremos a continuación recuerda: “la observación azorada de T.S. Eliot en *Tierra Baldía*: “tantos/ no pensé que la muerte hubiera deshecho a tantos”. (Kennedy, 2008, p. 58) Son las multitudes anónimas de la ciudad de los muertos las que reclaman su derecho a volver a participar de la red de intercambios simbólicos pues “En contraste con los elegistas del pasado, el elegista contemporáneo se ha sentido obligado a justificar escribir sobre una muerte individual en la era de las muertes masivas. Al mismo tiempo, su consciencia de otras muertes ha revelado que la singularidad de la muerte individual es ilusoria” (Kennedy, 2008, 47)

3.1 Teresa Margolles: El reclamo invisible

Frente al ataúd de su propio hijo, asesinado en Cuernavaca por la delincuencia organizada en la gran ola de violencia que estalló en México y que aún no ha parado, el poeta Javier Sicilia leyó su último poema:

“Ya no hay más que decir
el mundo ya no es digno de la Palabra
nos la ahogaron adentro
como te asfixiaron
como te desgarraron a ti los pulmones
y el dolor no se me aparta
sólo pervive el mundo por un puñado de justos

por tu silencio y el mío
Juanelo.”

Con esto, como anunció poco después, el poeta dejó de escribir poesía. Hizo de su silencio artístico un poderoso mensaje que detonó la conciencia de las muertes que ocurrían, y siguen ocurriendo, en México. Su decisión de hablar con el silencio, y su posterior recorrido por el país para exigir *paz con justicia y dignidad* conformaron el movimiento del mismo nombre que, como nunca en la historia reciente, vinculó y reunió a los familiares de las víctimas de la violencia. Su silencio se convirtió en una poderosa elegía justo en el momento en el que la muerte cubría el país pero continuaba ausente de las conciencias de los que no habían sido directamente tocados por el conflicto. Su silencio se convirtió en una manera de hacer visibles las miles de muertos que estaban ocurriendo y para 2010 habían alcanzado el número de 10.000,

La artista mexicana Teresa Margolles ha buscado, a través de instalaciones, transmutar este contexto violento en una nueva conciencia de la muerte. Teresa Margolles ha destacado por su visión crítica ante los sucesos socio-políticos dentro de lugares de conflicto de su país. Su obra es perturbadora y trasgresora y trata desde el índice de violencia resultado del narcomenudeo, hasta las ejecuciones de las muertas de Juárez. La obra de Margolles ha incluido impresiones de cadáveres sobre yeso extraídos de la morgue, cuerpos cubiertos de sangre, recortes de piel, así como fotografías tomadas en la morgue. Margolles no trabaja con nombres ni con rostros, utiliza apenas lo suficiente para sugerir la presencia avasallante de los muertos como multitud silente que, al igual que Sicilia, con el silencio reclama.



Fig.28 Teresa Margolles, *Herida*. 2007.

La instalación *Herida* (Fig.28) consiste en un surco recto y estrecho, cavado en el suelo de concreto de la galería y la recorre de un extremo a otro. Este se rellenó con un líquido rojizo y espeso que la artista preparó con la mezcla de fluidos extraídos de cadáveres recolectados en diversas morgues del país. El destino final de esta pieza es que se solidifique como una costra. Se trata de la imagen de una herida que sangra y produce costra y al arrancarla vuelve a formarse. El trabajo muestra que hay una dinámica de los residuos de la muerte, una cierta vida del cadáver. En este sentido Margolles afirma: “Aquí nos siguen reclamando. Son cadáveres que nos siguen reclamando.” Añade además:

“Mi trabajo consiste en el seguimiento del cuerpo después de la vida y la apropiación de elementos humanos inertes, para la comprensión de la muerte en su dimensión social. Investigando la transformación social y física del cadáver en lo que yo denomino la vida del cadáver”. (Margolles, 2007)

Como hemos explicado, en la elegía contemporánea el lamento individualizado desaparece para dar lugar a lamentos colectivos. Además el elegista, como sucede en general con el arte en la modernidad, está siempre observándose a sí mismo para cuidar el efecto que sus obras tienen en la sociedad: “El elegista, siempre atento a sí mismo, debe salir del mundo para entrar al espacio de la elegía”. (Kennedy, 2008, 27) Y es desde el espacio de la elegía desde el que

Margolles se apropia del cadáver para provocar a la conciencia social a asimilar la muerte.

Cuauhtémoc Medina, (2011) habla del paso de las obras de Margolles hacia las “heteretopias”, espacios de exhibición del arte global, emprendiendo toda clase de intervenciones de los espacios y superficies de exhibición, o la impregnación de obras de *site specific* en el territorio urbano, por medio del agua utilizada en los ritos lavatorios de la morgue, la grasa proveniente del proceso técnico de cadáveres e incluso fragmentos de cuerpos a fin de espectralizar el espacio de exhibición. “Sus obras-sustancia profanan la distancia de la apreciación estética para amenazar con infundirse en la carne, respiración y el torrente sanguíneo de su receptor”. (Medina C. , 2011, p. 66) Está claro que la intención de Margolles al anular la distancia espectador-obra es investigar la dimensión social de la muerte justo en el sitio en el que la sensibilidad contemporánea puede resentirlo más: en el contacto con el cadáver. Margolles salta por encima del tabú de la muerte para transgredir las reglas, no sólo del espectador pasivo, sino del luto silenciado. Sus obras provocan al espectador. Indagan la capacidad de soportar y la disposición a encarar con responsabilidad el horror de una sociedad violenta.

En los últimos años su obra se inclina al silencio y al vacío, a la pérdida e impotencia; pone énfasis en la ausencia de la persona. El silencio en sus obras se vuelve un acto humanizante sobre los restos físicos, y revela la desaparición del individuo sin rostro, del ser anónimo desamparado por el Estado y sin posibilidades de justicia. “He estado en contacto directamente con el cuerpo, al inicio lo muestro de una manera bizarra y barroca en un principio, y con el devenir de los años se ha simplificado y he mostrado sólo la periferia.” (Margolles, 2007) Margolles transcurre entre los rostros de la muerte en el arte contemporáneo que hemos analizado: desde la abyección del cadáver hasta la periferia de éste camina hacia la elegía, el lamento consciente por los ideales perdidos.

Margolles explica que en sus obras existe un persistente afán de protesta, en contra de la violencia y de la falsa moral. “Para hablar de personas asesinadas, de cuerpos sin voz de los olvidados en la impunidad, de la ausencia y del miedo, pero sobre todo del dolor de las familias.” (Margolles,

2007) La protesta se enmarca dentro de la tradición de la elegía en la poesía iberoamericana, región permanente marcada por las muertes injustas. Recordamos la *Elegía* de Miguel Hernández: “Un manotazo duro, un golpe helado, /un hachazo invisible y homicida/ un empujón brutal te ha derribado/...No perdono a la muerte enamorada, / No perdono a la vida desatenta, / No perdono a la tierra ni a la nada”.

La violencia aterroriza poblaciones, redefine el espacio urbano y marca la memoria de varias generaciones convirtiéndolas en memorias históricas. En cada familia y comunidad, la muerte violenta, sin importar las circunstancias, produce un trauma duradero. Como Antígona, Margolles se rebela para evidenciar el olvido de los muertos, para *regresarlos a la ciudad* y para transmitir su reclamo incumplido de justicia.

Margolles representa la violencia de la sociedad a través de la construcción de un imaginario donde los restos y las huellas, evocan a la muerte. J. Barrios comenta que en su obra Margolles:

“Altera la estrategia de simulación al utilizar los cadáveres o sus fluidos como soporte de sus piezas, lo que por principio cambia el estatuto del objeto representado: suspende su condición propiamente representacional y lo transforma en un acoso de lo “real” para el espectador. El uso de esta mediación simbólica se determina en función de la transgresión significativa del objeto”.
(Barrios, 2005)

La simbiosis entre el objeto y su significado no anula sin embargo la función poética de la obra, simplemente traslada el objeto de evocación a otro sitio. Al mismo tiempo que transgrede el tabú que pesa sobre el cadáver al trasladarlo a la galería, sugiere la siguiente transgresión. Utiliza los fluidos de cadáveres para evocar, no ya la muerte física, sino la muerte de la muerte. Convierte así su obra en elegía de la muerte y reclamo de su regreso a la conciencia social.



Fig. 29. Teresa Margolles. *Vaporizaciones*. 2001

La instalación *Vaporizaciones*, 2001, (Fig. 29), consiste en un espacio vacío con una neblina espesa que no permite ver con claridad, en el que no hay nada para ver. En ese espacio se respira un aire que ha sido filtrado por vaporizadores de agua. Lo que sucede es que el espectador se impregna de bruma, que ha sido producida por la vaporización del agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue de la Ciudad de México. Ahí los cadáveres se lavan antes y después de la realización de una autopsia. Se trata de agua que recoge el último residuo de la vida, agua vaporizada que llena el espacio de una muerte invisible pero tangible, incluso demasiado, para los espectadores. Los fluidos y sustancias corporales son traspasados al espacio y a los cuerpos del espectador, a través de medios contaminados y su dispersión por medio de vapor. Medina (2011) afirma que Margolles hace posible ese traspaso, sometiendo la poética de la desmaterialización a un proceso de contaminación simbólica. Y explica que esa fusión sólo puede apreciarse en todo su radicalismo si se comprende que en sus obras contaminadas, Margolles invierte la relación contemplativa de la estética moderna, y expone los afectos y el cuerpo del espectador a obras-sustancia que, profanan la distancia de la apreciación estética para amenazar con infundirse en la carne, la respiración y el torrente sanguíneo de su receptor.

El vapor se funde en la ropa, la piel, el pelo y las manos. Quien transita por la instalación *Vaporizaciones* (fig.30), no puede sentirse ajeno a ese tema que le ha impregnado literalmente. El público se fusiona con los cuerpos vaporizados de las personas asesinadas.



Fig. 30 Teresa Margolles. *Vaporizaciones*. 2001.

El rastro efímero, el residuo, y el material vaporoso permiten a Margolles crear una situación fenomenológica donde los muertos anónimos serán conmemorados mucho después de la descomposición de la carne, permitiéndoles entremezclarse con los cuerpos vivos de los espectadores haciéndolos cómplices de la violencia que los generó. Margolles logra así difuminar la frontera entre la vida y la muerte forzando el regreso de los muertos sin consultarlo con los espectadores. Cuando el público adquiere consciencia de la muerte ésta ya se ha infiltrado en sus cuerpos, su ropa, sus pieles. Sin embargo, la transgresión recuerda el tabú: “La muerte es una delincuencia, un extravío incurable. No hay lugar, ni espacio tiempo asignado a los muertos, su estancia es inencontrable, helos ahí arrojados a la utopía radical; ni siquiera amontonados: volatilizados” (Baudrillard, 1980, p. 145)

En la instalación, *En el Aire* (Fig.31), Margolles retoma la misma temática. En esta ocasión se trata de burbujas de jabón, que son lanzadas al aire por máquinas. Las burbujas de la instalación se impregnan en la piel y en la medida que el cadáver, a través del agua, se traspasa al espectador, el producto artístico se percibe intolerable. En la medida en que el tabú de la muerte crece y se amplía, el campo de la transgresión en el que opera el arte contemporáneo se amplía. Las burbujas flotan aleatoriamente por el espacio y al explotar, al morir, se dispersan por el ambiente o se adhieren a los espectadores.



