

TEATRO DE LA CRUELDAD

MIGUEL CERECEDA

Universidad Autónoma de Madrid

LA PERVIVENCIA DEL MODELO de la crueldad antigua en la cultura contemporánea resulta realmente inquietante en las manifestaciones de violencia extrema y espectacularizada de que hacen uso las guerras de narcotraficantes en México o la insurgencia guerrillera en países como Irak, Afganistán, Libia o Siria. Al modelo de atentado, televisado en directo para todo el mundo, establecido a partir de los atentados de las Torres Gemelas en Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, le ha seguido una extraordinaria atención de los grupos terroristas internacionales por la representación espectacularizada de sus propios atentados. Particular interés tiene a este respecto el dispositivo publicitario desplegado por los terroristas mexicanos, relacionados con el narcotráfico. En especial en lo relativo a la disposición de los cuerpos de las víctimas, de sus cabezas o de sus miembros amputados, y en lo que se refiere a los mensajes dejados al enemigo, en forma de narcomantas, de inscripciones, pintadas o billetes.

Así, el 14/07/2009 la Agencia Efe difundía la siguiente noticia:

La tarde del lunes fueron hallados en el municipio de La Huacana, ubicado a 570 kilómetros al oeste de la capital mexicana, los cuerpos apilados de 11 hombres y una mujer, maniatados y asesinados a tiros, junto a una autopista del estado de Michoacán. Los crímenes fueron ordenados por Servando Gómez Martínez, alias «La Tuta», quien por esa fecha asumió el control operativo de «La Familia». Esta organización inauguró en 2006 en México la práctica de decapitar a sus rivales.

Cinco meses más tarde, el 29 de diciembre de 2009, la misma agencia publicaba lo siguiente:

Seis empleados del servicio forense del estado mexicano de Morelos fueron «suspendidos temporalmente» por la presunta manipulación del cadáver del capo de la droga Arturo Beltrán Leyva, al que fotografiaron semidesnudo y cubierto de billetes. Según la Procuraduría General de Justicia estatal, se investiga si estas personas



Fig. 1. Cuerpos apilados de 11 hombres y una mujer, maniatados y asesinados a tiros, junto a una autopista del estado de Michoacán, en el municipio de La Huacana, el 14/07/2009. Foto Agencia Efe.

fueron quienes colocaron sobre el cadáver semidesnudo y ensangrentado del narcotraficante billetes y objetos diversos. Las fotografías dieron la vuelta al mundo y pusieron en cuestión la ética de las autoridades mexicanas respecto a su tratamiento del cuerpo, acribillado a balazos por integrantes de la Armada, tras un enfrentamiento que duró horas.

A partir de ese año, el nivel de violencia fue creciendo exponencialmente, a la vez que las ejecuciones se hacían más truculentas y horripilantes. El 26 de marzo de 2011, el narcotraficante conocido como el Chapo Guzmán retaba al clan rival de los Zetas con una fila de cuerpos descuartizados, acompañada de un mensaje:

Así es como se debe de acabar con gente pendeja, descuartizándola, todos esos ratas que roban y se la pasan secuestrando y matando gente inocente, yo te voy a enseñar como manejo mi Cartel que tengo 30 años, no como ustedes que eran unos boleros y lavacarros y llegaron a donde llegaron por traidores. Atte. el Chapo.

Este tipo de mensajes, llamados narcomantas, han solido acompañar habitualmente estos dispositivos del horror, instalaciones artísticas de cuerpos humanos descuartizados, presentados a modo de escaparates de carnicerías o en las formas más fantasiosas. El 13 de agosto de 2011 el Cártel de Sinaloa dejaba uno de estos recados espeluznantes a sus enemigos con dos ollas gigan-



Fig. 2. Cadáver de Arturo Beltrán Leyva, semidesnudo y cubierto de billetes, en el depósito del servicio médico forense de Morelos, el 29 de diciembre de 2009. Foto Agencia Efe.

tes (en realidad dos baldes) que contenían los cadáveres horriblemente amputados de otros dos sicarios, preparados al estilo de un plato típico de la región, que se llama el pozole, una sopa que contiene carne de cerdo, condimentada con granos de maíz, pepino, cebolla y rábanos.

Todo ello nos lleva a reflexionar sobre la crueldad contemporánea y sobre la pertinencia de una categoría tan antigua como la de la «crueldad» para diagnosticar la cultura contemporánea. *Crudelitas*, la palabra latina de la que la



Fig. 3. Narcomanta dirigida por el Chapo Guzmán al clan rival de los Zetas, con una fila de cuerpos descuartizados, el 26 de marzo de 2011. Foto, mundonarco.com.



Fig. 4. *Cadáveres pozoleados dejados el 13 de agosto de 2011 por el Cártel de Sinaloa sobre la autopista Tepic-San Blas.*

crueidad deriva su nombre, está emparentada y procede seguramente de *cru-dus*, que más que «crudo», quiere decir propiamente «sangrante». Lo que, si tomamos en serio esta relación, vendría a mostrar la sorprendente pervivencia de la imagen de la sangre, para el análisis de la cultura contemporánea.

Ello por su parte nos obligará a reconsiderar la relación que este concepto de la crueldad mantiene con el concepto kantiano de lo sublime terrible, con el concepto freudiano de lo siniestro o incluso con el concepto que el filósofo italiano Omar Calabrese dio en llamar «neobarroco».

No quisiera en modo alguno entrar en una mera disputa de términos, por ver si el concepto de lo sublime kantiano, el de lo siniestro freudiano, el de lo neobarroco de Calabrese o el más generalmente aceptado de postmodernidad resulta más o menos adecuado para pensar nuestro tiempo, sino que quisiera más bien seguir este hilo conductor de la tradición romántica europea y de sus extrañas secuelas —con el desprecio de la belleza y la fascinación por lo perverso, lo morboso, lo excesivo y lo terrible—, por ver hacia dónde nos lleva en nuestro diagnóstico de la cultura contemporánea.

