

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**EL CUERPO DISUELTO: EL ASCO Y EL MORBO O LA
RETÓRICA DEL ESPECTÁCULO
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

Tesis que presenta José Luis Barrios Lara
para obtener el grado de
Doctor en Historia del Arte

Directora y tutora

Mtra. Karen Cordero

Cotutores

Dra. Ma. Rosa Palazón
Dra. Elia Espinosa

Ciudad Universitaria 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	4
Capítulo I. El horizonte artístico-estético de lo grotesco	16
Lo informe: entre el goce, la representación y el interdicto	20
El espacio social de lo informe: naturaleza, ciudad y política	35
<i>La orgía: del cuerpo colectivo al cuerpo político de la risa</i>	
<i>El carnaval: los lindes de la risa, entre el paganismo y la cultura popular</i>	
<i>La subversión: las fisuras racionales del goce</i>	
<i>La banalidad de lo informe</i>	
Hacia una primera topología de lo Informe	85
Capítulo 2. Estética y cinematografía de lo informe	96
Cine y cinematografía: anotaciones metodológicas	98
<i>La cinematografía del asco y el morbo: pornografía, trasgresión y espectáculo</i>	
Lo monstruoso y el terror en el cine: tres directores	120
<i>Sadismo y poder: Saló y los ciento veinte días de Sodoma</i>	121
<i>El encuadre: espacio estético del sadismo</i>	
<i>Las mediaciones simbólicas: Sade y el imaginario del poder</i>	
<i>Fenomenología del tiempo sádico: crueldad, ideología y crítica</i>	
<i>La abyección Barroca: El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante</i>	144
<i>El travelling horizontal: la teatralidad en movimiento</i>	
<i>Las mediaciones simbólicas: el lado obsceno del Barroco</i>	
<i>Fenomenología del cuerpo ubesco: caricatura, risa y crítica</i>	
<i>Perversión, esquizofrenia y deseo: Crash, Extraños placeres</i>	168
<i>Encuadre, primer plano y corte directo: el lugar perverso de la imagen</i>	
<i>De la simbólica a la esquizoanalítica del goce</i>	
<i>Fenomenología y máquina de lo informe</i>	

Capítulo 3. Dialéctica y estética del terror: una crítica a lo colosal	194
Teórica y dialéctica de lo informe en la modernidad	199
<i>Los lindes de lo sublime: siniestro, monstruoso, anormal</i>	
<i>Tecnologías de la mirada: el monstruo estético, el monstruo científico</i>	
Mostrar lo obscuro: pervisión y subversión de lo informe	232
<i>La tecnologización de lo colosal: monumento y horror</i>	
<i>La estética del terror: un más acá de lo sublime</i>	
El desnudo en el arte, a manera de conclusión	252
Lista de imágenes	258
Filmografía	260
Bibliografía	263

INTRODUCCIÓN

El problema

Por poco que nuestro mundo se comprenda que ya no es tiempo de quererse Cosmos, ni tampoco Espíritu sobredimensionando de la naturaleza, parece que no puede hacer otra cosa que tocar en sí mismo la abyección de lo inmundo.

Jean Luc-Nancy, Corpus

El problema no es que la gente recuerde por medio de las fotografías, sino que sólo recuerde las fotografías.

Susan Sontag, Ante el dolor de los demás



Nick Ut, Guerra de Vietnam, 1972

Fig.1

Comienzo la presentación de este trabajo con una metáfora cinematográfica: imaginemos una secuencia construida sobre un juego de planos contra planos. En el encuadre cerrado del primer plano se observan imágenes de horror: la guerra, cadáveres, cuerpos desnudos, maltratados hasta la ignominia. El contraplano de esta secuencia es una toma abierta donde se miran imágenes colosales, monumentales edificios, máquinas que muestran la idea del progreso y el poder del mundo contemporáneo. Corte y las tomas abren los planos intermedios entre las imágenes de horror de primer plano y las imágenes colosales del plano de fondo, éstas son de dos tipos; unas que muestran seres monstruosos, deformes y un poco a la mitad entre lo animal y el hombre; las otras, al contrario, son imágenes sublimes: formas indeterminadas y poderosas, al mismo tiempo, que liberan nuestra emoción ante lo inconmensurable. Ahora asignemos un significado histórico a cada una de esas tomas, de tal manera: que las del primer plano corresponden a los imaginarios de la violencia y el horror del siglo XX, las fotografías, los documentales, las películas y hasta los programas de información y divertimento de la televisión y, porqué no, hasta los juegos

electrónicos. El contraplano de la toma abierta, por su parte, refiere a los paisajes urbanos de las grandes ciudades del mundo y a las tecnologías del mundo contemporáneo, son imágenes que en su monumentalidad muestran lo colosal del progreso en nuestro mundo. Finalmente, las tomas intermedias refieren, en el mismo plano a dos tiempos históricos distintos: uno, el de lo monstruoso a ciertas imágenes que nos remontan a las sociedades premodernas y de los albores de la modernidad, los referentes bien podrían ser desde las figuras híbridas de los faunos griegos, hasta las figuras de los demonios y los monstruos de la Edad Media y el Renacimiento; el otro, se refiere a cierto carácter misterioso del paisaje donde el temor y la melancolía se dan la mano para generar una sensación de asombro y fascinación que nos arrebatara, una sensación de arrobamiento sublime ante la enormidad de eso que ahí se muestra, ahí el paisaje es romántico y los personajes que habitan en él podrían ser unos poetas vestidos de levita inventando sus rimas en la conjunción entre la subjetividad y el universo... ¿Qué nos da esta secuencia?

Quizá una película donde las imágenes puedan conectar las relaciones entre lo horroroso, lo colosal, lo sublime y lo monstruoso con nuestros imaginarios históricos, culturales y artísticos. Pero con toda seguridad una imagen que dibuja la estructura de este trabajo. En la última película de Jean Luc Godard, *Nuestra música*, (Francia 2004) hay una secuencia donde aparece el director dando una conferencia sobre teoría del cine, en concreto sobre el funcionamiento del plano contra plano como uno de los elementos fundamentales de la gramática cinematográfica. El director de setenta y cinco años explica a su audiencia las relaciones que este recurso tiene: primero se refiere a la manera en que tensa la acción en una historia en el momento que el que el desdoblamiento de planos crea visualmente la inteligibilidad de la historia, acto seguido argumenta cómo este recurso parte de una identidad a priori de la mirada que es al mismo tiempo un dispositivo ideológico del centrismo del sujeto moderno. A partir de ahí despliega una serie de imágenes donde demuestra sus distintos registros de representación: las contraposiciones entre sujetos, las contraposiciones entre ficción y documento, para terminar refiriéndose a las contraposiciones entre verdad y falsedad de la imagen y sus implicaciones políticas.¹ El

¹ Para hacerlo Godard muestra dos tomas sobre los campos de representación donde se libra la guerra de imágenes entre Israel y Palestina, la primera es de cine de ficción, la segunda de cine documental. La agudeza de la observación de Godard sobre este recurso cinematográfico pone a discusión las relaciones entre verdad y falsedad de la imagen a la hora que su argumento se resuelve por la contraposición entre ficción y

plano contraplano como elemento estructural de la narración cinematográfica no sólo resuelve la narrativa de un film, antes bien se relaciona con ciertas condiciones de conocimiento donde la verdad y la ficción se mezclan hasta confundir lo histórico con lo imaginario.² Así una película y un documental pueden confundirse hasta hacer imposible diferenciar los límites entre la ficción y la realidad, entre la verdad y la falsedad. Como sea, algo es cierto de lo que observa Godard en relación con la metáfora cinematográfica de la que he echado mano para explicar la estructura de este trabajo. En nuestro imaginario estamos demasiado acostumbrados al primer plano de las imágenes de horror y descuidamos demasiado el contraplano que las sostiene: el de lo colosal. A lo mejor de vez en vez podemos ver lo monstruoso y alguna otra vez lo sublime, pero aquello de tan grande que es no lo podemos representar, lo colosal, nunca lo vemos.

La estructura de este trabajo busca explorar estos juegos de planos contra planos. Es cierto que su genealogía se remonta a la observación del primer plano, es decir a las imágenes de horror en el siglo XX, ahí la mirada de quien esto escribe le condujo a plantear la pregunta originaria sobre las representaciones y la función del horror en el arte y la cultura visual del siglo XX. Tanto el espanto y repugnancia que se desprende de ellas, como su fascinación y su atracción mórbida, detonaban el problema a analizar: el de la relación entre obscenidad y espectáculo en el registro visual contemporáneo. Desde luego esta pregunta, como toda, responde a un prejuicio, en este caso kantiano: el asco como límite de la experiencia estética. Prejuicio, que al ser sometido a su deconstrucción, me condujo a observar los planos intermedios de esta secuencia: el de lo monstruoso, primero, y con ello el de lo sublime. Al levantar la mirada y observar los planos intermedios me encontré con el primer nudo gordiano de este trabajo; ¿por qué Kant invalida lo monstruoso

documental como la condición misma del plano contra plano. Sin duda esta observación godardiana no es nada más un problema estético, sino también epistemológico no sólo por lo que significa la contraposición verdad y falsedad, sino porque al hacerlo introduce la problemática más amplia de las relaciones entre verdad y falsedad de la imagen y con ello las derivas que dicha problemática tiene en los usos ideológicos y de poder de la imagen a la era de la globalidad de la información.

² El concepto de imaginario está utilizado tanto en el sentido en que Lacan lo define -es decir como la producción subjetiva donde coinciden en una representación el deseo, la fantasía y la realidad para producir una suerte de engarce entre proyección y realidad que determina lo representado como una suerte de mixtura entre afección y realidad.- como en el sentido en que lo maneja la teoría crítica y la historia cultural, esto es: como una construcción social que da cuenta de los sistemas simbólicos con los que una sociedad, cultura o época determinada se construye a sí misma como identidad: sistemas culturales, valores y normas morales, creencias., etc. En todo caso el segundo se sostiene sobre el primero en tanto que la noción lacaniana del mismo supone la relación entre afección, goce y realidad.

como experiencia estética y en cambio postula la vivencia de lo informe y lo indeterminado en relación con lo sublime?

Desde luego, existe una primera respuesta al interior del mismo planteamiento kantiano, sin embargo ésta no resuelve dos asuntos: el hecho de que Kant lo invalide no quiere decir que lo informe no esté relacionado con lo monstruoso y que esto monstruoso no sea una práctica continúa de la historia. Acaso por ello, estos planos dieron lugar a la revisión y los análisis de ciertas imágenes y contextos históricos de lo monstruoso. Con ello entran a cuadro la historia de la representación y la historia de los imaginarios como dos elementos que permiten, al mismo tiempo, problematizar el planteamiento kantiano, sobre todo el referido a los dispositivos filosófico argumentales e ideológicos que están detrás de la afirmación del filósofo y diferenciar los distintos sentidos que lo monstruoso tiene a lo largo de la historia. Sentidos que están relacionados, en un primer momento, con lo grotesco y lo cómico como valoraciones socio-históricas de lo monstruoso o con ciertas construcciones de orden religioso que inscriben en lo informe discursos doctrinales sobre las figuras del mal y el pecado. En última instancia ambos muestran que el horizonte que está detrás del sentido de lo monstruoso y sus reacciones (temor, asco, fascinación) tiene que ver con la idea de lo sagrado, ya sea como naturaleza, ya sea como un ser absoluto y trascendente al mundo, y con cierta función social de lo monstruoso, relacionado con lo grotesco, que se vincula de manera directa a la noción premoderna de colectividad y cuerpo social, donde la idea del Sujeto y sus funciones y realizaciones culturales no están claramente definidas. Lo monstruoso entonces funciona como un límite, entre la premodernidad y la modernidad, al problema de la representación estética, diferencia que muestra el modelo de conocimiento de la modernidad a partir del cual se genera su imaginario sobre lo informe. En este límite, lo indeterminado se coloca del lado del Sujeto: es decir, en lo sublime. Aquí el otro elemento presente en el plano intermedio toma su sentido, sentido fundamental en la medida en que es definitorio del marco de referencia del arte y la estética de la modernidad. Lo sublime, sin duda una idea que será constante hasta nuestros días, introduce el problema de la subjetividad en las consideraciones sobre lo informe y que sobre todo responde a la lógica misma de los discursos de la modernidad: la ciencia, la tecnología, la historia y la política. Es decir, responde a los dispositivos clasificatorios del saber y a sus lógicas de diseminación y de poder. Lo sublime entonces se

convierte en el territorio del saber estético donde lo indeterminado tiene su lugar y al mismo tiempo construye un canon en el que las figuras del terror, lo monstruoso, lo informe son marginadas en función de la noción de Sujeto. Marginación que define también la función subversiva de éstos en el siglo XIX y XX. Así mientras que lo monstruoso y lo informe en la premodernidad se explica como positividad, en la modernidad tiene su razón de ser en la negatividad.

Sin embargo, esta negatividad de lo informe y su lugar afirmativo en lo sublime, tiene que ver, dentro de este juego de planos contra planos, con el plano de fondo de esta estructura argumental: con la idea de lo colosal. Si en mi argumento y a lo largo de todo su desarrollo, mi mirada se detuvo en el plano intermedio donde lo informe se resolvía en la consideración sobre lo monstruoso y lo sublime, la mirada sobre el terror en el primer plano no encontraba su especificidad. Sobre todo porque lo sublime y lo monstruoso, en lo fundamental, mostraban un horizonte de significación y función a partir de la relación del ser humano con la naturaleza. Relación que en todo caso se justifica y se explica en la modernidad romántica en la figura de lo siniestro, pero que no explica el sentido de horror del siglo XX. Fue pues necesario levantar aún más la mirada para ver el contra plano final de esta secuencia. Lo colosal aparece entonces como el concepto que me permite diferenciar y especificar el sentido de las imágenes de terror del primer plano. Lo colosal, a diferencia de lo monstruoso, no es asunto de deformación o desfiguración de la naturaleza, sino un exceso de la racionalidad que concibe, según Kant, una noción de lo suficientemente grande que no puede ser representada. Esta idea que en un principio no parecía tener mayor importancia en el argumento de este trabajo, es la que al final resuelve mi pregunta originaria sobre el sentido del terror en el arte contemporáneo. El terror no tiene que ver en la modernidad con las relaciones entre lo humano y la naturaleza, sino con la relación del hombre con la técnica: la desproporción entre idea y representación, en tanto es un asunto de la racionalidad, se realiza en la técnica, es decir, en lo colosal como producción del saber científico y tecnológico y con las implicaciones que este saber tiene como ideología y poder. Visto así, la pregunta por el sentido del horror en el imaginario del siglo XX se formula de la siguiente manera: ¿Qué pasa cuando lo colosal y lo siniestro se dan la mano para generar una nueva distribución de fuerzas donde la naturaleza deja de

atemorizar al hombre? ¿Qué sucede con las formas del horror cuando éstas son producto de la relación entre lo colosal, lo siniestro y la tecnología?

La estructura

La estructura visible de este trabajo consiste en tres capítulos que intentan dar repuesta a la pregunta apenas planteada unas líneas arriba. La metáfora cinematográfica que utilicé para representar el asunto central de esta investigación, el del sentido de lo informe en el arte contemporáneo, se desarrolla en tres momentos: uno que es un despliegue histórico-estético donde se deconstruyen las ideas de lo monstruoso, lo informe y lo grotesco y se muestran sus funciones sociales y culturales. Un segundo momento que analiza tres películas donde el tema de lo informe y el horror se analiza en el horizonte de la modernidad y la tardo modernidad y un tercer momento en el que lo analizado a través de las tres películas se recontextualiza en el horizonte teórico estético de la modernidad. Para decirlo de una manera más clara: El primer capítulo investiga la función de lo informe, lo monstruoso a través de la historia para mostrar que en la modernidad se le representa en la idea de lo sublime y que esta idea responde a la definición misma del Sujeto como el núcleo duro de la modernidad. El segundo capítulo explora, a través del cine como la manifestación cultural y artística más significativa del siglo XX, lo monstruoso y lo informe, como una estrategia estética que intenta desmontar la lógica misma del Sujeto moderno, desmontaje que tiene que ver con las relaciones entre arte y trasgresión opuesta a las relaciones entre arte y contemplación. El tercer capítulo recoloca una vez más la idea de lo informe y lo monstruoso en la modernidad, para mostrar de qué manera el arte del siglo XX funciona como una negatividad estética que intenta subvertir las ideas del proyecto moderno de la historia y de qué manera estas prácticas han intentado limitar lo sublime como espacio de lo informe para restituirlo a la vida, sin lograr en cambio desmontar la idea de lo colosal que, desde mi perspectiva, es lo que explica el sentido del terror en la cultura contemporánea. Antes de continuar es preciso acotar los conceptos de modernidad, posmodernidad y tardo modernidad enunciados hasta aquí y que tendrán un uso reiterado a lo largo del argumento de este trabajo. Una consideración de principio, tanto el concepto de posmodernidad como de tardo modernidad están utilizados como derivas de la noción de modernidad, sin embargo la primera está utilizada en un sentido restringido y refiere más a

una práctica estética y artística, que en el contexto de este argumento se relaciona con la cinematografía de Greenaway. No sucede lo mismo con el concepto de tardo modernidad, éste se utiliza más en el sentido de un hiperdesarrollo de la modernidad y como una consecuencia de la misma y no tanto como su negación, además se relaciona con la idea de desarrollo avanzado del capitalismo y a la noción de Sujeto diseminado del poder. Por su parte, la noción de modernidad define la idea del sujeto como centro de definición social, política, cultural y epistemológica como la construcción histórica, filosófica e ideológica que se gesta a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX y que tiene su plena consolidación histórica a principios del siglo XX.