Fig. 31. Teresa Margolles. *En el Aire*. 2003

En la pieza, el cadáver rompe las fronteras del cuerpo vivo, a través del aire vaporizado, como una promulgación de una forma encubierta de la violencia en el espectador. La burbuja que estalla contra la piel, o el aire humidificado que se inhala, conmemoran en silencio el dolor de las pérdidas. El silencio es un elemento fundamental de la elegía: “El énfasis en el silencio y la ausencia converge con la manera en que los elegistas han explorado la elegía como una estructura para el duelo y el consuelo que está siempre en el borde de colapsarse y cuya eficacia está por lo tanto perpetuamente en duda”. (Kennedy, 2008, p. 13) Pues dentro de las transgresiones en las que opera Margolles está claro que cuestiona las formas convencionales de lo elegíaco en el arte, y sólo a través del silencio se atreve a convocar la presencia de la muerte. “El lenguaje del elegista sólo es posible porque el sujeto elegíaco ha pasado a ser más allá del lenguaje y en el silencio”. (Kennedy, 2008, p. 117) Es en el silencio de los muertos que están ya más allá de toda palabra, y en el de los vivos que han silenciado sus lamentos, que el arte contemporáneo puede construir sus elegías como poderosos gritos mudos que transmiten el reclamo de los difuntos.

La instalación deviene una elegía, donde el muerto es *regresado a la ciudad* para ser respirado y asimilado, incluso contra la voluntad de los ciudadanos. La respiración se convierte en vehículo de ese intercambio entre vida y muerte, recuperando parte del intercambio simbólico de las sociedades tradicionales. Las instalaciones de Margolles recuerdan antiguas prácticas funerarias en las que el cadáver del difunto se compartía con los vivos a través del canibalismo, la ingestión de las cenizas o simplemente el entierro de los restos dentro de la casa. Margolles expresa que de esta manera pretende que el alma de esos muertos continúe su existencia.

Cuauhtémoc Medina señala que la instalación es un espacio donde se intima "con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos", bajo la aprehensión de que "el muerto ha devenido enemigo del sobreviviente y pretende llevárselo consigo". (Medina C. , 2009) De acuerdo a Freud, este miedo expresa en las sociedades primitivas una ética ausente en nuestros tiempos: "el salvaje teme todavía la venganza del espíritu del enemigo aniquilado. Pero este espíritu no es sino la expresión de su mala conciencia por causa de su culpa de sangre" (Freud, 1992, p. 297) ¿Qué culpa se esconde en nuestro miedo al muerto, en nuestro considerarlo un enemigo? Es el silencio el que acusa el silencio, pues todos nos sabemos cómplices mudos de la violencia que no hemos denunciado. Pero en las sociedades tradicionales el ingerir, de cualquier forma, al enemigo muerto es un signo de respeto:

"Ese devorarlos es un acto social, un acto simbólico, que tiende a mantener una trama de vínculos con el muerto, o con el enemigo que se devora; de todos modos, como se sabe, aquél a quien se come es siempre un ser valioso, no se come a cualquiera, y es siempre una señal de respeto el comérselo, se vuelve sagrado por eso mismo". (Baudrillard, 1980, p. 159)

Pero en el caso de Margolles el respeto hacia el muerto existe sólo desde la artista, es ella quien rescata a los muertos del olvido, considerándolos a todos ellos como *seres valiosos*; los espectadores temen a su propia culpa, a su propia mortalidad silenciada.

La propuesta de Margolles opera como profilaxis contra la insensibilidad, ante los restos de los cuerpos anónimos que se pierden en la indiferencia de

una fosa común. El agua de la morgue es la sustancia que de formas diferentes, vapor o burbujas, crea en los espectadores que transitan por estas instalaciones la misma incapacidad de reconocer otros cuerpos dentro del espacio de la galería. En un juego entre lo visible e invisible. Margolles hace de esta materia invisible, un dispositivo que permite una construcción metafórica y poética, en una atmósfera densa. El vapor aparece como una estrategia de invisibilidad sobre la temática de la violencia y alerta de la muerte anónima en México. El soporte es el cuerpo y el espacio, el cuerpo visto desde la disolución, el cuerpo que antes tuvo vida se presenta a través de sus secreciones. El espacio profuso de invisibilidad es presentado como un espacio de culto y de honor a los ausentes, es simultáneamente individual y social, personal y universal. Las identidades del público se pierden y deviene el espectro. Las instalaciones *Vaporizaciones* y *En el aire* se convierten en rituales que manifiestan una memoria compartida, en un espacio común. Margolles es capaz de desmaterializar el cadáver sin perder las huellas que se manifiestan ante el espectador, en una experiencia que va de lo sensorial a lo racional. Cuando la vivencia no ha sido directa, cuando hay una distancia corporal y emocional, el arte puede establecer una conexión y hacerla aparecer. Cuando ese vapor toca al espectador, se da lo que ya está muerto y lo que aún sigue vivo. Se puede considerar que la muerte, regresa para provocar a los espectadores a reflexionar sobre su propia mortalidad, y sobre sus actitudes ante el duelo individual y colectivo.

La poeta María Rivera, ganadora del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2005, publica en 2010 el poema *Los Muertos*. En esta elegía enumera a las víctimas de la violencia mexicana y los llama para que pueblen la memoria: “Allá vienen/ los descabezados, / los mancos, / los descuartizados,”. Critica también el silencio de la sociedad ante el que debería ser un duelo obligado: “Allá vienen/ los muertos tan solitos, tan mudos, tan nuestros, / engarzados bajo el cielo enorme del Anáhuac,”. Evidencia el anonimato provocado por el miedo, por la descomposición de la colectividad, y agravado por el tabú que pesa sobre la muerte: “sin flores, / sin losas, / sin edad, / sin nombre, /sin llanto / duermen en su cementerio,”. Finalmente enumera los cementerios, todos los pueblos, todas las ciudades: “se llama

Reynosa, / se llama Nuevo Laredo, / se llama Guadalupe, / se llama Lomas de Poleo, se llama México.”

México entero se convierte en un cementerio, pero al mismo tiempo asimila y niega la muerte. Un país que se preció por la permanencia de sus rituales de intercambio simbólico con los muertos, finalmente acaba por negarla. En respuesta a esto los artistas mexicanos intentan de maneras distintas provocar la consciencia de la muerte. No podemos hablar aquí de “posmemoria” y vagamente podemos hacerlo de “memoria colectiva”, pues no existe una distancia temporal entre el trauma histórico y la generación presente. Las muertes que ocurrieron siguen ocurriendo y los artistas responden en medio del conflicto y en la inmediatez de una muerte que sucede a otra. Javier Sicilia elige el silencio, la elegía todavía personalizada hacia su hijo que después convertirá en una elegía por todas las víctimas de la violencia a través de su silencio poético y su acción comprometida. Por otro lado, María Rivera hace el intento de enumerarlos a todos, de llamarlos a todos en una lista elegíaca que al contrario del silencio busca llenar de palabras el vacío para recobrar el sentido de la identidad nacional rota y cómplice de los muertos que ni lamenta ni denuncia. Margolles en cambio elige un silencio distinto, sin nombres ni etiquetas, a partir de las huellas de la muerte, regresa los cadáveres al mundo de los vivos para que en esa convivencia se restaure la memoria. Estas elegías lamentan en particular a los mexicanos muertos por la violencia, pero bajo ellas subyacen un duelo y un reclamo más profundos: la gran ausente, justo cuando más presente pareciera estar, es la muerte. Es ella la que debe volver para restaurar la conciencia colectiva y evitar que los muertos se vuelvan enemigos que asalten nuestros sueños con sentimientos de culpa.

3.2 Shimon Attie: La ciudad y la memoria

Dicen que esto no ocurre sólo ahora:
en realidad habrían sido los muertos
quienes construyeron la Eusapia de
arriba a semejanza de su ciudad.
Dicen que en las dos ciudades gemelas
no hay ya modo de saber cuáles son
los vivos y cuáles los muertos.

Italo Calvino, Las ciudades invisibles

Durante dos décadas, Shimon Attie ha creado obras de arte que invitan a reflexionar sobre la relación entre el lugar, la memoria y la identidad. En sus proyectos involucra a las comunidades locales en la búsqueda de nuevas formas de representar la historia, la memoria, y los futuros posibles. Explora cómo los *mass media* pueden utilizarse para volver a imaginar nuevas relaciones entre el espacio, el tiempo, el lugar y la identidad. Está especialmente interesado por el tema de la pérdida, el trauma colectivo y la posibilidad de la regeneración. Shimon Attie da forma visual a las dos memorias, individual y colectiva, mediante la introducción de las historias de las comunidades marginadas y olvidadas en el paisaje físico de la ciudad presente.

Hemos analizado ya la relación entre la ciudad y la conciencia de la muerte, la memoria de los difuntos. La arquitectura y la urbanística funerarias cumplen el doble propósito de establecer los sitios de sepultura y proteger el espacio privilegiado de la memoria de los muertos. La desaparición de estos espacios está vinculada a diversos cambios en la actitud hacia la muerte, pero también en traumas históricos, en este caso el Holocausto. Ante la ausencia de memoriales específicos, Attie convierte el espacio entero de la ciudad en memorial de los que ya no están, evidenciando no sólo la pérdida de comunidades enteras, sino la pérdida de la posibilidad de la memoria al haber desaparecido todas las referencias al pasado. Una vez más la elegía se erige como una estrategia compleja que, al mismo tiempo, lamenta el objeto perdido y la pérdida de la posibilidad de lamentarlo.

La intervención del espacio realizada por Attie es consciente de que “la memoria del pasado de un sitio no emana desde dentro del lugar, sino que es más probablemente la proyección de la mirada de la mente en un sitio específico. Sin la consciencia histórica de los visitantes, estos sitios permanecen esencialmente indiferentes a sus pasados, completamente

amnésicos” (Young, 2000, p. 62) En 1991, Attie comienza un proyecto en Alemania, a partir de la desaparición de huellas del pasado judío. Cuando Attie llegó a Berlín, “encontró una ciudad perseguida por la ausencia de sus judíos deportados y asesinados” (Young, 2000, p.63) Hace casi 300 años, *Scheunenviertel*, el barrio judío de Berlín, quedaba fuera de las puertas de la ciudad, un distrito de graneros y establos de ganado. Las calles tenían nombres originales que se remontan a los días en que los soldados estaban situados allí. *Grenadierstrasse* y *Dragonerstrasse* fueron finalmente rebautizados después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Berlín Oriental se convirtió en la capital de la República Democrática Alemana. Las calles de la zona de *Sheunen Viertel* se asignaron los nombres de los combatientes de la resistencia anti-fascista que nunca vivieron allí. Con la desaparición de esos nombres, el barrio perdió su identidad.

En respuesta, Attie comenzó con la proyección de imágenes fotográficas, del archivo de la comunidad judía alemana de antes de la Segunda Guerra Mundial, en las paredes de los edificios aún existentes. Attie, en sus instalaciones in situ, crea un poderoso documento visual, una estratificación visible del pasado en el presente, proyectando imágenes sobre lugares donde los habitantes habían optado por olvidar la historia.