A este propósito hay un quinto concepto, formulado en los años treinta por Antonin Artaud, que últimamente está adquiriendo una cierta relevancia inesperada¹, el concepto de la crueldad, sobre el que quizás valga la pena reflexionar con un poco más de detenimiento. De hecho, podríamos hablar también en este sentido de la cultura contemporánea como de una «cultura de la crueldad».

Es cierto sin embargo que, la idea de Artaud de la crueldad, formulada por primera vez en su libro *El teatro y su doble*, de 1938, no pasa precisamente ni por la intención de infligir daño físico a los actores ni por la de hacer sufrir a los espectadores. Por el contrario, la idea de Artaud tiende más bien a la ruptura con una tradición dramática, basada fundamentalmente en el texto y en el diálogo, intentando buscar un nuevo lenguaje para el teatro. Un lenguaje más físico, más gestual, más corporal y menos verbal y argumentativo. Lo que busca es romper con la tradición del drama psicológico de Ibsen y de Chejov. Para ello trata de elaborar un lenguaje escénico nuevo. Un lenguaje más relacionado con los gestos, con los gritos y los aullidos y con la transformación del espacio escénico tradicional, que con la utilización real de la violencia física. Un teatro que, a partir de Artaud, se ha desarrollado en muchas direcciones. Direcciones que pasan por el Marat-Sade de Peter Weiss o por el teatro pánico de Arrabal-Jodorowsky, por el Living Theater de Nueva York o por la catalana Fura dels Baus. Pero que pasan también, como ha mostrado la exposición *Espectros de Artaud*, del Museo Reina Sofía, por las diversas ramificaciones del movimiento letrista, fundado por Isidore Isou y Gabriel Pomerand en 1946. Y que sin duda puede y debe considerarse como uno de los verdaderos precursores del arte de acción contemporáneo, tanto de la *performance* individual, como del *happening* colectivo. Esta exposición «da cuenta de cómo reinterpretaron su legado destacadas figuras de la vanguardia estadounidense de posguerra (John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg, Franz Kline...), examinando el rol decisivo que en este proceso jugó el Black Mountain College (donde en 1952 la escritora Mary Caroline Richards leyó un fragmento de su traducción todavía

¹ A la exposición *Espectros de Artaud*, inaugurada en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, en septiembre de 2012, que reivindicaba su influencia en las prácticas poéticas y artísticas de los años cincuenta, vino a unírsele la inesperada propuesta de Eduardo Ribera Salvatierra de dedicar la XVIII Bienal Internacional de Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia, precisamente al tema de la crueldad, a partir de los textos de Artaud, y que se celebró exactamente en las mismas fechas. Lo que podría tomarse por una coincidencia, aunque también podría entenderse como un síntoma.

inconclusa de *Le théâtre et son double* que inspiraría la obra *Theatre Piece #1* de Cage, considerada como el primer happening de la historia), y analiza el influjo que ejerció Artaud, tanto en la poesía concreta brasileña, como en el trabajo de dos artistas de este país, Lygia Clark y Hélio Oiticica, que exploraron las potencialidades de la recepción corporeizada de la obra de arte. Además, mediante una amplia selección de materiales documentales y audiovisuales, la exposición también muestra cómo su libro *Van Gogh le suicidé de la société* se convirtió en un referente fundamental para el movimiento anti-psiquiátrico»².

Lo que quiere decir que la obra de Artaud debe situarse en el origen de la transformación de la poesía en acción. Sin lugar a dudas esto ya se venía haciendo en el teatro desde siempre. Pues ya Aristóteles insistía, en su célebre definición de la tragedia, en la *Poética*, que «la tragedia es mimesis de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión (...) y cuyos personajes actúan y no solo se nos cuenta» (*Poét.*, 1449b). Y a pesar de ello el teatro quedó reducido, más que a una acción dramática, a una mera representación.

Por eso en *El teatro y su doble*, la obsesión fundamental de Artaud era la de romper con la pantalla invisible que separa al actor del espectador, la de romper con la conversión del teatro en una mera sala de cine y, por tanto también, la de elaborar un lenguaje propio para el teatro, que pudiera superar la mediación mecánica de las imágenes a través del cine. «Así pues –dice Artaud– un espectáculo dirigido al organismo entero [...], una movilización intensiva de objetos, signos, gestos, utilizados en un nuevo sentido. El menor margen otorgado al entendimiento lleva a una comprensión energética del texto»³.

Es cierto que para ello Artaud invoca también deliberadamente el uso de la violencia. «La violencia y la sangre –escribe– puestas al servicio de la violencia del pensamiento»⁴. Pero también es cierto que esta violencia no quiere por lo general sino ser una violencia representada. Una violencia que paralice, quebrante e hipnotice al espectador. «Algo que nos saque de este marasmo, en vez de seguir quejándonos del marasmo del aburrimiento, la inercia y la estupidez del todo»⁵.

² *Espetros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*, MNCARS, Madrid, 19 de septiembre - 17 de diciembre de 2012, en <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2012/artaud.html>> [consultada el 11/01/2013]

³ ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 98.

⁴ *Ibid.*, pp. 93-94.

⁵ *Ibid.*, p. 94.

Por eso también la obra de Antonin Artaud –y en especial su «teatro de la crueldad»– debe ser considerada como precursora de algunas de las acciones o de las performances características del arte contemporáneo a partir de los años setenta. Violencia física y transgresión del espacio ilusorio del arte hacia la realidad, buscando romper la distancia entre ambas esferas.

