

El fetichismo post-mortem en la estetización de ataúdes.

La memoria musealizada de la muerte en *Baroni: un viaje* de Sergio Chejfec y en *Wotan-Volcano* de Liliana Maresca

Lic. María Cristina Ares¹

La artista plástica Liliana Maresca (1951-1994) fue un referente fundamental del arte argentino entre los años 80 y 90. Presentó performances políticas, instalaciones efímeras y acciones contra la clase dirigente argentina entre el final de la dictadura y el comienzo de la democracia². Su instalación *Wotan-Volcano* está conformada por un conjunto de caracasas de zinc para ataúdes de crematorio dispuestas sobre una alfombra persa de color rojo. El ambiente tiene forma de capilla, las paredes que las rodean están pintadas de rojo y el piso es dorado. Un farol a querosén ilumina débilmente el recinto mientras unas pilas de incienso se queman dentro de los ataúdes y despiden su aroma, música árabe acompaña la escena. *Wotan-Vulcano* se presentó en 1991, en la Sala de Situación del Centro Cultural Recoleta³, se refieren como posibles motivaciones de la obra el hecho de que la Guerra del Golfo había estallado en agosto del año anterior y se extendió hasta febrero del 1991, que la artista se encontraba luchando contra el virus del HIV y que de vuelta de una visita al cementerio de Berazategui había quedado impresionada frente a las caracasas de zinc de los ataúdes. Las carcasas de zinc son lo único que resiste a la cremación, las que Maresca expuso habían sido prestadas por el cementerio de la Chacarita y según recuerdan los asistentes a la muestra, la chapa despedía un “asfijante olor a muerto”¹. Recuerda María Gainza:

“Para colmo, la muestra coincidió con una inauguración en el salón de al lado, un evento sobre la privatización de espacios públicos al que iban a asistir el intendente Grosso y toda su comitiva. Pronto, la mesa con sandwichitos y bebidas quedó impregnada de olor y Maresca tuvo que sacar todo por una ventana y pasarse días

¹ Docente e investigadora del área de Estética y Teoría Literaria II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

² Una de las más notorias es *Ouroboros*, realizada en el patio la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en 1991. Se trata de una estructura de 26 m2 con forma de serpiente enroscada que se devora su propia cola. Tapizada con hojas de libros de texto de corte académico, fue quemada al finalizar la muestra en una suerte de ceremonia.

³ La Sala de Situación del Centro Cultural Recoleta fue un lugar creado por Miguel Briante quien era director del centro en ese momento, con el fin de que los artistas respondieran a los acontecimientos de la realidad actual.

arrancando los pedazos de mortaja aún pegadas a la chapa. Luego, como en un ritual, curó las carcasas con fuego.” (Gainza, 2006)

Se considera que el cadáver debe ser enterrado de inmediato para protegerse de la contaminación, considerado impuro, resulta ser el reverso de la materia espiritual, de lo simbólico y de la ley divina, por esta razón no debe ser tocado y el contacto debe ser evitado. El entierro se presenta así como una forma de purificación porque el cadáver es el más repugnante de los desechos. El cadáver es el cuerpo que cae más allá del límite, derivado del verbo latino *cadere* que significa caer, ese más allá del límite, sostiene Julia Kristeva en *Poderes de la perversión (Pouvoirs de l'horreur)* -1980-, es lo que se vuelve objeto, ese otro lugar más allá de mi presente es el que está abyectado, arrojado de mi mundo. Lo abyecto no es tanto la suciedad o la falta de salud sino todo lo que perturba un orden, la identidad o un sistema, y también aquello que revela la fragilidad de la ley, el quiebre de las normas o de las leyes. La figura del traidor, del criminal o del mentiroso pero con la conciencia limpia son ejemplos que menciona Kristeva para ejemplificar las figuras que descubren la debilidad legal, que ostentan la falta de respeto ante la norma porque la abyección es inmoral, es turbia, es “un amigo que nos clava el puñal por la espalda” (Kristeva, 1988: 11).

Si se relata que una artista como Liliana Maresca se pasa tres días limpiando cajones de muerto en una sala de exposición porque expiden un olor hediondo, y esa anécdota acaba siendo tan intensa y determinante como la instalación misma, entonces ya podría empezar a pensarse ese acto de higiene como una performance espontánea. Maresca está justamente operando sobre un material abyecto, el olor a muerto, y en ese acto de limpieza está intentando justamente arrojar, abyectar lo que inspira una violenta repulsión. Pero la misma performance es abyecta porque la limpieza misma produce aversión y repugnancia y paradójicamente se presenta como un ritual de purificación. Es que el cadáver puede ser objeto de culto así como también objeto de abominación y en esta ambivalencia hay justamente una verdadera interdependencia. El sistema de prohibiciones alrededor de la manipulación de un cuerpo muerto confluye en la construcción de un tabú, y el tabú se instala como contrapeso del sacrificio. La ley es la que le pone límites al sacrificio, por ejemplo es la ley la que frena el deseo de matar, lo frena pero no lo hace desaparecer, y como en la mirada de Kristeva se entretrejen elementos psicoanalíticos, religiosos, filosóficos y lingüísticos, resulta lógico que considere que la pulsión de muerte lo que hace es desplazarse y así desencadenar una

