

Los límites de la ficción

Saludo institucional. Agradecimiento al Rector. Agradecimiento a quienes han colaborado con sus sugerencias y aportaciones para la redacción final de este discurso, en especial a mis estudiantes de grado, con quienes he debatido estas cuestiones en recientes seminarios. Y a todas y todos con quienes he compartido investigación y docencia, pues el conocimiento nunca es propiedad de un individuo, es siempre un logro común, resultado de la suma de muchos esfuerzos singulares.

El título de esta lección no deja de ser otro modo de referir a la cuestión de la autonomía, en este caso en relación con la ficción, que es uno de los campos de trabajo habitual de los artistas. Lo planteo convencido de que la pregunta por los límites de la ficción se halla íntimamente relacionada con la pregunta por los límites del conocimiento, por más sorprendente que pueda resultar en principio esta ecuación.

Mi propuesta da continuidad a la lección presentada hace cuatro años por el profesor Pedro Cerrillo, a quien de este modo rindo homenaje, con un recuerdo afectuoso a su persona y una expresión de respeto y agradecimiento a su legado. Él defendió “el poder de la literatura”, y consideró la censura que ha acompañado siempre al oficio de escritores y editores como un indicio de ese poder.

La motivación para abordar estas cuestiones surgió durante el proceso de investigación-creación en el que tuve la suerte de participar a lo largo de 2017: la puesta en voz de *Palabras ajenas* (1967), del artista argentino León Ferrari ¹. Durante años, desarrolló su creación en el ámbito de la más estricta autonomía, es decir, preocupado por cuestiones relacionadas con la forma, la materia y el diálogo con la tradición artística ². Sin embargo, las imágenes de las torturas y masacres en Vietnam que a diario se publicaban en prensa despertaron en él la necesidad de producir una serie de obras que denunciaran explícitamente la brutalidad de la guerra y la arrogancia de lo que él mismo denominó “la civilización occidental y cristiana” en aquel pequeño país asiático.

Palabras ajenas no es propiamente una obra de ficción: todos los textos que la componen fueron extraídos de periódicos, libros de historia, o de la Biblia. ¿En qué consiste entonces la ficción? En la imaginación de un espacio donde hombres de ámbitos y épocas diversas mantienen conversaciones históricamente imposibles. La ficción permite el diálogo de Hitler y el presidente Johnson, de líderes políticos, militares y religiosos de ambos momentos históricos, incluidos Pablo VI, y la intervención de voces trascendentes, como el Dios del Antiguo Testamento o el San Juan del Apocalipsis.

Al concebir su obra como una denuncia, al desear intervenir de manera directa en el debate público cabría pensar que Ferrari abandonaba el ámbito de la autonomía para entrar en el de la heteronomía. Es decir, abandonaba el ámbito regulado por la ley artística y entraba en el ámbito regulado por otras normas propias del periodismo, la historia, la religión y la política. Sin embargo, Ferrari nunca imaginó presentar su obra en la calle, o en el parlamento, sino en teatros, galerías y museos. ¿Qué quiere decir esto? Que, a pesar de su explícita voluntad de colocar en el debate público un tema, él seguía confiando en la potencia autónoma de la institución artística y, por tanto, en la eficacia estética.

Cuando hablo de eficacia estética me estoy refiriendo a la capacidad del arte para hacer visible o para instituir espacios o tiempos de visibilidad. Uno de los objetivos de ese hacer visible es producir experiencias estéticas. Pero el arte no se agota en la superficie sensible, pues en ese caso sería decoración o mero entretenimiento. El arte, y en esto coincido con Hannah Arendt (1958)³, consiste en la realización sensible, a veces incluso corporal, del pensamiento, por ello, además de experiencias, puede producir transformaciones perceptivas, intelectuales o políticas.

El filósofo Theodor Adorno, que escribió parte de su *Teoría Estética* (1970) en los mismos años en que Ferrari compuso *Palabras ajenas*, fue más restrictivo en su definición de la autonomía del arte. Él estaba convencido de que la función social del arte residía precisamente en su carencia de función. El arte es social y político por el mero hecho de existir como arte. Lo político se inscribe en todo caso en la forma de la obra, se plasma en el modo de tratar la materia o se impregna en los procesos de producción. Esta carga formal y material es más poderosa en términos sociales que cualquier voluntad de intervención directa, que, con el paso del tiempo, advierte Adorno, quedaría inevitablemente neutralizada⁴. ¿Sirve de algo hoy denunciar la violencia en Vietnam?

Una concepción radical de la autonomía del arte⁵ nos llevaría a pensar que el contenido de la ficción artística es indiferente, pues lo político se realiza solo en la forma: daría igual representar un paisaje, una escena histórica, una abstracción, una escena religiosa o un cuerpo crítico. El sentido común nos dice que no es cierto. Obviamente, podemos contemplar todas ellas con distancia. Pero si nos dejamos afectar, probablemente nos producirán emociones muy diferentes, y sobre todo activarán en nosotros pensamientos divergentes. Tales emociones y pensamientos no son incompatibles con la autonomía, al contrario, no existirían sin ella del modo en que se

dan, pues sin autonomía no se daría la contemplación o la escucha necesarias para la experiencia estética.

