

Registrado y no vivido

El autor se enfrenta a la historia de su vida y de su trayectoria artística desde

la incertidumbre del saber que la narración es parcial y selectiva y que en cierta

medida implica la elección entre la muerte del autor o la de la narración.

En un momento como éste, al final te enfrentas a lo que has estado posponiendo con tanta diligencia. En este momento reconoces, sin sorprenderte, la imposibilidad de responder a una invitación como la que me han hecho ustedes; una invitación para contar una vida que no es completamente mía y relacionarla con una práctica de la que sólo soy autor parcial.

Una invitación, la suya incluida, interpela; me interrumpe y me apremia para que asuma una subjetividad, no totalmente lograda, y para que explique una existencia igualmente incompleta. Una invitación, la suya incluida, me seduce y hace que entregue mi vida y hable de ella como *in absentia*.

Y aun así, en este mismo momento, el desafío que supone esta invitación, la suya, es finalmente tangible. Hablar de mi práctica pasada, contar una historia, aunque sólo sea parcialmente, de dónde viví y lo que viví, requiere por mi parte morir de una u otra forma: porque una de dos, o los muertos escriben la historia de los vivos, o la historia que se escribe es acerca de los muertos. En otras palabras, se trata bien de mi propia muerte como narración, bien de mi muerte como narrador... ahora bien, ¿se trata aquí de elegir?

La muerte como narración; lo escrito por los vivos acerca de un pasado que ya no existe; tal vez es aquí donde se encuentra la atracción por la historiografía, que permite a los vivos un placer sumamente breve e ilusorio, consistente en vengarse de su propia muerte esperada, de su propia mortalidad, hablando el pasado, como pasado inoperante, desde cierta distancia, incluso ajustando por una vez su por otra parte infinita e infinitamente molesta cadena de significación.

O ¿se trata quizá de la otra muerte? La muerte del narrador. La muerte de quien escribe la historia de los que viven. En ese caso, el narrador aquí es el individuo que acepta o desea su propia muerte simbólica, es decir, su secesión. Su narración es, por tanto, no sólo la narración de un pasado del que decidió exiliarse sino, lo que es más importante, es una narración de una mezcla de ceguera y perspicacia acerca de una vida que ya no vives.

Me gustaría poder decirles que no voy a hacer ni una cosa ni la otra. Me gustaría poder decirles que sólo voy a hablar del presente, de asuntos actuales, que voy a hablarles de mi vida mientras se despliega en el presente indécimo. Pero no es ésa mi experiencia del mundo. Más bien, el acto de narrar, ahora



Walid Sadek. Last Days of Summer 1997

como siempre, lleva en su enunciado la aproximación de una muerte doble: la primera, la muerte aproximada e incompleta de la historia que quiero contar, y la segunda es la muerte diferida y no realizada del narrador que cuenta. Ambas muertes son incompletas. Puesto que la muerte de la narración no puede retroceder y desaparecer más allá del límite de los rumores —y aquí estoy directamente involucrado en ese proceso de dispersar una vida, convirtiéndola en una serie de rumores—, y el narrador como tal sigue presente, aproximándose, mientras pospone, su propia secesión y su propia muerte.