Es desde estos enclaves conceptuales e historiográficos que se articulan los contenidos de cada sección de este trabajo, enclaves que siguen un proceso de argumentación que va del análisis de lo informe al desmontaje discursivo e histórico en el que funcionan, para llegar a una deconstrucción de estas funciones a partir de ciertas constantes y variables que lo definen. A partir de este proceso, los tres capítulos en su conjunto siguen un trazo metodológico que va del trabajo inductivo-deductivo del primero, al análisis hermenéutico de caso del segundo, hasta llegar a la desconstrucción del discurso en el tercero. Lo que en otras palabras significa que el primer capítulo trata de una revisión histórico crítica sobre el sentido de lo informe, en el segundo del análisis de tres películas que permiten reconocer las construcciones estéticas y los discursos sobre lo informe en una de las prácticas más significativas de la cultura visual contemporánea, para llegar a una problematización crítico cultural sobre los dispositivos discursivos de lo monstruoso, lo grotesco y lo informe en la modernidad y la tardomodernidad.

Este andamiaje conceptual se construye a partir del estudio de procesos y prácticas concretas. Así en el primer capítulo se proponen cortes históricos específicos, como el comentario, a manera de ejemplo, de ciertas obras y artistas determinados y la investigación sobre las prácticas culturales en torno a la vivencia de lo informe. Este recorrido en ningún momento tiene la pretensión de ser exhaustivo, más bien busca establecer las coordenadas sociales, estéticas y culturales del asunto central de este trabajo, para definir y diferenciar la especificidad del sentido de lo informe como horror social y terror estético en la contemporaneidad, así como explicarlo en función de la noción de lo sublime en la modernidad.

El segundo capítulo aborda obras cinematográficas específicas: *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini, *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante* (1989) de Peter Greenaway y *Crash* (1996) de David Cronenberg. Se decide trabajar cine por la razón antes expuesta: a saber, el significado y la importancia que este lenguaje artístico tiene para el siglo XX, sobre todo porque esta práctica artística, al mismo tiempo que cambia el estatuto de la imagen en la historia de la visualidad, es también la realización más acabada de las relaciones entre arte y tecnología, no sólo por su innovación técnica, también porque cambia de manera radical las relaciones tradicionales entre producción y recepción del arte. Con el cine y su antecedente, la fotografía, se plantea un nuevo problema a las relaciones entre ficción y realidad como la separación que definió la teoría y la práctica del arte en la modernidad. El cine no representa, sino que produce y reproduce lo real. Sin duda esta variable no puede dejarse de lado a la hora de considerar sobre el sentido de lo informe en la cultura del siglo XX y en las prácticas modernas y tardomodernas del arte. En este contexto, las tres películas analizadas plantean, desde estrategias distintas, diversos funcionamientos y significados de lo informe y su relación con el terror, pero además muestran tres momentos distintos del propio discurso estético de la segunda mitad del siglo XX. El film de Pasolini se relaciona de manera directa con el sadismo como paráfrasis de lo grotesco y lo monstruoso y funciona en el contexto moderno del arte como transgresión y crítica a las ideologías capitalistas y fascistas. En cambio, los films de Greenaway y Cronenberg se mueven más en la lógica tardomoderna de la destitución del Sujeto como núcleo duro de la modernidad. El director inglés la hace desde una cierta visión posmoderna donde tradición, ironía y escatología se dan la mano para subvertir los cánones modernos del arte y mostrar con ello las relaciones entre lo abyecto y el poder como su lado obscuro y terrorífico. En cambio el director canadiense se aventura más por el lado de la perversión psicológica como forma del horror. Carente de un discurso político explícito, Cronenberg explora en este film, las relaciones entre máquina y cuerpo para mostrar las pulsiones esquizoides del terror y la fascinación de la tecnología contemporánea. El análisis de cada uno de estos directores, en lo general sigue el trazo del resto del trabajo, sin embargo para poder diferenciar la especificidad de sus discursos cinematográficos de lo informe, se parte de los estudios de cine de Gilles Deleuze y de los cortes hermenéuticos que plantea Paul Ricoeur, el cruce que se da entre ellos, permite al

mismo tiempo, diferenciar y establecer registros de análisis específicos, así como aclarar lo propiamente cinematográfico en la construcción de su estética de lo informe. Finalmente, el análisis de estas películas desde las perspectivas enunciadas, enlazan el contenido con la forma y la técnica con el discurso para poder plantear el capítulo tercero y concluyente de esta investigación.

La última parte de este trabajo se centra en el problema de lo informe en la modernidad, pero va un paso más allá. Intenta tejer las relaciones entre la tecnología, el cine y la estética de lo informe abriendo su horizonte de discursividad teórica y cultural. En una exploración donde deconstrucción y teoría crítica de la cultura se conjuntan para problematizar y responder a la pregunta central de esta investigación, la que tiene que ver con la idea de lo colosal como el transfondo estético a partir del cual explicar el sentido de lo informe en la cultura contemporánea como la lógica del terror. Se parte de problematizar la noción de lo sublime y lo horroroso, pero ahora entendidos desde la lógica de lo colosal. Es decir, desde el desarrollo de la tecnología y la separación del hombre de la naturaleza. Quizás el capítulo más complejo en lo que a su exposición y argumentación se refiere, en él se abordan las relaciones entre tecnología y representación y su relación con lo informe a partir de una revisión minuciosa de los dispositivos del saber y el hacer de las tecnologías de los siglos XVIII, XIX y XX. Complejo porque en este capítulo se anudan las relaciones entre saber y poder para definir la lógica de lo colosal como un problema estético tecnológico y con ello plantear la lógica de lo informe en la contemporaneidad como una dialéctica entre el monumento y el terror. Se trata pues de vincular lo estético con lo tecnológico para de ahí explicar el sentido del horror y el terror en la cultura del siglo XX, un sentido que tiene que ver con la violencia de la guerra, el terrorismo y con la estética del terror.

La estructura invisible de este trabajo, la que tiende su trama en el sentido ricoeuriano del término, es doble. Por una parte está relacionada con la tensión conceptual, presente a lo largo de todo el argumento del trabajo, entre la historia y la filosofía, entre la historia del arte y la filosofía del arte y la estética. Por la otra se vincula con un problema de índole fenomenológica: el problema del cuerpo como territorialización/desterritorialización donde se engarzan todas las prácticas y los discursos artísticos sobre lo informe. Voy por partes.

A lo largo de las siguientes páginas se hace evidente la tensión entre el conocimiento histórico y el conocimiento filosófico, tensión que por lo demás no pretende ser resuelta aquí, sino simplemente asumida como una inquietud y una forma de trabajo consecuente con mi propia formación. Desde esta tensión intento aventurar algunos argumentos que ni queden atrapado por la pretendida concreción del hecho, ni seducida por la abstracción filosófica; más bien se trata de asumir las aristas que ésta genera con la intención de aproximar una explicación que se pretende propia. En todo caso busco, en una suerte de ejercicio benjaminiano de investigación y análisis, acercarme al estudio de lo informe a partir de las nociones de dialéctica de las imágenes y de producción material de la historia y la cultura como una suerte de relación entre tecnología, sueño y tiempo; aproximarme a los regímenes de representación de la historia para buscar las constantes y las variables en torno al problema de lo monstruoso, lo grotesco y lo informe, es decir a las producciones imaginarias sobre lo informe a lo largo de la historia de la cultura.³ En este contexto, el primer capítulo busca establecer las constantes y las variables, el segundo las diferencias sobre lo informe y lo monstruoso (lo colosal y el terror) a partir del análisis de producciones y de una tecnología definitoria del arte del siglo XX y el tercero aventura una abstracción cuasi-filosófica que permite poner en una perspectiva amplia de análisis cultural y estético lo abordado en las dos primeras partes del trabajo. En suma, la tensión que se plantea entre historia y filosofía supone asumir la discusión problemática, pero necesaria entre lo propio, lo alterno y lo común en torno a la estética de lo informe. Se trata pues de dejar que la contradicción entre lo concreto y lo abstracto muestre la complejidad de la relación entre tecnologías, materia y tiempo y el modo en que ésta genera dispositivos culturales diferenciados pero en algún punto coincidentes.

³ La dialéctica de las imágenes refiere a las producciones materiales de la cultura que ponen en operación los modos en que una sociedad o una época se representa a sí misma, de manera particular las que se relacionan con los sueños y el despertar como promesa y engaño., una función que a los ojos de Benjamin realiza el arte, y que tiende a proyectar el sentido del tiempo para una sociedad que determina su sentido de la historia en función de dicha proyección. En este trabajo el concepto de dialéctica de las imágenes se amplía para explorar los modos de representación de lo informe y con ello poder establecer los diferenciales históricos que esto produce, no se limita, además, a las formas estrictas del sueño, sino que explora en lugar potencial del sueño que las tecnologías de la representación pueden producir, de manera particular las del cine, esto por la contundente relación que esta tecnología tiene como productora de espacios oníricos de la cultura del siglo XX. Al respecto del concepto de dialéctica de las imágenes véase Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005, págs. 459-490.

Este punto de coincidencia es el cuerpo como desterritorialización donde se engarzan todas las prácticas y los discursos sobre lo informe, de ahí la urgencia de apelar a la fenomenología. Si existe un dato irrenunciable para el arte, éste es el cuerpo. Él inscribe y en él se inscriben prácticamente todas las formas del arte. Desde su idealización hasta su trasgresión, la corporeidad es el protagonista en la historia de la representación y de manera particular el problema de lo informe, lo grotesco y el horror. Si algo caracteriza la estética de lo informe es la condición del cuerpo como topos sin identidad, como pura topografía. Sea el cuerpo de la risa grotesca, sea el cuerpo del placer sádico o de la perversión maquínica, el cuerpo como puro topos es un cuerpo entendido como significante. Si bien es cierto que en la historia social y de la representación lo informe ha jugado un lugar de subversión al significante, también es cierto que lo hace a partir de una cierta negatividad, al menos a los sistemas de representación que intentan subsumir y controlar sus impulsos de goce, sobre todo los que se enclavan en el horizonte de la modernidad. En este contexto, el cuerpo es al mismo tiempo geopolítica y estética de la escritura del poder, y resistencia y trasgresión a ella. Acaso por ello, este trabajo tiene como último reducto esta ambigüedad de la corporeidad como el lugar de lo informe: ahí se realiza el deseo, la risa y la colectividad, ahí también se realiza la perversión, la abyección y el horror. Si una constante se puede derivar del argumento de esta investigación es la que tiene que ver con el cuerpo como lugar de formación y deformación de los límites. Desde las prácticas orgiásticas, hasta las del cinismo y lo grotesco cómico, las del placer y su relación con el poder, y las del dolor y el terror, el reducto de lo informe es el cuerpo como lugar sin identidad o como destitución de la identidad. Lo demás es historia: desde el cuerpo informe que celebra su pertenencia a la vida y el erotismo, pasando por los lugares carnales de la risa cínica y la colectividad carnavalesca, por los lugares de la pérdida de su relación con lo sagrado para circunscribirlo al sitio del pathos y del delirio del Sujeto, hasta llegar a las formas del terror donde se le arrebató su derecho de ser pura especialidad diferenciada. El cuerpo es el reducto donde se explica la lógica de lo informe.

Visto así, la pregunta sobre el imaginario del horror en el siglo XX tiene que ver con el modo en que lo colosal, como tecnología se inscribe para producir una destitución del cuerpo a partir de la lógica del terror. El siglo XX hizo del desnudo el lugar obscuro del arte: el cadáver. A diferencia del sentido de lo informe en la historia de la cultura

occidental, que asume la ambigüedad entre el dolor, el placer y el poder de la naturaleza que aparece como lo inhóspito, lo informe en nuestra época tiene que ver con la lógica de lo colosal: con la desproporción entre un concepto demasiado grande, como lo afirma Kant, y su imposibilidad de representación. Justo en esta desproporción el cuerpo es el primer plano del horror. Ahí, como lo afirma Nancy:

En el depósito, los cadáveres no son muertos, no son nuestros muertos: son llagas amontonadas, pegadas, fluyendo una en la otra, y la tierra lanzada directamente encima, sin una sábana para definir el espaciamiento de un muerto, luego de otro muerto. No hay cicatriz, la llaga sigue en carne viva, los cuerpos no trazan de nuevo sus áreas. Como al revés que el espíritu, se subliman en humo, se evaporan en neblina. También aquí el cuerpo pierde su forma y su sentido – y el sentido ha perdido todo cuerpo. Gracias a otra concentración, los cuerpos son sólo signos anulados: no, esta vez, en el sentido puro, sino en su puro agotamiento.⁴

La imagen que acompaña este comentario introductorio, una imagen que forma parte del imaginario de la primera guerra televisada, la de Vietnam, ¿acaso no habla de este plano contra plano donde la mirada primero descubre el terror y al fondo lo colosal? En medio..., en medio están las siguientes páginas.

⁴ Jean-Luc Nancy. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003, pág. 61.

1. El horizonte artístico-estético de lo grotesco



Peter Witkin, *Leda*, 1986
Fig. 2

...sólo una especie de fealdad no puede ser representada en conformidad con la naturaleza sin echar por tierra toda complacencia estética y, con ella, la belleza artística: es la fealdad que inspira el asco.

Emmanuel Kant, *Crítica del Juicio*.

...lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.

Aristóteles, *Poética*.

Todos los instintos que no se desahogan hacia afuera se vuelven hacia adentro.

Friederich Nietzsche, *La genealogía de la moral*

En el imaginario del siglo XX, la violencia y la muerte se presentaron de un modo hasta entonces desconocido en la historia de la humanidad: la ignominia del cuerpo desnudo de la guerra. Como lo anota Clément Cheroux: “En la historia de las representaciones, las imágenes de los campos nazis marcan, en efecto, el franqueamiento de cierto número de umbrales, en el sentido donde este término define a la vez el lugar de pasaje y la posición mas a la base de ese pasaje.”¹ A partir de ahí y como una constante en la historia de las imágenes del siglo XX, dicho modo de representación ha pasado a ocupar un lugar determinante en la cultura occidental. Desde su valor de documento hasta sus transformaciones artísticas, el imaginario de los cuerpos desnudos de los campos de concentración, cambiaron la manera en que el dolor, la ignominia y la lógica del poder se inscriben en la sociedad de la segunda mitad del siglo XX. Más allá de las implicaciones históricas y éticas que se derivan del descubrimiento de las fotografías y los documentales que se produjeron al final de la segunda gran guerra, es importante tener en cuenta que el estatuto de la representación de la violencia cambia de manera sustancial. Si los documentos fotográficos de la primera guerra aún respondían a ciertos códigos y

¹ Clément Cheroux, “Les seuls de L’horreur” en *Représenter l’horreur*. París : Art Press, Mayo 2001, pág. 34.

paradigmas de representación apegados al valor de la guerra (el heroísmo, la causa justa, etc.) y siempre circunscritos a registros de tono épico-nacionalista, el estatuto de representación que trajo consigo el descubrimiento de los campos de exterminio y la subsecuente documentación y más tarde ficción de estos hechos, supuso abrir un ámbito de representación donde la violencia ya no estaba mediada por ningún tipo de discurso: tan sólo mostraba el exceso mismo de la perversión del poder. Exceso que al tiempo que fue motivo de escándalo, también sobre pasó el límite de la representación, abrió la posibilidad de que la violencia, el dolor, el sufrimiento fueran objeto de manejos simbólicos diversos. Esto no se limita nada más al mero hecho histórico, sino se explica por las estrategias de socialización de estas imágenes y de los constructos que de ellas se desprenden.² La obscenidad de las imágenes que descubre el fin de la guerra, supone cuando menos tres asuntos: el primero se refiere al de la mostración de un ejercicio de violencia que nunca antes se había hecho público y masivo, el segundo se relaciona con las implicaciones que tienen estas imágenes por el hecho de ser producto de la fotografía y el cine, y el tercero con la significación que tienen en el horizonte de las sociedades secularizadas y nihilistas.



Mirroming, *Fosa común Gergen-Belsen*, Fotografía, 1945.

Fig. 3

² Véase mi ensayo “Arte y Holocausto: una lectura desde la diferencia. A propósito de la exposición *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*” en *Ensayos de crítica cultural, una mirada fenomenológica a la contemporaneidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2004, págs. 191-211.