José Ortega y Gasset abordó este tema en su célebre “Meditación sobre el marco” (1921). El filósofo se enfrentaba al problema de tener que escribir un artículo con una extensión no superior a un pliego: un problema similar al que tengo yo hoy: ¿cómo abordar un tema complejo en tan poco espacio? (en mi caso poco más veinte minutos). Buscó inspiración en los cuadros que colgaban en su estudio: una reproducción de *Mona Lisa*, una escena de *Don Juan*. Pero hasta un paisaje de Darío Regoyos le inspiraba una reflexión demasiado ambiciosa como para contenerla en el reducido espacio asignado. “El lector no sospecha los apuros que un hombre pasa para escribir un solo pliego”⁶. De modo que decidió concentrarse en lo más modesto y lo que era común a todos ellos: el marco. Descubrió que la función del marco no es sólo la de condensar la mirada sobre el cuadro, sino delimitar una dimensión diferente de la realidad cotidiana⁷. La misma función tendría el marco de la escena teatral, lo que Ortega llama la “boca del telón”. O la pantalla de cine, o cualquier otra pantalla. El marco define el límite entre la realidad y la ficción, crea por tanto el espacio de autonomía de la ficción.

Es cierto que, desde entonces, los artistas se han empeñado en romper una y otra vez los marcos. ¿Por qué quisieron hacerlo? A veces para resistir la mercantilización del arte, y recordar que ellos no producen primariamente objetos de especulación económica. A veces para romper la rigidez de las disciplinas tradicionales y ganar libertad en el uso de diferentes medios expresivos. A veces para unir arte y vida, o para que la práctica artística tenga una incidencia inmediata en lo social. Sin embargo, no está claro que lo hayan conseguido.

Ciertamente, los marcos de madera son cada vez menos frecuentes; a cambio, los artistas han descubierto otros marcos, que ya no son rígidos, sino flexibles, no estáticos, sino dinámicos. El marco puede ser más bien un encuadre, es decir, un modo de mirar cargado por la tradición artística, que es lo que hace posible el arte de los objetos encontrados. O el marco puede ser concebido como un espacio físico o social que se rige por normas específicas (el museo, el teatro, la universidad). Después de haber querido desprenderse del marco, los artistas han descubierto su valor. Y es que la autonomía puede ser empobrecedora si la consideramos como aislamiento (como una clausura en los problemas de la propia disciplina, o como un dar la espalda a la sociedad.), pero es emancipadora si la concebimos como capacidad de auto-regulación

⁸. Y la auto-regulación es algo a lo que no puede renunciar la práctica artística, y sin la cual la ficción quedaría disuelta por la norma de la realidad cotidiana.

El concepto de “ficción” que estoy utilizando no refiere sólo a la producción de historias verosímiles, tal como las encontramos en la ficción literaria o audiovisual. Esta sería una de las posibles acepciones de “ficción”, que tiene su origen en el latín “fingere”, y que por tanto podríamos definir como “algo que finge ser real”. Sin embargo, hay otras acepciones de ese mismo término que algunos diccionarios recogen en primer lugar: “fingere” puede tener el sentido de “forjar”, y se puede traducir como “formar”, “construir”, “componer”⁹. “Ficción” significaría entonces “usar los medios del arte para construir un sistema de acciones representadas, formas compuestas y signos internamente coherentes”¹⁰. La coherencia es algo que se exigía a la ficción, no a la realidad en cuanto flujo de acontecimientos. De hecho, Aristóteles escribió que, a diferencia de los sucesos aparentemente caóticos de la realidad, las tragedias mostraban un orden necesario¹¹.

Al mismo tiempo que las ciencias sociales se apropiaban de la coherencia de la ficción, se fue haciendo evidente que la realidad misma se sustentaba sobre una multiplicidad de ficciones. El sociólogo Erving Goffman (1986) recurrió al mismo término que Ortega, el de marco (en inglés “frame”, que puede ser también “encuadre”), para referirse a esa serie de convenciones que nos permiten comprender un fragmento de vida como una realidad con sentido¹². Este acto mismo, con estos profesores vestidos de esta manera rodeados de símbolos, esta alternancia de discursos, cantos y movimientos cuidadosamente coreografiados, todo ello podría dar una idea equivocada a una persona que no conociera el marco en que nos encontramos. Ciertamente no somos actores teatrales por actuar, hablar y cantar del modo en que lo hacemos, sino actores sociales, comprometidos en el desempeño de nuestros papeles profesionales como profesores, estudiantes, representantes políticos.

Sin embargo, no siempre los marcos fueron tan efectivos para convertir el flujo de lo existente en una realidad con sentido unívoco. El filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (1998) explicó de qué modo tras la Conquista de América, “los indios” aceptaron la cultura, la religión y la organización social que les impusieron los españoles, pero no como realidad, sino como ficción. Fueron capaces de superponer dos marcos de sentido: al tiempo que aparentaban respetar las leyes nuevas y adoraban a los que para ellos eran nuevos ídolos, mantenían sus propias creencias soterradas y sus marcos de realidad en un nivel que ahora llamaríamos informal, como cuando hablamos

de “economía informal”. Es así como surgió lo que Echeverría denominó el *éthos* barroco, el modo como se configuró la modernidad capitalista en el ámbito latinoamericano, a diferencia del *éthos* realista, el modo hegemónico, propio de la modernidad capitalista protestante ¹³. A nadie se le escapa que esta ficción no fue precisamente una ficción placentera o festiva. Pero fue el modo en que las sociedades latinoamericanas evitaron la borradora completa del pasado ¹⁴. La ficción puede ser el único instrumento de visibilización de aquellas historias que no se pueden contar como historias porque no hay documentos de ellas ¹⁵. Pero la ficción puede ser también el lugar donde recuperen la voz quienes siempre han estado fuera de cuadro, fuera del marco.