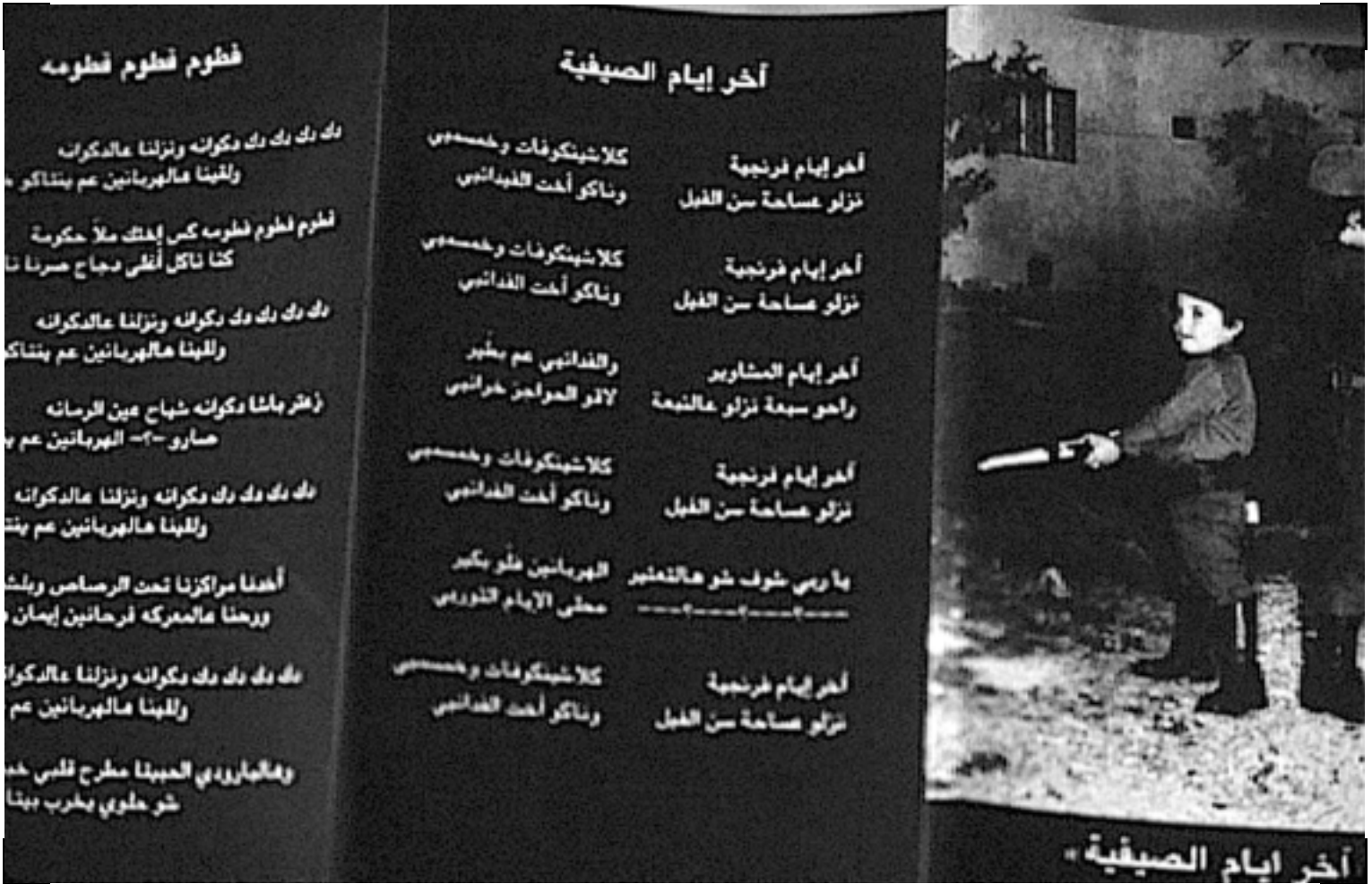
En otras palabras, la narración no me pertenece en su totalidad, pues vive a pesar de su muerte anunciada, y el narrador no está totalmente aquí, ya que parte de él sigue negándose a desenmarañarse.

Escribiendo en pasado, digo eso en 1997, produje y distribuí una cinta de audio que aún sigue negándose a convertirse en parte de la Historia. Me engañé a mí mismo cuando la hice y creo que no he dejado de hacerlo desde entonces. Cuando me piden que describa esa cinta, suelo decir que es una colección de canciones de las milicias cristianas de derechas, canciones que aprendí y canté, no sólo tararéé, junto con incontables personas durante los primeros años de la guerra civil del Líbano (1975-76); canciones que representaban a los palestinos como un Otro absoluto, como un demonio localizable sin lugar a dudas pero básicamente desprovisto de rasgos humanos, y por tanto ininte-

ligible. La cinta está vacía. Las letras van impresas en la carátula. Los títulos son los correspondientes a la canción “original” tal como fue grabada por cantantes antes de la guerra. También digo, a modo de descripción, que si habías vivido la guerra del Líbano y habías tenido la suerte de sobrevivir a ella, podrías, aunque con algunas excepciones, recordar y comparar las melodías originales con las letras de las milicias, y... cantar (!). Las melodías son memorables como producto de una cultura popular aparentemente anterior a la belicosidad de los años de guerra.

De modo que lo que tenemos es una melodía recordada, relativamente incontaminada por la guerra, pero inscrita en el folklore nacionalista local, reflejada y erróneamente reconocida en las letras que reflejan la absoluta claridad de la violencia sectaria, y en usuarios actuales que trasladan esas canciones al presente posterior a la guerra. Mi descripción sigue siendo ésa. Y como tal, es involuntariamente una descripción de una Historia en abismo, repetida.