Por un lado, como lo observa Giorgio Agamben, con los campos de exterminio nace una nueva forma de inscribir el sentido de la muerte: el cadáver. Con la “solución final” la muerte se cancela y nace el sentido del cadáver como metáfora del anonimato de la sociedad de masas. El exterminio cancela el derecho de muerte, es decir, de humanidad y nace con ello la neutralidad de la materia.³ Por el otro, el principio de realidad y de objetividad del cine y la fotografía mostraron el potencial de expresión y de constatación a la hora de atestiguar la violencia y el extremo de la tortura y el exterminio en los campos de concentración, a lo que habría que añadir la condición de reproducción masiva de estas imágenes a través de los medios impresos y el cine.⁴ El alcance de estas imágenes inscribía un imaginario de la muerte masiva (impersonal) en una sociedad igualmente masiva. A partir de ahí, la muerte y la violencia irán ocupando un lugar predominante en la cultura visual de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX. Iconografía que además se prestará al manejo dirigido de la imagen: a la censura y su uso ideológico que desde entonces será una constante de la imagen en la sociedad.⁵ A lo que habría que añadir el modo en que éstos funcionan en el horizonte secularizado de la cultura. No se trata tan sólo del cadáver, sino de éste como la constatación del fin del sentido de lo humano. A diferencia de otros significados en la historia de la representación, el cadáver después de la “solución final” es la imposibilidad de la muerte como condición humana.⁶

Así pues el horror y la fascinación adquieren un significado inédito, significado que por lo demás será determinante en la redefinición que se hará del sentido de la representación en la cultura visual del siglo XX y que abrirá un nuevo territorio de

³ Véase Giorgio Agamben. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homno Sacer III*. Valencia: Pretextos, 2000.

⁴ Si bien es cierto que existe una diferencia fundamental entre la fotografía y el cine, es innegable la vinculación que guardan respecto a la condición indicial y a la cualidad de su producción masiva. Esto, unido a lo “visto” por un cierto tipo de imágenes industriales como las de la Shoa produce una suerte de cotidianización del horror que lo convierte en banal

⁵ Entiendo aquí por ideología la definición que al respecto hace Eduardo Grüner como “...regímenes de producción de ciertas verdades operativas, lógicas de construcción de la “realidad” que pueden ser desmontadas para *intereses particulares* que tejen la aparente universalidad de lo verdadero” Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002, pág.39. Producciones que operan bajo la lógica de la falsa ilusión y que asumen como estrategia la disolución entre realidad y ficción para vigilar, controlar y regular las conductas sociales, sobre todo las referidas al deseo y la afectación, que ponen en crisis lo regímenes hegemónicos de control.

⁶ Giorgio Agamben, Op. cit.

exploración al mundo del arte. Las relaciones entre el orden masivo de la imagen, la estética del horror inscrita en el cuerpo, la condición ideológica que se desprende de la manipulación de la imagen y la condición de objetividad de estas imágenes tendrán un impacto innegable en la configuración axiológica y simbólica de lo informe en la cultura y el arte del siglo XX. A partir de ello nace una nueva dimensión de lo grotesco: lo serio, y una nueva consideración sobre el cuerpo: el horror.

Como lo observa Vitali Makhlin, lo “grotesco serio” será la condición del arte del siglo pasado, se trata de una reversión del sentido estético de este valor que se aleja de la festividad para instalarse en la seducción por su informalidad:

Bajtín se interesa preferentemente por una risa alegre; para él solamente esta clase de risa es ‘popular’, es decir propiamente humana, positiva, justificadamente utópica. La misma naturaleza del hombre es utópica. Al negar el elemento utópico (lo mismo que la risa), llagaríamos inevitablemente, no sólo a una confirmación del ‘paradigma sádico’ en cuanto una suerte de reverso del humanismo ilustrador (sic) y de la ideología clásica, sino a una ‘ideologización de lo deforme’⁷

Esta informalidad supone una crisis en la noción de arte y estética, crisis además que sobrepasa los límites de lo estético y lo artístico hasta llegar al principio mismo sobre el que se sostiene la modernidad: la noción de sujeto. Visto de esta manera habrá que entender que lo “grotesco serio”, no sólo es un problema artístico y estético, sino que a través de él se ponen en juego discursos que al tiempo que intentan desmontar los sistemas de poder de la modernidad, son legitimados por él. El horror ocupa desde entonces un lugar inédito en la historia y con ello sus representaciones adquieren un valor y un sentido que cabalga en sentido contrario a los cánones estéticos y artísticos de la modernidad. Sin embargo esto no siempre fue así, sería irresponsable afirmar que lo informe, lo feo, lo monstruoso no son valores presentes en la historia del arte y la cultura. Con todo, sus representaciones tuvieron un sentido y una función distintas a las del arte de la segunda mitad del siglo XX. Lo informe y sus sentidos se entendían a partir de una mediación discursiva y representacional que los hacían tolerables socialmente. Acaso por ello se hace necesario revisar estos sentidos y funciones a lo largo de la historia del arte y la cultura. Desde luego no se trata de

⁷ Vitalil Makhlin, “‘Una risa invisible al mundo’. La anatomía carnavalesca de la Nueva Edad Media” en T. Bubnova (ed), *En torno a la cultura popular de la risa*. Barcelona: Anthropos/Fundación Cohen, 2000, pág. 91.

un trabajo exhaustivo, sino de reconocer los paradigmas culturales, artísticos y estéticos de este “valor”. Se trata de poner en perspectiva el sentido que lo informe ha tenido a la largo de la historia. Esto me permitirá establecer cuando menos tres registros de análisis que serán fundamentales para el desarrollo del argumento de este trabajo: un registro artístico - estético de lo informe en el que intento mostrar sus características y cualidades fundamentales, un segundo registro que busca mostrar la relación entre lo informe y su función social y un tercer registro fenomenológico que intenta plantear el sustrato ontológico-vital que se articula en él.

Lo informe: entre el goce, la representación y el interdicto

En su sentido estético, lo informe se define fundamentalmente por un sobrepasamiento del límite de toda identidad, lo que supone una contraposición con el canon estético de lo bello. Este sobrepasamiento se caracteriza por dos cualidades afectivas, contrarias y excluyentes la una de la otra: la risa y el dolor. De esto, en principio, da cuenta el canon de la dramaturgia griega a través de la tragedia y de la comedia. Lo informe en la tragedia supone el horror, mientras en lo cómico, lo feo y lo risible.

Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios. Ahora bien, de ninguno de los anteriores a Homero podemos citar un poema de esta clase, aunque es probable que hubiera muchos...[...]Y así como, en el género noble, Homero fue el poeta máximo (pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas), así fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva, sino lo risible.⁸

En todo caso habrá que tomar en cuenta que la definición de lo informe en la historia del arte de occidente se da por vía negativa, se define en función de sus contrapartes estéticas: lo bello, primero, y luego lo sublime. Más allá de las determinaciones específicas a las que responde la afirmación de Aristóteles, es preciso

⁸ Aristóteles, *Poética*. Madrid, Gredos, 1974, 1448b, págs. 137-138.

entender que, ya sea el sentido trágico o el sentido cómico, de lo informe, ambos parten de la idea que éste debe funcionar a partir de una mediación que lo haga soportable. En el caso del horror trágico, lo informe se mantiene fuera de escena, es obscuro, y su sentido está en función del mantenimiento del equilibrio social. En cambio en lo cómico, la mediación de lo risible y lo feo tienen la función de significar este sobrepasamiento de la identidad hacia lo informe en términos de solidaridad comunitaria y alegría de la vida.⁹ En ambos la “catarsis” funciona como un catalizador social de las pulsiones humanas. Los héroes trágico y cómico funcionan según una tesis que por principio cancela la irrupción misma de lo informe y lo conduce hacia un registro simbólicamente representable por los controles sociales y políticos: la identificación patética y la identificación simpatética, respectivamente.

De ahí la afirmación aristotélica que de inicio a este trabajo: *...lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.*¹⁰

Es importante observar la cualidad que Aristóteles le otorgaba a lo “feo”, por una parte lo inscribía como una condición de lo cómico, pero además dicha fealdad es cómica en tanto no supone dolor, antes bien se hace soportable sólo por medio de la risa. La conversión de lo feo en lo risible supone una lectura estética que apunta a una ontología de la vida en la que el sobrepasamiento de la identidad se entiende como una comunión con el universo. La comedia es muestra de esto, ya el canon aristofánico planteaba estos cambios de sentido y tipo como elemento definitorio del género: desde la zoomorfización de lo humano o la humanización de lo animal y la naturaleza, supone una estética donde la desproporción y el sobrepasamiento está mediado por la risa, la trasgresión del héroe, el político o el filósofo, el cambio en sus roles sociales y en su función paradigmática tenían por objeto revertir los significados de dichas tipologías. En este sentido lo feo risible se relaciona con lo cómico en tanto que se trata de objetivar al otro por medio del “reírse de él”. Se trata de un doble juego donde lo informe como lo repugnante, al mismo tiempo,

⁹ Véase Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1989. Werner Jaeger, *La paideia. El ideal de la cultura griega*. México: FCE, 1962.

¹⁰ Aristóteles, *Poética*. Op. cit., 1449 a, pág. 142.

funciona como catalizador de imaginarios diversos y como cohesionador de la comunidad humana a la que se dirige. *El reírse de...* significa la objetivación del otro y esta objetivación tiene la función de liberar un estado vital primario de la comunidad. Es importante observar que uno de los rasgos fundamentales del uso cómico tiene que ver con ciertas trasgresiones del cuerpo que apuntalan modos de desterritorialización: la suspensión de códigos de comportamiento social, la introducción de paráfrasis sobre las funciones alimenticias o escatológicas que suspenden la identidad social del individuo y fracturan el nivel simbólico dentro del cual funcionan. Sin embargo estas desterritorializaciones de la corporeidad en el horizonte estético de lo cómico, no suponen una trasgresión o subversión radical del orden social. La risa cómica va acompañada de un distanciamiento del receptor, el *reírse de* parte de la distancia entre el sujeto y el objeto. Como lo observa Freud:

Quando aquel que nos parece cómico, y que, comparado con nosotros, hace mucha ostentación de sus cualidades físicas y muy poco de las espirituales, se presta a una comprensión unitaria y hay que admitir que nuestra risa es, en casos, la expresión de una superioridad placenteramente percibida, que, con respecto a él, nos permitimos. Si le diéramos la vuelta a la relación en ambos casos y encontrásemos que el esfuerzo somático del otro es menor que el nuestro, y el anímico mayor, ya no nos reiríamos, sino que quedaríamos asombrados y le admiraríamos ¹¹

La función mediadora de lo cómico consiste en la capacidad de objetivación del otro, un distanciamiento en el que se sobrepasa los órdenes simbólicos del control social y político, pero no la estructura misma de la identidad del observador o el espectador. Esta diferencia es fundamental en la medida en que lo risible, al tiempo que salvaguarda la identidad del espectador, abre una crítica a los sistemas sociales de control, pero en tanto que la estructura estética de lo cómico se mantiene y responde a la propia estructura epistemológica, social, cultural y política de los sistemas de poder, es un espacio permitido de crítica. Así el principio de representación sujeto -objeto y el principio de normatividad yo-otro, en ningún momento son trastocados por la comicidad, la risa entonces tiene una función catártica en la que la identidad del individuo o la comunidad y sus jerarquías se mantiene en todo momento.

¹¹ Citado por Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria...* Op. cit., pág. 295.

Una segunda consideración sobre lo informe se refiere a los sentidos del horror y el dolor trágicos. A diferencia de la mediación cómica, la mediación trágica lo asume en función del potencial espiritual del héroe o la circunstancia. Siguiendo la afirmación de Freud, en lo trágico el sistema de representación funciona por las correspondencias entre el potencial espiritual y la corporeidad, estéticamente el destino grandioso y doloroso del héroe se soluciona por la voluntad que es una respuesta ética a las imposiciones de la naturaleza, ésta se inscribe en la fortaleza corporal. El cuerpo es metáfora del espíritu, de ahí que el dolor y el horror, inclusive el daño infringido a la carne, sea directamente proporcional a la altura moral del héroe. El cuerpo espiritualizado o heroico define un canon donde lo informe, al mismo tiempo que marca la desproporción entre lo humano y la naturaleza, es una coincidencia entre la naturaleza, la humanidad y la comunidad. Es cierto, el hombre no puede nada contra la naturaleza: su fuerza y sus pasiones, salvo que la dignidad de esta impotencia se resuelve por la altura moral del personaje: él es un vértice de reordenamiento del mundo donde la vida y la comunidad vuelven a encontrar su equilibrio, es decir, el héroe es el estatuto simbólico por antonomasia. El dolor trágico es la aficción o la pasión donde la vida y sus representaciones encuentran sitio para reconfigurar el orden del cosmos: naturaleza, humanidad y política. No se trata de degradar al héroe al someterlo a las pulsiones primarias de lo informe, sino de tensar el límite del adentro y el afuera para reinscribirlo en una identidad espiritual o moral que puede resignificar las relaciones del hombre con el mundo. De ahí que la desproporción trágica se explique en función de un sobrepasamiento hacia lo superior y no hacia lo inferior.

Esto marca una diferencia fundamental con lo cómico en lo que se refiere a las representaciones de la corporeidad: mientras en lo risible el cuerpo se deconstruye a través de las funciones bajas y meramente escatológicas, en lo doloroso se atiende a los niveles emotivos de la pasión. Si bien está en el cuerpo, de éste importa destacar el orden emocional: tristeza, culpa, etc. En todo caso la obscenidad, como ya lo observaba Nietzsche, se mantiene oculta en lo trágico, es un atributo que sólo corresponde a lo irrepresentable, es decir, lo sagrado. Esto explica las reglas de su representación: de una parte en lo informe (Dionisio) debe mantenerse oculto y siempre en su registro ontológico -cósmico -es imposible que se manifieste en la representación, acaso su fuerza sólo es irruptiva y a través de recursos que impiden que se muestre en toda su contundencia-,

mientras el diálogo, la máscara y el coro, son mediaciones inteligibles de esto informe, son “bella apariencia”, aquí la belleza y el delirio del sueño median la realidad del horror. Visto así, lo informe es mediado por lo simbólico: punto de unión del hombre, la comunidad y el cosmos o territorio de lo gobernable que asume la contradicción de la fuerza de la vida para convertirla en representación.

Las relaciones que establecen lo trágico y lo cómico con lo informe, sin duda son definitivas en la estructuración del canon artístico de la cultura occidental, de ahí la necesidad de retomar su definición estética. Sin embargo, es preciso diferenciar un asunto más, el que se refiere a la problemática de lo informe desde su sentido grotesco y sublime.

El significado que lo informe adquiere en el valor estético de lo grotesco en su sentido cómico, tiene que ver con dos problemas fundamentales. El primero se relaciona de manera directa con la risa: a diferencia de la risa cómica, la grotesca no se objetiva ni se distancia, no consiste en el *reírse de* sino en el *reírse con*. Como lo observa Jauss, se trata de una risa que pone en juego la colectividad donde no hay ni degradación ni objetivación¹². El segundo aspecto se vincula con el sentido de la corporeidad, en lo grotesco-cómico, el cuerpo es el lugar de la inscripción estética que “...ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrescencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce al *fondo* de ese cuerpo.”¹³ Lo grotesco, sin bien no se limita a su mera forma cómica, sí encuentra en ésta un territorio fértil donde estructurar una construcción artística diferenciada a la de lo cómico por oposición.¹⁴

En la estética de lo grotesco operan cierto tipo de relaciones donde la distancia entre el sujeto y el objeto son inexistentes, antes bien en este valor estético la risa opera por simpatía, es decir, por la disolución entre el acontecimiento y el espectador liberando el principio de goce de la vida, se trata de un desbordamiento de los límites de la representación y de la identificación, los cuerpos convertidos en masas e intercambio de funciones primarias operan por medio de la risa. Bajtín, al referirse al sentido de la risa

¹² Véase Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria...* Op. cit., págs. 295-303.

¹³ Mijael Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, pág. 286.

¹⁴ Según Jauss lo cómico por oposición resulta de la resistencia y la negación de los sistemas de representación del poder y de la subversión de los roles canónicos de representación propios de la épica y la tragedia. Véase Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria...* Op. cit.

grotesca, reconoce que en la Edad Media y el Renacimiento, ésta tiene una dimensión que se explica por un sentido de la colectividad y la vitalidad que pone en juego un sentido específico de la comunidad a partir de los excesos del cuerpo, excesos exclusivos del pueblo. El carnaval es el territorio donde la risa irrumpe por sí misma y no como espacio de representación y de crítica social, tal y como lo hace la risa cómica y la sátira, sino como irrupción de un espacio de goce puro caracterizado por dos elementos básicos, el espacio público y las funciones materiales del cuerpo. La plaza es el espacio natural del carnaval que no tiene regulación oficial, y el cuerpo material, sobre todo sus funciones sexuales, escatológicas y alimenticias (orgiásticas), tienen una función irruptiva de la vida. En este sentido, la risa carnavalesca responde al flujo del placer y su pura afirmación suspende y pone en duda los sistemas de control social y moral.¹⁵

La suspensión de las identidades públicas y corporales define una condición de lo informe, que lo diferencia sustancialmente de las formas en que lo cómico y lo trágico lo entienden. El espacio público de la plaza es transformado en un espacio de libre intercambio de impulsos vitales, de ahí que los excesos tengan la función de crear una masa donde no hay “escena” sino acción. Se trata de liberar los distintos tipos de fluidos vitales para crear una masa informe donde la risa circule libremente y donde la fiesta, parafraseando a Bajtín, es la voz del tiempo que habla ante todo del porvenir.