Este fue uno de los objetivos que León Ferrari se planteó en *Palabras ajenas*. Para ello utilizó un procedimiento negativo: solo otorgó presencia escénica a las figuras del poder. Las víctimas no tienen voz en la pieza. Esta provocación obliga a los espectadores a ponerse ellos mismos en el cuerpo de los campesinos vietnamitas, en el cuerpo de cualquier persona torturada o perseguida como consecuencia de conflictos ideológicos o religiosos. Ese poner el cuerpo lo hacen en primer lugar las decenas de voluntarios que se turnan durante una lectura que se demora durante siete horas en que se alternan el cinismo, el ocultamiento, la crueldad y el horror.

En las sucesivas presentaciones de *Palabras ajenas* descubrimos que ciertamente la pieza conserva una eficacia estética, pero que es incluso mayor su eficacia poética. La eficacia estética se basa en el mirar y el escuchar, y constituye el modo habitual de recepción del arte. La eficacia poética se basa en el hacer y en el decir ¹⁶, y es un modo que podríamos considerar premoderno, pero cada vez más común en las nuevas prácticas artísticas. Esto significa que los primeros receptores de *Palabras ajenas* son los participantes, los lectores, gracias a que las palabras del pasado atraviesan sus cuerpos presentes se actualiza el sentido de la obra ¹⁷. La transformación se produce en el hacer. La actualización poética permitiría al arte del pasado, incluso a ese arte que pretendía una “liquidación de la estética” ¹⁸ o que se declaraba indiferente hacia el ámbito estético, retornar a un espacio autónomo sin por ello ver neutralizada su intencionalidad crítica.

El día antes de la presentación de *Palabras ajenas* en Miami, los responsables del Museo pidieron que se retirara una fotografía del Che Guevara porque podía ofender los sentimientos de los cubanos exiliados en la península, especialmente de quienes otorgaban cuantiosas donaciones al Museo. Unos días después de la presentación de

Palabras ajenas, un joven atacó la exposición y provocó daños en algunas obras. Es claro que los responsables del Museo no tenían confianza en su autonomía, y que el chico que atacó las obras no supo apreciar el marco. A veces los encuadres se superponen. Y lo que la institución artística encuadra como ficción puede ser encuadrado por otras miradas como realidad. Lo que para un artista es un ejercicio de pensamiento material, para un creyente o para un nacionalista puede resultar ofensivo. Tenemos muy asumido que los libros son objetos que pueden contener conocimientos y experiencias, y por eso nos resulta aborrecible destruirlos o prohibirlos. No lo tenemos tan asumido en cambio en relación a las obras de arte, especialmente las visuales y las escénicas.

Palabras ajenas fue escrita inmediatamente después de que la obra que ilustra la portada, *La civilización occidental y cristiana* (1965) fuera retirada de la exposición donde por primera vez se presentaba, en el Instituto di Tella de Buenos Aires, porque a juicio de su director, podía ofender los sentimientos religiosos de los trabajadores del Centro ¹⁹. A Ferrari le desconcertó que las críticas se volcaran sobre la representación, no sobre la realidad misma: es decir, que se criticara lo que podía resultar ofensivo, y no la violencia real a la que apuntaba.

Los artistas que denunciaron el creciente autoritarismo de Putin y su instrumentalización de la religión, a través de la Iglesia Ortodoxa, para afianzar su poder, corrieron peor suerte que León Ferrari. Obras fueron destruidas ²⁰. Exposiciones fueron clausuradas ²¹. Artistas y comisarios fueron llevados a juicio. ²². Unos años más tarde, el director suizo Milo Rau decidió repetir varios juicios en uno solo proceso ficticio en el mismo espacio en que había tenido lugar una de esas exposiciones. Y filmó un documental titulado *Die Moskauer Prozesse / Los juicios de Moscú* (2013). Rau ya había recurrido a la teatralidad de los vistas orales para abordar temáticas complejas en forma de juicios re-escenificados. En este caso, al motivo de la teatralidad se sumó el de la espectacularidad de los históricos juicios contra los líderes trotskistas (1936-39). La idea consistía en crear un espacio de ficción en que se revisaran las acusaciones contra los artistas que habían ocurrido en delitos contra la moral. Participaron jueces, fiscales y abogados en activo, expertos en historia del arte y teología, representantes de diferentes partidos políticos y asociaciones nacionalistas, además de los acusados ²³. El juicio concluyó una condena absoluta: los artistas podrían ser juzgados como buenos o malos artistas, pero el tribunal no los encontró culpable del crimen por el que se habían condenado. Pero, más allá de la sentencia

simbólica, lo que esta obra puso en evidencia fue la potencia de la ficción para producir un debate público. El marco genera un espacio – tiempo autónomo en que todos los actores se sienten libres para decir lo que piensan. Y produce también un dispositivo que permite el encuentro entre personas ideológicamente muy distantes, en algunos casos relacionadas por el odio. Es un espacio de ficción, pues la sentencia no tiene efectividad. Sin embargo, precisamente porque esa determinación de efectividad no pesa sobre los comparecientes, estos pueden exponer libremente sus ideas, argumentar con más serenidad e, incluso, ejercer la crítica y la autocrítica. Además, la lista de comparecientes se puede ampliar a otros agentes sociales no directamente implicados en el caso penal, pero sí en el debate social. La ficción permite entonces la constitución de un espacio autónomo de debate y crítica colectivos en busca de la verdad o al menos en busca de un mínimo acuerdo ²⁴.