El proyecto, *La escritura en la pared* (1991-1994) (Fig. 32), se llevó a cabo en *Scheunenviertel*, antiguo barrio judío de Berlín. Attie proyectó imágenes tomadas de fotografías previas al Holocausto de los residentes y comercios judíos del barrio, en los mismos lugares donde se tomaron las imágenes originales, las proyecciones fueron fotografías documentales en blanco y negro, de las tiendas, los comerciantes y los peatones. Posteriormente, fotografió la escena resultante a color; la proyección del pasado judío en un edificio ahora garabateado con grafiti. Pareciera que las imágenes:

“Cuelgan de las asociaciones palimpsésticas establecidas entre los muertos fijos del pasado y su aparición fantasmal en el instante presente; imágenes que contienen, como parte de ese palimpsesto, un conocimiento cultural colectivo de la inminente obliteración de la comunidad por la muerte producida masivamente” (Muir, 2007, p. 1)



Fig. 32 Shimon Attie. *Escritura en la pared*, 1992

En esta serie (fig. 33) Attie se interesó en la falta de signos anteriores sobre los judíos, por lo que las imágenes proyectadas de los antiguos ciudadanos judíos en los edificios reales obligó a las personas locales a reflexionar sobre la desaparición de sus antiguos vecinos. “Caminando las calles de la ciudad ese verano, me encontré preguntándome una y otra vez: ¿Dónde están todas las personas desaparecidas? ¿Qué sucedió con la cultura y la comunidad judías que alguna vez se sintió en casa en este lugar? Sentía la presencia de esta comunidad perdida de manera muy fuerte, incluso si eran tan pocos los indicios que quedaban de ellas”. Producto de estas preguntas, Attie ideó la intervención: *The Writing on the Wall* nació de mi respuesta a la discrepancia entre lo que sentía y lo que no veía, quería darle una voz a este pasado invisible para poder sacarlo a la luz, incluso si solo era por unos breves momentos.” (Attie en Young, 2000, p. 68) La emoción que impulsó a Attie está

en el origen de muchas elegías contemporáneas: la inconformidad con la ausencia de signos que permitan a la sociedad lamentar la pérdida de lo que de otra forma permanecerá invisible y, por lo tanto, sin la posibilidad de ser lamentado.

Es justamente esta necesidad de unir el pasado al presente, y de evidenciar el abismo insalvable entre ambos a través del intento de vincularlos, la que recorre cada una de las obras de la serie. Las calles, casas y negocios de la Berlín fueron cubiertos por imágenes recortadas de la vida de los judíos en la ciudad: frente a un portón de madera, un grupo de judíos a punto de ser deportados; en el rincón de un antiguo negocio, un viejo vendedor de libros religiosos; al lado de los restos de un antiguo teatro, la sombra de quienes lo poblaron como salón de lectura de la Torah.



Fig. 33. Shimon Attie. *The Writing on the Wall*. 1992.

Attie se enfrenta a varias dificultades, de las que es consciente, al momento de intentar alcanzar el pasado por medio de las imágenes. Sabe que “su trabajo artístico interpondrá inevitablemente aun otra capa de mediación entre la historia y la memoria, aún otro velo de imágenes que podría ser confundido con la historia que quieren evocar”. Es precisamente por ello por lo cual “propone actos de remembranza que exponen justo esa distancia entre lo que sucedió en el pasado y cómo es ahora recordado”. (Young, 2000, p. 66) Distancia similar al que el elegista contemporáneo evidencia entre lo que fue

perdido y la manera en la que es *lamentado*. De esta forma Attie hace un esfuerzo consciente por mostrar a los judíos, no como alemanes comunes de la época, sino como íconos del *otro*: “Durante su estancia en Berlín, Attie estaba completamente consciente que entre la gente se mostrar más como ‘otro’ en la Alemania de hoy, más probable era que fueran perseguidos. La tragedia del Holocausto no fue el ‘error’ de matar a aquellos que se parecían a todos los demás, sino la atroz ideología que justificó asesinar a aquellos que no se veían como nosotros”. (Young, 2000, p. 71) Recordemos que Baudrillard indica como cada vez más personas “se han convertido en inhumanos, arrojados a la periferia de la normalidad. Y tantas otras «categorías» que justamente no se han convertido en «categorías» sino bajo el signo de las segregaciones sucesivas que marcan el desarrollo de la cultura”, pero detrás de toda la ‘genealogía de la discriminación’ se encuentra una exclusión que precede a todas las demás, más radical que la de los locos, los niños, las razas inferiores, una exclusión que precede a todas ellas y les sirve de modelo, que está en la base misma de la «racionalidad» de nuestra cultura: es la de los muertos y la muerte”. (Baudrillard, 1980, p. 145) Así, Attie comienza su elegía a partir de las emociones que más íntimamente lo vinculan con los espacios pero, como ocurre en la elegía contemporánea, traslada el objeto de su lamento al duelo por la *pérdida* misma: en este caso pasando de la comunidad judía de un barrio de Berlín a *el otro* como categoría social, y finalmente a lo que Baudrillard describe como el grupo que subyace toda exclusión: los muertos mismos, su muerte y, sobretodo la evidencia de su ausencia, el duelo silenciado o inexistente.

“*The Writing on the Wall* no es ese resarcimiento o resurrección; es, más bien, el recordatorio de lo que se perdió, no de lo que fue. Al mismo tiempo, está claro en la mente de Attie, así como quisiera que lo estuviera en la nuestra, que estas proyecciones son *simulaciones*, no reconstrucciones históricas. Su inmenso valor estriba en mostrarnos no literalmente lo que se perdió sino que la pérdida misma es parte de la historia de este barrio como una parte invisible, y sin embargo esencial, de su paisaje”. (Young, 2000 p. 73)

Como Antígona, Attie no busca regresar a los muertos a la vida, sino evidenciar la falta cometida contra estos por los que se consideran los miembros de la ciudad.

En la instalación *La vecina de al lado*, 1995, (Fig. 34), Attie colocó proyectores dentro de las ventanas de tres apartamentos diferentes a lo largo de la misma calle de Amsterdam en la que Ana Frank y otros judíos se habían escondido durante la Segunda Guerra Mundial, y por la noche, se proyectaba material real, que judíos en la clandestinidad durante el Holocausto habían filmado desde ventanas cercanas. Los transeúntes holandeses caminaron a través de las imágenes proyectadas y, como ocurrió con *Writing on the Wall*, no tuvieron otra opción que adentrarse en la mirada de los judíos que vivieron escondidos en esas mismas calles y cuestionar su presente a partir de la irrupción del pasado.



Fig. 34 Shimon Attie. *La vecina de al lado*. 1995

Las imágenes han perdido su nitidez y enfoque, tanto como los recuerdos con el tiempo. Los nazis marchando sobre la avenida “Prinsengracht”, el paso de la banda militar, pasan como sombras a lo largo del pavimento de adoquines de 1995. Las imágenes espectrales de jóvenes que tocan instrumentos en una banda sobre caballos, asintiendo con la cabeza entre los muertos. El efecto de sobreponer varias imágenes en el trabajo Attie, se acentúa en esta instalación. Se difuminan los límites históricos entre el

Amsterdam de 1940 y el de 1995, desafiando la lógica del pasado inerte que no debe ser revisitado. Las perspectivas de los testigos se superponen de modo que los transeúntes holandeses de 1995 se colocan al mismo tiempo en los papeles de víctima, verdugo y cómplice silencioso.

Halbwachs (2002) afirma que todo grupo o sociedad recuerda de manera colectiva, atribuyendo un sentido compartido a los acontecimientos pretéritos que lo constituyen en entidad. Así, la memoria individual no puede darse fuera de las fronteras de la memoria colectiva, en tanto que, tal y como concordará años más tarde Paul Ricoeur, “Atravesamos la memoria de los otros, esencialmente, en el camino de la rememoración y del reconocimiento, esos dos fenómenos mnemónicos principales de nuestra tipología del recuerdo”. (Ricoeur, 2004, p. 159) De esta confluencia e intercambio de memorias se explica que dentro de un determinado grupo cuya extensión puede abarcar desde la de la nación hasta la de la familia, la memoria colectiva, experimentada de forma personal y, por tanto, breve y plural, conviva con lo que se conoce como “memoria histórica”, esto es, una memoria prestada y aprendida por sujetos que, si bien no vivieron biográficamente los hechos, comparten con ellos lazos de identidad. Similar al procedimiento que Hirsch ha explicado como *posmemoria* para referirse a generaciones que no han experimentado directamente el trauma pero han recibido la herencia de éste a través de la transmisión directa o indirecta de recuerdos fragmentados. Finalmente, en tanto que la interpretación colectiva del pasado, la memoria histórica no puede pensarse como algo fijo y estable, sino como un relato que se modula y transforma a medida que va incorporando nuevas experiencias y a medida que varían las necesidades del presente. En ese sentido, Andreas Huyssen plantea que:

“A diferencia de las víctimas de otros genocidios perpetrados por la civilización occidental, las de la última barbarie acometida en Argentina, como también las de las dictaduras chilena y uruguaya, comparten con las del Holocausto la ausencia de una sepultura. En efecto, si bien aquellos que no sobrevivieron a los campos de exterminio fueron en su mayoría incinerados en los crematorios erigidos por los nazis”. (Huyssen, 2001, p. 24)

La memoria y el duelo no pueden, por lo tanto, apegarse al sitio simbólico de la tumba, sino que tienen que reinventar, como Attie, los espacios públicos como evidencias de esa pérdida. La elegía se vincula así, en este caso, con la ciudad como espacio del lamento, de la evidencia de las carencias, voluntarias o involuntarias, de una memoria colectiva fallida.

En Copenhague, con la instalación *Retratos del exilio* (1995, Fig. 35) se proyectaron imágenes en cajas de luz bajo el agua del Canal Borsgraven.

“Como un medio para la memoria, de hecho, el agua es más como el tiempo flotante en su calidad efímera que como un paisaje fijo en su calidad estática, y así más emblemática de la memoria misma—siempre tomando la forma del recipiente en el que es vertida”. Precisamente, “todas las huellas del rescate extraordinario de sus judíos por parte de Dinamarca fueron borradas por la misma agua que los llevó a un refugio seguro en Suecia. El agua que hizo su rescate posible, y cubrió sus huellas tan bien, también hizo imposible el paisaje de huellas conmemorativas de este rescate.” (Young, 2000, p. 75)

Una vez más el elegista se vuelve consciente y crítico de los medios que utiliza para expresar su lamento: al final el agua donde proyecta las imágenes tampoco las guardará por siempre, sólo quedará la fotografía de la fotografía que, como ha aclarado Attie, no es la obra de arte. Así, la instalación no busca tanto erigir un memorial a los judíos rescatados como evidenciar la imposibilidad de hacerlo permanentemente.

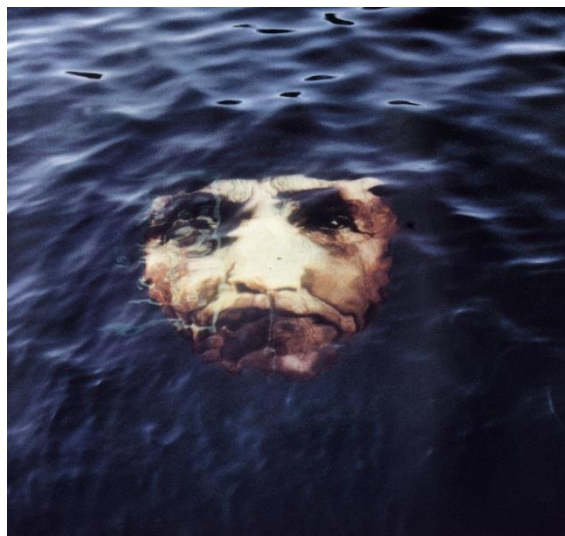


Fig. 35 Shimon Attie. *Retratos de exilio*, Detalle. 1995.