Aún más significativo es la determinación del cuerpo grotesco, éste se define por dos elementos fundamentales: el predominio de lo topográfico y la disolución de sus límites. El cambio de lugar de lo alto y lo bajo disloca las relaciones espirituales e inteligibles del cuerpo: de ahí que la palabra no corresponda al soplo, sino a la hiperbolización del gesto o la localización de un órgano inferior que puede articularla: el vientre o inclusive el ano, por ejemplo. Según palabras de Bajtín, lo esencial de la disolución de los límites en el cuerpo grotesco:

... es atribuido a las partes y lados por donde él *se desborda, rebasa sus propios límites y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo: el vientre y el falo*, estas partes del cuerpo son objeto de la predilección de una *exageración positiva*, de una hiperbolización; estas partes pueden también *separarse del cuerpo*, tener una vida *independiente*, suplantando el resto del cuerpo relegado a un segundo plano. [...] Todas estas

¹⁵Véase Mijael Bajtín, *La cultura popular en...* Op. cit., págs. 59-130.

excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde *se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo*, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas.¹⁶

La concepción de la corporeidad como desbordamiento y topografía, así como la función pública que le reconoce Bajtín, sin duda marchan a contrapelo de las funciones estéticas de lo trágico y lo cómico, lo que también supone reconocer su significado en lo que se refiere al modo en que se define la experiencia estética en el canon occidental y que será determinante para entender la función de lo informe en el arte del siglo XX, asunto del que me ocuparé más adelante. La experiencia estética, para el canon occidental, supone sobre todo el distanciamiento imaginario y vital de la representación. La catarsis es un reconocimiento por la identificación a partir del resguardo. Inclusive en las funciones rituales que tiene la tragedia, el distanciamiento es necesario para la toma de conciencia de la situación propiamente trágica, al igual que en lo cómico por oposición, donde la identificación es simpatética, el principio de objetivación del otro (*reírse de...*) va acompañado de este distanciamiento. De esto se desprenden cuando menos dos asuntos para mí fundamentales: el que tiene que ver con lo escénico y lo representativo como condición fundamental de lo trágico y lo cómico, y el que se relaciona con el distanciamiento como resguardo del receptor y fundamento del sentido de los valores estéticos de lo informe, según modo trágico o según modo cómico. En cambio, el valor estético de lo grotesco suspende por principio dicho distanciamiento, tal cual lo he venido exponiendo, lo carnalesco supone la cancelación de toda representación. Ahí donde lo que reina es la sinergia de la vida y el goce, no hay puesta en escena, sino acontecimiento vital y pulsional donde toda identidad y territorio están cancelados, ahí los temores, las normas y los sistemas de control, así como las identidades no tienen lugar: lo informe fascina, la risa y el cuerpo devienen en colectividad y fuerza vital. En la risa grotesca la muerte y la vida, el placer y el dolor, lo alto y lo bajo, el yo y el otro coinciden en el exceso. Acaso por ello entre más compleja es la construcción histórica, filosófica y política del sujeto, esto informe es marginado de los discursos institucionales del poder y de los cánones de representación del arte, al extremo de convertirlo en una experiencia estética

¹⁶ Mijael Bajtín, *La cultura popular en...* Op. cit., pág. 285. El subrayado es del autor.

pura, tal y como sucede con la noción moderna de lo sublime, que en mucho es la respuesta que la cultura occidental intenta dar a estas experiencias humanas.

Lo sublime es una invención de la modernidad kantiana que responde a la necesidad de sistematizar una experiencia humana que por momentos se antoja irracional. Sin embargo, las consideraciones que al respecto hace Kant, al tiempo que explican la “vivencia” de lo informe, salvaguardan al sujeto de éste. Lo sublime no puede ser informe (monstruoso) aunque su experiencia se relacione de manera directa con un estado emotivo o inclusive racional que sobrepasa los límites de la representación. Se trata de un argumento que da cuenta de una vivencia posible del sujeto ante lo informe, pero donde este sujeto nunca está en peligro. En otras palabras, lo sublime es una cirugía profundamente aséptica del sentido de la emoción y el deseo, del cuerpo y sus sobrepasamientos, por medio de la cual el pensamiento moderno sustituye a la vivencia de lo informe y lo monstruoso, marginando o incluso negando su condición orgiástica y vital. Es preciso detenerse en este punto, parte importante del desarrollo del argumento de este trabajo se desarrolla en relación con la noción de lo sublime. En la concepción moderna de este valor estético, desde mi perspectiva, es donde se plantean las problemáticas fundamentales de la estética de lo informe, el asco y el morbo del arte del siglo XX, no sólo como estéticas de la negatividad, sino como políticas de la subversión. Lo sublime supone una especificación conceptual donde se ponen en juego las definiciones fundamentales del arte y el discurso teórico de los siglos XIX y XX. En particular las que tienen que ver con una moralización del deseo y el cuerpo, de tal manera que a través de este valor estético y en el contexto del discurso filosófico idealista, se define cierto tipo de vivencia donde las emociones que suponen un sobrepasamiento de los límites del sujeto racional y corporal, devienen en formas de contemplación que permiten controlar el deseo en sistemas de representación artísticos bien definidos. Sólo a partir de ahí se puede explicar porque Kant destierra de su estética el asco y lo monstruoso como experiencias estéticas legítimas. En el fondo se trata de una moralización del deseo que hay que leer desde la totalidad del sistema filosófico de este pensador alemán.

Sin duda el concepto con el que Kant más se aproxima a la noción de lo informe es el de lo sublime dinámico, en éste la emoción tiene un sentido irruptivo donde el sujeto puede aproximarse a su disolución por vía “racional”. Son dos las formas de lo sublime en

Kant: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. La primera resulta de una deducción trascendental de la categoría de cantidad, en tanto el intelecto puede pensar lo infinitamente grande en relación al cual no hay nada más grande: es una magnitud que es igual sólo a sí misma. En cuanto tenemos la capacidad de definir el infinito como eso que lógicamente es ilimitado, dicha capacidad supone algo más allá de los sentidos. “Sublime es aquello – afirma Kant - cuyo sólo pensamiento da prueba de una facultad del ánimo que excede toda medida de los sentidos.”¹⁷ Se trata de una intuición intelectual que hace factible pensar lo irrepresentable en términos de representación de magnitudes absolutas. Más compleja es la noción de lo sublime dinámico. Ésta según el pensador alemán resulta de una “lógica del ánimo” o de la facultad de desear y se relaciona con la desproporción emotiva ante la naturaleza.

Quando la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros como sublime [en sentido] dinámico, tiene que ser representada como inspiradora de temor (si bien, a la inversa, no todo objeto que despierta temor es hallado sublime en nuestro juicio estético). En efecto, en el enjuiciamiento estético (sin concepto), la superioridad sobre los obstáculos sólo puede ser juzgada según la magnitud de la resistencia. Ahora bien, lo que nos esforzamos por resistir es un mal, y cuando no encontramos nuestra potencia a la altura de éste, un objeto del temor. La naturaleza, pues, sólo puede valer como poderío –y, por tanto, como sublime dinámicamente- para la facultad de juzgar estética en la medida en que sea considerada como objeto de temor. Mas uno puede considerar un objeto como *temible*, sin atemorizarse *ante él*; a saber, cuando lo juzgamos de tal suerte que solamente *pensamos* en el caso de que quisiéramos resistirlo y en que toda resistencia *sería* entonces completamente vana.¹⁸

El temor es el sentimiento con el que Kant resuelve la relación con el informe. En éste se tejen al mismo tiempo las relaciones de atracción y rechazo ante lo inconmensurable, así el ánimo se enfrenta ante lo indeterminado pero en el resguardo mismo de la contemplación, el sujeto no está acosado por la propia fuerza de su sentimiento, pues aunque lo padezca puede representar su propio padecimiento. Existe un distanciamiento del sujeto de su propia vivencia. Lo sublime dinámico, si bien pone en juego el ánimo, al final del camino este ánimo le descubre al sujeto su capacidad de tomar conciencia ante su propia emoción. Esto supone una primera consideración que no puede

¹⁷ Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, & 25, pág. 164.

¹⁸ Ib. págs. 173 - 174. Las cursivas son del original.

pasar inadvertida: el propio proceso de apercepción racional del sujeto que puede representarse a sí mismo como atemorizado, permite salvaguardarlo del exceso de la emoción, que en Kant nunca podría ser principio de conocimiento, o lo será sólo en la medida de que es factible convertirlo en un proceso formal de representación del ánimo:

De tal manera, la naturaleza no es juzgada como sublime en nuestro juicio estético en cuanto es atemorizante, sino porque invoca en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para mirar aquello de lo cual nos curamos (bienes, salud y vida) como pequeño y, no obstante, ver por eso mismo su poder (al que estamos en todo caso sometidos con respecto a esas cosas), no como una tal prepotencia respecto de nosotros, ante la cual tuviésemos que inclinarnos cuando se tratara de nuestros principios supremos y de reafirmarlos o abandonarlos. Por tanto, la naturaleza se llama aquí sublime simplemente porque eleva la imaginación a la presentación de los casos en que el ánimo puede hacer para sí mismo sensible la propia sublimidad de su destinación, aun por sobre la naturaleza.¹⁹

Para Kant la capacidad de la conciencia de representarse a sí misma el ánimo explica, en un primer nivel, porque el asco y lo monstruoso no pueden ser experiencias estéticas. En la *Crítica de la facultad de juzgar* sólo hay una referencia al asco y otra a lo monstruoso, que más allá de la escasez de argumentos en torno a estos problemas, son reveladoras de asuntos que encuentran su genealogía en argumentos de orden moral que invalidan estas emociones como estéticas. Las nociones del asco y de lo monstruoso explican y responden a dos asuntos: el primero, se relaciona con el límite de la percepción estética y el segundo con cierta concepción teleológica de la naturaleza. De tal manera que ambos conceptos son las dos caras de la misma lógica: inhibir el principio del horror y la fascinación ante lo informe a partir de la moralización del deseo y del placer, y de la representación de la naturaleza por medio de modelos causalistas de conocimiento y representación.

Kant es claro en lo que se refiere a la noción del asco:

...sólo una especie de fealdad no puede ser representada en conformidad con la naturaleza sin echar por tierra toda complacencia estética y, con ello, la belleza artística: es la fealdad que inspira el *asco*. En efecto, debido a que en esta extraña sensación, que descansa en la imaginación neta, el objeto es representado, por decir así, como si se impusiera al goce, contra la cual, no obstante, nos debatimos con violencia, la representación artística del objeto no se distingue ya de nuestra sensación de la naturaleza

¹⁹ Ib. págs. 174 - 175. Las cursivas son del original.

misma de este objeto, y es entonces imposible que ésta fuera tenida por bella.²⁰

El asco es límite de la experiencia estética en tanto se da un proceso donde el principio de representación se confunde con la reacción inmediata ante el objeto, en esto el filósofo tiene razón. El asco es una reacción sensible y emocional inmediata, es fisiológica, la crispación del estómago es su mejor explicación, es por ello que la imaginación no puede representar, es decir, queda atrapada en la propia sensación que el objeto le produce, lo que cancela la posibilidad de categorizar la propia vivencia. El problema que se pone a discusión es el límite de la capacidad de representación racional del sujeto, pero en sentido inverso a lo sublime. El asco devuelve al sujeto a la materialidad cruda del mundo y de sí mismo y pone en crisis el propio sistema de conocimiento kantiano. Por una parte la *imaginación neta* supone en este contexto, como lo anota Juan Antonio Rodríguez, una imaginación que no representa, sino que queda atrapada en la inmediatez sensible, es una imaginación sólo sensible.²¹ Por otra la *imposición al goce* del asco funciona como una fractura o una rebelión de la cosa frente a la representación: “El asco es, a la vez, el recuerdo de una *ausencia* (la hecceidad de las cosas, impensable de otro modo que estéticamente) y un paradigma de relación *imposible* [...] del Yo con las Cosas.”²² Esto en el contexto kantiano es la negación de su sistema, cuestión impensable para el rigor de este pensador, pero sobre todo para una filosofía que es la sistematización conceptual de la modernidad.

El asco no puede ser experiencia estética y objeto de arte en tanto que la reacción inmediata que produce pone en duda la condición transcendental del conocimiento, pero sobre todo introduce una sospecha en el edificio epistemológico de la modernidad. En tanto que esta vivencia nos regresa a la inmediatez de lo sensible y a la materialidad de la cosa que no puede devenir en objeto (representación), es al mismo tiempo una puesta en duda

²⁰ Ib. pág. 221.

²¹ Al respecto este autor abunda en la siguiente explicación: “La representación de asco, sin embargo, no puede ser *evocada* de este modo. *Extrañamente* (para el juicio de gusto), como veremos más adelante, es una representación que no re-presenta el objeto cuando éste no se halla presente, sino que se trata, paradójicamente, de una representación que se anula a sí misma como tal, en tanto no re-presenta, sino que *presenta* de nuevo el objeto, *qua talis*, haciendo imposible, justamente, su representación (en tanto *médium*).” Las cursivas son del original. Juan Antonio Rodríguez Tous, *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Barcelona: Suplementos ER, pág. 136.

²² Juan Antonio Rodríguez, *Idea estética...* Op. cit. pág. 132.

de la noción del sujeto en tanto imposibilita su función epistemológica. La irrupción de un impulso vital ciego y prácticamente primario de lo humano, supone que el goce opera en un nivel presignificativo y casi animal que cancela la racionalidad misma. Visto así, el asco no sólo es un asunto estético (donde el libre juego de la imaginación esta cancelado como la condición misma de juicio de esta naturaleza), sino también epistemológico y moral. Epistemológico porque la atadura de la imaginación a lo sensible y el reconocimiento de resistencia de la materialidad del mundo a la representación, pone en crisis la idea misma de conocimiento científico, el nivel reactivo de esta vivencia suspende la capacidad de categorización de los datos sensibles. Ético, y quizá sea esto lo más importante para la marginación que hace Kant del asco, porque pone en duda la condición trascendental de la voluntad pura, esto es: el deseo y el goce supondrían una puesta en duda radical de la incondicionalidad del juicio ético.²³

La otra cara de esta explicación es la de lo monstruoso, apenas unas líneas dedica Kant a este asunto. Si su argumentación sobre el asco atiende a la dimensión perceptual y subjetiva de la vivencia de lo informe, lo monstruoso se dirige al problema objetivo, al de la naturaleza. Afirma Kant: “*Monstruoso* es un objeto cuando por su tamaño aniquila el fin que constituye su concepto.”²⁴ El racionalismo del filósofo de Königsberg, supone una finalidad de la naturaleza que en sí misma posee un orden o “razón suficiente” a partir de la cual se explica la perfección y la armonía del mundo, supuesto que por lo demás da por sobrentendido que la naturaleza realiza una finalidad y que esta finalidad no puede ser sino racional, su propia armonía es muestra de esto.²⁵ Así la desproporción pone en crisis el sentido mismo del orden, lo que en términos kantianos es impensable. Una precisión más, este sentido de lo monstruoso, en su desmesura va acompañado de dos asuntos: el primero se refiere a que esta magnitud es monstruosa cuando la imaginación estética no puede captarla como un todo; segundo, la captación del todo excluye la fragmentación y el caos. Así habrá que entender que la aniquilación del fin quiere decir la imposibilidad de intelección de la magnitud por la conciencia del sujeto. En esta argumentación Kant pone en juego la noción misma de infinita magnitud dada como la condición categorial de la

²³ Emmanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*. Salamanca: Sígueme, 1998. págs. 39 -42 y 115-128.

²⁴ Emmanuel Kant, *Crítica del juicio*. Op. cit. pág. 167.

²⁵ Véase Emmanuel Kant, “Antinomias de la razón pura” en *Crítica de la razón pura*. Op. cit. y *Crítica de la facultad de juzgar* 2da. parte. Op. cit.

intuición intelectual de lo sublime y es a partir de ella que niega lo monstruoso. No se ocupa tanto del problema material o de la fisicidad (hecciedad) de lo monstruoso por sí mismo, sino de la resistencia que este opone a su intelección racional. Se trata de argumentos negativos para controlar el deseo y el desorden, en función de hacer viable la racionalidad como principio de relación humana con el mundo y del mundo mismo. La estética de Kant pone a discusión las relaciones entre deseo y monstruosidad a partir de su racionalización, discusión que se resuelve en la idea de lo sublime tan cara para la modernidad artística y filosófica. En este sentido, lo sublime resuelve a los ojos de la modernidad la relación entre lo informe y la experiencia estética a través del temor como forma de la contemplación. El resguardo es un factor determinante del sujeto que al tiempo que puede contemplar e inclusive tener una vivencia de lo horroroso, lo puede asepsiar por vía intelectual.

Sin duda el supuesto que está detrás de esta “perversión” racional del ánimo y de la idea de la naturaleza, hay que buscarlo en las reflexiones éticas del pensamiento kantiano. El problema no es solamente las derivas artísticas e históricas que la noción de lo sublime ha tenido en la modernidad –de las cuales me ocuparé más adelante–, sino las relaciones entre deseo y sublimidad. Relaciones que responden y se explican en el contexto de todo el pensamiento kantiano. Acaso por ello se hace necesario ir un paso atrás para explicar la necesidad del filósofo de llevar a cabo esta asepsia del ánimo que está presente en su idea de lo sublime.