Sostenía Adorno que “las obras de arte, incluso las más agresivas, están por la no violencia” ²⁵. Y considero que no se equivocaba. La crueldad de los artistas se suele dirigir en todo caso contra ellos mismos, y casi nunca en el modo de una violencia real. ¿Por qué entonces algunas obras incomodan hasta el punto de ser consideradas peligrosas? “¿Por qué han de inquietar al Estado las bufonadas de los escritores?”, se preguntaba Coetzee sorprendido por la obsesión de Stalin contra algunos disidentes aparentemente pacíficos e inofensivos ²⁶. Castigar con prisión a alguien por una obra de arte parece algo desproporcionado, por muy mala que sea la obra o muy desagradable que sea lo que muestre. ¿Cómo es posible que obras no violentas produzcan reacciones violentas o que sus autores sean acusados de “terroristas” ²⁷, como ocurrió en Egipto, o calificados como “no humanos” ²⁸, como ocurrió en Rusia? “¡Criminales!”, repite en *Palabras ajenas* a modo de “leitmotiv” Heinrich Himmler, Reichsführer de las SS “¡Pero si son animales!”, insiste. Llamar a alguien “animal” o “no humano” es situarlo en un lugar de exposición al maltrato o a la muerte ²⁹. Convertir al otro en mera carne es la condición necesaria para esclavizarlo, torturarlo o hacerlo desaparecer.

Alguien podría preguntarse por qué los artistas no utilizan su autonomía para pensar más bien sobre cosas hermosas, para concentrar su trabajo en la materia y en la forma. ¿Pueden esgrimir su autonomía para intervenir en asuntos morales, religiosos o políticos complejos y espinosos? La respuesta es obvia. Por supuesto que pueden hacerlo. Todas y todos tenemos derecho en cuanto ciudadanas y ciudadanos a debatir sobre las cuestiones de interés general que nos afectan. Podemos respetar el criterio de los especialistas, pero nunca dejar el debate y menos la resolución únicamente en manos

de especialistas. Y a veces, para pensar sobre estos temas, hay que confrontarse con relatos o imágenes desagradables o incómodas. La historia del arte nos ofrece infinidad de representaciones del horror. Es cierto que éste ha sido un tema polémico y que las respuestas han sido diversas: desde el decoro de la tragedia griega, que dejaba fuera de escena las acciones terribles (de ahí una de las acepciones de “obsceno”), hasta la transparencia del cine neorrealista, en el que se impuso, como argumenta Víctor Erice (1994) a propósito de *Roma Città Aperta* (1945), de Roberto Rossellini, “la necesidad de mostrarlo todo”³⁰. Porque si reprimimos lo desagradable, puede que también estemos privándonos de un acceso posible a la manifestación de lo silenciado, de lo injusto, de lo que tenemos que curar para constituirnos como una sociedad democrática.

Muy bien. Pero ¿no tenemos bastante con nuestros problemas? Vietnam quedaba muy lejos de Argentina. Y Argentina queda muy lejos de España.

El hijo menor de León Ferrari, Ariel, fue desaparecido durante los primeros meses de gobierno de la Junta Militar y ejecutado extrajudicialmente en febrero de 1977, según averiguaciones del propio artista. León tenía 56 años. Ariel, 25. Su cuerpo nunca fue hallado. Su cuerpo no vale más ni menos que el de los aproximadamente 30.000 desaparecidos durante la dictadura de esos años³¹. Ni más ni menos que los más de 35.000 desaparecidos en México durante la reciente guerra del Estado contra el narco³². Ni más ni menos que las más de sesenta mil víctimas mortales y en torno a dieciséis mil desaparecidos en Perú entre 1980 y 2000 como consecuencia de la guerra sucia³³. Ni más ni menos que las decenas de miles de desaparecidos forzados durante la dictadura española³⁴. Ni más ni menos que los casi seis millones de víctimas mortales que causó la guerra de Vietnam³⁵. Ni más ni menos que los 15.000 inmigrantes desaparecidos en aguas del Mediterráneo desde 2014³⁶.

En pocos días se cumplirá el 50 aniversario de la masacre de Tlatelolco. Miles de estudiantes universitarios se manifestaron durante semanas en contra del autoritarismo del gobierno del PRI, denunciando la corrupción y reclamando la regeneración democrática. En la tarde del 2 de octubre de 1968, cuando se celebraba una asamblea multitudinaria en la Plaza de las Tres Culturas, el presidente de la República ordenó a unidades del ejército una operación que se saldaría con la muerte de cientos de estudiantes, estudiantes universitarios, como los nuestros, y estudiantes de “prepa” (bachillerato). Gustavo Díaz Ordaz se enorgulleció de haber salvado a la Patria y asegurado una celebración pacífica y brillante de los Juegos Olímpicos, que se inauguraron diez días después. Las autoridades intentaron encubrir la masacre, que

podía empañar la imagen internacional de México. No hubo en el momento datos oficiales. No hubo información sobre los responsables directos.