suerte de engranaje infinito de expulsiones. El que expulsa, el que persigue, toma el lugar del victimario y así justifica la purificación que lo separa de lo abominable. El acto de limpieza de Maresca es de por sí abyecto porque no es abyecta la ausencia de limpieza sino que es abyecto lo que perturba un orden, y ella en esa suerte de acto de purificación de las carcasas en un centro cultural está perturbando un orden, un sistema, del mismo modo que lo perturbó cuando las expuso en la Recoleta, hediondas, con el intendente de turno en la sala contigua.

El título de la obra de Maresca es *Wotan-Vulcano*, en la mitología romana Vulcano es el dios del fuego y de los metales, es hijo de Júpiter y de Juno. Vulcano forja el hierro y fabrica armas y armaduras para dioses y para héroes. En la mitología griega Vulcano es Hefesto. Vulcano es esposo de Venus a pesar de ser un hombre entrado en años, rengu y de apariencia desagradable. Es justamente ella, la diosa del Amor, la que le pide a su marido que le forje armas para Eneas⁴, este episodio se considera heredero al de Ilíada (18. 369-467) cuando Tetis le solicita a Hefesto una armadura para Aquiles. En ambos pasajes hay un héroe a punto de entrar en la batalla y una diosa madre que interviene para que el dios que forja trabaje en el armamento que su hijo necesita. Pero la obra de Maresca, no sólo lleva el nombre del dios que fabrica armas sino también el de Wotan. Wotan u Odín es el dios de la guerra, la muerte y la sabiduría de la mitología nórdica. Wotan es el encargado de enviar a sus hijas, las valquirias, a recoger a los guerreros heroicos que habían muerto en la batalla. Wotan/Odín se considera una deidad que le da la bienvenida a los guerreros que han muerto de forma heroica en batalla. El título de la instalación de Maresca, hace una clara alusión a las armas, a la guerra y a lo muertos en combate y expone lo que resta del evento bélico, el desecho de la guerra, lo que queda de la batalla. Eso que es el despojo de la lucha, con su hediondez, aquello que la victoria prefiere disimular y lo que la derrota lamentará. El efecto de la violencia de las naciones sobre los cuerpos es lo que la obra despliega en su materialidad o mejor, es su expresión sensible más sofisticada pues la muerte allí se puede oler aunque no ver, pues no hay cadáver.

⁴ María Emilia Cairo afirma que: “El libro 8 de Eneida relata el inicio del conflicto bélico que se desata en el Lacio entre rútuos y troyanos. Mientras Eneas se dirige a la ciudad de Evandro para concertar una alianza con su pueblo, Venus, en el plano divino, recurre a Vulcano y le pide que forje las armas que su hijo necesitará para vencer en la batalla. El pedido resulta exitoso y el libro 8 se cierra con la descripción del armamento de Eneas y, especialmente, de su escudo, en el que aparece representada la futura historia de Roma”. *El pedido de armas de Venus a Vulcano (En. 8. 370-406): algunos intertextos*, en <http://www.scielo.org.ar/pdf/circe/v14n1/v14n1a02.pdf>, CONICET- Universidad Nacional de La Plata, Bs.As, 2010 p.1.