Violencia física e intento de transgresión radical del espacio que separa la pantalla de la realidad –aunque en este caso sea la pantalla del televisor– es la que desplegó en una ocasión Chris Burden cuando atacó en directo a una presentadora de televisión, poniendo un cuchillo sobre su garganta y exigiendo que continuase la retransmisión. El propio Burden lo contaba de este modo:

El 14 de enero de 1972, Phyllis Lutjeans me pidió que presentara una pieza en una emisora local de televisión. Después de que varias propuestas fuesen censuradas por la emisora o por la propia Phyllis, acordamos realizar una entrevista. Llegué a la emisora con mi propio equipo de vídeo, con el que podría obtener mi propia filmación. Cuando la grabación empezó, solicité que se transmitiera en directo. En ese momento la emisora no estaba emitiendo y sin embargo lo aceptaron. En el curso de la entrevista, Phyllis me pidió que hablara acerca de algunas de las piezas que había pensado hacer. Le dije que iba a realizar un secuestro en directo, en la televisión. Puse un cuchillo en su garganta y amenacé con quitarle la vida si la emisora detenía la retransmisión. Le dije que había planeado hacerle realizar actos obscenos. Al final de la grabación, pedí la cinta de la actuación. Desenrollé la bobina y destruí todo el espectáculo, al rociar las cintas con acetona. El gerente de la emisora estaba furioso. Le ofrecí mi propia cinta, que incluía tanto el programa como su destrucción, pero él se negó⁶.

⁶ TV Hijack. «On January 14, 1972, I was *asked* to do a piece on a local television station by Phyllis Lutjeans. After several proposals were censored by the station or by Phyllis, I agreed to an interview situation. I arrived at the station with my own video crew so that could have my own tape. While the taping was in progress, I requested that the show be transmitted live. Since the station was not broadcasting at the time, they complied. In the course of the interview, Phyllis asked me to talk about some of the pieces I had thought of doing. I demonstrated a T.V. Hijack. Holding a knife at her throat, I threatened her life if the station stopped live transmission. I told her that I had planned to make her perform obscene acts. At the end of the recording, I asked for the tape of the show. I unwound the reel and destroyed the show by dousing the tape with acetone. The station manager was irate, and I offered him my tape which included the show and its destruction, but he refused». BURDEN, Ch., *Beyond the Limits*, ed. by Peter Noever, MAK, Ostfildern, Cantz, 1996, p. 132.



Fig. 5. Chris Burden, TV Hijack, 14 de enero de 1972.

Sin duda, la idea de esta acción de Chris Burden no era la de hacer un secuestro espectacularizado en directo, retransmitido por televisión, sino más bien conseguir que la imagen del arte dejase de ser algo simplemente agradable y anodino, más o menos interesante, que se puede contemplar con ojos estéticos⁷. Posiblemente también quisiera romper los límites que separa el arte de la vida. Pero también es evidente que, con aquel modelo de secuestro en directo, establecía el peligroso modelo de los atentados en directo, cuya culminación serían los atentados absolutamente mediáticos y televisivos del 11 de septiembre de 2001, contra las Torres Gemelas de Nueva York.

Por eso el arte de acción nos interesa especialmente, como un modelo de arte en el que se rompen deliberadamente los límites entre el arte y la realidad, para hacer que la obra actúe efectivamente.

⁷ In the catalogue essay about Burden's television pieces, writer David Ross says, «Burden has always been interested in [...] television as technology, as social force, as drug, as the mirror of an alienated culture [...]. Burden believed that he and his work must finally function within the real world».

I. EL ARTE PASA A LA ACCIÓN

Son muchas verdaderamente las historias posibles de la aparición de la acción poética. Es difícil decir por ello cuándo el arte contemporáneo se convirtió en acción. Pero de este paso a la acción me interesa especialmente la rotura deliberada del límite entre la realidad y la ficción: el intento obsesivo por hacer que el arte abandone su nicho virtual y se convierta en acción real. Sin duda esto está relacionado con la ruptura con el carácter objetual y mercantil de la obra de arte en los años setenta, pero tiene también mucho que ver con este límite ideal entre el arte y la vida que la vanguardia artística de principios del siglo XX se empeñó obsesivamente en transgredir.

Por eso trataré de centrar mi análisis sobre esta evolución de la historia reciente del arte contemporáneo, a partir simplemente del comentario de la obra de tres eminentes *performers* contemporáneos, tratando de escrutar qué es lo que, a partir de su trabajo, se vislumbra sobre el significado de la cultura contemporánea. Se trata de la obra de Chris Burden, Marina Abramović y de Regina José Galindo.

De hecho, Chris Burden no es estrictamente un *performer*. Por el contrario, su obra tiene mucho que ver con otros componentes como la ingeniería, la arquitectura, la escultura, el arte público, la ecología o el activismo político. Sin embargo, también sus piezas más conocidas y más polémicas han sido *performances*, en las que el artista ha puesto su vida en peligro o en las que se ha sometido a encierros, castigos o torturas de un inequívoco carácter masoquista.

Nacido en 1946 en Boston, Burden estudió artes visuales, física y arquitectura en la Universidad de California, en Irvine, entre 1969 y 1971. Desde 1978 dirige el Departamento de nuevos comportamientos artísticos de la Universidad de California, en Los Ángeles.

En 1971, siendo todavía estudiante, ejecutó la obra *Five Day Locker Piece*, una performance en la que se encerró durante cinco días en una taquilla de la Universidad. Para ello dejó de comer durante varios días e introdujo una garrafa con agua potable en la taquilla superior y otra garrafa vacía en la taquilla inferior, para recoger su orina.

Ese mismo año, en el Espacio F de Santa Ana, California, Chris Burden se hizo disparar un tiro en un brazo con una carabina, desde una distancia de cuatro metros y medio. Lo que le produjo una herida sangrante, con orificio de entrada y salida en el brazo izquierdo.

Encerrarse en una taquilla como obra de arte ya resultaba bastante sorprendente, ¿pero qué sentido tenía hacerse disparar un tiro sobre el brazo izquierdo? ¿Tenía aquel autofusilamiento algún sentido sacrificial? El propio artista afirmaba que realizó aquella acción como una protesta contra la guerra del Vietnam:

Vietnam tiene mucho que ver con esta acción titulada “Disparo”. Pues se ocupaba de la diferencia que hay entre el modo en que la gente reacciona ante los soldados tiroteados en Vietnam y cómo reacciona frente a los actores de ficción sobre los que se dispara en la televisión comercial. Había muchos chicos de mi edad que habían sido heridos en Vietnam, y en casi todas las casas de mi entorno había gente viendo imágenes de series de televisión en las que alguien recibía algún disparo. Imágenes de este tipo pueden verse por millones. ¿No es cierto? Es sorprendente. Así que qué es lo que significa evitar que a uno le disparen quedándose en casa o evitar la guerra enfrentándose a ella. Lo que quería era cuestionar qué significa enfrentarse a ese dragón⁸.