Lo sublime se explica por las relaciones éticas y epistemológicas que guarda con el sistema kantiano de pensamiento. Por el lado de la teoría del conocimiento, el asco y lo monstruoso harían imposible la capacidad de representación del sujeto y con ello su condición misma. El sujeto en Kant se define por la función de darse a sí mismo como representación la capacidad de representar. Además de esta cancelación del sujeto, el asco de manera particular pone en crisis o cuando menos cuestiona la noción de sentido común²⁶ tal cual este pensador la entiende: como una forma trascendental de la sensibilidad que

²⁶ Para tener derecho a pretender la aprobación universal del juicio estético [...], basta admitir: [...] que en todos los hombres la condición subjetiva por esa facultad (la subjetividad) en lo que se refiere a la facultad del conocimiento, puestas en actividad en ellas, con un conocimiento en general, son idénticas, lo cual debe ser verdad pues si no, los hombres no podrían comunicarse sus representaciones ni en conocimiento mismo... En Emmanuel Kant, *Crítica del juicio*. México: Espasa Calpe, 1982, pág. 195.

permitiría que no sólo la experiencia estética fuera comunicable, sino cualquier experiencia sensible. Por el lado de la ética, el asco supondría poner en operación el apetito como elemento de relación con el mundo, lo que también quiere decir, que la voluntad estaría abierta a una cierta seducción por lo inmediato y a la opacidad de la materia. Esto, en términos del planteamiento kantiano, supondría que la experiencia estética al tiempo que carece de “universalidad”, sería una liberación del aspecto pulsional o irracional de la voluntad. Asunto imposible, ya que la voluntad en Kant, sólo es el ejercicio práctico de la razón. La necesidad de argumentar una voluntad pura como definitoria de ley moral, lleva al filósofo a invalidar el placer y el dolor como condición a priori de la eticidad, lo que puede ser o no ser discutible en este ámbito. Sin embargo, lo que importa aquí son las consecuencias que esto tiene a la hora de abordar la problemática estética de lo informe:

Ahora bien (*en segundo lugar*), como un principio que se funda solamente en la condición subjetiva de la receptibilidad de un placer o de un dolor (que en todo caso sólo empíricamente es conocida y no puede ser valedera de igual modo para todos los seres racionales), si bien puede servir para el sujeto que la posee, como su *máxima*, no puede en cambio servir para este mismo (porque carece de necesidad objetiva que debe ser conocida *a priori*) como *ley*, resulta que no puede tal principio proporcionar nunca una ley práctica.

Teorema II

Todos los principios prácticos materiales son, como tales, sin excepción, de una y la misma clase, y pertenecen al principio universal del amor a sí mismo o felicidad propia. El placer derivado de la representación de la existencia de una cosa, en cuanto deba ser un fundamento de determinación del deseo de esta cosa, se funda en la *receptibilidad* del sujeto, porque *depende* de la existencia de un objeto; por consiguiente, ese placer pertenece al sentido (sentimiento), y no al entendimiento, el cual expresa una relación de la representación *con un objeto*, según conceptos, pero no con el sujeto según sentimientos. El placer es, por consiguiente, práctico sólo en cuanto la sensación del agrado que el sujeto espera de la realidad del objeto determina la facultad de desear. Ahora bien; la conciencia que acompaña toda su existencia, es la *felicidad* y el principio que hace de ésta el supremo fundamento de determinación del albedrío, es el principio de amor a sí mismo. Así pues, todos los principios materiales que ponen el fundamento de determinación del albedrío en el placer o dolor que se ha de sentir por la realidad de algún objeto, son completamente de *una misma clase*, en tanto en cuanto ellos todos pertenecen al principio de amor a sí mismo o de la propia felicidad.

Consecuencia

Todas las reglas prácticas *materiales* ponen el fundamento de determinación de la voluntad en *la facultad inferior de desear*, y, si no hubiese ley alguna *meramente formal* de la voluntad que la determi nase

suficientemente, no podrá admitirse tampoco *facultad alguna superior de desear*.²⁷

La felicidad, el placer y el dolor son negados como condiciones de juicio práctico (ético), pero también como principios de juicio estético. Kant también funda el juicio estético en las condiciones trascendentales del conocimiento, así el placer y el dolor, en tanto son materiales, opacan o contaminan la posibilidad de la imaginación trascendental y del sentido común. Así el asco y lo monstruoso suponen en última instancia la irrupción de algo irrepresentable para el sujeto poniendo en crisis su definición misma. Quizá sea esto el trasfondo de la argumentación: la necesidad de preservar una racionalidad formal que de cuenta de la condición misma del sujeto, tanto en lo moral, como en lo lógico y lo estético, y que en el fondo no responde más que a la necesidad de articular un sistema puritano de conocimiento que de cabida a las distintas formas de relación del sujeto con el mundo. Sea como fuere, de esta exposición es fundamental tener en cuenta el valor que Kant otorga a la noción de sujeto como un articulador indispensable de su sistema filosófico. Cuestión fundamental para el argumento de este trabajo en la medida en que mucho de las discusiones teóricas y artísticas de la modernidad y la posmodernidad se desprenden de los análisis kantianos.

El primero y más inmediato se relaciona con la reflexión y la producción del arte romántico del siglo XIX, período de la historia que entra en una relación íntima con el problema del que nos ocupamos. Para los pensadores y los artistas del romanticismo, la fealdad ocupará un lugar importante, sin embargo para ellos, la fealdad (lo informe) se soporta aún sobre la mediación ficcional del arte y en esto responde de una manera inmediata a la concepción que Kant ya planteaba sobre la posibilidad de representar la fealdad en el arte. En suma, para el romanticismo el asco, lo informe y la fealdad se inscriben en lo que bien se podría llamar una “estética de la negatividad sensible”, que como bien lo anota Rodríguez Tous, responde a una discusión más amplia entre racionalidad y sensibilidad, entre lógica y estética, donde la fealdad, lo horroroso y sus consecuentes vivencias funcionan como resistencias a la categorización o racionalización.²⁸ Asunto distinto serán las estrategias con las que la estética de la vanguardia y la

²⁷ Emmanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*. Op. cit. pág. 38. Las cursivas son del original.

²⁸ Juan Antonio Rodríguez Tous, *Idea estética y...* Op. Cit, págs. 25 –32.

posmodernidad entenderán las funciones que lo informe puede tener en el arte: para las primeras, éste entrará en juego como un discurso de subversión ideológica aunque aún anclado a la mediación ficcional o imaginaria del recurso artístico; no así para la posmodernidad donde tendrá una función clara en el proceso de destitución y deconstrucción de la idea de sujeto que, y he insistido mucho en ello, es lo que en última instancia está en juego en las apuestas estéticas y artísticas de la segunda mitad del siglo XX.

Llegamos pues a un punto nodal de la exposición: tanto las figuras cómicas como las cómico-grotescas, así como las consideraciones kantianas en torno al asco, lo monstruoso y lo sublime, ponen en perspectiva algunas problemáticas importantes para la comprensión de lo informe y las funciones que esto tienen en la historia del arte y la estética: el problema del sujeto y su destitución, el problema de la materia y la corporeidad y el problema de la fantasía como modo de recepción de este valor. Estos recorridos estéticos nos permiten observar, en un segundo registro de análisis, los cambios conceptuales que lo informe ha tenido a través de la historia, cambios que res ponden a la construcción de la noción de sujeto en la modernidad y que la posmodernidad cuestionará de manera radical.

El espacio social de lo informe: naturaleza, ciudad y política

Sin duda los horizontes sociales, artísticos y culturales donde la viven cia estética de lo informe, la fascinación y el rechazo pudo ejercer sobre sus receptores históricos, han cambiado de sentido de manera importante a lo largo de la historia occidental. Estos cambios, a mi parecer, me permite dar un paso más para los análisis fenomenológico-hermenéuticos a partir de los cuales se articula el argumento de este trabajo y que además, me permiten ir deconstruyendo las relaciones discursivas sobre las que se soportan las lecturas históricas de lo informe. Son cuatro las formas e n que podemos conceptual las significaciones y usos de lo informe: la orgía, el carnaval, la subversión y la banalización. Además en cada una de ellas se ponen en juego cuando menos dos elementos: 1) la función que tiene esta estética en un horizonte histórico determinado y 2) la carga discursiva y epistemológica con la que se le concibe según ciertos cánones morales, políticos y artísticos

determinados. Es decir, se trata de las relaciones entre arte, cultura y poder.²⁹

Según esto se trata de establecer las tipologías de representación de lo informe que se han dado a lo largo de la historia del arte y la cultura. No se trata de hacer un recorrido, sino simplemente de establecer las relaciones sus modos de representación y su función cultural y social, para contextualizar, en lo general, el arte de la segunda mitad del siglo XX, y los modos particulares en que las tecnologías de la representación de dicho siglo lo han construido, específicamente la cinematografía. Una primera consideración sobre las tipologías de representación y los significados de lo informe, se relaciona con la función cultural del arte y con el propio soporte con el que se le representa., éstas establecen relaciones determinadas en la definición de la función social de lo informe. Pero más allá de su soporte –que será un asunto a tratar más adelante - ahora importa destacar la noción de lo informe, sus usos culturales y sociales. Son cuatro las tipologías de representación, las cuales responden a la función cultural: la orgía, el carnaval, la subversión y la banalización.

La orgía: del cuerpo colectivo del pueblo al cuerpo político de la risa

El sentido orgiástico de lo informe se contextualiza en los usos rituales del cuerpo y se relaciona con las formas sagrado -míticas primitivas de las sociedades nómadas y agrarias. En este sentido los estudios de Bataille (1897-1962) ponen en una clara perspectiva el sentido que tiene en la orgía. Las formas primitivas de organización social hacen de las pulsiones tanáticas y eróticas el lugar de los desbordamientos y de la pertenencia a la colectividad humana y cósmica:

La orgía no se orienta hacia la religión *fasta*, extrayendo de la violencia fundamental un carácter *majestuoso*, tranquilo y conciliable con el orden profano: su eficacia se muestra por el lado *nefasto*, atrae al frenesí, al vértigo y a la pérdida de conciencia. Se trata de comprometer la totalidad del ser en un deslizamiento ciego hacia la pérdida, que es el momento decisivo de la religiosidad.³⁰

Esta pérdida está entendida en términos de una organización social de la

²⁹ El concepto de poder está utilizado en el sentido foucaultiano, es decir como los dispositivos discursivos y tecnológicos con los que distintos modelos de conocimiento generan campos epistémicos de representación y de control. La forma de este control en la modernidad es la que nace de la relación entre ciencia, tecnología y poder político y que se define como ideología.

³⁰ Georges Bataille, *El erotismo*. México: Tusquets, 1997, pág. 157.

colectividad y en el límite del significado rudimentario del trabajo como interdicto en las sociedades primitivas. Lo informe y lo monstruoso de la orgía se entiende como un cuerpo comunitario y natural en el que son in-existentes las práctica individuales del deseo y del placer e inclusive del dolor; y como una superación al interdicto del trabajo. En este contexto, las formas de realización “artística” del cuerpo orgiástico se vincula directamente con la danza, muestra de ello son las saturnales griegas y los ritos del peyote en los indios mexicanos. De esto habría que destacar la importancia del cuerpo colectivo como sujeto de la acción orgiástica, éste funciona como soporte y sobrepasamiento de las pulsiones fundamentales de la vida.

En este contexto habría que diferenciar la condición vital que revela el cuerpo informe de la orgía, no se trata de establecer un límite entre el goce y el deber sino de buscar el modo en que uno fluye a través del otro generando la pertenencia de lo humano al cosmos y a la colectividad social. Lo que en otras palabras significa que lo informe y sus excesos, no se entienden bajo el horizonte de lo simbólico como normatividad, sino desde una perspectiva que pone en juego la continuidad de la vida consigo misma. Si bien como lo observa Bataille, la orgía ocupa un lugar intermedio entre el trabajo y la pertenencia al cosmos, o la separación del hombre y el animal, es oportuno no perder de vista que el estatuto “simbólico” del trabajo en las sociedades primitivas se inscribe en la lógica de lo nómádico o la ambigüedad de la herramienta como civilización y máquina de guerra.³¹ Si por una parte el trabajo estructura las formas originarias del interdicto, también es cierto que sus herramientas suponen, no una separación del hombre de la naturaleza, sino su continuidad vital donde se engarzan simultáneamente la guerra y la “civilización”. La “máquina de guerra” según la lógica de los nómadas, no quiere decir inscribir territorio, sino entrar en el flujo vital de la violencia originaria del cosmos. Bajo esta lógica, la orgía no es una separación y mucho menos una subversión, sino una forma más de esta continuidad de la vida consigo misma.³² Algo que sin duda cambiará a lo largo de la historia a la hora en que estas fuerzas vitales se inscriban en las territorializaciones del cuerpo, la cultura y el poder.

Este cambio habrá que buscarlo en el paso de las sociedades primitivas (nómadas y

³¹ Ib. págs. 46 y 47.

³² Véase Deleuze y Gautari: “Tratado de nomadología: la máquina de guerra” en *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002, págs. 359-431.

agrarias) al de las sociedades antiguas. En particular las que se refieren a la fundación de las ciudades-estado. Es aquí donde el cuerpo informe adquiere un nuevo sentido y función, y se relaciona de manera directa, ya no con el uso ritual y sagrado de los excesos corporales, sino con su doble función estético-política; y que anterior al paradigma cristiano occidental de la prohibición, muestran la función subversiva de lo informe en la sociedad griega, donde de lo que se trata no es de reprimir o sublimar el cuerpo y sus placeres, sino de darles cabida en el ámbito de la existencia humana: en su *ethos* y su *polis*.

La *polis* griega marca, para la historia de la cultura occidental, el nacimiento del sistema simbólico de representación, marca el significado del espacio público como territorio y ejercicio de la democracia. Se trata de una convocatoria a la colectividad y al ejercicio ciudadano de gobierno. Dentro de este espacio de discusión se engarzan el arte, la filosofía y la política en la definición del sentido y función del deseo en la sociedad. Se trata de los modos en que las tecnologías de la representación convierten al cuerpo en el territorio ético, estético y político donde se llevan a cabo las inscripciones de los interdictos y las transgresiones sociales y morales. Como lo observa Foucault, en el mundo griego, el placer (*aphrodisia*): "...no es una ontología de la carencia y el deseo; no es el de una naturaleza que fija la norma de los actos, es la de una fuerza que asocia entre sí actos, placeres y deseos."³³ De las relaciones de estos tres elementos se generan las éticas, estéticas, políticas en torno al cuerpo y al deseo, lo que sin duda dará como resultado las formas y los usos específicos de representación.

En el registro filosófico-político, la discusión sobre el sentido y uso del placer hay que entenderlo en el horizonte de una ética material y una política del deseo, donde como lo observa Foucault, el problema no reside en la prohibición del placer, sino en la función que tiene en el espacio social. Así pues, la discusión en este orden habrá que buscarla en las disputas entre Platón y las escuelas materialistas y éticas del cinismo y el epicureísmo; en lo estético entre los cínicos y su poética de lo inmediato en oposición a la comedia aristofánica. Sin duda el núcleo central de estas discusiones se inscribe en el horizonte más amplio sobre el eros y el placer en la cultura griega.

El paradigma de esta discusión lo encontramos en el *Banquete* y, para ser más

³³ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. Tomo II, México: Siglo XXI, 1998, pág. 42.

preciso, en el mito del andrógino originario. En palabras de Aristófanes y ante la exposición amplia del origen y forma de este andrógino, el dramaturgo concluye:

Pues la razón de esto es que nuestra antigua naturaleza era como se ha descrito y nosotros estábamos íntegros. Amor es, en consecuencia, el nombre para el deseo y persecución de esta integridad. Antes como digo, éramos uno, pero ahora, por nuestra iniquidad, hemos sido separados por la divinidad, como los arcadios y los lacemonios. Existe, pues, el temor, de que si no somos mesurados respecto a los dioses, podamos ser partidos de nuevo en dos y andemos por ahí como los que están esculpidos en relieve en las estelas, serrados en dos por la nariz, convertidos en téseras. Esta es la razón, precisamente, por que todo hombre debe exhortar a otros a ser piadosos con los dioses en todo, para evitar lo uno y conseguir lo otro, siendo Eros nuestro guía y caudillo.³⁴

Este mito originario, al lado del argumento que Sócrates desarrolla en este mismo diálogo sobre la idea del Eros como un *daimon* y no como un dios, y las relaciones entre amor y bien para justificar la belleza (el objeto del deseo), apuntan a una consideración del eros (deseo) en términos de falta, pérdida y normatividad que lo ciñe a los sistemas de normatividad ética que lo reducen a la lógica, o más bien traducen y abstraen la lógica al interdicto al espacio moral y político de la polis griega.³⁵ Espacio que precisamente el cinismo y el epicureísmo intentarán subvertir de manera radical.

La subversión cínica ocupa un lugar intermedio entre una ontología vitalista de corte materialista y una política del deseo no antitética, se trata de la afirmación pura de la risa como espacio subversivo/irruptivo de un registro que establece una relación anterior entre la humanidad y la naturaleza a los sistemas normativos de la política griega. Entre la retórica y la dialéctica, que se mueven en el orden del enunciado lógico, el cínico se ubica en el lugar anterior a las oposiciones: en el lugar de lo inmediato del placer y el goce. La escuela cínica está en los márgenes de los sistemas simbólicos de la cultura griega: ocupa un lugar en la ciudad a condición de subvertir los usos y el sentido de este espacio político. Más que una ética en el sentido estricto de la palabra, en el cinismo opera una estética de la puerilidad como modo de acción poético-política. Estética que pone en perspectiva el lugar

³⁴ Platón, "EL Banquete" en *Diálogos*. Tomo III, Madrid: Gredos, 1997, 193a, pág. 228.