Attie hace uso de la fotografía histórica para traer al presente un recuerdo de muerte. Como Susan Sontag afirma, “Las fotografías del sufrimiento y el martirio de un pueblo son más que recordatorios de la muerte, el fracaso y la persecución. Invocan el milagro de la supervivencia.” (Sontag, 2010, p. 77) A pesar de evidenciar que la memoria es transitoria, Attie demuestra que, a través del tiempo y a través de las generaciones, existe la posibilidad de vincularse con eventos significativos del pasado. Sin embargo

“Mirar una fotografía es experimentar una cierta pena por el simple hecho de la pérdida y la separación, curiosamente mezclada con el placer de reconocer que aquello que ya no existe ha sido, si no regresado a nosotros, al menos registrado para nosotros, fijado en una imagen ahora disponible para siempre para nuestra mirada. Mientras que esta mezcla agri dulce de pena y placer necesariamente impregna nuestra experiencia de cualquier fotografía, sus extremos parecen salvajemente exagerados en estas proyecciones”. (Bernstein en Young, 2000, p. 72)

Es el sentimiento mixto de Antígona al enfrentar la muerte con la certeza de que ha cumplido los ritos exigidos por los muertos, la pequeña victoria del Guernica sobre el fascismo y la de Attie sobre el olvido; victorias llenas de la pena que reconoce que, al final, todo intento es simbólico y los muertos son inalcanzables.

La fotografía adquiere una connotación doblemente espectral y ambigua: evoca la presencia de una desaparición y al mismo tiempo remite al presente de una segunda generación que la lee e incorpora en ella su lectura. Y es precisamente a partir de esta intersección entre pasado y presente, que este tipo de producciones logran crear verdaderos puntos de memoria, una especie de sugerentes puentes que se presentan como nexos de unión entre generaciones distintas, entre memoria y posmemoria, entre el recuerdo individual y la memoria histórica, a la vez que subrayan el carácter fragmentario de toda transmisión.

La fotografía ha adquirido un gran protagonismo en las políticas de la memoria: “Si el dispositivo de la fotografía contiene en sí mismo esta ambigüedad temporal de lo que todavía es y de lo que ya no es (de lo

suspendido entre vida y muerte, entre aparecer y desaparecer), tal ambigüedad se sobre dramatiza en el caso del retrato fotográfico de seres desaparecidos.” (Richard, 1999, p. 166) Pero Attie lleva más allá esta cualidad de la fotografía, pues al insertar las imágenes en los espacios donde fueron creadas, o en los que los contextos remiten a la desaparición misma, a la distancia que nos separa de los muertos, intensifica los efectos sobre nuestra sensibilidad. Pues el intento de recobrar la memoria se enfrenta con “la ironía retrospectiva de toda fotografía, agudizada si es la muerte violenta la que separa sus dos presentes, y que consiste precisamente en la simultaneidad de este esfuerzo y la consciencia de su imposibilidad”. (Hirsch, 2008, p. 115)

Parte de las proyecciones de *La escritura en la pared*, la fotografía tomada en 37 Mulackstrasse (Fig. 36) proyecta dos niños pequeños que probablemente murieron durante la guerra, algunos grafiti, recientes en los muros de la casa, dicen, “Lo que se ha librado de la guerra”. Presenciamos aquí la tensión de la elegía: es el elegista el que intenta, evidentemente sin éxito, salvar a los niños de la guerra; y sin embargo es el hecho de que la imagen de estos niños se hallan salvado de la guerra lo que salva la posibilidad de llorarlos. La que se ha salvado así, paradójicamente, es la muerte. A través de su obra Attie ha logrado rescatarla; a pesar del olvido, a pesar de la guerra.



Fig. 36. Shimon Attie. *La escritura en la pared*, Mulackstrasse 37, 1991.

“Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad.” (Sontag, 2010, p. 72) Queda así condensada una actitud alternativa para la evocación del pasado: la presencia de la tensión entre su reproducción y una marca sobre el presente que sólo existe en tanto se imponga el artificio como la reproducción de la estación de Auschwitz en un lugar que le es ajeno. La ausencia y la presencia de las víctimas adquieren un sentido adicional, no por reencarnación, sino por su capacidad para abrir la expectativa, más que al recuerdo, hacia el momento en que el pasado mutó para siempre.

La estrategia de Attie transforma el espacio urbano al sacar a la luz escenas fragmentarias del pasado que adquieren su sentido tanto por el conjunto de eventos sucedidos en los últimos sesenta años como por la responsabilidad de quienes hoy habitan la ciudad. Las instalaciones traen el pasado al presente a fuerza de poner en evidencia la distancia abismal que los separa. “Ha preocupado a los elegistas que la escritura de la pérdida no distancie al difunto aún más, sino que convierta la pérdida en algo útil para los supervivientes”. (Kennedy, 2007, p. 11) La elegía de Attie no busca llorar a los judíos desaparecidos, busca reconstruir la identidad histórica de la Europa de hoy a través de la consciencia de la muerte como vehículo para entender el duelo como elemento fundamental del paisaje urbano. En ese sentido refleja la intención arquetípica de Antígona: forzar con sus acciones la consciencia de la importancia de las decisiones sobre la actitud con que la sociedad pueda enfrentar la memoria de muertes masivas y comunidades desaparecidas para evitar que *el otro*, como categoría social, sea víctima de la genealogía de la discriminación.

3.3 Christian Boltanski: Vivir con los muertos.

Del aire soy, del aire, como todo mortal,
del gran vuelo terrible y estoy aquí de paso a las estrellas,
pero vuelvo a decirte que los hombres estamos ya tan cerca los unos
de los otros,
que sería un error, si el estallido mismo es un error,
que sería un error el que no nos amáramos.

Gonzalo Rojas, Mortal

“La muerte se ha vuelto algo de lo que estar avergonzado. Envejecer también. La muerte, sin embargo, es eminentemente natural: tan pronto como nacemos, vamos a morir. En algunos países, el entierro continúa siendo un momento donde la gente se reúne, donde las cosas se echan a andar de nuevo. La idea de ciclo, donde la muerte no es un evento tan terrible, continúa presente”. (Boltanski en Grenier, 2010, p. 152)

Si consideramos su actitud ante la muerte, profundamente consciente de su propia mortalidad e intensamente preocupado por socializarla, Boltanski es casi un hombre de la Edad Media. Si, como apunta Octavio Paz, la modernidad nace como crítica de sí misma, es profundamente moderno. La muerte en Boltanski es sencilla, *eminente natural*. Al mismo tiempo parece como si no dejara de asombrarse ante la actitud contemporánea hacia la muerte, ante la muerte silenciada, y en ese asombro continuo no cesa de intentar modificarla.

Entre sus primeras producciones surgen infinidad de estelas funerarias, instalaciones que simulan altares o retablos de clara apariencia gótica que emergen de la oscuridad del muro de alguna iglesia participando, evocando el ritual de muerte y transformación. Recuerda la convivencia festiva en los cementerios medievales, las sepulturas al pie del altar mayor, las Danzas Macabras. En realidad, Boltanski busca sacar el arte del museo, encontrar espacios propicios para la contemplación de la imagen en tiempos en que los canales de mediación se encuentran hipersaturados. “Trato de producir una emoción y para ello es más fácil hacerlo en un lugar donde no diga *Museo*” (Boltanski, 2012). Las antiguas construcciones religiosas o la estructura similar

a altares, son también estrategias de tono, al evocar atmósferas de devoción invitan a reflexionar sobre la vida y la muerte con mayor recogimiento. En esto Boltanski muestra su experiencia en el teatro: sus instalaciones toman en cuenta la escenografía, la iluminación y la dramaturgia para provocar emociones compartidas.

La obra de Boltanski es un bazar de curiosidades: fotografías antiguas, latas de conservas, ropa vieja, sábanas, bombillas. Recolector de lo efímero, una de sus últimas colecciones no es tangible: *Archivos del corazón* es una memoria mundial de latidos, provenientes de personas de distintas edades y culturas, que se resguardan en un espacio construido especialmente en la isla de Teshima, Japón. Almacena los latidos como huella de la existencia de cada individuo, pero también como muestra de lo universal de la condición humana. Una memoria de la humanidad que apunta a la consciencia de la muerte por un procedimiento inverso: somos miembros de la humanidad porque nuestro latido se puede escuchar, pero un día, inevitablemente, cada uno los 45.000 latidos que hasta 2012 contenían los *Archives du Coeur* estará vinculado a un muerto. Su relación con los elementos presentes en sus instalaciones, la materia física de la que está compuesto el mundo, es similar: “Desde el principio, sentí la igualdad entre una fotografía de alguien, ropa usada y el cuerpo de un muerto. Mi materia, aunque parezcan formas diferentes, es siempre la misma. Se trata de un objeto que *remite a un sujeto ausente*” (Boltanski, 2012.p 25).

No sólo es intensamente elegíaco, el arte de Boltanski se inscribe en la tradición del elegista posmoderno que se mira a sí mismo y, consciente de los mecanismos del arte del lamento, lleva al espectador a la génesis misma de cualquier elegía: la emoción ante la pérdida, la ausencia que remite a un sujeto esencialmente inalcanzable. El papel del elegista ya no es *nombrar* al amado ausente y, como veremos en la obra de Boltanski, ni siquiera traumas históricos específicos. Más bien intenta no interponerse entre el espectador y la emoción:

“Si el trabajo del artista funciona, logra hablar a gente muy diferente que va a sentir lo mismo, o al menos algo análogo. Un artista sólo puede hablar de lo que está entre él y los otros. Se habla siempre de una especie de experiencia común. Muchas experiencias humanas son comunes, todos hemos perdido a un ser querido, todos tenemos igual miedo frente a la muerte”. (Boltanski, 2012, p 58)

A pesar de su historia personal, y de formar parte de la generación de la *posmemoria* que heredó el trauma del Holocausto, Boltanski no coloca su historia entre la emoción y el público, simplemente busca compartir: en realidad va mucho más allá, pues más que sentir *junto con* el espectador, sacrifica su presencia en aras de lograr, a través de estrategias casi teatrales, que sea el espectador el que sienta. Se diferencia en esto del elegista tradicional que coloca antes que nada su emoción, antes incluso que el objeto de su lamento. Boltanski en cambio busca detonar la emoción del lamento en el espectador, no a partir del sujeto lamentado sino del objeto que demuestra que está ausente, el que dice *hubo alguien aquí o esto fue de alguien*.

Jean Hubert Martin, curador de la intervención del artista en la Bienal de Venecia, comenta:

“Nadie sabe mejor que él que para decir una verdad audible y que pueda ser recibida hay que inventar, mentir y utilizar artificios. Para construirla, utiliza siempre los medios más simples y modestos. No se fascina por la tecnología más sofisticada que obsesiona a algunos de sus colegas; sabe que el arte con mayor impacto emotivo suele ir unido a algunas formas de arcaísmo.” (Martin en Boltanski, 2012. P 126)

En su serie *Monumentos*, comenzó a hacer instalaciones que consistían en cajas de lata apiladas en una construcción parecida a un altar con retratos colocados en la parte superior. Este es el caso de *Relicario* (fig. 37). En esta pieza, utiliza fotografías de niños judíos tomadas en Viena en 1931, estudia de nuevo la distancia entre el objeto evocado y el presente. La referencia es clara y contundente, aunque no sepamos el destino de los niños fotografiados, su sola presencia nos remite a la muerte masiva y la desaparición de millones de judíos: el artista aprovecha aquí el trauma transmitido hasta nuestros días para provocar de nuevo la consciencia de la muerte sin necesidad de muchos elementos. “Una constante de su obra es el uso de fotos, siempre de calidad mediocre y a veces tomadas de los medios, en todo caso nunca centradas en una búsqueda de la precisión del proyecto” (Martin en Boltanski, 2012. p. 130). Así pues, comprobamos que para Boltanski la atención no está, aparentemente, tanto en la obra cómo en lo que esta significa. Y, sin embargo,

la selección de materiales, del diseño de iluminación y en muchos casos la lógica del recorrido, están cuidadosamente planeados para poder provocar la emoción del espectador. En este sentido sus elegías funcionan a partir de emociones comunes marcadas fuertemente en nuestra humanidad compartida: el miedo ante la muerte del otro y la propia, la tristeza de la separación, pero sobretodo la melancolía provocada por la ausencia; el efecto de la distancia.

