

Arte moral

Un muñeco, réplica inanimada del cuerpo humano, es uno de los objetos capaces de hacer titubear la mirada. Si una de las destrezas inherentes al mirar es la posibilidad de distinguir la línea que separa lo humano de lo no humano, el muñeco o el fanteche suele poner en suspenso esa capacidad invitando a aguzar el acto de mirar al punto de convertirlo en un ejercicio moral: por una serie de decisiones rápidas e insondables, decidimos que estamos ante una figura inanimada y ante ella ponemos en juego todas las distancias que sean necesarias para diferenciarla de la imagen humana. Precisamente esa distancia es lo que permite el anuncio de una materia artística, digamos mejor de un incierto vacío que solo se puede colmar con un anuncio artístico.

No es que el arte deba situarse siempre en esa frontera indecisa entre la representación de lo humano y la vacilación con la cual lo distinguimos de lo humano con su forma de cuerpo vivo. Pero ocurre que la irresolución que provoca en la mirada la búsqueda automática de una verdad que nos confirme estar ante un cuerpo real -última razón de nuestra maquinal certeza de poblar el mundo vivo- o que introduzca en nosotros la horrenda vacilación de si lo que parece vivo no lo está. O si lo que no es otra cosa que mera réplica de lo humano ingresa en una confusa percepción por la que por un instante le atribuimos vida humana.

Creo que las experiencias artísticas más riesgosas son las que parten de la invitación a decidir qué se está viendo. Partiendo, desde luego, del hecho de que lo que se está viendo es un "incognoscible". Pero no sobre la base de una representación sobre la cual hay un acuerdo previo respecto a que se nos estaría reclamando un "comportamiento frente al arte", sino cuando ese acuerdo no existe. En este caso, la mirada a la que se apela es la mirada primera, el simple mirar urbano, todo lo complejo que se quiera -pues es un mirar provisto de infinitas experiencias acumuladas- pero también todo lo ingenuo que pueda imaginarse respecto a que va a ser sometido a una experiencia crucial.

Es ésta experiencia lo que está en discusión. Se trata de una experiencia de índole moral que implica la frustración de una expectativa. El "proyecto Filoctetes" pone en la ciudad un conjunto de cuerpos no humanos -muñecos, los denominaban los participantes de la experiencia- en situaciones demasiado humanas. Es decir, en situaciones donde la "demasiada de lo humano" consiste en el abandono, la caída, el desmayo, la privación, toda clase de desfallecimientos del vasto catálogo que proveen las ciudades contemporáneas. Sobretudo la Buenos Aires de la crisis, donde yacen cuerpos humanos por doquier, en el desamparo y la penuria. No están muertos, están en un momento de vida agrietado profundamente y se exponen a la observación silente y en pánico de los transeúntes. Son cuerpos tirados, al borde de la transformación en cosa, desafiando el orden moral de la percepción colectiva.

En el proyecto Filoctetes los cuerpos inanimados de los muñecos eran cuerpos teatrales. El origen teatral de la experiencia permite inferir el modo en que los muñecos perturban el destino del actor y de la complejidad humana. Sin duda, la presencia de muñecos en cualquier expresión teatral, deja entrever de inmediato una ingrata amenaza al *yo* actoral. Pero lo que pudiera ser un condicionamiento a la conciencia del actor al presentarle la réplica inerte de su propia presencia viva, lo que logra es acrecentar aún más

las potencias de la actuación, al recordarles su propio origen. Y éste probablemente ha partido de una investigación sobre la escisión de cuerpo y alma en la propia voluntad de representación. De ahí el lugar estremecedor que ocupa el títere, con un alma prestada y un cuerpo que es propio pero con movimientos que parecen desgonzados a costa de compendiar la esencia de los ejercicios fundamentales del cuerpo vivo.

Apelando estas cualidades que poseen los muñecos, la distribución de cuerpos escénicos inanimados en la ciudad de Buenos Aires significó una actuación de extrañas y provocativas resonancias. En primer lugar, en un momento singular de una crisis en la propia organización de la vida y del sustento de millares de personas, la ciudad ha hecho habitual la visión de cuerpos dismantelados por la injusticia reinante, dispuestos en improvisados habitáculos. En la vida de los desposeídos y desamparados, la ciudad entera es una fuente de recursos para la sobrevivencia, lo que provoca y de alguna manera exige otra vestimenta, otra forma de dormir, otra forma de alimentarse. Forma parte de la realidad urbana el cuerpo acurrucado en reparos precarios y la improvisada imaginería por la cual restos de enseres e indumentos ya utilizados se aprovechan nuevamente para forjar una ciudadanía de la desesperanza, con sus atuendos martirizados.