Dos años más tarde, el 1 de mayo de 1973, Burden se hizo colgar desnudo y boca abajo, de una soga atada a la viga central de un gimnasio. Provisto de una cámara tomavistas, el artista empezó a rodar, apuntando directamente hacia el suelo. En un extremo del gimnasio un pianista interpretaba una melodía ligera de un minuto y medio de duración. Cuando terminó la música, un ayudante sobre las vigas, cortó la soga de un hachazo. Al caer de bruces al suelo, el artista se puso en pie, se vistió y se marchó.

También en 1973, el 12 de septiembre, en la *Main Street* de Los Ángeles, y en presencia de un reducido grupo de espectadores, el artista se arrastró semi-desnudo, con las manos enlazadas en la espalda, por un suelo cubierto de cristales rotos. La acción fue registrada en una cámara de 16 mm y fue emitida posteriormente, como anuncio publicitario en un canal local de televisión.

¿Cuál era el sentido de esta acción? En esta ocasión parece que se trataba de enfrentarse a la cultura puramente mercantil de la publicidad en la televisión,

⁸ «Vietnam had a lot to do with *Shoot*. It was about the difference between how people reacted to soldiers being shot in Vietnam and how they reacted to fictional people being shot on commercial TV. There were guys my age getting shot up in Vietnam, you know? But then in nearly every single household, there were images of people being shot in TV dramas. The images are probably in the billions, right? It's just amazing. So, what does it mean *not* to avoid being shot, that is, by staying home or avoiding the war, but to face it head on? I was trying to question what it means to face that dragon». AITKEN, Doug, *Broken screen: 26 conversations with Doug Aitken: expanding the image, breaking the narrative*, New York, D. A. P., 2006, p. 78.



Fig. 6. Chris Burden, *Through the night softly*, Los Ángeles, California, 12 de septiembre de 1973

mediante la retransmisión de un anuncio publicitario que produjese un efecto realmente revulsivo en los espectadores, a esa hora en que las televisiones emiten anuncios eróticos y concursos estafalarios. Con ello de nuevo deseaba también romper los límites entre la ficción televisiva y la realidad del arte, o a su vez, entre la ficción del arte y la realidad de la vida.

Al año siguiente, el 23 de abril de 1974, Burden se hizo crucificar, atravesando las palmas de sus manos con dos clavos, sobre el techo y la trasera de un Volkswagen. La performance se realizó en esta ocasión como una especie de acción teatral, subiendo y bajando el telón, utilizando para ello la puerta del garaje como comienzo y fin de la función. Al abrirse la puerta, el coche, cargado con el artista crucificado, daba marcha atrás hasta salir parcialmente del garaje. A modo de lamentos o de gritos del artista, se hizo sonar el motor a todo gas durante dos minutos. Después, se introdujo de nuevo el coche en el garaje y se cerró la puerta.

¿Qué significa un artista crucificado?

Ese mismo año, el 12 de junio, a las doce del mediodía, Burden se hizo arrojar a patadas por la escalera principal de la sede de la Feria de Arte de Basilea, en el mismo momento de la inauguración oficial. Un ayudante le iba dando patadas, desde lo alto de la escalera, de modo que el cuerpo del artista rodaba dos o tres peldaños cada vez⁹.

⁹ Las informaciones sobre las acciones de Chris Burden han sido sacadas del libro de HOFFMAN, Fred (ed.), *Chris Burden*, London, Thames and Hudson, 2007.

Es cierto sin embargo que su obra no debe ni puede ser reducida al mero ámbito de la *performance*. De hecho, muchas de sus piezas, a pesar de su contenido conceptual, tenían sin embargo un poderoso carácter objetual. Burden ha explorado por ejemplo los fundamentos de la institución museo, poniendo al descubierto los fundamentos mismos de un museo, es decir, exponiendo sus cimientos¹⁰. Ha tratado igualmente de dinamitar la lógica espectacular del arte contemporáneo, mediante un gigantesco torno que debía de poder derribar el edificio en el que se instalaba, museo o sala de exposiciones, si el número de visitantes hubiese sido suficiente como para mover los engranajes, presionando sobre las columnas sustentantes del edificio o sobre sus paredes maestras¹¹. Ha puesto en equilibrio y ha hecho volar en el aire, ligera como una pluma, una gigantesca apisonadora de doce toneladas¹².

Aún más, Burden ha desarrollado un arte explícitamente político y de protesta, construyendo por ejemplo un contramonumento de la guerra del Vietnam. Con el que, frente al monumento propuesto por Maya Lin en el Mall de Washington, que conmemoraba el nombre de todos y cada uno de los 60 000 muertos norteamericanos caídos en la guerra de Vietnam, Burden propuso un monumento, a modo de gigantesco archivo giratorio, en el que se conmemorara el nombre de los tres millones de víctimas civiles y militares del lado vietnamita.

Burden ha trabajado también en temas de ingeniería y ecología, construyendo automóviles ultraligeros o barcos fantasma, capaces de pilotarse solos a través del océano. Es por ello alguien que ha reflexionado activamente sobre arquitectura e ingeniería, sobre el museo como institución y especialmente

¹⁰ Chris Burden, *Exposing the Foundation of the Museum*, intervención realizada en el MOCA de Los Ángeles, en diciembre de 1986.

