

KARL CLAUSBERG
“Sin aliento”
Esculturas en látex de César Martínez

Asiente abruptamente, una jovencita de color ceniciento pálido; delgada figura recargada en la pared: la cabeza cae hacia delante, los hombros siguen la caída y, a la larga, todo su cuerpo se desploma. Pareciera que, muy de súbito, todos los huesos de su cuerpo se hubieran desvanecido en el aire. La que apenas hacía un momento parecía La Desconocida del Sena, con el exánime aliento alderredor de los labios tiene ahora, de verdad, el aspecto de un traje de buzo de caucho que pende lánguidamente de un gancho. La transformación es asombrosa, si no perturbadora. Después de unos minutos vuelve a bombearse aire dentro del caparazón sin vida; los brazos, doblados sobre la caja torácica, se inflan y la cabeza se sacude hasta alcanzar una postura erecta. La figura vibra toda, como si luchara por desprenderse de algo que no alcanza a verse. El alma pareciera haberle vuelto de nuevo al cuerpo.

El artista, César Martínez, es nativo de la Ciudad de México, la que, según él, es una de las capitales del mundo que más miedo provocan. En sus esculturas de látex ha dado forma impresionante a una conciencia colectiva sobre la asfixia. En un lugar donde antiguamente fluían lagos y ríos, circulan ahora corrientes interminables de automóviles; Martínez cree que la humanidad sufre de una afección crónica de bronquitis comunitaria. No es de extrañar que se refiera metafóricamente a los “pulmones políticos” que necesitan más “impuestos de oxígeno” y hace moldes de modelos humanos de piel dura y poros profundos, que se ahogan constantemente por la falta de aire. ¿Que transforma en realidad estas reproducciones repetitivas y simbólicas de un estado social-comunitario de sofocación en manifestaciones estéticas?

Para los europeos, quienes gozan de un mejor lugar en el medio ambiente, son bien educados, cultos y un tanto mimados, las figuras de Martínez, huecas, dotadas de pulmones artificiales, traen a la mente muchas teorías. En primer lugar y antes que nada, está la llamada Teoría Respiratoria de la Expresión de principios del siglo XIX, que marcó el fin del dogma protomoderno de la expresión. En 1806, el neurofisiólogo y aficionado al arte, Charles Bell, de Edinburgo, publicó una serie de ensayos que llevaban por título Anatomía y filosofía de la expresión. Bell proponía que los sentimientos profundos activaban el mismo tipo de nervios y músculos que la inhalación muy agitada o causada por el temor. El aparato respiratorio, lo mismo que el corazón, como lo percibió instintivamente Bell, es el mecanismo que propicia las emociones. Hay en realidad sólo una pequeña diferencia entre la convulsión que se origina en la expresión de las emociones violentas y la agonía que padece la persona que muere ahogada. Las consecuencias son manifiestas en el caso clásico de Laoconte: habría sido imposible que gritara al luchar contra las serpientes porque tenía que aguantar el aliento para mantener su caja torácica inmóvil.

Según Bell, deberíamos aceptar en última instancia que las reacciones externas de la pasión no se originan tan sólo en la mente, sino que tienen su raíz en el aparato formado por el corazón y los pulmones.

¿Sin embargo, si dichos sentimientos y pasiones se manifiestan de esa forma, qué influencia tiene el aparato físico sobre la simulación y el dominio? Bell llegó a una conclusión típicamente británica: quizá sería posible detener el brote de los impulsos emotivos dominando el aparato emotivo y así restringirlos *ab initio*.

Desde luego, Bell se refería a los seres vivos que poseen un espíritu humano. ¿Pero que restos emotivos quedan cuando el producto final es apenas una piel de látex inflada? Es patente la ausencia del núcleo de la personalidad; pero esta figura tubular artificial muestra signos de oscilación: estados alternos de animación e inconciencia, salida y resucitación. Quizá deberíamos tomar más en serio La Estética de Hegel: sobre la superficie corporal desnuda misma puede sentirse el corazón pulsátil, dentro del cual percibimos el alma humana.