El Proyecto Filoctetes, que se proponía crear un hecho de índole estética con la materia real de los cuerpos caídos, partía de una drástica ambigüedad. En primer lugar, los muñecos podían ser confundidos con cuerpos reales exánimes, pero en ninguno de ellos dejaba de evidenciarse algún rastro que súbitamente devolvía la escena a su origen teatral. Se trataba de un ensayo de percepción en el cual se daban reacciones diversas según el trabajo valorativo y apreciativo que cada eventual espectador iba haciendo desde sus complejas máquinas perceptivas. En segundo lugar, cada persona que pasaba a la condición de espectador de un proyecto teatral ambiguo -pues lo sostenía una evocación realista de los cuerpos yacentes en la ciudad- no se sabía ni reconocía portador de esa condición, por lo cual se originaban distintos grados de frustración de expectativas, en el caso de que hubiera intentado socorrer a los muñecos, que de hombres desfallecidos pasaban a ser marionetas de experimentación del "teatro moral humano".

Esta situación moralmente indefinida exigía la expansión del verdadero motivo teatral de la experiencia: la mirada moral y la observación documental. Todo lo ocurrido en las calles de Buenos Aires según Filoctetes, contenía una estratificación de miradas, que partía del involuntario espectador -el transeúnte que mira con aguda selectividad práctica la ciudad que atraviesa-, los grupos de participantes de la experiencia, que documentaban con fotos y videos lo que iba ocurriendo y un tercer nivel de observadores, compuesto por invitados a realizar esa misma observación de los observadores de un modo itinerante, en un vehículo dispuesto para el caso. Los medios de comunicación que dieron cuenta de lo ocurrido, quizás formaban parte de un provisorio punto de remate de las "meta-observaciones". Éstos no podían sino ser muy críticos de la experiencia, que de alguna manera radicalizaba con un proyecto de escrutinio "estético-moral" lo que los medios de por sí realizan cotidianamente con propósitos de "investigación periodística". Por último, como el grupo de participantes directos y organizadores del proyecto se reuniría posteriormente a analizar todo lo ocurrido con la documentación obtenida, podía retomar en un avatar ulterior la construcción de la mirada final sobre lo sucedido. El proyecto construía su propia palabra final, ligado infinitamente a la crisis de su propia interpretación.

Se trataba entonces de una suerte de teatro antropológico de la mirada moral. Mirada a la que se la sometía a un extraordinario y difícil juego que provocaría infinitos y acaso irresolubles debates. Evidentemente, el motivo del proyecto no podría ser el de

reflexionar sobre el nivel existente de solidaridad con los semejantes o el tipo de apresto que dispone el equipamiento de auxilio médico de la ciudad (puesto que el *Same* y la policía habían sido advertidos de antemano). Por otra parte, cuando alguien se acercaba a auxiliar siempre se producía una rápida reconversión del cuadro percibido. Personalmente, vi a alguien que encabezando un grupo de personas se acercaba al muñeco indicando que con presteza había que tomarle el pulso, al descubrir la índole escénica de la situación debía reordenar rápidamente sus sentimientos morales, en este caso, y seguramente en muchos, con una turbada desazón por el despecho de su expectativa.

Una experiencia que surgía del arte de confeccionar muñecos (lo humano sustituido) terminaba con el arte de observar la vida moral urbana (lo mecánico sustituido). Lo notable es que quienes percibieron desde el primer momento la naturaleza teatral del cuerpo yacente -el caso de bombero con el tetrabrik, evidentemente era una elaboración narrativa jocosa, por la graciosa paradoja que encerraba- reaccionaron como espectadores de una escena cómica. Es que los muñecos, como no podía ser de otra manera, poseían signos de su origen fantochesco que podían ser visualizados de muy diversos modos. Quienes llegaban al final de la observación sin haberlos descifrado, absorbidos en su decisión auxiliadora, se sentían naturalmente frustrados en la manifestación de un sentimiento profundo que revelaba raíces de solidaridad plena.

Quizás es a ellos a los que estaba dirigido el Proyecto Filoctetes. En su acto inicial de entrega a la conciencia personal predispuesta la solidaridad y en su posterior desencanto (sea que luego haya aceptado de buen grado o no la realización de la experiencia), representaban el destino del arte en la ciudad. Un destino que cuando revela su condición de arte separado de la vida real, con la que un momento antes parecía confundido, origina una reflexión sobre la forma que tiene de afectarnos y el modo en que se nos hace necesario o prescindible. Por eso puede decirse que esta experiencia difícil y cuestionable -en el sentido de que su lenguaje también está en condiciones de incorporar los propios y duros cuestionamientos recibidos- de alguna manera revela también los ambiguos orígenes de la experiencia artística. No sabemos que parte le roba a la vida real y que grado de revisión o de tragedia moral produce en nuestra conciencia. Ni sabemos si nuestra conciencia y nuestra vida serán mejor o peor aceptándolo. (*Horacio González*)