La escritora Elena Poniatowska fue una de las primeras en tratar de revertir esa situación. El horror impedía grandes construcciones, por ello recurrió a una ficción mínima: un espacio autónomo en el que las voces acalladas pudieran ser escuchadas, en que los cuerpos desaparecidos pudieran reencontrarse. *La noche de Tlatleloco* (1971)³⁷ es, como *Palabras ajenas*, un texto polifónico, compuesto por su autora en un ejercicio de modestia para dar visibilidad a la injusticia y combatir, desde la autonomía, la impunidad.

En la noche del 26 al 27 de septiembre de 2014, hace exactamente 4 años, los estudiantes de magisterio de la Escuela Normal de Ayotzinapa se disponían a cumplir el ritual que los llevaba cada año a la Ciudad de México para reclamar justicia por sus compañeros del pasado, masacrados en Tlatelolco, y denunciar la impunidad de los responsables cuando fueron sometidos a una sistemática persecución por parte de diferentes cuerpos policiales. Hubo seis víctimas mortales, numerosos heridos, y 43 estudiantes fueron desaparecidos. Tras una breve investigación, la PGR determinó que los normalistas fueron incinerados en el basurero municipal de Cocula por parte de un grupo criminal, Guerreros Unidos. Fue lo que la propia PGR denominó “verdad histórica”. Investigaciones periodísticas y el Informe del GIEI³⁸ demuestran, con base en estudios periciales, que esa hipótesis resulta imposible, además de apuntar a la posible fabricación de pruebas falsas por parte de la PGR.

Forensic Architecture, una agencia de investigación con sede en la Universidad de Goldsmiths, en la que participan arquitectos, académicos, artistas, cineastas, desarrolladores de software, periodistas, arqueólogos, abogados y científicos, reunió todos los datos conocidos en un vídeo y en una plataforma audiovisual interactiva que se publicó en web y que se expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM (2017)³⁹. La reconstrucción estética de los hechos pone nuevamente en cuestión la versión de la PGR e induce a pensar que se trata más bien una “ficción histórica”⁴⁰.

Pero ¿podemos llamar a esto “ficción”? Quienes ejercemos algún tipo de poder, cada cual en el ámbito de nuestras responsabilidades, tenemos un compromiso con la realidad, ante nuestros estudiantes, nuestros colegas o nuestros ciudadanos, sabemos que, en tanto ejercemos algún poder, no tenemos derecho a la ficción, porque la ficción del poder es siempre mentira. Éste es el principal límite de la ficción⁴¹.

La lógica de la mentira nada tiene que ver con la lógica de la ficción, y mucho menos con la de la ficción poética. Ésta constituye el campo de trabajo de los artistas y de los escritores, pero no en exclusiva, puede ser también transitado por periodistas, abogados, arquitectos y científicos.

¿Qué es lo poético? Cualquier definición resultará incompleta e insatisfactoria. Me atreveré a proponer que la acción poética es aquella operación que introduce en la realidad algo que previamente no existía y que la enriquece.⁴² Trabajar con lo inexistente no significa huir de la realidad, sino trabajar con lo que aún no existe pero podría existir, o con lo que existió y ha sido borrado. Pero también con lo que existe y en este momento no es visible o bien es apartado de la visibilidad y por tanto del debate o del ejercicio crítico del pensar.

La lógica de la ficción poética es por tanto una lógica de creación, de enriquecimiento simbólico, va dirigida potencialmente a todas, es en definitiva una lógica de vida. La lógica de la mentira, en cambio, es una lógica de sustracción o desposesión, de apropiación y destrucción selectiva, va dirigida al interés de unos pocos y es, en definitiva, una lógica de muerte.

En uno de los textos incluidos en su libro *Giving Offense*, Coetzee recuerda las palabras del disidente soviético Aleksandr Solzhenitsyn: “El acto sencillo de un hombre valiente común es no participar en las mentiras ... Pero los escritores y los artistas tienen la posibilidad de hacer mucho más: ¡derrotar la mentira! [...]”⁴³ La ficción poética tiene un compromiso con la verdad. Los artistas no dejan de ser fieles a la verdad por concentrarse en la dimensión formal o material de su arte. Pero tampoco dejan de ser fieles al arte cuando se afectan por la urgencia de la realidad. La autonomía de la ficción es la condición necesaria para que esa doble fidelidad se haga efectiva. El compromiso de los artistas con la verdad es tan fuerte como el de los historiadores, los físicos, los periodistas, los ingenieros, los médicos y todas y todos quienes componemos la comunidad universitaria. Por ello los límites de la ficción son también los límites del conocimiento. Sus límites negativos son la mentira y las falsas verdades disfrazadas de dogmas (sea éstos religiosos, económicos, políticos o pseudocientíficos). Sus límites positivos son el enriquecimiento de la experiencia y el trabajo por el bien común.

José A. Sánchez,
catedrático de Historia del Arte de la UCLM

Presentación visual realizada en colaboración con **Cristina Cejas**, egresada del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la UCLM. Las imágenes de Helena Lumbreras fueron aportadas por Elena Blázquez. Con mi agradecimientos por sus sugerencias para la redacción final de este texto a Javier Baldeón, Isis Saz, Ignacio Oliva, Rolf Abderhalden y María José Montijano.