El escritor argentino Sergio Chejfec publica en 2007 la novela *Baroni: un viaje*, en la que relata su encuentro con la artista plástica venezolana Rafaela Baroni (1935), oriunda del estado de Trujillo. Chejfec escribe un relato en primera persona de su visita a la casa de la artista en el que por momentos encarna el lugar de personaje testigo y en otros realiza un desplazamiento hacia su propia intimidad con el objeto de dar cuenta de sus sensaciones y emociones frente a la obra de Baroni. Baroni está construida por el autor como una producción artística más: como si la misma obra de arte que es la artista estuviera produciendo ella misma obras de arte. Así, el ingreso al mundo de Baroni se presenta como un universo alternativo, en el que rigen otras leyes, distintos razonamientos y diversas lógicas, y eso es lo que fascina al narrador. Las piezas creadas por Baroni son muy heterogéneas, poemas, pequeñas esculturas de santos y vírgenes cuyos rostros, sean varones o mujeres son siempre los de ella misma, pero también es performer y necrófila. Ha representado su propia muerte en repetidas ocasiones incluso en museos. Desde los once años Baroni sufre de catalepsia, su primer ataque duró veinticuatro horas y le permitió experimentar la realidad ante su muerte con una mirada doble: la del mundo de los vivos y la construida desde la zona de la muerte (Chejfec, 2007:46). Un segundo ataque lo padeció a los treinta y tres años durante setenta y dos horas, desde entonces la artista comenzó a estetizar esa experiencia. A través de esa representación se formaliza aquella doble mirada, ella consigue verse a sí misma a través de los ojos de los espectadores y a la vez, les ofrece la posibilidad y la enseñanza de verla muerta. Es el narrador, una suerte de cronista, el que repara en este aspecto, no Baroni, pues es él el que resalta esta duplicidad: la vida provista por la mirada de los otros. El tejido del relato incorpora hasta los más mínimos detalles de la personalidad de la artista y de su obra enlazados con los largos soliloquios y abatidas meditaciones en las que el narrador se sume cuando se encuentra en soledad durante su estadía. Baroni está representada por Chejfec resaltando la ausencia de reflexión en la obra de Baroni, la falta de meditación y la simplicidad con la que produce su obra que se acerca a la más absoluta ingenuidad y frescura. Esta operación de Baroni produce en el narrador una sensación de humillación por el propio exceso de conceptos con los que él aprehende la realidad. Frente a la simpleza y la falta de solemnidad con la que Baroni representa y aborda la muerte, el narrador siente fascinación y admiración que redundan en un serio cuestionamiento sobre la eficacia y el verdadero beneficio de conceptos a la hora de abordar hechos tan naturales como la finitud. Como si Baroni poseyera una sabiduría

más profunda aunque nada intelectual de la finitud y por ende, tuviera una capacidad de aceptación de la muerte envidiable.

La fama de sanadora y de vidente espiritual la obtuvo a partir de sus experiencias de muerte, a las que declara no temerle por haberlas vivido en varias oportunidades y durante las cuales fue llorada sin consuelo hasta que pudo recuperarse, se levantó y espantó a los presentes que la estaban velando. La performance de Baroni, denominada *La mortuoria* consiste en representar su propio funeral: se viste con un vestido azul – pues ése era el color con el que la vistieron cuando la creyeron muerta la primera vez– confeccionado para la ocasión. Se acuesta en el ataúd todos los viernes Santo donde permanece inmóvil por un tiempo prolongado y asegura que es allí donde puede presentir varias cuestiones importantes que van a ocurrir durante el año siguiente. Pero no sólo escenifica su muerte en esa fecha y en ese lugar, lo hace en otros momentos del año y en otros espacios, por ejemplo en museos durante ciclos de performances que pueden durar varios días. A veces la representación incorpora la procesión fúnebre y culmina en el cementerio antes de ser enterrada. Los espectadores se integran como si fueran asistentes a un velatorio, no siempre Baroni es la que ocupa el ataúd, en los momentos en que la artista se pasea entre los visitantes, la mortuoria, una suerte de réplica suya, en ocasiones ocupa su lugar en el cajón; otras veces, lo ocupa otra figura indefinida que opera como personaje guardián del ataúd, en general con características piadosas.

Durante el siglo XIX, se manifiesta la ubicuidad del fenómeno de la muerte: ropa de luto, cortejos fúnebres, ampliación de los cementerios, peregrinajes a tumbas célebres y culto al recuerdo. La disolución de la muerte en familia y como evento habitual era reemplazada por una muerte como evento extraordinario y digno de pompa. Los sepultureros, aquellos que habían sido carpinteros y los que eran propietarios de caballos o carros se convirtieron en “empresarios de la muerte” pues se encargaron de manipular los cadáveres y convirtieron esta actividad en una profesión, es hacia la época de la Guerra de Secesión que se produce un gran cambio.

Pero durante el siglo XX y lo que va del presente siglo, la muerte se ha vuelto “lo innombrable”, lo que no debe recordarse ni representarse, y aún menos estetizarse pues puede ser asociado con lo morboso, el mal gusto, y hasta incluso vincularse a algún tipo de perversión digno de interpretación y tratamiento psicológicos.