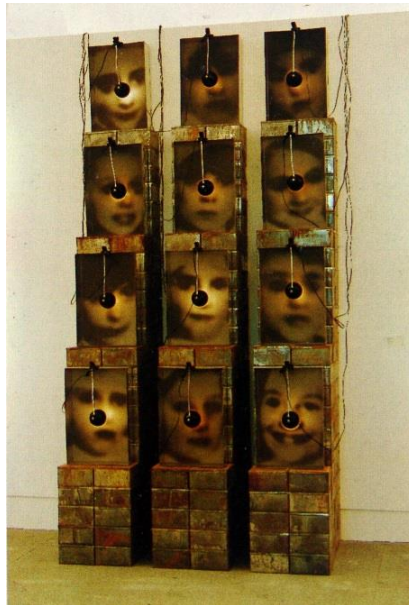


Fig. 37. Boltanski, *Relicario*, 1990

En *La Reserva* (Fig. 38), llenó una habitación y los pasillos de una sala de exhibición con miles de cajas colocadas en un orden que podría recordar viejos archivos burocráticos o incluso almacenes de ropa en campos de concentración. Como en muchas de sus obras, confía a la interpretación del significado. Podría pensarse que experimenta con las emociones del público, en realidad la emoción que busca es esa:

“Aprendemos esto de muy chicos y en general se tiene la idea de que el arte se debe parecer a una pintura impresionista o no es nada. Creo que hay que hacer que la gente sienta la emoción directa. Pretendo que cuando alguien vaya a ver una de mis obras se diga: “Algo ocurrió. No sé qué, pero siento que algo ocurrió...” En este sentido es que creo que puedo llegar mejor a la gente...” (Boltanski, 2012. p.72).

Al igual que difumina las fotografías, Boltanski trabaja con las emociones en un terreno ambiguo donde habita no ya la emoción del lamento sino el presentimiento de ésta. Al igual que sabe que la muerte es consecuencia natural de nacer, entiende que es humano inquietarse ante ciertos signos, algo similar al escalofrío que nos recorre en un cementerio antiguo o la actitud de tensión que adopta nuestro cuerpo en un bosque cuando cae la noche.

En una entrevista comenta:

“Hablo del recuerdo y de la muerte, y de los despojos de alguien que está muerto. Todos tenemos la experiencia con los padres o los abuelos que han muerto, y de haber encontrado un objeto, una ropa, y nos emocionamos, porque todavía había un pliegue en la ropa, un olor, ésta es una experiencia general, común. Trato de hacer sentir esto.” (Boltanski, 1998, p. 2)

Logra así no solo mostrar la elegía al público, sino trasladarlo a la emoción que la detona y dejar abierta la posibilidad de que participen de ésta.

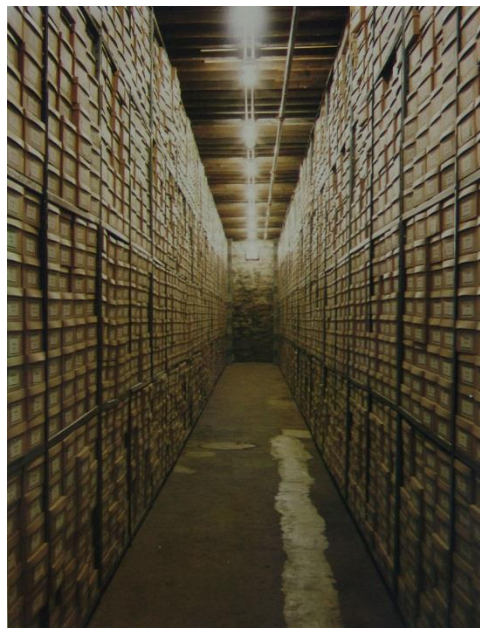


Fig. 38 Boltanski, *La Reserva*. 1991.

Trabajar alrededor de la ausencia, intentar detonar en el espectador los sentimientos que subyacen a todo duelo, es enfrentarse a grandes obstáculos. La muerte, artífice por excelencia de la distancia que provoca el lamento, está vetada de la consciencia colectiva. No sólo eso, el duelo mismo se ha

trasladado a una esfera fundamentalmente privada: se llora escondido, en silencio. El elegista contemporáneo debe, si busca continuar siéndolo, proteger el terreno frágil en el que se funda la elegía: la consciencia de la muerte, la capacidad de expresar el duelo.

“Ser un artista es precisamente tratar de vivir con los muertos, hacerlos vivir de nuevo, y mientras tanto estar consciente de que la creencia de que uno puede lograrlo es una ilusión. Pienso en Giacometti rehaciendo para siempre el retrato de su esposa, de su hermano. Inútilmente, buscaba capturar la vida. Un intento como ése es inevitablemente fallido, e incluso comenzar a intentarlo es una admisión de fracaso. No podemos salvar nada, no podemos hacer que nada viva de nuevo. La batalla está completamente perdida.”
(Grenier, 2010, p. 150)

A pesar de eso, la guerra no se pierde: Giacometti intenta el retrato una vez más, Antígona cubre de fino polvo el cadáver insepulto de su hermano, Boltanski crea una nueva instalación: no se alcanza a los muertos, pero su ausencia permanece.



Fig. 39 Boltanski. *El Caso*.1988.

En la instalación *El Caso* (Fig. 39) aparecen apilados montones de sábanas blancas ordenadas en estantes. La forma de mostrarlas, invita a reflexionar sobre sus poseedores, las personas a las que estuvieron ligados

estos objetos. El título de la obra sugiere un misterio policiaco, como si las sábanas fueran la evidencia y la investigación girara alrededor de ellas. Y la evidencia en este caso apunta a una ausencia. No la ausencia del ser amado, conocido e íntimo, sino la ausencia de personas que desconocemos y que, sin embargo, están separadas de sus objetos íntimos. Boltanski, de nuevo, parece tocar las raíces de la elegía: el sentimiento de que algo se ha perdido y la necesidad de iniciar el lamento. No hay aquí ninguna pista que indique quiénes son los que deben ser lamentados, o si deben serlo, simplemente un estado general de pérdida que remitirá a cada espectador a sus propios duelos, y que evidencia la desaparición general de los muertos y los dolientes de nuestro universo cultural.

“Creo que el rol del artista es más o menos siempre el mismo y las preguntas que se hacen también. Yo hago preguntas que existen desde los inicios de la humanidad y no creo que haya idea de progreso en el arte. ... Se hacen preguntas y se utiliza un lenguaje propio, de su tiempo, para hacerlas” (Boltanski, 2012).

Como hemos visto, desde los orígenes la humanidad se hace, en efecto, las mismas preguntas sobre su muerte, sobre la muerte del otro y sobre la manera de expresarlo. Cambia la apariencia exterior de estas preguntas, pero incluso en la era de la muerte vedada, del luto proscrito, las preguntas no desaparecen, se interiorizan. Boltanski diseña espacios, escenarios, en los que esas preguntas vuelven a salir a flote. Ahí es donde encuentra su lenguaje y su particularidad. Pues si bien las preguntas no han cambiado está claro que el entorno en que se formulan sí. Por eso, como afirma el artista, son necesarias siempre nuevas estrategias para detonarlas.



Fig. 40 Boltanski, Christian. *Le Réserve des Suisses Morts*, 1990

Para *La Réserve des Suisses Morts* (Figs. 40, 41) Boltanski utiliza fotografías tomadas de obituarios aparecidos en periódicos suizos. Erige así un archivo de personas muertas aunque, como comenta con ironía, introduce siempre la fotografía de un suizo vivo sabiendo que eventualmente también será verdad que es un suizo muerto. “Su reflexión gira constantemente sobre el paso de lo general a lo particular, lo que tiene que ver con el género humano y lo que caracteriza al individuo” (Martin en Boltanski, 2012). Para lograr alcanzar el objetivo de un arte profundamente humano, para universalizar los efectos de su lamento, Boltanski retira su historia personal. A pesar de haber heredado la memoria de la Shoah, hace pocas referencias a ésta. Como todo miembro de la generación de la posmemoria, trata de evitar que el arte que busca significar la pérdida acabe por convertirse en un obstáculo más entre las generaciones posteriores y el entendimiento de un pasado traumático. Por supuesto, también lo hace para poder trabajar las heridas presentes en la conciencia, colectiva pero en su caso también familiar y por lo tanto individual, a través de símbolos que sigan remitiendo al dolor profundo que significa la memoria del Holocausto sin tener que referirlo directamente. Así es que reconoce: “Si trabajé con ‘suizos muertos’ fue para no tener que trabajar con judíos muertos.” (Boltanski en Grenier, 2010, p. 154) Aun así, está claro que la memoria del Holocausto subyace mucha de la producción de Boltanski, la diferencia es que no hace del Holocausto su tema, sino las reflexiones que de este trauma emanan:

“Una de las cosas singulares sobre la Shoah es que, si matar a alguien nunca es bueno, es peor remover cualquier idea de humanidad de aquellos que uno mata. El crimen más grande de los Nazis no es haber matado a tanta gente, sino haber transformado los crímenes por millones en un proceso industrial. Se encuentra ahí la dramática, horrible noción de la negación del individuo”. (Boltanski en Grenier, 2010, p. 155)

Precisamente en su obra, y a pesar de presentar fotografías individuales la mayoría de las veces anónimas, el contexto nos lleva a pensar sobre el individuo al que evocan. Así, una lata frente a la fotografía, una bombilla que la ilumina, un pedazo de ropa, se convierten en elementos que quitan el carácter masivo a la muerte: nos encontramos frente a una multitud de individuos muertos, no frente a una masa informe de cadáveres. Boltanski evidencia así que detrás de cada muerto hay una persona que fue, que vivió la vida de acuerdo a sus particularidades, que fue llorada por el grupo que reconoce en ella a un individuo particular. La sensación de que *algo ha pasado*, el presentimiento de lamento, tiene que ver también con encontrarnos frente a signos que refieren a sujetos ausentes sabiendo que esos sujetos tienen un nombre, una familia, una biografía que nosotros a final de cuentas desconocemos. Ahí también hay una pérdida, una pérdida profunda, pues nos coloca de frente a la imposibilidad de reconocer a esos *otros* como nuestros, a menos que, como Boltanski nos refiramos a categorías en las que lo que nos vincula es nuestra humanidad, nuestro ser uno dentro de una multitud de individuos únicos e irrepetibles.