¹ *Palabras ajenas* se presentó por primera vez en público el 16 de septiembre de 2017 en el teatro del Redcat de Los Angeles, en el contexto del evento Pacific Standard Time organizado por la Fundación Getty. Ese mismo día se inauguró la exposición *The Words of Others: León Ferrari. And Rhetoric in Times of War*, comisariada por Ruth Estévez, Agustín Díez-Fischer y Miguel A. López, resultado de un proceso de investigación de tres años en el que también colaboraron Juliana Luján y Carmen Amengual. El proyecto incluye la edición en inglés de la obra, a cargo de ANTENA (Jen Hofer con Tupac Cruz y Román Luján), publicada por REDCAT y X Artists' Books y de un catálogo con el mismo título de la exposición. Posteriormente, *Palabras ajenas* fue presentada en el Pérez Art Museum de Miami, junto con la exposición (15/02/2018), el Museo Reina Sofía de Madrid, junto a un seminario internacional sobre "Retórica y Poder" (14/04/2018), en el Museo de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, en colaboración con Mapa Teatro y la MITAV (24/05/2018) y en el Museo Jumex en Ciudad de México, en colaboración con Teatro Ojo (02/06/2018). La dramaturgia y dirección fue responsabilidad de José A. Sánchez, Juan Ernesto Díaz y Ruth Estévez.

² Entendemos por autonomía artística el ámbito de autorregulación que permite a los artistas ejercer su práctica guiados por el "nomos" propio del arte. Está inevitablemente vinculada a la autonomía económica, que en el contexto del arte contemporáneo europeo se dio históricamente en el tránsito del siglo XVIII al XIX, con la aparición del mercado artístico y las mejoras técnicas de la imprenta, que permitieron desligar la producción artística del encargo directo, y por tanto liberar las temáticas y los estilos. Este proceso se prolongó con la aparición del sector público. Ahora bien, la autonomía artística también puede producir un efecto de aislamiento. Por lo que muchos artistas desde principios de siglo XX propusieron prácticas heterónomas, que permitieran una relación más directa de arte y realidad social o política.

³ "La fuente inmediata de la obra de arte es la capacidad humana para pensar. [...] Las obras de arte son cosas del pensamiento, pero esto no impide que sean cosas [...] Pensamiento y cognición no son lo mismo. El primero, origen de las obras de arte, se manifiesta en toda gran filosofía sin transformación o transfiguración, mientras que la principal manifestación del proceso cognitivo, por el que adquirimos y almacenamos conocimiento, son las ciencias. La cognición siempre persigue un objetivo definido, que puede establecerse por consideraciones prácticas o por "ociosa curiosidad"; pero una vez alcanzado este objetivo, el proceso cognitivo finaliza. El pensamiento, por el contrario, carece de fin u objetivo al margen de sí, y ni siquiera produce resultados; no sólo la filosofía utilitaria el *homo faber*, sino también los hombres de acción y los científicos que buscan resultados se han cansado de señalar lo "inútil" que es el pensamiento, tan inútil como las obras de arte que inspira. Hannah Arendt, *The Human Condition* [1958]. Cito la edición castellana: *La condición humana*, Paidós, Madrid, 2005, pp.190-192

⁴ "El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que se adquiere sólo cuando se hace autónomo. [...] De poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función social. [...] Las obras suelen ejercer una función crítica respecto a la época en que aparecieron, mientras que después se neutralizan, entre otras cosas, a causa del cambio de las relaciones sociales. Esta neutralización es el precio de la autonomía estética". Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970]. Cito la edición castellana, *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 296, 297, 299-300

⁵ Y no atribuyo tal radicalidad a Adorno, pero la limitación temporal me obliga a esta simplificación.

⁶ José Ortega y Gasset, "Meditación del marco" [1921], en *El Espectador III, Obras completas*, vol II, Taurus, Madrid, p. 431.

⁷ "Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital". *Ibid.*, p. 435.

⁸ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, Londres, 1990, p. 9. Véase también Sven Lütticken, "Autonomy as Aesthetic Practice", *Theory, Culture, Society* 0(0), 2014, 1-15.

⁹ *Nuevo diccionario latino-español etimológico*, Imprenta F.A. Brockhaus, Leipzig, p. 377

¹⁰ Claire Gilman and Margaret Sundell (eds.), *The Storyteller*, Independent Curators International / JRP / Ringier, 2010, Nueva York y Zúrich, 2010, p. 98.

¹¹ No obstante, Jacques Rancière observó cómo las ciencias sociales y humanas, a lo largo del siglo XIX, fueron incorporando a sus discursos esa necesidad y esa coherencia que eran propias de la ficción. La ciencia social hizo que la realidad pareciera coherente, en tanto la ficción se fue alejando del imperativo de la necesidad que Aristóteles atribuyó a la mimesis. J. Rancière, *Les bords de la fiction*, Seuil, Paris, 2017, edición electrónica, pos. 247.

¹² Erving Goffman. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986. Cito la edición castellana: *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: CIS, 2006, p. 11.

¹³ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 1998, pp. 32-56.