En el siglo XIX la fisiología de los sentidos y la psicología fundamental centraron su atención en la función limítrofe de la piel. Esos sentidos que nos hacen conscientes de las cosas que tenemos cerca y que nos ayudan a percibir más sobre nuestro alcance (gusto, olfato, oído, vista

y tacto) parecen modificar la extensión y amplitud del cuerpo. La "empatía" nos permite incluso transmitir nuestros sentimientos a otro objeto. Simultáneamente, las profundidades del alma parecen oscilar entre un punto definido (herencia de Descartes) y una generosa distribución a lo largo de todo el cuerpo.

Un siglo más tarde, consideraciones topográficas de ese tipo llevaron a la obra de un psicoanalista francés llamada *Le Moi-peau* (El Yo-Piel).

Haciendo referencia a las geometrías del Yo freudianas y las "imágenes corporales" de otros psiquiatras vieneses como Paul Federn y Paul Schilder, Didier Anzieu halló un tema general en 1985: la formación del Yo en capas por separado y diversas conchas de sonidos, olores, grados de temperatura y dolor, etc. Así como el ser humano surgió de tres capas seminales: las capas celulares de la blástula primordial, y se convirtió en una intrincada estructura epidérmica, el Yo psíquico evolucionó de forma equivalente: un *Blättereig* espiritual lleno de bolsillos, pliegues y aberturas con sus correspondientes posibles interpretaciones. Freud ya había definido al Yo como una "entidad superestructural": conclusión evidente si se advierte que la piel, el cerebro y los nervios han evolucionado de la misma semilla. ¿Es legítimo entonces buscar las raíces del efecto de las esculturas de látex de Martínez en modulaciones psicoanalíticas y neumáticas de las superficies corporales?

Las figuras epidérmicas artificiales del mexicano Martínez muestran un sorprendente excedente de cualidades emotivas y energía expresiva en sus fases alternas de desinflación extremo y de resucitación súbita y milagrosa. El color y la elasticidad de las figuras de látex desempeña un papel fundamental. En su estado estático, se pueden ver como víctimas grises del choque de calor piroclástico de Pompeya o algunos restos aplastados de un desastre técnico contemporáneo. Pero cuando se hinchan o suavizan, ondas de escalofríos saltan como chispas hacia los espectadores. Una piel que pende de un banco realiza en el aire una grotesca pantomima de brazadas espásticas, al tiempo que otra parece emerger del barro primordial, o de un montón de desechos de ruedas de caucho, en una secuencia de animación real, de cabeza y en posición fetal. Dos mujeres maduras, desnudas, sentadas una frente a la otra, se yerguen y desinflan alternadamente celebrando ridículos y catastróficos rituales de comunicación. ¿Son estas figuras apenas un jaleo exagerado de un lenguaje artificial del cuerpo tomado de la vida cotidiana?

Entretenimiento y horror se intensifican cuando cobramos conciencia de que los movimientos corporales inanimados pueden ser causados por los gases de la descomposición que aparecen después del *rigor mortis*. ¿Ha acelerado Martínez el aletargado ritmo de la descomposición y lo ha convertido en una agitada danza macabra, mezclada con sucesivos intentos de resurrección, usando para ello a sus zombis de látex? La Muerte tiene muchos rostros en las obras del mexicano Martínez: relieves en acero deformados por dinamita hacen aparecer imágenes irreversibles de lesiones en la piel causadas por presiones extremas, junto con cráneos y otros iconos de la muerte. ¡Viva la muerte! ¡La santísima muerte! son títulos típicos, y otros similares hacen referencia a un futuro incierto. La historia de América Latina está omnipresente en las provocadoras de *performances* de Martínez sobre La última cena, (*performances* las llama él) que culminan siempre en orgías antropofágicas. En la consumación colectiva de cuerpos de tamaño natural en gelatina, se conjugan antiguas historias de horror sobre caníbales en el Nuevo Mundo con el credo sacramental de los conquistadores católicos, y encuentran su expresión en las batallas sin derramamiento de sangre y la representación en sus *performances*.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, concentramos ahora nuestra atención en las esculturas de látex del artista mexicano: él ha descubierto una nueva modalidad de expresión artificial. Alternando entre la asfixia y la epilepsia, saca energías del invernadero cultural del Tercer Mundo. En realidad, no toma sus ejemplos de la hinchazón permanente, del crecimiento eterno, de la resurrección final, sino de la existencia marginal entre el colapso y la protesta.