¹¹ *Samsom*, 1985. Según la propia declaración del artista, «esta instalación escultórica subvierte la noción de la santidad del Museo, ese cobertizo en el que se cobija el arte». «A museum installation consisting of a 100-ton jack connected to a gear box and a turnstile. The 100-ton jack pushes two large timbers against the bearing walls of the museum. Each visitor to the museum must pass through the turnstile in order to see the exhibition. Each input on the turnstile ever so slightly expands the jack and ultimately if enough people visit the exhibition, Samson could, theoretically, destroy the building. Like a glacier, its powerful movement is imperceptible to the naked eye. This sculptural installation subverts the notion of the sanctity of the Museum (the shed that houses the art)». Citado en Hoffman, Fred (ed.), *op. cit.*, p. 82.

¹² Chris Burden, *The Flying Steamroller*, 1991.

sobre arte público. No es extraño que también por ello reconozca abiertamente que «de todas las esculturas públicas del mundo» su favorita sea la torre Eiffel¹³.

Sin embargo, aunque su fascinación por Gustave Eiffel y por la torre que lleva su nombre nos lo pone en una relación muy interesante con la escultura monumental del siglo xx, creo que la relación más interesante que habría que explorar en su trabajo es la que lo vincula con Van Gogh. El propio Burden afirmó de su trabajo que «si Vincent van Gogh estuviera vivo todavía, no estaría pintando, sino que estaría haciendo lo mismo que yo hago»¹⁴.

Chris Burden menciona a Van Gogh en otra de sus obras para la televisión del año 1976, en la que emitió una lista de seis nombres de grandes artistas de la historia del arte, al final de la cual se encontraba su propio nombre. Los cinco artistas por él mencionados habían sido sacados de una encuesta de los artistas más conocidos en los Estados Unidos y Burden se ponía a sí mismo al final de dicha lista: «Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Chris Burden». Desde luego es posible pensar que aquello no era más que un efecto de la típica autopropaganda narcisista de muchos artistas, pero también podría pensarse como una trasgresión, como un combate del arte contra la omnipotencia mediática de la televisión.

Sea como fuere, lo cierto es que aquella serie ponía en cualquier caso a Van Gogh como precedente de Chris Burden. Y la cuestión es por qué Burden menciona explícitamente a Van Gogh y no a cualquiera de los otros artistas como alguien que, de seguir vivo, haría el mismo trabajo que él.

Es posible que esta cuestión afecte a la interpretación que el propio Artaud daba de la obra de Van Gogh en su libro *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*. Al respecto Artaud insistía en la importancia de la corporalidad en la obra de Van Gogh. «Van Gogh no murió a causa de una definida condición delirante, sino por haber llegado a ser corporalmente el campo de acción de un problema a cuyo alrededor se debate, desde los orígenes, el espíritu inicuo de esta huma-

¹³ «I thought and thought, and I thought my favorite one is the Eiffel Tower, of all the public sculptures in the world». Chris Burden, en conversación con Paul Schimmel, «Other Worlds», en el catálogo de la exposición *Chris Burden, Beyond the Limits*, Wien, MAK / Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1996, p. 29.

¹⁴ «If Vincent van Gogh were alive today, he'd be doing what I'm doing and not painting». Citado en HERMAN, Jan, «Burden Takes Art From Crucifixion to Re-Creation», *Los Angeles Times*, April 26, 1988.

nidad, el del predominio de la carne sobre el espíritu, o del cuerpo sobre la carne, o del espíritu sobre uno y otra»¹⁵.

Tal vez entonces, el gesto de Van Gogh que mejor precede a la obra de arte contemporánea no sería así ninguno de sus cuadros de colores alucinados, como el de *Los girasoles*, sino más bien el gesto extremo de cortarse una oreja y hacérsela llegar a su enamorada, una prostituta de Arlés. Realizando con ello la que podríamos denominar la primera performance de la historia. ¿Sería entonces Van Gogh, cortándose la oreja el primer precursor de muchas de las automutilaciones masoquistas características del arte contemporáneo?

II. MARINA ABRAMOVIĆ: «IT'S NOT ABOUT PAIN. IT'S ABOUT DECISION»¹⁶

También Marina Abramović (Belgrado, Yugoslavia, 30 de noviembre de 1946) empezó su carrera a comienzos de los años 70. A pesar de que ella misma se ha declarado como la «abuela del arte de la performance», su obra contiene sin embargo muchos elementos de escultura y de instalación, así como reiteradas invitaciones a la participación del público o, mejor aún, a la transformación del mero espectador en autor, lo que no necesariamente tiene que ver con la práctica de la performance. En ese sentido, el trabajo de Abramović explora la relación entre el artista y la audiencia, los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente. A pesar de ello, el carácter masoquista de muchas de sus acciones e instalaciones no puede ser descartado en modo alguno.

Son posiblemente las primeras performances de Marina Abramović, las que más directamente han estado relacionadas con el masoquismo o con el castigo del propio cuerpo. Pues, aunque sus obras en colaboración con Ulay (entre los años 1976 y 1988), no dejan de tener un componente masoquista, tienen sin embargo más que ver con la exploración de las relaciones de amor y odio o de mutua dependencia de la pareja.

Una de sus primeras acciones, *Ritmo 10*, 1973, es célebre a este respecto.

Sirviéndose de veinte cuchillos y dos grabadoras, la artista clavaba rítmicamente un cuchillo entre los dedos abiertos de su mano, tan rápido como le

¹⁵ ARTAUD, Antonin, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, trad. de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argonauta, 1971, Post-scriptum, p. 80.

¹⁶ ABRAMOVIĆ, Marina, *Artist Body, Performances 1969-1998*, Milano, Charta, 1998, p. 140.

fuera posible. Cada vez que se cortaba, tomaba un nuevo cuchillo y repetía la operación. Después de utilizar los veinte cuchillos, reproducía la cinta, escuchaba los sonidos y trataba de repetir los mismos movimientos y los mismos errores, sincronizando de esta forma los errores del pasado y del presente. La acción se presentó en dos ocasiones ese año, primero en Edimburgo, con solo diez cuchillos, y luego en Roma, con veinte.