¹⁴ De la idea de Echeverría no sólo se desprende una hipótesis muy productiva para pensar otras formas de “modernidad” distintas a la “realista”, a diferencia de ésta compatibles con la estetización de lo cotidiano. También la posibilidad de considerar la ficción como un instrumento de resistencia para quienes han sido sometidos y privados de su memoria. La teoría cultural de Echeverría se cruzaría en ese punto con la sociología de las ausencias del pensador portugués Boaventura de Sousa Santos. “La sociología de las emergencias consiste en la investigación de las alternativas que caben en el horizonte en las posibilidades concretas. En tanto que la sociología de las ausencias amplía el presente uniendo a lo real existente lo que de él fue sustraído por la razón eurocéntrica dominante. [...] La sociología de las emergencias actúa tanto sobre las posibilidades (potencialidad) como sobre las capacidades (potencia). Lo todavía no tiene sentido (en cuanto posibilidad), pero no tiene dirección, ya que tanto puede acabar en esperanza como en desastre. Por eso, la sociología de las emergencias sustituye la idea mecánica de determinación por la idea axiológica del cuidado. La mecánica del progreso es, de este modo, sustituida por la axiología del cuidado. Mientras que en la sociología de las ausencias la axiología del cuidado es puesta en práctica en relación con las alternativas disponibles, en la sociología de las emergencias se lleva a cabo en relación con las alternativas posibles. Boaventura de Sousa Santos, *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Trilce / Extensión Universidad de la República, Montevideo, 2010, pp. 25-26.

¹⁵ Este ha sido un procedimiento utilizado por muchos artistas contemporáneos. Un ejemplo podría ser la producción de Mapa Teatro, y más concretamente el tríptico *Anatomía de la violencia en México*. Mapa recurrió a estéticas y procedimientos poéticos barrocos. La ficción servía para indagar la historia y las consecuencias de la violencia de la guerrilla, el narco, los paramilitares y el Estado en el largo conflicto que se inició hace más de cincuenta años. A veces se recurre a documentos ficticios, como la Carta de Pablo Escobar que sirve de eje al *Discurso de un hombre decente* (2011), pero a veces la ficción está ya en el propio documento, como el documental sobre el carnaval de Guapi, que se proyecta en *Los santos inocentes* (2010). Véase Marta Rodríguez (ed.), *Mapa Teatro. El escenario expandido*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2018 y <https://www.mapateatro.org/es>.

¹⁶ La experiencia estética sería la propia de los espectadores que leen un libro, contemplan un cuadro, escuchan una composición o asisten a un espectáculo. En cambio, lo poético se basa en el hacer y el decir. La experiencia poética sería la propia de los productores “Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas [...] Esto implica que el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética.” Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014, p. 9.

¹⁷ Hay algo en esto del “teatro sin espectadores” de Bertolt Brecht, que él teorizó bajo el concepto de “Gran Pedagogía” y realizó en sus *Lehrstücke / Piezas didácticas* (1927-29). “Die Grosse Pädagogik verändert die rolle des spielens vollständig sie hebt das system spieler und zuschauer auf (es gibt) sie kennt nur mehr spieler die zugleich studierende sind [...] Bertolt Brecht. “Die Grosse und die Kleine Pädagogik”, en Reiner Steinweg (ed.) *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, p. 51.

¹⁸ B. Brecht, “*Sollten wir nicht die Ästhetik liquidieren?*”, en *Schriften zum Theater I. Gesammelte Werke 15*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, p. 126-27.

¹⁹ Algunos críticos de prensa atacaron a Ferrari, acusándolo de que sus obras no eran artísticas, a lo que él respondió: “... es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle el nombre: tacharía arte, y las llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa”. León Ferrari, “La respuesta del artista”, Propósitos, Buenos Aires, 7 de octubre de 1965). Cincuenta años más tarde, las autoridades religiosas solicitaron la clausura de la exposición *Retrospectiva* (2014) en el Centro de Arte Recoleta de Buenos Aires, y se acusó al artista y a las comisarias (Andrea Giunta y Liliana Piñero) de perpetrar “un acto de blasfemia”. *La Nación* (2/05/ 2004).

²⁰ La exposición *Ostorozhno, religii! / Peligro, religión* (14/01/2003), en el Museo y Centro Público Andrei Sakharov de Moscú. Este Museo, dedicado al legado del físico y premio Nobel de la Paz en 1975, ya había albergado exposiciones polémicas, por ejemplo, sobre la guerra en Chechenia o los derechos de la población asiática. Poco después de su inauguración seis fieles de una Iglesia Ortodoxa dañaron o destruyeron muchas de las 45 obras por considerarlas sacrílegas. Los hombres fueron detenidos. Los clérigos denunciaron al Museo. Los agresores se convirtieron en víctimas, y los responsables del Museo fueron legalmente denunciados. “El Museo es ahora el enemigo del pueblo”, dijo su director, Yuri V. Samodurov. <https://www.nytimes.com/2003/09/02/world/moscow-journal-art-vs-religion-whose-rights-will-come-first.html> [10/09/2018]

²¹ *Forbidden Art 2006* fue una meta-exposición, comisariada por Yuri Samodurov y Andrei Erofejev en la Galería Estatal Tretyakov, en la que se exponían obras censuradas por diferentes razones, para pensar sobre los límites cada vez más reducidos de la ficción, el arte y la libertad de expresión. Este ejercicio de pensamiento público fue denunciado por Narodnyi Sobor (People’s Assembly). El juicio tuvo lugar en 2008. Se pedían tres años de cárcel. Los acusados fueron encontrados culpables, pero no llegaron a ir a prisión.

²² Anya Bernstein, “Caution, Religion! Iconoclasm, Secularism, and Ways of Seeing in Post-Soviet Art Wars”, *Public Culture*, 26, 3, Duke University Press, 2014, 419-448.