³⁵ En este contexto es interesante observar el recurso retórico de la ironía con el que Sócrates reduce al absurdo la pasión erótica de Alcibíades. En el *Banquete*, Sócrates pone en evidencia la ira celosa de Alcibíades para justificar como el *eros* más bien habría que entenderlo en función de la reproducción sexual y el conocimiento como gestación de ideas a la manera de la fecundación. Véase Ib. 213a -219b, págs. 266-278.

de lo informe escatológico y erótico a la hora en que entra en escena el mundo político de la cultura griega. A diferencia de los usos rituales de lo informe en la lógica de la orgía, el cínico recupera y resignifica el cuerpo como lugar del deseo, como estrategia de supresión de las relaciones entre la lógica, la ética y la política. Se trata como lo afirmé líneas más arriba de una estética del goce entendida como una política del deseo. Como lo afirma Michel Onfray: “Desde el punto de un urbanismo simbólico, el cínico decidió escoger un lindero con los cementerios, los extremos, los márgenes. El cinosargo concentraba toda la fuerza del emblema: estaba situado en lo alto de una colina, fuera de la ciudad, cerca del camino que conduce a Maratón.”³⁶ Contra el espacio legitimado del saber (la Academia o el Ágora), el cínico contraponía sus diabolizaciones, una afirmación del cuerpo y con ello del lenguaje no inscrito en los espacios de la institucionalidad del saber. Así en el horizonte de la filosofía y el discurso de la polis, el cinismo descubre al cuerpo como resistencia, sus superficies y sus orificios, lo inmediato de las funciones escatológicas y genitales son el lugar de lo informe donde se lleva a cabo una subversión contra los discursos idealistas y estratégicos del pensamiento griego:

El cinismo griego descubre como argumentos la animalidad del cuerpo humano y de sus gestos y desarrolla un materialismo pantomímico. Diógenes refuta el lenguaje de los filósofos con el de los payasos [...]. La teoría de esta insolencia puede abrir en efecto el acceso a una historia política de los combatientes. Es lo que posibilita una historia de la filosofía como historia social dialéctica: es la historia de la encarnación y de la división de conciencia.³⁷

Este descubrimiento de la “animalidad del cuerpo humano” marcha en sentido inverso a las mitologías y las metáforas con las que el mundo del platonismo griego, e inclusive de la dramaturgia clásica, construyó su idea del placer y el erotismo. Anterior al mito del *eros* platónico sublimado o de la pérdida de la unidad originaria del andrógino, el mundo cínico inscribe su imaginario del deseo en bestiarios que más tarde la tradición de la cultura occidental se encargará de prescribir.

El pez masturbador, el perro y el cerdo son las metáforas donde se inscribe el deseo. Anterior a la lógica del gasto y el contrato, estos animales significan en el orden del exceso

³⁶ Michel Onfray, *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós, 2002, pág. 36.

³⁷ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2003, pág. 178.

y lo inmediato, algo que apuntala nuestras aproximaciones a una fenomenología de lo informe-grotesco. La figura del pez masturbador se opone y se afirma radicalmente frente al mito del andrógino y del *eros* de la tradición occidental. El pez masturbador y a través de él Diógenes, el filósofo de la linterna, descubre que los peces (los placeres) son:

...más inteligentes que los hombres, pues se frotan el vientre sobre un material áspero tan pronto como sienten la *necesidad de eyacular*. No habla de sed de amor, de la necesidad de la pasión o del imperio cerebral de la libido, sino de la eyaculación. Es la constante lúcida del materialismo: reducir el deseo a la fisiología, al antojo del derrame seminal, a la apetencia de un movimiento corporal.³⁸

Si el pez da lugar al placer solipsista, el perro ocupa el lugar central de esta immediatez; al lado de su sexualidad, el canino metaforiza el hambre y su satisfacción, es su impertinencia la que le otorga este sitio: arrebatarse la ofrenda de carne a los dioses nada más porque sí lo convierte en el animal que, habiendo la ciudad, subvierte lo simbólico en función de su instinto. Alimentación, sexualidad y alojamiento, “los cínicos persistían en la metáfora canina cuando se trataba del hábitat.”³⁹ Se trata de metáforas de lo inmediato donde el instinto fluye sin tapujos, en los límites de toda fidelidad y toda animalidad. El cerdo, no ya animal de los cínicos sino de los epicúreos, se inscribe en estos bestiarios del goce. Este animal funciona a contrapelo de los discursos edificantes de la filosofía idealista griega y de la moral de los primeros cristianos. Mientras que éstos veían en este animal el más vil de los seres vivos, en el epicureísmo representa una radicalización del mundo del placer: una radicalización de la materia. Platón al sostener su argumento sobre la metempsicosis y la metempsomatosis en el *Timeo*, parte de la idea de que “...los animales

³⁸ Michel Onfray, *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia: Pre-Textos, 2002, pág. 79. Al respecto el autor destaca el valor de la anécdota a la hora de inscribir esta “lógica de la sensación” como ejercicio político del placer y como ontología de lo inmediato y la superficie: “...en la calles de Atenas o de Corintio, encontramos a Diógenes masturbándose en la plaza pública, lamentando no poder satisfacer las necesidades correspondientes al hambre de una manera tan eficaz, expedita y simple. ¿Por qué, se lamenta, frotándose uno el vientre no se obtienen los mismos resultados cuando las ganas de comer no atenazan? Se trata siempre de la lógica del *frotis* solitario –del frotamiento solipsista-. Del mismo modo, y exactamente en el mismísimo espacio público, Crates se afana con Hiparquía, sin un estado de ánimo particular, más bien contento, echando probablemente un vistazo a la redonda para intentar percibir la mirada aviesa, divertida, ofendida del ciudadano, del menteco, de los niños o las mujeres que pasan por allí. El también finge la inocencia y se pregunta cuáles son las razones por las que todo el mundo se entregue al sexo de manera privada, en su casa, encerrado en su habitación, sin saberlo practicar exactamente de la misma manera en público, a la vista y conocimiento de todo el mundo. ¡Fin de las convenciones y de los usos de los culpables de la carne!” pág. 82.

³⁹ Véase Michel Onfray, *Cinismos...* Op.cit. págs. 37 y 40.

proceden de una encarnación relacionada con la vida anterior de un hombre.”⁴⁰. Según esta lógica, como lo observa Michel Onfray aquellos hombres que en:

...una vida anterior a la muerte renunciaron al uso del cerebro, del espíritu y del alma para hacer uso exclusivamente del cuerpo, de la carne y de la materia, éstos se metamorfosean en animales cuya cabeza cae al suelo, aproximándose a la tierra atraídos por su antiguo elemento de predilección. La torpeza y la pesantez obligan al cuerpo a reposar en el suelo.⁴¹

Al igual que el pez y el perro, el cerdo abre la dimensión de lo telúrico. Su mirada al suelo, su confusión entre el alimento y la defecación, el sexo y la escatología, se traspasan mutuamente; para los epicúreos, el cerdo encarna ese límite donde los dioses no tienen lugar y donde la trascendencia no significa nada. Una ética, pero también una estética de lo inmediato que inscriben la forma nómada del deseo en el seno mismo de lo sedentario. El cerdo, animal domesticado, descubre el lugar de la abyección misma del deseo, su cuerpo transgrede el límite de toda normatividad y es analogía del lado oscuro del ser humano, no en vano la cultura cristiana inscribió en su cuerpo la forma de los excesos: la lujuria, la pereza y la gula.

Esta “simbólica” de lo animal muestra pues, cierto registro donde lo grotesco y lo monstruoso funcionan, en lo ético-político, como una estética de la risa y lo inmediato que cancela las formas de la retórica y la dialéctica; en lo ontológico, la afirmación del deseo y el goce desde la materialidad y la corporeidad. Ahí donde el deseo se resuelve en la continuidad entre lo humano y la naturaleza, las escuelas éticas del cinismo y epicureísmo abren una dimensión ontológica de la risa y convierten a la *aphrodisia* en la potencia que se afirma antes de toda dialéctica. Son la imagen aún no revolucionaria pero sí subversiva del libertino:

La teoría de la autonomía integral, la celebración del instante quintaesenciado, la promoción del Eros ligero y la realización de una ética lúdica, proporcionan los cuatro puntos de apoyo del libertinaje: permanecer libre, habitar el presente, rechazar la pesadez, practicar el juego [...]. El exceso contra el ahorro, el gasto contra la pusilanimidad, el cuerpo contra el alma, la vida contra la muerte, la alegría contra la

⁴⁰ Michel Onfray, *Teoría del cuerpo...* Op. cit. pág. 142.

⁴¹ Ib.pág. 143.

tristeza, la sensualidad contra la castidad, la soltería contra el matrimonio, el contrato contra el instinto, la afirmación contra la negación.”⁴²

Así pues el cinismo y el epicureísmo ocupan un lugar intermedio en el sistema y las tecnologías de la representación de la polis griega: un lugar donde la ética, lo político y el arte dejan de estar diferenciadas. Mientras que el mundo griego y su historiografía dividió en estamentos bien definidos el saber, al grado en que Platón expulsaba a los poetas de la polis y el arte dramático ocupa un lugar definido de la representación del *pathos* trágico y del *sympathos* cómico, donde inclusive la catarsis circunscribe el goce al territorio de lo estético, los cínicos y los epicúreos son una huella que pone en cuestión la división social y epistemológica de los saberes.⁴³ El teatro griego ocupa, visto desde los argumentos aquí expuestos, un lugar determinado en el mundo de la representación que responde más al estatuto simbólico que el arte tiene en una sociedad que ha definido claramente el sitio del *pathos* social y no tanto a una liberación catártica del cuerpo social. Inclusive la idea misma de la comedia aristofánica no sólo afirma dicha tecnología, sino que en un sentido la realiza absolutamente. En todo caso la presencia de los cínicos y más tarde de los epicúreos abre un territorio significativo que nos permite entender una praxis del deseo que se aproxima radicalmente a los usos del deseo, el placer y el goce que el *performance* tiene en la cultura de la segunda mitad del siglo XX. Desde luego las diferencias son muchas, pero sus funciones son análogas en muchos sentidos.

El carnaval: los lindes de la risa, entre el paganismo y la cultura popular

Sin duda el cambio que supone el discurso sobre lo informe y el sentido que sus representaciones tiene para la cultura cristiana antigua y medieval, nos hablan de una división entre la carne y el cuerpo donde el saldo final será una inscripción simbólica del goce donde éste será marginado, cuando menos, de la tecnología de la representación oficial. Sin embargo, más allá de las tecnologías de la representación institucionales, la

⁴² Ib. pág. 150

⁴³ En este contexto el mundo de la dramaturgia clásica adquiere una dimensión distinta inclusive a la que Nietzsche le otorgará y que el mismo Aristóteles le reconocía.

Edad Media construye sus formas del cuerpo informe a través de lo grotesco cómico y que sin duda tienen su expresión en el carnaval como fenómeno social. El sentido estético del cuerpo grotesco en el medioevo se relaciona de manera directa con el uso social y con los imaginarios culturales de esta época. En particular los que tienen que ver con las diferencias entre las representaciones del cuerpo humano, ya se trate de los sistemas normativos de poder o de los espacios no controlados de este poder. El carnaval, como lo observa Bajtín, define la función social del realismo grotesco en el que:

...el elemento espontáneo material y corporal es un principio *positivo* que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta no separado de los demás aspectos vitales. El *principio material y corporal* es percibido como *universal y corporal*, y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*.⁴⁴

La condición de este realismo grotesco se contextualiza en las relaciones entre el espacio público de la plaza, la vida cotidiana, la risa, el lenguaje vulgar y el cuerpo colectivo. A diferencia de la orgía en su sentido primitivo, el carnaval nace en el momento de la separación de clase que trae consigo la sociedad feudal y pone en operación una dinámica que tiende a suspender los límites de la representación y de las tecnologías del poder. El cuerpo como cuerpo social no responde a la lógica ni a los sistemas de simbolización del cuerpo, ni siquiera se le oponen, mas bien funcionan en la lógica de lo inmediato. En este contexto la plaza, el espacio público, no funciona como espacio político, sino como espacio vital donde se dan cita las continuidades del pueblo a través de la risa. No hay diferencia en este espacio entre lo representado y el espectador, éstos “no asisten, son que lo *viven* ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. [...]. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*.”⁴⁵

Esta desterritorialización del espacio no significa más que el espacio vital de lo cotidiano, donde al mismo tiempo esta cotidianidad se relaciona con las formas culturales del lenguaje y la vida vulgar, con el cosmos como relación inmanente e indiferenciada entre el hombre y el mundo y con la ontología de la risa como alegría de la vida. En este sentido

⁴⁴ Mijael Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y...* Op. cit., págs. 25 y 26.

⁴⁵ Ib. pág. 13.

el espacio social del carnaval se coloca a la mitad entre el mundo pagano y el mundo cristiano de la cultura medieval y es anterior a la condición de representación artística y por tanto simbólica. Se coloca en un lugar anterior a la teatralidad y marcha a contrapelo de los espacios de la representación medieval. Afirmación de una diferencia que ocupa un lugar paralelo a los sistemas de representación eclesiásticos y nobles. El carnaval habita al lado de la literatura caballerescas, la simbólica y la literatura eclesiástica. Contra el amor cortés, la risa erótica y alimenticia; contra la espiritualización oficial, la afirmación del cuerpo. El carnaval cancela, en su pura inmediatividad, el espacio social del poder. No es un sistema simbólico, sino una colectividad vital subyacente a una sociedad que puede escapar a las lógicas de la representación y que no entiende la risa y el cuerpo como resistencias políticas del poder, sino como lugar originario de la vida que de vez en vez irrumpe en espacio público de una ciudad precaria y anárquica. El payaso y el bufón son el cuerpo de la risa que más tarde tendrá su forma en el pícaro: esa figura límite entre un cuerpo colectivo y un sujeto que balbucea el modo del individuo moderno.

Dos son los paradigmas del pícaro que en sus tipologías marcan el sentido social de lo grotesco en los lindes de la Edad Media y el Renacimiento: Lazarillo de Tormes (1554) y Sancho Panza (*Don Quijote de la Mancha* 1605-1615). La tipología del cuerpo de ambos personajes abre al mismo tiempo el espacio social del pueblo y el espacio vital del cuerpo: en ambos la risa y el goce se inscriben como posiciones ante lo espiritual y subvierten los usos sociales del cuerpo heroico. Como lo observa Bajtín: “...Sancho es el correctivo natural, corporal y universal, de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida).”⁴⁶ La risa y la “vulgaridad de Sancho” funciona en contrasentido al idealismo y la locura del Quijote: dos límites de la representación que llevan a su extremo el lugar del arte en el Renacimiento: el límite de la locura de Don Quijote como acto de fundación del goce en la fantasía del amor caballeresco, y la fuerza más originaria de la topología del cuerpo de Sancho que da vigencia a la locura gracias al realismo del cuerpo grotesco de la risa. Es imposible dejar de considerar el final del Quijote: ante la muerte del caballero, el cuerpo del escudero como *hecceidad* irreductible

⁴⁶ Ib. pág. 26.

de la vida como júbilo: acto de solidaridad ontológica del cuerpo con la materia y condición de posibilidad insuperable del deseo, como reducto último de la risa como resistencia a la distancia, más tarde la desgarradura, ineludible entre la carne y el cuerpo.⁴⁷

La distancia entre la carne y el cuerpo no significa otra cosa que el dualismo de la cultura cristiana medieval donde el cuerpo será negado hasta convertirse en carne y la carne será el lugar simbólico del pecado. Entender la función social del realismo grotesco en esa sociedad, supone, cuando menos, tener en cuenta un asunto primordial: la enorme separación existente entre los sistemas simbólicos del poder y la cotidianidad de la vida en el Medioevo y el Renacimiento. Entender el “cuerpo” desde el pueblo, es entender su imaginario social inscrito en las tradiciones no controladas por los sistemas de representación del poder, en cambio la carne nace como el registro simbólico de ese mismo sistema de poder. En este sentido, la carne inscribe el sistema de control a partir del código de representación de la nobleza y la iglesia; mientras que en el carnaval el cuerpo pertenece al ámbito de la comunidad vital. La “carne” para el sistema de poder, se entiende como el territorio abandonado por el espíritu donde se generan las relaciones entre el dolor, el castigo y lo monstruoso. No deja de llamar la atención la función edificante que lo monstruoso tiene en el discurso simbólico del poder de la sociedad medieval, tanto sus bestiarios como la carne son el territorio de la caída y una resignificación de lo informe a partir de discursos que objetivan la representación en formas y gestos bien definidos, donde se ponen en operación maquinarias de representación controladas. Maquinarias de rostridad como enunciados visuales de control del deseo, ahí el rostro de Cristo es la génesis de todo gesto y de toda jerarquía simbólica. Ahí se codifican las estrategias de repetición ideológica del sistema de poder a través del eco y la diseminación de un canon de representación que socializa en los rostros particulares el imaginario del rostro como absoluto y que escinde el cuerpo hasta convertirlo en carne. ¿Qué hay de común entre un rostro de Cristo medieval y un rostro de Cristo de Giotto (1267-1337) o entre un rostro de Cristo y un rostro de la Virgen? Una maquinaria de rostridad que pierde el cuerpo y eleva la mirada, primero, y el gesto, después, a un sistema de control político: “La desterritorialización del cuerpo implica

⁴⁷ Aquí es oportuno tener presente el hecho histórico de que las dos partes del *Quijote* se escriben teniendo de por medio la Reforma y la Contrarreforma, lo que significa una diferencia en las estrategias de escritura de Cervantes: mientras que la primera parte se redacta en el horizonte histórico de la libertad renacentista, la segunda se realiza en el contexto de la censura contrareformista.

la territorialización del rostro; la des codificación del cuerpo implica una sobrecodificación por el rostro...El rostro es una política.”⁴⁸ Como bien lo observan Deleuze y Guatari al referirse al fresco de lo Estigmas de San Francisco (1297 -1300), entre Cristo y el Santo de Asís opera una maquina ria en la que el gesto del éxtasis está ya desmaterializado, lo que otras palabras quiere decir que está controlado el deseo como tascendencia a la hora en que el rostro del Santo reproduce el rostro de Dios.