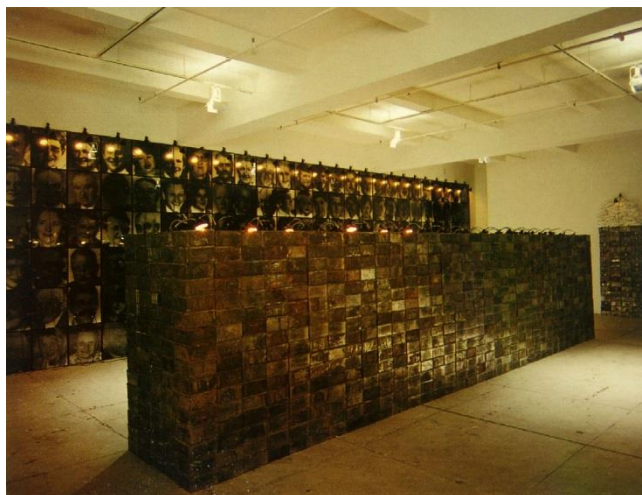


Fig. 41 .Christian Boltanski, *Les Suisses Morts*, 1990

Las fotografías imperfectas, borrosas, distorsionadas, veladas, en *Monument Odessa* (Fig.42), son iluminadas a través del recurso de un cableado negro de diminutas bombillas, que semejantes a pequeños cirios parecen simbolizar “espíritus” o “almas” de los representados o remitir a atmósferas funerarias de carácter religioso. Boltanski explota la condición evocadora de los altares dispuestos escenográficamente según la iconografía tradicional judeocristiana. Tiene diferentes instalaciones que rememoran por sus formas al retablo gótico; una suerte de representación moderna sacra donde la calidez de las velas ha sido sustituida por el fulgor de las bombillas incandescentes de baja intensidad. Convierte así las fotografías en reliquias, tesoros que preservan la memoria de seres inmensamente valiosos. En esta instalación se apropia de fotografías de estudiantes judíos residentes en Francia en 1939. El título de *Odessa*, recuerda el lugar de nacimiento del abuelo paterno del artista. Él dice: "Mi trabajo es sobre el hecho de la muerte, pero no se trata del propio Holocausto." (Boltanski, 1998) . Sin embargo, después de haber crecido en la Francia de posguerra, con el conocimiento del miedo de su padre durante la ocupación, Boltanski siempre estuvo cerca de la realidad del genocidio. Inevitablemente, vincula a los estudiantes judíos con el Holocausto y evoca pensamientos acerca de su destino desconocido. Las luces que iluminan sus imágenes por lo tanto sugieren otra interpretación, de las velas *Yahrzeit* para honrar y recordar a los muertos. Las cajas de galletas, oxidadas de estaño vacías, sugieren tesoros y recuerdos de la infancia. Trabaja de nuevo con la incertidumbre de una pérdida cuyo destino se desconoce. Al utilizar símbolos de la doble muerte que implica la desaparición, nos presenta una vez más con sentimientos que van más allá de la elegía tradicional que llora a un ser amado, pues aquí Boltanski se lamenta por seres cuyo destino le es desconocido.

Su obra se vuelve así una suerte de elegía interrumpida, un acto de conmemoración frustrado que sólo puede aspirar a evidenciar la derrota anunciada de cualquier intento artístico por alcanzar a los muertos. El Holocausto representa el punto de la historia donde el artista vive la experiencia. Pero Boltanski tiene cuidado de no asignar un punto geográfico exacto de la historia a las situaciones y elementos que él emplea, a favor de la universalidad y la atemporalidad de su arte, convierte sus obras en elegías universales, que tienen la cualidad de hacer eco en cualquier lamento. Sucede

así que “Las instalaciones de Boltanski se llenan de fotografías y huellas para constatar el inexorable paso del tiempo, desprendiendo inevitablemente ese *aura* de la desaparición,”. (Grenier, 2010, p. 59)



Fig. 42. Christian Boltanski, *Monument Odessa* , 1989–2003

En *Monumenta*, cada año, se invita a un artista contemporáneo internacional, para crear una obra de excepcional tamaño para la nave de 13.500 m² del Grand Palais, en París. En la obra *Personnes* (fig. 43), Boltanski tomó posesión del espacio arquitectónico del Gran Palais para generar una obra que se basa en el juego consigo misma y con el público que dialoga con ella.

“El Grand Palais es un lugar que anima a una experiencia en la que los espectadores estén inmersos en sí mismos, ya que todo el espacio es parte de la obra. Se convierte en lugar, y en un objeto de contemplación, esta instalación crea un espacio para sumergirse. Este trabajo tiene círculos como los de Dante del infierno, que rodean completamente el ascenso del espectador hacia la experiencia, y lo marcará profundamente y emocionalmente; pero las reacciones de los espectadores, el miedo o la ira, son una parte integral de la continuidad de la obra. ” (Boltanski, 1998, p. 140)



Fig. 49. Christian Boltanski. *Personnes*. 2010

La instalación está formada por 200.000 prendas de vestir que fueron distribuidas en el recinto, una gigantesca pila de ropa en el fondo, y al frente, de forma ordenada y formando rectángulos, más ropa, sobre las cuales se encuentran las luces de neón que recuerdan cámaras y campos de concentración.

“Una obra con el sonido y la visión titulado *Personnes* es una "exploración social, religiosa y humanista de la vida, la memoria y la individualidad irreductible de cada existencia humana, junto con la presencia de la muerte, la deshumanización del cuerpo, el azar y el destino. Concebido como una obra en imagen y sonido, *Personnes* retoma un tema nuevo en la obra de Boltanski, basándose en sus exploraciones anteriores de los límites de la existencia humana y la dimensión vital de la memoria: la cuestión del destino, y la inevitabilidad de la muerte. *Personnes* transforma toda la nave del Grand Palais con la creación de una instalación coherente, intensamente conmovedora concebido como un gigantesco cuadro de animación. *Personnes* es un hecho aislado, una obra efímera”. (Grenier, 2010, p. 130)

La metáfora culmina en un montículo enorme de ropa, por encima del cual una garra de cinco dedos cuelga de una grúa, de vez en cuando se mueve hacia la pila, alzando una prenda al azar para después dejarla caer, “Es la idea de la mano de Dios que se asemeja al azar, un juicio final sin lección moral”, afirma

Boltanski. (Grenier, 2010, p. 140) Boltanski evoca de manera brutal y convincente el irremediable olvido en el que caen los rostros y las personas, que se van diluyendo poco a poco hasta desaparecer de la memoria. “Quizá toda la instalación es una parábola de la muerte”, comenta Boltanski. “La sociedad de hoy rehúsa hablar de la muerte. Es como si morir se fuese algo vergonzoso. Y aunque antes me preocupaba más la muerte de los demás, ahora, a los 65 años, me pregunto más sobre la mía propia”. (Boltanski en Grenier, 2010, p. 147)

A través de *Personnes*, Boltanski coloca al espectador frente a una estructura simbólica gigantesca que parece hablarle de un solo tema: la muerte, la suya propia y la de los otros. Para reforzar este mensaje coloca la grúa que elige al azar una prenda. Con esto despoja a la muerte de toda explicación causal: pues al final la muerte llega para todos, la única causa indestructible es el estar en *la gran pila*, haber nacido en este mundo. Recordemos de nuevo que la presencia avasallante de *la naturaleza* en el arte del Romanticismo se atribuía precisamente a su ausencia del mundo, a la pérdida del vínculo con ésta. Entendamos pues que el intento *monumental* de *Personnes*, y de toda la obra de Boltanski vinculada a la muerte, como un indicativo del nivel de ausencia de la muerte en nuestro universo espiritual. A pesar de que, como él mismo acepta, el hecho de intentarlo indica ya el fracaso de la empresa, intenta recobrar al ausente para traerlo de vuelta. Con la dificultad de que la gran ausente no es otra que la muerte. Pero es en éste y otros intentos artísticos por recobrarla que podemos mirar el error que hemos cometido al exiliarla y, por lo tanto, una de las pocas posibilidades de intentar volver a sentarla a la mesa con nosotros. “Lo más importante es que cada uno de nosotros es único pero al mismo tiempo siempre, rápidamente, llega el olvido” (Boltanski, 2012, p 33) tanto para cada uno de nosotros como para el arte que intenta mostrarnos esta realidad ineludible.

Sería un error tratar de encontrar un tipo de elegía particular en alguna de las obras de Boltanski. Como hemos visto, la elegía contemporánea es un “género sin fronteras”. Podemos a lo mucho hablar de lo elegíaco en la obra del artista. Aun así, las obras de Boltanski se articulan en un discurso coherente, un *work in progress* que, en el tema que hemos tratado aquí, podrían conformar una *elegía*. Cabría preguntarse entonces *qué* lamenta este corpus

artístico y sobretodo *cómo*. El *qué* puede intuirse a través del objeto del lamento: la ausencia que evocan los objetos, pero también a través de la distancia entre los objetos y lo evocado. ¿Qué está presente en esa distancia? La muerte, la muerte antes vedada y brevemente sugerida. Boltanski no la explicita, pero construye toda una estrategia para que el público la sienta, la presienta, la diga. Ahí está el *cómo*. No a través de la ilustración, sino el símbolo. Y sobre todo a partir de la profunda confianza del artista en los seres humanos, la convicción de que estamos hechos de las mismas emociones: “igual miedo frente a la muerte, un anhelo de armonía, la búsqueda de Dios, el sexo, el asombro frente a la belleza de la naturaleza” ; y que por lo tanto no es necesario empujarlos hacia una idea específica: “una de las cosas que impide que el gran público se acerque al arte contemporáneo es que cada uno de nosotros tiene un casillero en la cabeza donde figura lo que debe ser el arte”. En vez de eso Boltanski crea atmósferas, recorridos, espacios donde proteger la posibilidad de que el espectador recobre la capacidad elegíaca que existe dentro de todos nosotros. Que se reconecte con su muerte y la muerte de los otros, entendidos como individuos particulares que tejen una red a su alrededor, a partir de la posibilidad de tener el espacio para intentarlo. No sólo realizar una elegía a la muerte ausente, sino buscar que este lamento sea útil para los sobrevivientes. El espacio donde la consciencia puede recobrase y que no es otro que la distancia, pues sólo en ella puede crecer el vínculo difuso entre el objeto abandonado y el sujeto ausente al que señala. La elegía entonces busca evidenciar la imposibilidad de que el intento de regresar lo ausente fructifique, pero en esa batalla perdida deja abierto el campo para que los otros construyan sus propias elegías. Más que elegías a la muerte elegías a la elegía, con el sólo propósito de revitalizar el lamento, provocar la conciencia de lo perdido, y ante este espejo de nuestra finitud perder el miedo a la vida.

IV. Conclusión: Escribir un poema después de Auschwitz

Tendremos que desaparecer,
nadie habrá de quedar.
¿A dónde iremos que la muerte no exista?
Mas ¿por eso viviré llorando?

Nezahualcóyotl, Somos Mortales

Estaré de luto siempre - ¿me oyes? – por ti,
solo, en el Paraíso.

Odysseas Elytis, El Monograma

Para Gunther Grass, como ocurre con todos los alemanes que sobrevivieron o que vinieron después, el trauma “nunca dejará de estar presente; nuestra vergüenza no se podrá reprimir ni superar; la imperiosa concreción de esas fotos -los zapatos, las gafas, los cabellos, los cadáveres- se resiste a la abstracción; Auschwitz, aunque se rodee de explicaciones, nunca se podrá entender”. Representa, no sólo para los alemanes o judíos sino para el mundo entero, una muerte de tan grande indecible, definitivamente incomprensible a pesar de la tinta que ha corrido, de las películas y las obras de teatro, de las alusiones directas o indirectas en el arte contemporáneo.