Pero, si en esta acción la artista se autoinfligía daño físico para configurar un ritmo musical, en la titulada *Ritmo 5*, 1974, puso inconscientemente en peligro su propia vida. Para llevarla a cabo, construyó sobre el suelo una gran estrella de cinco puntas con virutas de madera empapada en petróleo. Presentada en Belgrado, en el Centro Cultural Estudiantil, la estrella de cinco puntas tenía una inequívoca resonancia comunista.

La acción comienza cuando la artista prende fuego a la estrella. Caminando alrededor de ella, Abramović se corta el pelo y lo arroja a cada una de las cinco esquinas ardientes de la estrella, después se corta las uñas de las manos y de los pies y hace lo mismo. Después de esto se introduce en el centro de la estrella y se acuesta en su interior. La imagen es extraña: una artista tumbada en medio de una estrella ardiente de cinco puntas. La apariencia sacrificial de la representación no puede ser eludida.

¿Se trata de una autoinmolación? ¿Un holocausto? ¿Sacrifica su vida la artista y se autoinmola en el altar del comunismo o se trata más bien de una víctima más del comunismo? Nada en sus declaraciones nos permite colegir ninguna de estas intenciones. Por el contrario, lo que ella ha escrito o ha afirmado al respecto tiene más bien que ver con los problemas de su propia inconsciencia. Como el fuego que arde a su alrededor consume el oxígeno en el interior de la estrella, la artista pierde el conocimiento. Como no reacciona, nadie se percata de lo que está pasando hasta que el fuego toca una de sus piernas y dos personas del público entran dentro de la estrella y sacan el cuerpo inconsciente de la artista. «Fue entonces cuando me di cuenta de que el tema de mi obra debería ser el de los *límites* del cuerpo. Me serviría de la performance para llevar mis límites físicos y mentales más allá de la conciencia»¹⁷.

Después de esta acción artística, Abramović se interesó por el problema de cómo utilizar el propio cuerpo sin interrumpir la performance, aunque se hubiera perdido la conciencia.

¹⁷ Marina Abramović, en conversación con Thomas McEvilley, «Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?», en *ibid.*, p. 15.

La última performance de la serie ritmo consistió en permitir que el público asistente a una galería de arte de Nápoles utilizase, sobre el cuerpo de la artista, alguno de los setenta y dos objetos diferentes que ella puso a su disposición. Entre los objetos había cosas tales como una pistola, una bala, navajas, tijeras y cuchillos, hachas y martillos o cosas como libros, pañuelos, flores, plumas, vino y frutas. La performance duró seis horas, desde las ocho de la tarde a las dos de la mañana. Al principio, la participación del público resultó bastante tímida pero, a medida que avanzaba el tiempo, se fue haciendo cada vez más agresiva. Con un lápiz de labios escribieron cosas sobre su pecho y sobre su frente. Le hicieron apuntarse a sí misma con la pistola. Arrojaron vino sobre su cabeza. Le cubrieron la cabeza con su propia chaqueta. Le dieron un cigarrillo encendido. La tumbaron sobre una mesa y la ataron con cadenas. Dejaron su torso al desnudo y le pusieron una rosa en la mano. La manosearon, la abrazaron y la besaron, la fotografiaron y finalmente también la limpiaron.

En 1993 realizó la instalación *God Punishing*, en la que presentaba sobre el suelo cinco bloques de cuarzo sin desbatar frente a cinco látigos de pelo de vírgenes coreanas con un largo mango de cobre, y las siguientes instrucciones para el público: «Tome el látigo. Azote los bloques de cuarzo. Duración ilimitada». Como comentario de su instalación, la artista escribió lo siguiente: «Cuando era niña, me impresionó mucho una historia que me contó mi abuela acerca de un rey de la Biblia. No recuerdo su nombre. Tal vez era Adriano o Salomón. El rey tenía una grande y poderosa flota sobre el mar que un día fue completamente destruida por un huracán, muriendo muchos soldados. El rey se puso tan furioso contra los dioses del mar que ordenó que mil soldados suyos se pusieran junto a la orilla y castigasen al mar con 345 latigazos cada uno. De alguna manera esta instalación es un homenaje a esta historia. He estado pensando que el único modo de castigar a los dioses es con nuestro propio cuerpo. Esta es la razón por la que hice estos látigos de pelo de virgen y usé cristales de cuarzo para representar las olas detenidas»¹⁸. Y en 1997 presentó en Amsterdam documentación de una acción en la que la artista se daba a sí misma latigazos semidesnuda, hasta que dejaba de experimentar el dolor¹⁹.

¹⁸ CELANT, Germano, y ABRAMOVIĆ, Marina, *Public Body. Installations and Objects, 1965-2001*, Milano, Charta, 2001, p. 206.

¹⁹ *Spirit house-Dissolution*, Documentation of a Video, Amsterdam, 1997: «I whip myself to the point where I don't feel the pain anymore».



Fig. 7. Marina Abramović, Spirit house-Dissolution, *Documentation of a Video*, Amsterdam, 1997, © Marina Abramović, VEGAP, Zaragoza 2014.

Si tratamos de acercarnos a la obra de Marina Abramović desde el punto de vista de su masoquismo o del masoquismo potencial de sus performances y su carácter redentor o emancipatorio, tal vez sea necesario señalar algunas cosas:

Nacida en Belgrado en 1946, Abramović siempre ha sido una mujer bastante alta, de buena apariencia física y bastante atractiva. Sus primeras performances, de la serie *Ritmo*, solo indirectamente estaban relacionadas con el dolor físico, pues parecían ciertamente intervenciones musicales o incluso exploraciones de estados de conciencia. A partir sin embargo del año 1975, y sobre todo a partir de su relación con Ulay, con el que colabora entre 1976 y 1988, la artista empieza a presentarse directamente desnuda frente al público. Aunque no hay nada explícitamente sexual en su actitud, es posible que toda su obra adquiera un cierto tinte erótico masoquista, sobre todo a partir de su performance de 1975 en Copenhague «Art must be beautiful. Artist must be beautiful», en la que la artista, completamente desnuda frente al público, se peina y se cepilla violentamente su abundante y frondosa cabellera negra, hasta herirse en el rostro y arrancarse el pelo, al tiempo que repetía: «El arte debe ser bello. El artista debe ser bello».