Giotto, *Los Estigmas*, 1297-1300.
Fig. 4

Esta dialéctica de lo grotesco entre la risa y el control del deseo, entre el carnaval y la maquinaria de rostridad, en última instancia, no se resuelve por un sistema de exclusiones o de superación de su oposición hacia la identidad mayor de una tecnología de la representación, antes bien, se inscribe en una lógica de la ambigüedad. Muestra de esto son la diversidad de discursos y representaciones que coexisten a ún hasta el siglo XV. El *Jardín de las delicias* es muestra de ello. En esta obra del Bosco (1450-1516) los lindes de los significados se desvanecen en sus paradojas, entre el erotismo y la muerte, entre la belleza y lo monstruoso, este tríptico muestra el horizonte vital en el que el erotismo y el placer, lo bueno y lo malo, la carne y el cuerpo, el alma y el espíritu se muestran en su

⁴⁸ Gilles Deleuze y Félix Guatari, “Año cero -Rostridad” en *Mil mesetas*. Op. cit., pags. 173-196.

ambigüedad. Como lo afirma Michel de Certeau, se trata de un *locus voluptatis* donde los significados del placer y el dolor, los animales y los hombres, la materia y el espíritu conviven en una simultaneidad de significantes que no construyen su sentido en una sola dirección, sino que ponen en escena la condición ontológica, histórica y social del cuerpo, sus deseos, sus fantasías, sus terrores, remontando el sistema binario y dualista del imaginario moral y espiritual del cristianismo medieval:

El jardín del Bosco nos ofrece medios para perdernos. Los puntos de referencia tienen en cuenta las posibilidades del error. Desligados, como en un sueño, de las significaciones seguras, vienen de lejos. Sus reapariciones aquí y allá dentro del cuadro, nos sugieren viajes jalonados por las fresas, cerezas, ojos que son esferas o sexos, por obsesiones bucales o anales. Estos caminos del sin sentido forman, como una red de anamnesis interminables, el Otro Lugar de un paraíso que no es el de una doctrina esotérica, de un mito pasado o de un carnaval contemporáneo.⁴⁹



Bosco, "Monstruo cabeza de pájaro" detalle del ala izquierda de el *Jardín de las Delicias*, 1504.
Fig. 5

Sin duda la presencia de lo monstruoso y lo informe en esta obra del Bosco opera diversos niveles de significación del cuerpo en los que difícilmente podríamos reconocer los límites de la carne o de sus funciones. En todo caso lo que se pone en operación son los extremos del paraíso y el infierno, son las fronteras del mundo histórico del Medioevo y el

⁴⁹ Michel de Certeau, *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana, 1993, pág. 83.

Renacimiento. El centro del tríptico es el *locus voluptatis* en tanto historicidad, un territorio donde el carnaval y la orgía acontecen como situación social, pero que responden a un sustrato más complejo donde el placer y el horror, lo bello y lo horroroso, el paraíso y el infierno no son ni pérdida ni fin, respectivamente, sino fuerzas vitales que definen el lugar social del deseo, la escatología y lo grotesco de esa sociedad que aún no vive a partir de la fisura entre lo humano y la naturaleza.⁵⁰ Un territorio equívoco donde el erotismo y la genitalidad se pueden relacionar con las tradiciones paganas del Renacimiento y que en todo caso refuerzan capacidad de la conciencia de darle una representación mi argumento en torno al modo en que el placer, el dolor, la risa, el erotismo y lo grotesco están presentes en la cultura anterior a los sistemas de control social del deseo a través de la imagen. Son espacios de representación no controlados o permitidos en una sociedad que aún no construye la noción del sujeto y las formas de control del deseo.⁵¹

Visto desde esta perspectiva, la función de lo grotesco en el carnaval habría que entenderla como un espacio irruptivo que pone en perspectiva el lugar que tienen las maquinarias de poder, en lo que se refiere a la construcción ideológica de lo grotesco como lugar simbólico de la culpa, el pecado y la caída. En éste el deseo y el goce pretenden ser controlados a través de una simbólica de lo monstruoso como registro visual de un discurso moral. Sin embargo, habría que hacer una precisión sobre este sentido de la moralidad de la imagen. En ella el estatuto de lo monstruoso, como pecado, funciona en la lógica y la estética del icono. Es decir, su significación es simbólica y responde a una mirada totalitaria donde el mundo no está escindido. Se trata nada más de la distancia entre el sistema de poder y el sistema social, donde las mediaciones de la ley, el orden jurídico y el sistema de intercambio económico, aún no están totalmente diseminados. El “panóptico” medieval y renacentista, si es que se puede hablar de él, aún es débil y en todo caso se inscribe en las formas de lo sagrado y en una lógica del poder donde el

⁵⁰El lugar del deseo y la voluptuosidad como una forma de vida de finales de la Edad Media y el Renacimiento muestra, como lo observa Ioan P. Culianu, que no se puede entender este periodo de la historia tan sólo desde la visión unilateral del poder de la Iglesia. No será sino hasta el momento de la Reforma y la Contrarreforma cuando la erótica pagana sea controlada radicalmente por el sistema de poder. En todo caso como lo afirma este autor, habría que pensar que el enemigo común del cristianismo protestante y el católico en última instancia era el paganismo renacentista y sus prácticas festivas. Véase *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 1999.

⁵¹ Véase Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*. Madrid: Herman Blume, 1989.

comportamiento social se inscribe en el orden de la falta material y no del sistema de control de la abstracción formal de la ley.⁵²

La subversión: de la melancolía a la perversión o las fisuras racionales del goce

La construcción de la noción del sujeto nace de un lento y doloroso proceso donde la humanidad occidental, al tiempo que se seculariza, irá padeciendo el desgarramiento de la conciencia en el descubrimiento de la muerte. De Hölbein (1497 -1543) a Sade (1740-1814), lo informe, lo grotesco, se irá inscribiendo a partir de la pérdida de la inocencia. El dato perdido de esta separación será el cuerpo y sus pulsiones. De los lindes del Renacimiento y el manierismo a la modernidad ilustrada de Sade, se pone en operación un largo proceso donde las fisuras entre el hombre y el mundo se irán profundizando hasta construir un nuevo “sentido” de lo informe que desbordará, en un principio, la. En sus albores la modernidad anunciada en el Barroco será un desgarramiento de la religión como metarelato donde el horror y la melancolía serán el acontecimiento afectivo de una sociedad que vive la tensión entre el paganismo y el cristianismo, entre la ciencia y la alquimia, entre el racionalismo y la religión, al final, un sitio donde el nacimiento del sujeto habrá que entenderlo en la lógica de la ilusión, en el horizonte imaginario del engaño y en la construcción especular del horror. En este contexto, el cuerpo grotesco, lo informe, será el sitio donde se inscribe esta tensión: una especie de lucha para entender que la risa vital se retira del mundo para dar paso a la lógica del desencanto, al cuerpo como lugar de la culpa, el dolor, el pecado; pero también de la perversión y el sadismo. Entre el Barroco y la Ilustración se pone en operación una fisura, donde en el caso del primero ésta se asume como desencanto y en segundo como la necesidad de dar cabida a una representación que lo haga inteligible. En suma, entender el paso que va de lo grotesco como solidaridad con la vida, a su marginación moderna en la estética de Kant, no puede darse sino a través de la comprensión y función social de lo informe en el mundo Barroco y su racionalización en la ilustración sadeana. Un asunto en común comparten estos dos horizontes históricos: la condición política e ideológica de la imagen. Las lógicas y estéticas de ésta tendrán diferencias sustanciales, pero en todo caso, ambas se reconocen y se conciben a sí mismas

⁵² Véase Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1980.

como lugar social, como espacio público del poder y espacio social de resistencia.

Así al tiempo que la construcción del sujeto moderno va definiendo los espacios controlados del poder a través de la ciencia, el arte y la política serán en esta misma definición, donde se inscriba el sentido de lo informe. A partir de ahí lo informe tendrá que ver con las figuras del horror y el temor: un pequeño cambio que significa el paso de una sociedad que prescribe en sus sistemas de representación el lugar del goce y el sobrepasamiento en ámbitos bien definidos del quehacer humano. El paso del Barroco a la Ilustración significa el paso del desgarramiento como *pathos* social a la asepsia y control social de este *pathos*. ¿Cuál es pues el lugar social de lo informe en esta genealogía del sujeto?

En un lúcido ensayo Julia Kristeva logra ver el primer síntoma de lo informe como cadáver para la cultura occidental, para la pensadora francesa *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* (1522) del joven Holbein abre la posibilidad de la ilusión y sobre todo de la muerte, "...nos lleva a sumirnos en el horror de esta cesura que es la muerte o a soñar en un más allá invisible".⁵³ ¿Qué supone mostrar el cadáver de Dios a la hora de colocarnos en la situación histórica de una sociedad que vive la ruptura del orden medieval del poder? Supone la visibilidad de la muerte, del dolor y la melancolía,⁵⁴ el sitio donde el cadáver inscribe el límite de la representación y el principio de la falsa ilusión. Aquí el cuerpo ya no se integra ni a la comunidad divina ni a la humana. Aquí aparece el primer síntoma de un imaginario que se enfrenta al engaño, aquí se inscriben las tensiones de una colectividad entre la trascendencia obligada de la religión y la desilusión de una sociedad que enfrenta el primer síntoma de la muerte de Dios. A diferencia del Bosco, Holbein abre la afección del fin como lugar de la representación. Esta pintura bien podría ser metáfora y espacio donde las pugnas entre reformistas y contrarreformistas encuentran el límite de la mimesis y el símbolo como verdad y donde el imaginario artístico tendrá que construir una nueva lógica de la imagen que ponga en operación y de sentido a la afección. Un lugar de lo aterrador donde la informalidad del cuerpo marca la necesidad de hacer del afecto el espacio psicológico de negociación del poder, asunto que la lógica del sentimiento del barroco hará suya.

⁵³ Julia Kristeva, "El Cristo muerto de Holbein" en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Tomo I, Madrid: Taurus, 1989, pág. 248.

⁵⁴ Ib. pág. 262.



Hans Holbein el Joven, *El cuerpo del Cristo muerto en la tumba*, 1522.

Fig. 6

Este *pathos* de la muerte de Dios cambia radicalmente la función social de lo grotesco y el estatuto de la tecnología de la representación. Si el carnaval asumía el cuerpo informe como alegría de la vida, si el Renacimiento abrió el espacio de la perspectiva como lugar del sueño erótico y la pulsión pagana de pertenencia de lo humano al cosmos, en el Barroco se inscribe la ambigüedad de una pérdida: la del goce. La tecnología de la representación barroca habrá que comprenderla en la zona de colapso y de indescirnibilidad: en el vértice donde el goce cae hasta la muerte o se eleva al espíritu, y donde la imagen habrá de funcionar en la lógica de la teatralidad, en la estética de la afección, en la política del miedo y el deseo y en la ética de la compasión.⁵⁵ En síntesis, el Barroco inscribe la teatralización como lugar afectivo de la desilusión y como territorio ideológico y político de los afectos. Ahí donde el símbolo pierde su estatuto ontológico, la imagen pasa a ser, no el lugar de una revelación, sino el territorio de lucha en el que los sistemas de representación inscriben, en el cuerpo informe y grotesco, la conmoción de un mundo que se entiende a sí mismo en conflicto. Donde la imagen se vuelve zona de afecto: el gesto, la luz, la oscuridad, la visibilidad, el furor funcionan como espacios de ambigüedad. Teatralizar, esta desgarradura, quiere decir, alegoría, retórica, enigma. La ambigüedad de este *pathos* estará al mismo tiempo representada, “mostrada”, en la ambivalencia erótica de Bernini (1598 -1680) o de Caravaggio (1573-1610) o inclusive en la patética estética de Rembrandt (1606-1669).

⁵⁵ Funcionamiento que se vincula con la distribución social del poder y con la tensión entre los nuevos paradigmas del conocimiento que se desarrollan a finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII. La nueva distribución social del poder se relaciona con el fortalecimiento y el desarrollo de la burguesía y con la necesidad política del catolicismo y el protestantismo de negociar con las nuevas distribuciones geopolíticas de Europa. En lo que se refiere a la tensión que crea el desarrollo de nuevos paradigmas de conocimiento con las tradiciones epistemológicas, en estos siglos se negocian modos de representación del mundo.



Bernini Gian Lorenzo, *El éxtasis de Santa Teresa*, 1647 - 1652.

Fig. 7

En el *Éxtasis de Santa Teresa* esta ruptura tiene su mejor exposición en la separación entre el rostro y el cuerpo: ahí el placer se escinde de la gravedad y la interioridad del cuerpo, escisión que muestra la pugna interna a la que el arte, igual que toda la sociedad de la época,⁵⁶ se enfrentaba. El Barroco teatraliza los afectos no sólo para conmover, sino también para engañar, simular o desviar el goce al territorio de una ambigüedad donde tuviera lugar. Esta estética se enraiza, como lo observa Buci-

⁵⁶ Al respecto es oportuno notar dos observaciones de corte histórico: una en el orden de la historia de las mentalidades, la otra en el orden de la historia de las ideas. El lugar de esta crisis en la vida cotidiana se inscribe en el cambio del uso y significado del cuerpo, que según Sara Matthews se da en los siguientes términos: “Entre los años 1500 y 1700, nuevas actitudes respecto del cuerpo y nuevas reglas de comportamiento dieron lugar a una promoción de castidad y timidez en todas las áreas de la vida diaria. Se cerraron los burdeles, se obligó a los bañistas a conservar las camisas puestas y el camisón reemplazó al desnudo como equipo aprobado para dormir. La mitad inferior del cuerpo se convirtió en un mundo aparte, en un territorio prohibido que las *précieuses* del siglo XVII rehusaban nombrar. Bajo la doble influencia de la Reforma protestante y de la Contrarreforma católica, los artistas renunciaron a la dura batalla para exhibir la forma humana, y las cortinas accidentales, las hojas de higuera y los arbustos volvieron a velar el desnudo.” Sara F. Matthews Grieco, “El cuerpo, apariencia y sexualidad” en Georges Duby y Michelle Perrot (ed.), *Historia de las mujeres*. Tomo III. Madrid: Taurus, 1992, pág. 85. En lo que respecta al proceso ideológico de socialización, Michel de Certeau observa lo siguiente: “Las iglesias se dividen y vemos como se rompe la alianza institucional entre el *lenguaje* cristiano que expresa la tradición de una verdad revelada y las prácticas propias de cierto orden del mundo. La vida social y la investigación científica se alejan poco a poco de los feudos religiosos. Las afiliaciones a distintas iglesias, al oponerse, se relativizan y se convierten en determinaciones contingentes, locales, parciales. Se vuelve posible encontrar una *legalidad* de otro tipo. Una nueva axiomática se instala en un principio como una tercera posición entre las dos iglesias contrarias (católica y protestante). Progresivamente, esta nueva posición va definiendo el terreno que se descubre de bajo de la fragmentación de las creencias.” Michel de Certeau, *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993, pág. 151.

Glusckman, en una retórica de la idea y en la recomposición dinámica del espacio de los cuerpos y de los lugares inscribiendo una topología, al mismo tiempo, de lo real y lo fantasmático.⁵⁷ Si en el *Éxtasis* el rostro y el cuerpo se escinden, en las pinturas de Caravaggio *El Muchacho mordido por un lagarto* (1600) y *Muchacho con cesto* (1593), se muestra el lugar ambiguo del deseo y el tiempo, entre lo bello y lo feo acontece la fragilidad del tiempo y el poder del deseo como el terreno de la afección que hace posible el desgaste: un cambio estético que el tiempo que habla de lo informe como decrepitud, del tiempo y de la muerte.



Caravaggio, *Muchacho mordido por un lagarto*, 1600.

Fig. 8



Caravaggio, *Muchacho con cesto de frutas*, 1593.