En esta Historia repetida hay pocas posibilidades de reubicar esas canciones en sus pasados múltiples, ni en el pasado lejano que debería ser sólo de ellas, ni en el pasado más reciente, del que luché por separarme, y al que señalo mi muerte. Al contrario, y porque siguen usándose, porque aún se pueden oír, igual que los rumores, y están disponibles para volver a interpretarlas, es imposible hablar de esas canciones en pasado, imposible relegarlas a un paraíso psíquico irrecuperable.



Walid Sadek Last Days of Summer 1997

En este sentido, o tal vez debería decir portando este sentido, su invitación no puede ser correspondida, al menos no totalmente, ni con una Historia ni con prácticas actuales. Su invitación apela, como deberían hacer todas las invitaciones, a la presencia insistente del pasado en el presente.

Me parece que una situación tal tiene que ver en parte con la convencionalidad de la guerra civil del Líbano. Porque es una guerra que pertenece a un paradigma realista de combate físico violento y a la lógica del recuento de muertos. Una guerra que aún puede registrarse y contarse mediante el cálculo de sus huellas en cuerpos y edificios. De algún modo, la guerra civil del Líbano es una guerra que exige un marco físico, incluso orgánico, pero que es incapaz, igual que nosotros, de declarar su fin. Igualmente, y como consecuencia, existe en el Líbano una posibilidad de reencontrar esa sustancia físico-orgánica de la guerra, sin realmente pertenecer a ella jamás. Pues sigue sin terminar, y en ese sentido, acompaña al presente y lo atormenta.

Durante una experiencia con LSD, me encontré en medio de un campo de fútbol, llorando como un tonto. Unos años antes, en otro campo de fútbol, fallé un penalti y eché a perder la única posibilidad que tenía el equipo de fútbol "Nuevos Tigres" de subir puestos en el campeonato regional. Steve,

mi fiel guía en el viaje de LSD, se puso de portero. Yo di una patada a un balón imaginario. Ambos vimos entrar al balón en la red.

Eso es lo que yo llamo una "historia de mi nación", pero sólo porque se trata también de un episodio solitario de la historia alucinada de una nación. Mediante una droga alucinógena, el recuerdo de pertenecer a un lugar, de marcar el penalti, debe ser representada continuamente, una y otra vez. En ese sentido, la pertenencia es un recuerdo, vívido pero inverificable, y por tanto condenada a repetirse sin fin. En esta historia alucinada, los objetos, así como las emociones y sus recuerdos, eliden y aun rechazan su incorporación a la historia, incluso a una historia personal, y, usando lenguaje psicoanalítico, se resisten a convertirse en parte del orden simbólico imperante. La pertenencia como alucinación se experimenta siempre como una presencia "real", vuelta a representar, sólo para experimentarla de nuevo como desprovista de su memoria.

Lo que trato de sugerir hasta ahora es que en todo Beirut, como contexto, hay pocas posibilidades de llevar a cabo una graduación de un momento al siguiente. En este contexto, la noción de una historia repetida en abismo —o la persistente presencia del pasado en el presente— circunscribe y condiciona el encuentro de cada cual con su mundo como algo necesariamente alucina-

torio: un pasado nuevamente representado en el presente, consecuentemente considerado en sí como un retorno inverificable, demasiado vívido pero aun así portador del carácter generalizado y disociado de una alucinación.

Cuando miro a la obra que he hecho hasta ahora, a menudo me doy cuenta de que me he estado resistiendo, a menudo con vehemencia, a las consecuencias de esas ideas. Me doy cuenta de que he estado oponiéndome, sin negarla jamás, a la perspectiva profundamente turbadora, incluso nihilista, de realizar y reconocer mi mundo como un mundo de objetos repetidamente discretos y obsesionantemente equivalentes. Cuando miro hacia atrás, veo que he estado oponiéndome a la equivalencia con la diferencia. Y para hacer eso, para insistir en la diferencia, parte de mi trabajo se ha basado en una tristeza necesaria y fundamental que me une al mundo, igual que un mal alumno está unido a su examen traumático.

Una obra de ese tipo es *Al Kasal* (Vagancia). Se trata de un foto-ensayo publicado en formato de periódico, producido en colaboración con el escritor Bilal Khbeiz, que delinea su lógica de protesta mediante una retirada voluntaria hacia un yo físico que es seguramente tosco y des-sublimado. En las páginas de *Al Kasal* se despliega un último elogio hacia un cuerpo del que soñamos: un cuerpo

orgánico y cansado, gastado y peludo, embotado e ignorante a ojos vista. Un montón de materia naufragada que saborea los placeres idiosincrásicos de su vagancia disruptiva.