Porque, finalmente: “No puede justificarse históricamente con nada, porque no es asequible a ninguna confesión de culpa y se ha convertido así en punto de ruptura, de forma que resulta lógico fechar la historia de la Humanidad y nuestro concepto de la existencia humana con acontecimientos ocurridos antes y después de Auschwitz”. (Grass, 1999, p. 2)

Sí, Auschwitz fue la ruptura, pero las fuerzas que llevaron a esa ruptura se pusieron en marcha mucho antes. La modernidad había iniciado más de un siglo antes. Lo mismo los nacionalismos. Hemos visto ya que el racismo también, la discriminación fundada en la exclusión de la muerte y de los muertos. Auschwitz logro reunir, en lo que ahora es más que un lugar un nombre, todas esas rupturas que parecieron explotar en la Segunda Guerra Mundial. Y las generaciones posteriores están marcadas por ello.

“Indudablemente, estaba aquella frase de Adorno «...escribir un poema después de Auschwitz es una barbaridad, y eso afecta también a la conciencia de por qué se ha hecho imposible hoy escribir poemas»”. (Grass, 1999, p. 4)

En un inicio “ese nuevo imperativo categórico fue pronto mal comprendido como prohibición. Porque ese severo precepto se interponía en el camino de la fe en el futuro, deseosa de un nuevo comienzo pero a la vez como preservada de todo daño, incómodo como todo imperativo categórico pero atractivo por su rigor abstracto, y fácil de eludir como toda prohibición”. (Grass, 1999, p. 5)

Le tomó tiempo a la nueva generación de jóvenes escritores comprender que la frase de Adorno no era una prohibición, a lo mucho un testimonio, una constatación. Auschwitz era un parteaguas, escribir, de la manera en que se había escrito hasta entonces, no era posible sin ignorarlo. Y es en eso en lo que estribaría el acto de barbarie: en continuar escribiendo como si nada hubiera pasado. “Sin embargo, escribir después de Auschwitz no se podía ni se puede lograr tan solícitamente. El pasado proyecta sus sombras sobre los paisajes actuales y futuros”. (Grass, 1999, p. 13) Efectivamente, cualquier *ruptura* debe cambiar el lenguaje de la producción estética vinculada a esa ruptura. Y más que preguntarse si se puede o no escribir después de Auschwitz, debe preguntarse qué sucederá si se cede a ese impulso de silencio:

“Algo que todavía no se ha expresado debe decirse. Una vieja historia quiere ser contada de una forma totalmente distinta. Quizá basten estas líneas. Por eso mi discurso, efectivamente, tiene que llegar a su punto final, pero al escribir después de Auschwitz no se le puede prometer fin, a no ser que el género humano quiera renunciar a sí mismo”. (Grass, 1999, p. 17)

¿Puede la elegía escribirse después de *Auschwitz*? ¿Puede el género privilegiado para el lamento funerario continuar como si la ruptura no hubiera ocurrido?

Pero ¿cuál es el *Auschwitz* de la elegía, de lo elegíaco en el arte? Probablemente el *Guernica* de Picasso. A pesar de haber sido pintado un poco

antes de la Segunda Guerra Mundial, vino a sintetizar el lamento por lo que después se perdería. No trajo de vuelta a los muertos, ni siquiera pudo evitar el triunfo del fascismo en España, sin embargo reunió los lamentos de toda una época y marcó un punto de quiebre en la forma de llorar a los muertos. La fuerza que fue necesaria para que funcionara de esa manera era, ya entonces, sintomática del estado de las actitudes hacia el duelo, hacia la muerte, que recorrían la sociedad. Los cambios, las rupturas, que habían llevado a ese punto comenzaron mucho antes. Algunos identifican la Alta Edad Media como el momento en el que la actitud hacia la muerte comenzó el cambio paulatino que desembocaría en el actual tabú que la rodea. Probablemente el Romanticismo fue el primer momento en el que hubo una consciencia clara de que estos cambios eran irreversibles. Finalmente la modernidad surge como consciencia y crítica de sí misma, era de esperarse que, al igual que ocurrió en casi todos los campos, lo elegíaco se mirara a sí mismo y pasara de lamentar a los difuntos a lamentar primero los ideales perdidos y finalmente la pérdida de la posibilidad de la elegía como se había creado hasta entonces; el lamento por la imposibilidad de lamentar lo perdido. Este proceso de consciencia y autocritica continúa hasta llegar a la elegía contemporánea en la que se desplaza la atención del difunto e incluso de la emoción que la pérdida provoca para pasar a evidenciar las limitaciones del lamento.

Al observar los rostros que la muerte ha adquirido en el arte contemporáneo constatamos estos cambios. Si en el Romanticismo la presencia imponente de la naturaleza en el arte mostraba ya la ruptura de la relación con ésta, el veto sobre la muerte provoca que el arte contemporáneo se pueble de cadáveres, duelos socializados y finalmente elegías a la muerte. Nuestro análisis no alcanza a abarcar la totalidad de rostros con que se representa a la muerte en nuestra era. De la misma manera que Ariés reconoce las limitaciones de su análisis sobre las actitudes hacia la muerte al limitarlo a “occidente”, y aun así acepta que tendrían que ampliarse el análisis para estudiar las diferencias entre Estados Unidos y Europa, sería pertinente analizar la forma en que en países considerados atrasados, tradicionales o primitivos el arte representa a la muerte. Pues a pesar de la avasalladora globalización de las ideas, de la homogenización de las sociedades, existen paralelamente una multitud de particularidades, que podríamos llamar incluso

resistencias, que van desde lo individual hasta lo cultural, no necesariamente confinadas a fronteras nacionales, y que hacen importante profundizar el análisis comparativo de las formas que las actitudes hacia la muerte y las maneras de representarla toman en distintos artistas. Sin ir más lejos sería necesario estudiar en qué medida el tabú de la muerte ha penetrado en la sociedad mexicana, una sociedad que se precia de mantener una sana convivencia con los muertos pero que, en mayor o menor medida, ha ido adquiriendo nuevas ideas sobre la muerte al mismo tiempo que pierde las propias.

Dentro del marco del estudio realizado, se constata que lo elegíaco en el arte contemporáneo va más allá del lamento por los ideales, en este caso por la pérdida de la *muerte* como realidad familiar. Lo elegíaco en el arte contemporáneo se vuelve consciente de sus limitaciones y adopta una serie de estrategias para evidenciarlas y así crear el espacio para que el público reaccione ante el exilio de la muerte. Queda atrás la elegía tradicional en la que la voz del poeta llora por un ser querido. La necesidad de colectivizar el sujeto del lamento hace que la posición del elegista se delegue, en mayor o menor medida, al público. En este sentido el artista contemporáneo otorga una serie de pistas que pueden o no detonar en los espectadores las emociones que subyacen el deseo de realizar una elegía. A pesar de esto lo elegíaco no desaparece: consciente de que el piso sobre el que subsiste se tambalea, busca involucrar a la colectividad en el lamento, de alguna manera empoderarla para crear una multitud de elegistas. Esto, evidentemente, lleva a la constatación de que no puede ya existir un solo tipo de elegía. La elegía pasa de ser una forma a convertirse en un modo, prácticamente un tono, que si bien en los inicios de la modernidad y probablemente hasta mediados del siglo XX se vinculó fuertemente a la melancolía, parece revitalizarse en las últimas décadas. El artista no puede ya quedarse en el lamento, porque lo sabe limitado y fundamentalmente ineficaz, y al reconocer su derrota delega en el colectivo la posibilidad de lamentar lo perdido: es ahí donde encuentra su nueva fuerza.

Al igual que Ariés reconoce que su análisis sobre la muerte no puede terminarse, pues estudia actitudes en perpetuo cambio, el estudio de la elegía en el arte contemporáneo debe renovarse continuamente. La velocidad con

que se suceden los cambios y las rupturas en los tiempos que vivimos no permiten confiar en que las observaciones realizadas hoy sean válidas al instante siguiente. El avance innegable de la globalización muy probablemente extenderá el tabú sobre la muerte, al hacerlo se encontrará, sobretodo en la periferia de “occidente”, con sociedades en las que la convivencia festiva con la muerte, lo que Baudrillard llama *el intercambio simbólico*, se mantiene con mayor o menor fuerza. Será interesante estudiar los resultados que ese encuentro desigual provoca, tanto en la sensibilidad como en las producciones artísticas. No se deben descartar tampoco intentos como los de Boltanski: mirar al pasado para comprender las otras maneras de sentir la muerte. Claramente el pasado tampoco permanecerá estático, pues estará sujeto a los cambios de las miradas que desde el presente se le dirijan en búsqueda de guías para salir del laberinto en el que estamos inmersos.

No se debe menospreciar el papel del arte en esta búsqueda: si antiguamente existían estructuras simbólicas, en el ritual y la narración oral por ejemplo, para enfrentar la muerte, hoy debemos mirar al arte contemporáneo en búsqueda de, al menos, las pistas que nos muestren cómo enfrentarnos con nuestra propia muerte. Incluso si no encontramos instrucciones o consejos podemos al menos mirar nuestro reflejo y así comprender en dónde estamos parados con respecto a nuestra muerte. Como bien apunta Grass, dejar de escribir después de Auschwitz es renunciar a lo que nos queda de humanidad. Lo mismo ocurre con la elegía: renunciar a lo elegíaco sería aceptar mudos el exilio de la muerte. No es en el morir donde se ve reflejada esa sumisión, como han comprendido ya los *elegistas* contemporáneos, es en la vida donde sentiremos la pérdida de la consciencia de nuestra temporalidad. Para vivir plenamente la vida debemos recuperar a nuestra muerte. El *arte de la pérdida* es uno de los caminos para lograrlo.

Índice de Imágenes.

Figura 1. Hannah Collins, *In the Course of Time II (En el paso del tiempo II)*, Fotografía. 1994.

Figura 2. Paul Gauguin, *Manao tupapau (El espíritu de los muertos vigila)*, Óleo sobre lienzo. 72,4 cm × 92,4 cm. 1892.

Figura 3. Calavera de Jericó, cráneo modelado de arcilla y policromo.c.7000 ac. Archaeological Museum. Amman, Jordan.

Figura 4. Saqqara Egipto. Mastaba de Mereruka. (Imperio Antiguo,VI Dinastía) Cámara principal, con la estatua de Mereruka en piedra policromada.

Figura 5. Pieter Brueghel. *El triunfo de la Muerte*. Óleo sobre lienzo. 117 cm × 162 cm. 1562.

Figura 6. Miguel Ángel Buonarroti. Tumba de Lorenzo y Guliano de Medici.. Iglesia de San Lorenzo. Florencia Italia. 1519-1534.

Figura 7. Caspar David Friedrich, *Abadía en el robledal*, Óleo sobre lienzo.110,4 cm × 171 cm. 1809-1810

Figura 8. Eugène Delacroix *Dante y Virgilio en el Infierno*, Óleo sobre lienzo.189 cm × 241 cm. 1822.

Figura 9. Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, Óleo sobre lienzo .491 cm × 717 cm.1819.

Figura 10. Jacques-Louis David .*La Muerte de Marat*. Óleo sobre lienzo. 165 x 128 cm. 1793.

Figura 11. Miguel Ángel Buonarroti. *La piedad*. Escultura en mármol.1498.

Figura 12. William Turner, *Paz, Funerales en el mar*, Óleo sobre lienzo. 87 cm x 86,5 cm. 1842.

Figura 13. Edwin Landseer, *El más dolido por la muerte del viejo pastor*, Óleo sobre lienzo. 1837.