Ese mismo año Abramović presentó en Innsbruck una actuación que puede resumir muchos de sus problemas y contradicciones, se titulaba *Thomas Lips* y en ella la artista, desnuda frente al auditorio, se toma un kilo de miel, se bebe un litro de vino, se corta con una hoja de afeitar una estrella de cinco puntas sobre la tripa, se fustiga con un látigo, se somete a una fuente de calor y se crucifica a sí misma desnuda sobre el hielo. Sin lugar a dudas esta performance

tiene que ver con el problema del tacto y del contacto físico, pero también tiene que ver con temas políticos y sexuales. Por eso Abramović ha desarrollado explícitamente ambos componentes, tanto los políticos, como los sexuales de su trabajo.

Pero es posiblemente a partir de su colaboración con Ulay cuando este componente erótico-masoquista empieza a adquirir en su trabajo una resonancia explícita. Ya su primera performance juntos, *Relation Work*, 1976, presentaba esta idea de la colaboración como enfrentamiento y colisión. En ella, los dos artistas desnudos paseaban el uno frente al otro, rozándose y entrechocándose, hasta que colisionaban directamente. Pero es sobre todo en la performance conjunta, presentada en Ámsterdam en 1976, titulada *Talking about Similarity*, en la que la cuestión del dolor aparece explícitamente. En ella Ulay se presenta ante el público sentado, vestido y con la boca abierta, mientras se oye un ruido de tragar saliva. Cuando cesa el sonido Ulay cierra la boca y se la cose ante los espectadores con aguja e hilo. Después se levanta y sale de la habitación y entra Marina, dispuesta a contestar las preguntas del auditorio, como si fuera el propio Ulay. La acción deberá concluir en el momento en que Marina, en lugar de responder como si fuera Ulay, conteste equivocadamente por sí misma. De inmediato las preguntas del auditorio se centran en la cuestión del dolor autoinfligido del artista: ¿Le ha dolido mucho? –preguntan–. A lo que la artista parece no querer contestar. Después de hacerse repetir la pregunta tres veces, finalmente contesta: «No hay ninguna respuesta a este tipo de pregunta. No es cuestión de dolor. Es cuestión de decisión»²⁰.

En varias ocasiones sin embargo interpretaron juntos acciones que tenían no solo un componente sadomasoquista, sino también autodestructivo. En la acción titulada *Light/Dark*, 1977, ambos performers, vestidos y sentados en el suelo, el uno frente al otro, se daban respectivamente sonoras bofetadas en la cara, durante veinte minutos. Un año más tarde, en la acción titulada *Breathing in/ Breathing out*, 1978, la pareja se presentaba arrodillados el uno frente al otro, tratando de respirar con el aire que salía de la boca del otro. Al haber obstruido ambos su nariz, el aire que se daban mutuamente era cada vez más pobre en oxígeno y más rico en anhídrido carbónico, lo que terminaba por dejar a ambos abatidos en el suelo e inconscientes.

Tal vez la más impresionante de esta escenificación de las relaciones de amor-odio en la pareja sea la performance de cuatro minutos de duración titulada *Rest Energy* de 1980, en la que ambos artistas sujetaban un arco, cargado

²⁰ *Ibid.*, p. 140.

con una flecha que apuntaba directamente al corazón de Marina. El arco se iba tensando simplemente con el peso de los cuerpos, al dejarse caer hacia atrás. Sin lugar a dudas aquí el flechazo amoroso adquiriría otra extraña resonancia, como de golpe mortal.

Que la artista también se presente a sí misma bajo la apariencia de un crucificado viene a subrayar este carácter místico redentor de su obra. Pero la pregunta es la siguiente: ¿de qué nos quiere redimir crucificándose, asumiendo sobre sí el dolor del mundo?

En la obra de Abramović siempre hay un coqueteo permanente con la idea del suicidio. De modo que este aparece como una constante amenaza que a veces se representa y a veces no.

Abramović constituye la mejor ejemplificación de mi convicción de que la mejor obra de arte que realiza el artista contemporáneo es el relato de su propia obra. Abramović relata su vida como obra y su obra como vida. Asume así la apariencia de un chivo expiatorio, cuyo sacrificio supusiese la asunción del dolor ajeno.

III. REGINA JOSÉ GALINDO

La siguiente artista cuyo trabajo consideraremos brevemente es bastante más joven que los anteriores. Nacida en Guatemala, 1974, Regina José Galindo vive y trabaja en Guatemala.

Como artista saltó a la escena internacional con la acción *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), acción consistente en una «caminata de la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando un recorrido de huellas hechas con sangre humana, en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala, en rechazo a la candidatura presidencial del exmilitar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt»²¹.

Esta pieza fue seleccionada por Rosa Martínez para la Bienal de Venecia de 2005. Por ella le dieron el León de Oro al mejor artista menor de treinta y cinco años. Con dicho león hizo la artista una nueva obra de arte.

Sin embargo las más interesantes de sus acciones son en general aquellas en la que se somete voluntariamente a torturas o tormentos de carácter masoquista, a modo de protesta. Así por ejemplo en 2007, en la Caja Blanca de

²¹ Página web de Regina José Galindo, <<http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm>> [consultada el 29/9/2013]



Fig. 8. Regina José Galindo, ¿Quién puede borrar las huellas?, Ciudad de Guatemala, 2003.