Otro ejemplo fue un librito titulado *Mayor que Picasso*, que toma como tema un monumento construido en noviembre de 1998 por el gobierno del Líbano en homenaje al presidente sirio Hafez Al Assad y al ejército sirio. El monumento está colocado estratégicamente en la autopista que une el aeropuerto internacional con el centro de la ciudad, aún en reconstrucción y fuertemente guardado. Ese librito, que toma como título un *lapsus linguae* necesario, es una colección de textos prestados relacionados con diversos actos iconoclastas y sus consecuencias. El monumento en cuestión no se menciona en el libro, a excepción de una imagen repetida en páginas alternas.

Por otra parte, esta obra postula la iconoclasia como el nivel cero absoluto del arte, el nivel al que el arte examina su exigencia de relevancia como presencia necesaria. La iconoclasia es un paradigma crítico que desafía la monumentalización de la cultura y de la Historia, y como tal es una protesta contra los monumentos, esa especie artística que Paul Veyne describe acertadamente como “un arte sin espectadores”.

Además, tiene que ver con la alegoría como un tejer no acumulativo dentro de la textualidad. Los acontecimientos relatados en el libro son todos prestados, tomados de otros textos y otras situaciones. En este sentido, el libro es un ejemplo de la voz de un sujeto y de la posición de un sujeto, prestado y construido a partir de fragmentos apropiados temporalmente para hacer un enunciado que no oculta las marcas de sus propias suturas. Ya en este libro se puede advertir la tendencia de la obra a precipitarse hacia su propio desenlace. En ese cara a cara entre una iconoclasia alegórica hecha a partir de enunciados prestados y del silencio de una Historia momificada en un monumento, son el texto y su ejemplo de protesta los que parecen retroceder rápidamente al lenguaje —esa totalidad heterogénea— de donde han sido recogidos. En ese cara a cara, es el sujeto que protesta o se opone, que también es un texto prestado, el primero en dispersarse y volver, tal vez como profecía esperanzadora, a la ruina.

Tanto la pieza del periódico *Al Kasal* como el librito *Mayor que Picasso* llevan a pesar y junto a su programa de protesta y resistencia, un anhelo confesado de desatarse y de deshacer la maraña hasta llegar a un estado de pre-voluntad. Esa tendencia se hizo después más aparente como motivo operativo en una pieza producida para el *Proyecto de la calle Hamra* en noviembre de 2000.

En esa apropiación de un espacio del capital, la imagen del cartel lleva un deseo proyectado de implicar a la totalidad de una calle y a todos sus ocupantes en una imagen de cuasi-estagnación; la apariencia bulliciosa de una calle se reduce a su piel desnuda, como una

pared lavada y desprovista de su organicidad, centrada en una calle sin salida en la que todo el mundo entra pero nadie sale. Y si eso sigue siendo protesta, entonces lo es en la medida en que confiesa una indiferencia hacia el mundo de los hechos y la lógica de la causalidad. Pues ese cartel no declara una protesta reparadora ni señala ningún augurio moral. Más bien se hace publicidad a sí mismo como deseo de unirse a la ciudad, entendida como un mundo de verbosidad.

Lo que hacen esas piezas es no declarar el final del compromiso ni la inutilidad de la protesta en la práctica del arte. Pues ello sería, en mi opinión, una invitación a retirarse del mundo. Lo que hacen más bien es perseguir propósitos y voluntades inadecuados, es decir, incapaces de mantener las exigencias de resistencia en un ámbito que no deja un inventario rastreable de las acciones de uno. Y aunque a veces uno puede insinuar los rastros de una interacción con el mundo, tales rastros poco más pueden hacer que significar una especie de suspendida pertenencia a sí mismo, una creencia cuyos momentos bautismales son difíciles de reconstituir. Por tanto, lo que sugiero como “vivir una alegoría”, es decir, en la fugacidad de los textos, es vivir junto a la ruina de la instancia protestante. Es, en otras palabras, vivir expulsado del sagrado (exégesis) desierto (solitario) de lo real (estético), en otro lugar donde el cuerpo sigue estando presente y no-vivido; registrado y no vivido. ■

www.uia.es/arteypensamiento

WALID SADEK es artista y escritor. Vive en Beirut.

Este texto se presentó en el seminario Representaciones árabes contemporáneas: Oriente Medio dirigido por Catherine David el 23 de octubre de 2001 en Sevilla. Representaciones árabes contemporáneas es un proyecto iniciado por la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, coproducido con la UNIA, arte y pensamiento de Sevilla y Arteleku.



Walid Sadek: LSD 1999