¿De dónde procede entonces el temor a los muertos? El hecho de que el cadáver sea la imagen de nuestro más cierto destino no es la única amenaza, otro temor se registra en la historia: la aparición del doble. El doble es un espectro dotado de forma a imagen exacta del ser vivo, es el *eidolon* griego que aparece con frecuencia en los escritos de Homero, un doble fantasmal del difunto. Este doble acompaña al vivo durante toda su existencia, al doble se lo siente, se lo conoce, se lo ve y se lo oye, en los sueños y en la vigilia. Por lo tanto, no se trata de un ente *post-mortem*, no se trata de la copia del individuo fallecido sino de su sombra. La sombra designa al doble y también al muerto⁵, es otro *ego* que el vivo siente en sí, exterior e íntimo a la vez a lo largo de toda su vida. Quien sobrevive a la muerte es pues este *alter-ego* que es su propia realidad, no muere cuando el cuerpo muere: “el cuerpo obedece a la muerte, todopoderosa, pero el *eidolon* del vivo sigue viviendo” recita el poeta lírico griego Píndaro. El doble conserva los rasgos que presentaba el último día de vida y siente las mismas necesidades, pasiones y sentimientos que los vivos. El temor a los muertos entonces no sólo se centra en el miedo al contagio sino que también tiene su origen en esta concepción pues el doble no abandona el espacio de los vivos, y al que está vivo le espanta la posibilidad de que el espectro actúe con maldad. Justamente, las prácticas funerarias se fundamentan para la conciencia arcaica en la necesidad de los vivos de calmar al doble y las diferencias se centran en los distintos modos culturales de eliminar lo perecedero que sería la carne.

Elegir el ataúd para representar al muerto o a la muerte en general, como es el caso de Maresca y de Chejfec, estaría, según la clasificación que Morin propone, definiéndose por la opción de no destruir al cadáver puesto que se elige la descomposición natural del cuerpo. El embalsamamiento, la momificación, la plastinación⁶, el canibalismo o la cremación son todas formas de suprimir la descomposición; pues de tales procedimientos resultan: momias, cadáveres plastinados, osamentas, o cenizas respectivamente. En cambio, con la sepultura se elige la descomposición natural del cuerpo pero con tal opción se abren las posibilidades de pensar en términos de impurezas, de duelos, de funerales y de dobles. Cuando Julia Kristeva al analizar el concepto de lo abyecto enfatiza que de todas las cosas, la máxima expresión de lo abyecto es el cadáver, justamente señala los humores nauseabundos que expide la

⁵ E. Morin señala que: “En nuestro lenguaje se puede aún encontrar señales de los tabús sobre la sombra: Piénsese el significado de “tener mala sombra”, o ser un hombre sombrío.” (Morin, 1974:143).

⁶ La plastinación es un procedimiento técnico de preservación del material biológico creado por el médico anatomista Gunther Von Hagens en 1977 y que presenta cadáveres plastinados como obras de arte. Cabe aclarar que Morin no integra a la plastinación como opción en su clasificación.

corrupción del cuerpo ya sin vida. El cadáver, si se lo considera por fuera de paradigmas religiosos y por fuera de los científicos, es el colmo de la abyección: es la muerte infestando la vida. Kristeva toma el término “abyecto” de “*L’abjection et les formes miserables*” de George Bataille en donde el término se define como exclusión. Lo abyecto es aquello que la sociedad tiende a eliminar o a expulsar de su núcleo, es aquello que produce repugnancia y desprecio. Lo que entra por la boca y nutre se opone a lo que sale del cuerpo, de sus poros y de sus orificios, el cuerpo se hace propio sólo al precio de estas pérdidas.

La muerte evocada por los ataúdes estetizados de Maresca presentan una suerte de metonimia visual; la metonimia es una transnominación, es decir un cambio semántico por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra gracias a alguna conexión semántica entre ambos elementos. En este caso sería una metonimia, no de la parte por el todo, pero sí en la que se toma el contenedor por el contenido, tomamos el cajón por el muerto, el cuerpo muerto que se retacea al espectador y se lo evoca mediante el ataúd. Lo que también se cumple en el caso de Baroni, porque tampoco hay cadáver ya que es la artista misma la que ocupa el cajón. En ambos casos hay ausencia de cadáver pero también en ambos hay evocación estetizada, en el arte visual o en la literatura que refiere lo visual, de lo que nuestra época parece empeñarse en ocultar y silenciar.

Bibliografía

Ariès, Philippe (2000), *Morir en occidente. Desde la edad media hasta la actualidad* (Bs.As.: Adriana Hidalgo).

Bachelard, Gastón (2003), *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia* (México: FCE).

Bataille, Georges (1992), *El Erotismo* (Buenos Aires: Tusquets).

Chejfec, Sergio (2007), *Baroni: un viaje*, (Bs.As.: Alfaguara).

Gainza, María (2006),” La alquimista” en Suplemento *Radar*, (Bs.As., *Página 12*, 17 de septiembre de 2006).

Kristeva, Julia (1988), *Poderes de la perversión*, (Bs.As: Siglo Veintiuno).

Jung, Carl G. (1982), *Símbolos en transformación*, (Bs.As.: Paidós).

Lauría, Adriana et al, *Liliana Maresca* [en línea], Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires-Centro Virtual de Arte Argentino, 2008, disponible en:

http://www.arteargentino.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/03actualidades/maresca/00_actmaresca.php?menu_id=15602, consultado el 23 de julio de 2012.

Morin, Edgar (1974), *El hombre y la muerte*, (Bs.As.: Kairos).