Figura 14. Cindy Sherman. *Cadáver*, Untitled # 153. Fotografía. 1985.

Figura 15. Ron Mueck. *Dear Dad*. Silicon, acrílico, pelo humano. Escultura 2/3 tamaño humano. 1996-97.

Figura 16. Francisco de Goya. *Los Fusilamientos del 3 de Mayo*. Óleo sobre lienzo. 268 cm × 347 cm. 1814 .

Figura 17. Otto Dix. *Tríptico de guerra*. Mixta sobre madera. Retablo central: 204 x 204 cms. Retablos laterales: 204 x 102 cms. Predella: 60 cm x 204 cms. 1920

Figura 18. Pablo Picasso. *Guernica*. Óleo sobre lienzo. 777 cm x 349 cm. 1937.

Figura 19. Marc Chagall, *Crucifixión Blanca*, 115x140 cm. Óleo sobre lienzo. 1938

Figura 20. Marc Chagall, *La Caída del Ángel*. Óleo sobre lienzo. 147 x 188 cm. 1922-33-47

Figura 21. Damian Hirst. *A Thousand Years*. Instalación. Vidrio, metal, cabeza de vaca, larvas, moscas. 81.7 x 157.5 x 84.7 in. 1990

Figura 22. Colectivo SEMEFO. *Catafalco*. Materia orgánica sobre yeso. 300 x 300 x 500 cm. 1997.

Figura 23. Andrés Serrano. *La morgue*. Fotografía Cibachrome, silicona, plexiglás, 125,7 x 152,4 cm. 1992.

Figura 24. Berlinda De Bruyckere, *The Pillow*, Escultura. Cera, epoxica, acero, lana, algodón, cartón, y madera. 90 x 70 x 60 cm. 2010.

Figura 25. Andy Warhol, *Jacqueline Kennedy II (Jackie II)*, Serigrafía. 60,8 x 76 cm. 1966.

Figura 26. Doris Salcedo. *Plegaria Muda*. Instalación. Madera, compuesto mineral, metal, hierba, dimensiones variables. 2011.

Figura 27. Hans, Haacke, *Germania*, Instalación. Lajas de piedra. 1993.

Figura 28. Teresa Margolles. *Herida*. Instalación. Fluidos corporales dentro de un surco en el suelo. 15 x 800 x 3 cm. 2007.

Figura 29. Teresa Margolles. *Vaporizaciones*. Instalación. Vapor de agua de la morgue. 2001.

Figura 30. Teresa Margolles. *Vaporizaciones*. Instalación. Vapor de agua de la morgue. 2001.

Figura 31. Teresa Margolles, *En el aire*, Instalación. Burbujas hechas con agua de la morgue. 2003.

Figura 32. Shimon Attie. *The Writing on the Wall*. Instalación. 20"X 24" fotografía cromogénica. 1992.

Figura 33. Shimon Attie. *The Writing on the Wall*. Instalación. fotografía cromogénica. 137, 20"X24". 1992.

Figura 34. Shimon Attie. *La vecina de al lado*. Instalación. fotografía cromogénica. 1995.

Figura 35. Shimon Attie. Retratos de exilio“, 30”X36” , fotografía 9 de 2 X 1.75 mt, cajas de luz montadas sobre “dura-trans” fotografías sumergidas bajo 1 mt de agua en el canal Borsgraven de Copenage, Dinamarca. 1995.

Figura 36. Shimon Attie. *Mulackstrasse 37,*. Instalación. Impresión a color . 44 x 56.2 cm. 1991.

Figura 37. Christian Boltanski, *Relicario*, Instalación. 1990.

Figura 38. Christian Boltanski, *La Reserva*. Instalación.1991.

Figura 39. Christian Boltanski. *El Caso*. Instalación, 1988.

Figura 40. Christian. Boltanski, *La Réserve des Suisses Morts*, Instalación.1990.

Figura 41. Christian. Boltanski *La Réserve des Suisses Morts*, Instalación. 1990.

Figura 42 . Christian Boltanski, *Monument Odessa* , Instalación. Impresiones en gelatina de plata, cajas de galletas de hojalata, las luces, y el alambre. 203,2 x 182,9 cm. 1989–2003

Figura 43 Christian Boltanski. *Personnes*. Instalación .2010

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 2004. *Teoría Estética*. Ed. Akal. Madrid.
- Aries, Philipe. 2000. *Historia de la muerte en occidente*. El Acanalado. Barcelona.
- Aviña, Lopez. Andrea. 2012. *Visibilidad e invisibilidad, disoluciones e indicios de presencia en territorio mexicano*. Revista de estudios urbanos y ciencias sociales , 2 (2).
- Barrios, Jose Luis. 2005. *Semeio: una lírica de la descomposición*. Obtenido de Fractal, revista trimestral NO.36.
- Battistozzi, Ana. María. 24 de 05 de 2008. *Mis obras no son mi vida*. Ñ, Revista de cultura , 20.
- Baudelaire, Charles. 1983. *Las flores del mal*. Ed. Banda oriental. Montevideo.
- Baudrillard, Jean. 1970. *La sociedad de consumo*. Plaza y Janés. Barcelona.
- Baudrillard, Jean. 1980. *El intercambio simbólico con la muerte*. Ed.c. Monte Avila Editores. Caracas, Venezuela.
- Benjamin, Walter. s.f. *La obra de arte en la epoca de su reproductividad tecnica*.
- Benjamin, Walter. 2004. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. B. Echeverria, Trad. Contrahistorias. México.
- Bergson, Henry. 1959. *Materia y memoria* ,Vol. Obras completas. J. A. Miguez, Trad. Ed Aguilar. México.
- Boltanski, Christian. 1998. Entrevista a Christian Boltanski. M. E. Ramos, Entrevistador, & J. I. Herrera, Traductor. Analitica.com. Caracas.
- Boltanski, Christian. (2012) *Boltanski en Buenos Aires*, Argentina: Universidad Nacional de Tres de Febrero
- Bruyckere, Berlinda. De. 2012. We are all flesh. Interview at ACC. ACC.
- De Haene, Rosique. Maria Margarita. 2012. *Entre el olvido y la memoria*, Mirada fotografica. Universidad Autonoma de Querétaro .
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen*. Paidós Comunicación. Barcelona, España.
- Derrida, Jacques. 2009. *Memorias para Paul de Man*. Gedisa . Paris.
- Fernandez del Riesgo, F. 2007. *Antropología de la muerte*. Ed. Síntesis. España.
- Foucault, Michel. 1990. *La vida de los hombres infames*. La piqueta. Madrid.
- Freud, Sigmund. 1992. *De Guerra y Muerte*. Temas de Actualidad. Obras completas. Vol. XIV. Biblioteca Nueva .Madrid
- Garcia, Paz. 2010. *edit.um*. Obtenido de Ediciones de la Universidad de Murcia: <http://www.revistas.um.es/monteagudo/article/view/1176317111211>. Consultado 25/05/2013
- Gombrich, Ernst. 2011. *Historia del arte*. Phaidon Press. España.
- Grenier, Catherine. 2010. Boltanski. 207. Flammarion Contemporary. Paris, France.

Halbwachs, Maurice. 2002. *Fragmentos de la memoria colectiva*. (Vol. 2). Athenea Digital. <http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf> Consultado 14/03/2014

Hertz, Robert. 1990. *La muerte. La mano derecha*. Alianza editorial. Madrid.

Hirsch, Marianne. 2008. *The Generation of Postmemory*. Poetics Today 29:1, Porter Institute for Poetics and Semiotics. Columbia University.

Huyssen, Andreas. 2001. *En busca del tiempo perdido*. Fondo de cultura económica. México.

Jiménez, José. 2010. *Teoría del arte*. Editorial Alianza. Madrid.

Kennedy, David. 2007. *Elegy*. Routledge. New York.

Klaus, Biesenbach. 2001. *Exchange rates of bodies*. catalogo de exposición en México. México.

Lipovetsky, Gilíes. 1990. *La era del vacío, Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona, España.

Man, Paul. De. 1991. *Vision de la ceguera*. Univ Puerto Rico Pr; 1a ed edition.

Margolles, Teresa. 23 de 03 de 2007. Performance.

Medina, Cuauhtemoc. 2009. *¿De que otra cosa podemos hablar?* España: RM.

Medina, Cuauhtemoc. 3 de 2011. *Otra parte, revista de letras y arte.*, Revista Otra Parte: <http://www.revistaotraparte/No24-primavera-2011/espectralidad-materialista> . Consultado 24/ 03/ 2014

Montero, Hugo. 2002. *Guernica en blanco y negro. Sudestrada , 13*. http://www.revistasudestada.com.ar/article.php3?id_article=225 Consultado 13/11/2012

Morin, Edgar. 1999. *El hombre y la muerte*. Kairós. Barcelona. España.

Morin, Edgar. 1992. *El paradigma perdido*. Ensayo de bioantropología. Kairós. Barcelona. España.

Muir, Peter. 2007. Shimon Attie's Writing on the Wall. Miriadou. Manchester, U.K.

NYU (2014) *The spirit of the death keeps watch*. Paul Gauguin. New York <http://www.Universityitmed.med.nyu.edu/Annotation?action=view&annid=10316> Consultado 20/07/2013

Ovidio, Publio. 2009. *Las metamorfosis*. Editorial Porrúa. Ciudad de México.

Pablo, Neruda. 1950. *Alturas de Macchu Picchu*. Canto General. Santiago de Chile.

Paz, Octavio. 1990. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. (1a edic. ed.).Seix Barral, S.A. Barcelona, España.

Pfau, Thomas. 2010. *Mourning Modernity*, en *Oxford Handbook of The Elegy*. Oxford University Press.

Richard, Nelly. 1999. *Políticas y estéticas de la memoria*. Estudios Culturales. Chile.

Ricoeur, Paul . 2004. *La memoria, la historia y el olvido*. F. d. Cultura., Ed. Buenos Aires.

Riaño, Peio. 2010. *Publico.es*. Obtenido de Doris Salcedo, Arte contra la represión de la memoria: <http://www.publico.es/culturas/310427/doris-salcedo-arte-contra-la-represion-de-la-memoria> consultado 11/02/21014

Riella, Alberto. 2001. *Violencia y control social: el debilitamiento del orden social de la modernidad* (Papeles de población ed., Vol. 7 no. 30). Universidad Autonoma del Estado de México.

Romandia, Ana. 26 de 02 de 2014. *Arte e historia México*. (M. Zavala, Editor) de Arte e Historia:
http://www.arts-history.mx/pieza_mes/index.php?ld_pieza=30092011170758
 consultado 23/03/2013

Sherman, Cindy. 2013. *Untitle Horrors*. Status. U.S.A.

Sofocles. 2004. *Antígona*. El Cid Editor Incorporated. España.

Sontag, Susan. 2010. *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo. España.

Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. Alfaguara. México.

Thomas, Louis. Vicent. 1993. *La Muerte una lectura cultural*/Paidós Iberica. Barcelona, España

Thomas, Louis. Vicent. 1991. *Antropología de la muerte*. Fondo de Cultura Económica. España.

Vernant, Jean.Pierre. 2003. *Mito y pensamiento en la grecia antigua*. S XXI. España.

Warhol, Andy. 1979. *Andy Warhol's Exposures*. Grosset and Dunlap. New York.

Weisman, Karen. 2010 *Mourning Modernity*, en *Oxford Handbook of The Elegy*. Oxford University Press

Young, J. Edwuard. 2000. *At Memory's Edge*, New Haven: Yale University Press.