Palma de Mallorca, la artista se sometió voluntariamente a una sesión de tortura por ahogamiento. La acción se titulaba *Confesión* y en ella un voluntario, practica con ella la tortura del *waterboarding*, metiendo su cabeza dentro de un tonel lleno de agua, varias veces consecutivas. Al parecer el objetivo de la performance tenía que ver con una protesta contra la utilización del aeropuerto



Fig. 9. Regina José Galindo, Hermana, Ciudad de Guatemala, 2010.

de Palma como escala intermedia de los aviones que, procedentes de Irak, transportaban ilegalmente detenidos a los presos internacionales que luego fueron encerrados en Guantánamo.

También en 2007 realizó otra acción, en el Edificio de Correos de Guatemala, en la que embarazada de ocho meses, permaneció desnuda y atada a una cama-catre, con cordones umbilicales reales, de la misma forma en que las mujeres indígenas, embarazadas, eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala. La acción se titulaba *Mientras, ellos siguen libres*.

En general en el trabajo de Regina José Galindo hay también una cierta actitud redentora y una intención de asumir sobre sí misma la culpa por la explotación capitalista de la sociedad indígena guatemalteca. Esto es particularmente evidente en la acción titulada *Hermana*, realizada en Guatemala en 2010, en la que la artista se hace abofetear, escupir y castigar por una indígena guatemalteca.

IV. SOBRE EL CARÁCTER MASOQUISTA DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

Pensadas finalmente desde el punto de vista del análisis de la cultura, todas estas acciones, características del arte contemporáneo, nos deparan algunas sorpresas. Y tal vez la primera y la más evidente sea la que nos permite diagnosticar el carácter masoquista de la cultura contemporánea. Este carácter masoquista, sin embargo, parece determinar la cultura de nuestro tiempo en un doble sentido. Pues por un lado, el análisis de la personalidad masoquista vincula a esta con el respeto, la sumisión, la reverencia a la autoridad y a los valores recibidos. El carácter masoquista no excluye por ello un componente sádico, que lleva a exigir el sometimiento de los otros, cuando son considerados como inferiores. Por supuesto ello no quiere decir que el componente masoquista de la obra de Chirs Burden, Marina Abramović o Regina José Galindo implique necesariamente la sumisión. De hecho ellos presentan su trabajo en numerosas ocasiones como una forma de protesta (aunque no de rebeldía). Pero con su actitud evidencian sin embargo una herencia de la tradición romántico-sublime que tal vez todavía no se ha explorado. En la *Crítica del Juicio*, habla Kant de algunos sentimientos relacionados con la idea de lo sublime. Se trata de los sentimientos de veneración, admiración o respeto, que no se encuentran en la complacencia de lo bello. «La satisfacción en lo sublime

—dice Kant— merece llamarse no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, placer negativo»²². Y sucede que estas características (veneración, admiración, respeto) coinciden plenamente con los rasgos de la personalidad masoquista. Lo que en último término quiere decir que el carácter masoquista de la cultura contemporánea lo que produce fundamentalmente es el sentimiento de sumisión, que asegura y perpetúa el sometimiento.

Y sin embargo, y a pesar de ello, también es posible reorientar y reconsiderar el carácter masoquista en una dirección completamente diferente. Fue precisamente Wilhelm Reich quien trató de reorientar este diagnóstico pesimista, al que parecía conducirnos el análisis freudiano del malestar en la cultura en un sentido político y, aún más, en un sentido revolucionario. En uno de los más interesantes textos que se han escrito sobre el carácter masoquista, afirmaba Wilhelm Reich:

La respuesta a la pregunta de dónde proviene el sufrimiento, era ahora: «de la voluntad biológica de sufrir, del instinto de muerte y la necesidad de castigo». Esto hacía olvidar convenientemente la respuesta correcta: del mundo exterior, de la sociedad frustrante. Esa formulación bloqueó el camino de acceso a la sociología, camino que la formulación original del conflicto psíquico había dejado expedito. La teoría del instinto de muerte, de su voluntad biológica de autodestrucción, conduce a una filosofía cultural tal como la expuesta por Freud en *Das Unbehagen in der Kultur*, una filosofía según cuya aseveración el sufrimiento humano es inevitable, pues las tendencias autodestructoras son indomables. A la inversa, la formulación original del conflicto psíquico lleva inevitablemente a una crítica del orden social²³.

Y de hecho esta reformulación de Wilhelm Reich, del carácter masoquista de la cultura en una crítica del orden social nos permitirá también mostrar el componente emancipatorio, crítico y revolucionario de estas actitudes masoquistas. Tal vez al respecto el caso más interesante y más llamativo haya sido el desencadenamiento de la llamada «primavera árabe», que ha arrastrado consigo numerosos cambios revolucionarios y transformaciones y reformas de distintos regímenes políticos de los países árabes, a raíz precisamente de una autoinmolación de carácter masoquista. El 17 de diciembre de 2010, un joven

²² «Das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust, als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d. i. negative Lust genannt zu werden verdient [Inmanuel] KANT, Inmanuel, *Kritik der Urteilskraft*, § 23. Trad. de Manuel García Morente.

²³ REICH, Wilhelm, *Análisis del Carácter*, cap. 11, «El Carácter Masoquista», en *Obras escogidas de Wilhelm Reich*, Barcelona, RBA Editores, 2006, p. 248

tunecino de 26 años, Mohamed Bouazizi, se quemó a lo bonzo, debido a sus problemas económicos, cuando la policía tunecina le confiscó el carro con el que vendía de manera ambulante frutas y verduras, desatando con su protesta una ola de manifestaciones en Sidi Bouzid, que se extendió desde las periferias de Túnez hasta la capital y terminó por derrocar al gobierno. La expansión de esta protesta por todo el norte de África y los países árabes ha terminado produciendo cambios revolucionarios en cuatro países (Túnez, Libia, Egipto y Yemen), importantes enfrentamientos armados en otros dos (Argelia y Siria) y cambios de gobierno e incluso cambios constitucionales en otros cuatro (Marruecos, Jordania, Kuwait y Omán). Es ciertamente posible por tanto que este carácter masoquista de la cultura pueda también transformarse, como quiere Wilhelm Reich, en una crítica del orden social.