²³ Entre ellas las Pussy Riot, aunque Yekaterina Samutsévich fue la única que pudo asistir al juicio ficticio, ya que Maria Aliójjina y Nadhezhda Tolokónnikova cumplían condena de trabajos forzados en Siberia, dictada el 17 de agosto de 2012.

²⁴ Esto no impidió que, en paralelo a los juicios, todo tipo de descalificaciones fueron vertidas contra ellos; en el caso de las mujeres artistas, los insultos podían ir acompañados de manifestaciones cargadas de violencia sexual y fantasías punitivas medievales, que nunca fueron consideradas delitos de odio. Anya Bernstein, “An Inadvertent

Sacrifice: Body Politics and Sovereign Power in the Pussy Riot Affair”, *Critical Inquiry*: https://criticalinquiry.uchicago.edu/an_inadvertent_sacrifice_body_politics_and_sovereign_power_in_the_pussy_riot/ [8/09/2018]

²⁵ Th. Adorno, o. cit., p. 316.

²⁶ J.M. Coetzee, *Giving Offense: Essays on Censorship* [1996]. Cito la edición castellana: *Contra la censura: Ensayos sobre la pasión por silenciar*, Penguin Random House Grupo Editorial España, edición Kindle, pos., pos. 946.

²⁷ <https://www.amnesty.org/en/latest/campaigns/2018/09/egypt-freedom-of-expression/> [19/09/2018]

²⁸ “Estos no humanos [neliudi]”, declaró el arzobispo Aleksandr Shargunov, “cometieron el crimen no por propia voluntad, sino por la voluntad de Satan. [...] Nos enfrentamos a lo que es algo sagrado para nuestra nación, la fe rusa ortodoxa, la nación Rusa, la fe de nuestros padre, Rusia misma.” Cit. en A. Bernstein, “Caution, Religion!”, ed. cit., p. 429 [trad. propia]

²⁹ “El ser humano convertido en carne para la muerte es lo que Giorgio Agamben teorizó bajo la figura del “homo sacer” en su estudio sobre la Shoah”. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, 1995.

³⁰ Victor Erice, citado en Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, El Acantilado, Barcelona, 2003, p. 192. El uso de imágenes o materiales reales sería objeto de otro debate. Susan Sontag consideraba que “hay imágenes del horror que sólo deberían ser vistas por aquellos que pueden hacer algo por aliviar o evitar la repetición del dolor que representan” (Susan Sontag, *Ante el dolor de los otros*, Alfaguara, Barcelona, 2003, p.100). En cambio, Bertolt Brecht, justificó la publicación de imágenes del horror de la Segunda Guerra Mundial en su *Kriegisfibel* argumentando que “no escapa del pasado el que lo olvida” (Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1* [2008], Antonio Machado Libros / Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2013, p. 34). Traté extensamente este tema en *Cuerpos ajenos*, La uña rota, Madrid, 2017.

³¹ https://elpais.com/internacional/2016/01/27/argentina/1453931104_458651.html

³² <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-44408090>

³³ Informe Final de la Comisión de la Verdad. <http://cverdad.org.pe/ifinal/>

³⁴ https://www.eldiario.es/sociedad/ONU-impunidad-desapariciones-franquismo-Espana_0_685582224.html#informe

³⁵ <https://eacnur.org/blog/guerra-de-vietnam-resumen-y-principales-consecuencias/>

³⁶ <https://eacnur.org/es/actualidad/noticias/emergencias/mas-de-15000-personas-desaparecidas-en-el-mediterraneo> [18/09/2018]

³⁷ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, Era, México, 1971.

³⁸ El Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes, compuesto por Carlos Martín Beristain, Angela Buitrago, Francisco Cox Vial, Claudia Paz y Paz y Alejandro Valencia Villa, presentó su segundo Informe el 24 de abril de 2016. <http://www.oas.org/es/cidh/actividades/giei.asp>.

³⁹ <https://www.forensic-architecture.org/case/ayotzinapa/> [12/09/18]

⁴⁰ <https://expansion.mx/nacional/2018/08/29/el-presidente-pena-nieto-defiende-la-verdad-historica-en-caso-ayotzinapa>. [01/09/2018]

⁴¹ Esto no quiere decir que la ficción no pueda ser productiva para el pensamiento político. Algunas ficciones políticas han resultado productivas o al menos movilizadoras a lo largo de la historia: “I have a dream”, de Martin Luther King (1963), el “Seamos realistas, pidamos lo imposible”, de Herbert Marcuse, convertido en lema de Mayo del 68, o “Somos el 99%” de Occupy Wall Street, adoptado por el 15M. Pero la acción política concreta no se puede permitir el sueño, ni la imposibilidad, ni la metáfora.

⁴² Alain Badiou (2004) se manifiesta más radical y al mismo tiempo más concreto. El no habla de lo poético, sino de lo artístico. Y escribe: “13. El arte se hace hoy solo a partir de aquello que, para el Imperio, no existe. El arte construye abstractamente la visibilidad de esta inexistencia. [...] 15. Más vale no hacer nada que trabajar formalmente en la visibilidad de aquello que existe para el Imperio.” Alain Badiou, “Fifteen Theses on Contemporary Art”, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Volume 9, Issue 4 (2004), p. 86.

⁴³ J.M. Coetzee, op. cit., pos. 2859-2862.