Fig. 9

El lugar de la ambigüedad desde ahora será el de la teatralidad: el gesto y el acontecimiento como lugar del devenir y la falsedad. A diferencia del uso social del carnaval, o inclusive del régimen de la representación del mundo clásico, la teatralidad barroca es ambigua en tanto que es un territorio ya controlado por el poder y al mismo tiempo el lugar donde este poder es cuestionado y subvertido. Sin duda la pugna entre los reformistas y los contrarreformistas, y la escisión que se da entre hombre, Dios y mundo, producirá una nueva tecnología de la representación donde lo informe, lo grotesco, lo monstruoso, entrarán en el ámbito de este régimen de la imagen. Se trata del “imperialismo

⁵⁷ Christine Buci-Glucksman, *La folie du voir*. Paris: Galilée, 2002, pág. 189.

ocular” en la expresión de Buci-Glucksman, “de la *imago* como modelo pasional del creer”.⁵⁸ Lejos del acontecimiento vital del carnaval como espontaneidad de la vida, en la cultura barroca, lo informe se mueve en la lógica del control de la imagen y siempre como una negociación con el poder. En suma, teatralización significa territorialización del deseo y la vida por medio de la representación. Ahí el furor de la dramaturgia y lo tenebroso pictórico son los espacios donde lo informe tendrá cabida y donde su función social entra de lleno en el ámbito del control de las imágenes: en pro de ellas y contra ellas. Se trata de la noción de *hipotiposis* o la presentación del sujeto por su aspecto (*subjectum sub aspectum*) que según Kant es doble:

...esquemática cuando un concepto que el entendimiento aprehende le es dada a priori la intuición correspondiente; simbólica, cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar, y al que ninguna intuición sensible puede serle adecuada, se pone un tal a cuyo propósito el procedimiento de la facultad de juzgar coincide de modo meramente analógico con aquel que ésta observa en la esquematización, es decir, coincide con él simplemente según la regla del proceder, y no según la intuición misma y, por tanto, simplemente según la forma de la reflexión.⁵⁹

En todo caso en la estética del barroco se pone en operación el nivel simbólico de esta hipotiposis donde el sujeto se define por la regla del proceder para crear un cuerpo de ficción y un espacio de ilusión donde la imagen es al mismo tiempo narración y subversión: censura y trasgresión de la imagen y del significante. Esta nueva invención de la mirada, o mejor aún la invención de la mirada que se mira a sí misma, “este juego dentro del juego, este teatro dentro del teatro y esta extraña armonización del *Trauer* y del gran juego del mundo, deviene idéntico al Poder y sus puestas en escena...”⁶⁰. Entre el éxtasis místico, la angustia de Hamlet(1601 o 1602) de Shakespeare (1564 -1616) y Segismundo de la *Vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca (1600-1681), y la sátira Góngora (1561-1627) y de Quevedo (1580-1645), el terreno común es límite entre la forma y lo informe, entre la vida y la muerte, entre la estética y la política. El barroco es la fisura melancólica, el lugar de la cesura como descubrimiento humano, en la cual la ilusión se descubre como

⁵⁸ Ib. pág. 155.

⁵⁹ Emmanuel Kant, *C rítica del juicio*. Op. cit., pág. 257.

⁶⁰ Christine Buci -Glucksman, *La foli du...*Op. cit., págs. 167-168.

desilusión, el poder descubre sus espectros y sus sueños. Entre la mística y la sátira, el barroco es “...caída hacia lo alto del Eros sublime y caída hacia lo bajo de los cuerpos prostituidos destruyendo las bellas totalidades cerradas de la forma.”⁶¹

El barroco es una lucha a cuatro frentes y una crisis que dará lugar al nacimiento del sujeto moderno cuya condición irreparable será la separación del goce de la vida, la sublimación de la emoción en el temor tal y como lo definirá la estética kantiana. La condición del nacimiento del sujeto es la escisión de sí mismo: ese lugar que el barroco padeció y que la ilustración representará: el cadáver, la cesura de la muerte. La lucha a cuatro frentes a la que me refiero es la de la ciencia contra la creencia, la del paganismo contra la cristiandad, la de la cristiandad contra sí misma y la del poder religioso contra el poder secular. Una lucha y una crisis en la que la humanidad se desgarró y descubre el lugar de lo informe en el horror, lo tenebroso y el furor. Una lucha que se resuelve en el terreno de los afectos y sus ambigüedades como ese espacio indefinido en el que el sujeto nace de una escisión del Ser para descubrir por primera vez la nada, la conciencia de muerte: origen doloroso y melancólico del nihilismo occidental. Fisura que en lo social y lo cultural responde a la religión como una práctica social y una razón de estado, como lo anota Michel de Certeau, se trata de una conversión de la religión en ética, un desplazamiento de los marcos de referencia, donde en la medida que avanza el pensamiento ilustrado, la religión será una práctica social necesaria para la sobrevivencia del poder y la sociedad. Lo que es nuevo de este estado de crisis,

...no es la *ideología religiosa* (el poder impone un retorno a la ortodoxia católica), sino la *práctica* que en lo sucesivo hace funcionar a la religión al servicio de una política del orden. La investidura religiosa con la que se acredita este orden, está destinada a ganarse las organizaciones existentes y consolidar la unidad política. En este nivel, el “sistema cristiano” debilitado, se transforma en el teatro sagrado del sistema que le sucede, asegurando así el tránsito de la conciencia cristiana hacia una nueva moralidad pública.⁶²

Parte fundamental de este tránsito es su teatralidad,

“...la estética multisensorial era también una estética del afecto y del efecto, una estética del artificio que multiplica todo. Colocada sobre el

⁶¹ Ib. pág. 179.

⁶² Michel de Certeau, *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993, págs. 160.

signo de Proteo, los efectos engrandecido de los seres, supra seres angélicos o supra seres monstruosos u obscenos, se apropia de las pasiones más extremas. Ésta desestabilizó toda visión humanista del hombre, y todo Sujeto de un *Cogito* pleno y conciente de sí, maestro y representante del mundo. Porque el hombre es tiempo, tiempo de la precariedad y del devenir, por turno melancólico y sensual, vacío y glorioso, escindido por el horizonte de la muerte.”⁶³

En esta crisis del nacimiento del sujeto, el deseo tomará tantas derivas como las de la propia crisis. Este *pathos* hará de lo informe el lugar de la enfermedad y la decadencia, una moralización del goce en vías a darle sitio en el nuevo sistema racional y secularizado de la moral y el poder. Sin duda el paso del Barroco a la Ilustración en mucho se inscribe en los usos e interpretaciones de lo grotesco, el placer y lo obsceno, que a partir de ahora dejarán de ocupar el lugar de la risa y el erotismo y pasarán a ser el lugar de la perversión del poder de la aristocracia y la corrupción de la sociedad: un nuevo imaginario se abre con esta crisis, el de la perversión, del que la burguesía y la aristocracia del siglo XVIII darán amplia cuenta. Aquí los espectros acosantes de la disolución barroca llegarán a ser las fantasías eróticas y la sátira política de caricatura en la sociedad del siglo de las luces.

La función social de la estética de lo informe durante el siglo XVIII tendrá al menos dos manifestaciones: el uso de la perversión representado por Sade y la sátira política a través de la caricatura. Ambas son los extremos del dispositivo de la razón ilustrada. Sin duda es este momento donde se generan las conceptualizaciones más relevantes del pensamiento moderno entorno al problema mismo de la estética, no sólo en lo que se refiere al problema de lo informe y lo grotesco, sino al sentido mismo del gusto. Con el ascenso de la burguesía y su lucha de poder con la aristocracia, se configura la noción del gusto que será determinante en los discursos estéticos de la época. Este discurso es producto de la distribución social del poder y del desarrollo de las urbes en ese siglo, el cual pasa a ser el horizonte cultural e imaginario donde se afirma el sujeto. Entender la función social de lo informe y lo monstruoso en su sentido estético supone explorar el horizonte social en el que éste se configura y funciona. Toca pues trabajar los procesos sociales y las producciones culturales y artísticas de estos años. Son tres los registros: el que se refiere al uso social del gusto y su relación con el poder, el que se relaciona con la separación entre lo privado y lo público y el que se refiere a la construcción ideológica de los valores estéticos y a las

⁶³ Christine Buci-Glucksman, *La folie du...* Op. cit., pág. 190.

producciones artísticas en torno a la noción de lo grotesco y lo informe en este siglo.

Sin duda el desarrollo de las urbes a lo largo de dos siglos será determinante en el cambio de las costumbres y en el desarrollo de nuevos comportamientos y códigos sociales. El desplazamiento de la aristocracia a la ciudad y la nueva distribución del poder económico van acompañados del surgimiento del sentido público del cuerpo como metáfora de la clase social. Aparece, en las cortes y en los usos sociales del cuerpo, el sentido del maquillaje como máscara y seducción, que al lado de las relaciones entre higiene y poder, suponen un nuevo registro erótico del cuerpo: la seducción. Belleza y poder se dan la mano en vías a afirmar las nuevas dinámicas de dominación, se establece un vínculo específico entre los lugares del poder y el énfasis de la apariencia. Las sociedades cortesanas europeas convierten la ostentación y la decoración del cuerpo en la representación del poder.⁶⁴ Parte importante de estos usos del cuerpo son sus costumbres, la ostentación no sólo se refiere al cuerpo, sino a los entornos del cuerpo: la comida, la ropa, la decoración pasan a formar parte de esta “pequeña teatralización” de la sociedad y el poder. Ya desde el siglo XVII, al lado del gran teatro del mundo, el proceso de secularización de la sociedad, así como la distribución social del poder, exigían afirmaciones de sí mismas que marchaban, muchas veces, a contrapelo de los códigos de control político y social de la iglesia. En este sentido el “pequeño teatro del mundo” significaba la afirmación del “ethos” que se estaba construyendo. Un “ethos” ilustrado y racional donde el arte, la ciencia, la filosofía y el conocimiento en general se desplazan y se relacionan con las nuevas fuerzas sociales. En este contexto el gusto surge como cierta afirmación de ese poder, que al tiempo que crea nuevos cánones artísticos, también afirma la subjetividad burguesa y aristócrata de la época. Los salones son muestra de ello, en éstos se ponía en operación todo un espectáculo que no tenía otra finalidad que afirmar la posición de poder de las clases dominantes. El gusto nace, como lo observa Bourdieu, “de las luchas que tienen lugar en el campo de la clase dominante y el campo de la producción cultural [...], el gusto es uno de los índices más seguros de la verdadera nobleza, no puede concebir que se le relacione con otra cosa que el gusto mismo.”⁶⁵ En este sentido, el gusto es parte de la afirmación política y social del sujeto. El gusto se afirma según una “estética

⁶⁴ Véase Veronique Nahoum-Grappe, “La estética ¿máscara, estrategia o identidad petrificada?” en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*. Tomo III, pág. 114.

⁶⁵ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus, 2002, pág. 9.

trascendental” que funciona, al mismo tiempo, en un nivel epistemológico y en uno social. Se trata de la diseminación de un “ethos” cultural como canon y legitimador de prácticas y normas sociales, de un sistema de organización de la subjetividad a partir de los usos y las costumbres de clase. Desde luego habrá que entender que tal afirmación se da en el horizonte del pensamiento liberal e ilustrado y su pugna con las tradiciones cristianas, las cuales por cierto también generaban sus propias estrategias de afirmación y control a partir de la rigidez y la radicalización de sus sistemas normativos de moralidad. En todo caso, no se puede dejar a un lado el hecho de que la irrupción de los “libertinos” ilustrados suponía un nuevo sistema de representación donde el conocimiento y el gusto eran parte de su afirmación. Quizá la parte nodal del racionalismo ilustrado se explique por las relaciones entre razón y poder como la capacidad de organizar las prácticas sociales.⁶⁶ Parte de la organización de estas prácticas, al lado de la construcción del sentido del pueblo, lo cotidiano y el folclor del que habla Certau, está la construcción social del gusto. Si los primeros nacen del poder de objetivación del otro según un parámetro proveniente del desarrollo de la ciencia, el gusto nace de la capacidad de representación del sujeto de sí mismo. Con la diferencia fundamental de que ésta autorepresentación funciona como principio “trascendental” de conocimiento.

En este contexto, la definición kantiana de la Ilustración toma otro sentido. La salida de la minoría de edad supone la capacidad humana de darse a sí mismo su representación. Se trata de un distanciamiento de la conciencia del mundo y los afectos para descubrir el principio a partir del cual se les representa. Parte importante de esta capacidad es la que define la noción de gusto en el pensamiento kantiano. Importa para el pensador alemán no sólo entender que el juicio estético es desinteresado en la medida en que logra sobrepasar la satisfacción y el placer, sino considerar que si un juicio de gusto se entiende en términos de satisfacción es bárbaro”: “El gusto sigue todavía siendo bárbaro donde sea que requiera de la mezcla de *atractivos* y *emociones* con la complacencia y, más aún, haga de éstos la medida de su aprobación.”⁶⁷ Independientemente de los argumentos estéticos y epistemológicos desde los cuales Kant justifica esta condición del juicio de gusto, aquí importa la relación que esta afirmación tiene con la noción de sujeto y las vinculaciones

⁶⁶ Véase Michel de Certau, *La escritura de la historia...* Op.cit. págs. 176-177.

⁶⁷ Emmanuel Kant, *La crítica del juicio...* Op.cit. &.13-38, pág. 139.

que este concepto guarda con las lógicas de poder y las prácticas sociales del liberalismo ilustrado del siglo XVIII.

La construcción estética del sentido del gusto va de la mano del ascenso de prácticas sociales que definen al arte como una plusvalía simbólica donde se encarnan u objetivan ciertas capacidades de conocimiento y de posición social. En este sentido el gusto pasa a ser el sitio donde se inscribe la afirmación pública del poder a partir de una sofisticación del cuerpo, las costumbres y la relación que éstos guardan con el espacio público. Las relaciones que se establecen entre espacio público, cuerpo y gusto abren una nueva dimensión de lo festivo, que a diferencia de los espacios sociales de la orgía y el carnaval, funcionan según la lógica del pequeño teatro del mundo, una puesta en escena que convierte la fiesta en farsa.

Sólo con el progreso de la civilización y la ilustración el *sí mismo* fortalecido y el dominio consolidado convierten la fiesta en una farsa. Los amos introducen el placer como racional, como tributo a la naturaleza no del todo domada; tratan, para sí mismos, de neutralizarlo y al mismo tiempo de conservarlo en la cultura superior; y para los sometidos procuran dosificarlo donde no puede ser enteramente negado. El placer se convierte en objeto de manipulación hasta que, finalmente, desaparece en la organización. La evolución va desde la fiesta primitiva hasta las vacaciones.⁶⁸

Son varias las consecuencias que esto traerá consigo: el control que el poder ejerce sobre el placer, en lo que al espacio público se refiere, la conversión de la condición ontológica del goce en una representación epistemológica, el control policiaco del goce a través de los aparatos educativos y jurídicos, tal y como los describe Foucault. Los usos privados del placer tendrán, también, su expresión en el nacimiento del sentido de lo perverso como uso del poder y estrategia de subversión, tal y como lo desarrollará la literatura de Sade. Este escritor es el punto de tensión entre el placer y la racionalidad. Él pone en evidencia las formas mismas en que el placer y la razón se convierten en una tecnología del poder. Cuestión que será definitoria para la comprensión del uso del poder en la sociedad moderna. Finalmente y como parte importante, la recuperación de la risa en el espacio estético de la caricatura. Esta nueva tecnología de la representación inscribe una

⁶⁸ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *La dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta, 2003, pág. 151.

forma más del uso de lo informe y lo grotesco que muestra claramente el estatuto crítico que lo monstruoso y lo grotesco tendrán para la sociedad ilustrada. Risa, poder y perversión son los espacios donde se articulan las formas de la farsa como espacio estético de lo informe y que serán la otra cara del gusto en la sociedad del siglo XVIII.

Las tecnologías de la representación que construye el siglo XVIII bien se pueden entender desde la óptica con la que Foucault explica la irrupción del dispositivo del discurso, el cual no sólo se reduce al desarrollo de las ciencias exactas, sino a la diseminación de esta estilística a todos los espacios de la cultura y la sociedad. Desde los reglamentos de escuela hasta los códigos penales y el discurso demográfico, según el filósofo francés, son muestras de la manera en que el poder administra el deseo y el cuerpo.

Nace hacia el siglo XVIII una incitación política, económica y técnica a hablar del sexo. Y no tanto en forma de una teoría general de la sexualidad, sino en forma de análisis, contabilidad, clasificación y especificación, en forma de investigaciones cuantitativas o causales [...]. A través de la economía política de la población se forma una red de observaciones sobre el sexo. Nace el análisis de las conductas sexuales, de sus determinaciones y efectos, en el límite entre lo biológico y lo económico.⁶⁹

Sin duda en esta lógica de administración del placer, el gusto, tal y como lo vengo trabajando, habrá que entenderlo como esa plusvalía económica y política. Es decir, en términos de valor agregado y acumulación de capital y, al mismo tiempo, como afirmación social del derecho al tiempo libre y al goce de quien posee ese excedente de valor. Se trata entonces de una forma más de la lógica del trabajo tal y como la entiende el discurso burgués, ya sea para contenerlo como exceso de la aristocracia o para administrarlo en el caso de los pobres y el pueblo. Una tensión ideológica que no funciona de manera binaria, sino desde la ambigüedad del poder a la hora en que éste no puede ser pensado sin su propia dosis de goce.

Uno de los lugares públicos donde se pone en escena esta ambigüedad es en la imagen impresa, en particular, en la caricatura. Si bien este género artístico tuvo sus primeras manifestaciones a partir de la segunda mitad del siglo XVII, no será hasta el siglo de las luces que logre una presencia y un desarrollo significativo para la cultura visual. Esto

⁶⁹ Michel Foucault, *La historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1999, págs. 35-36.

se relaciona con el nacimiento de la prensa y el impacto que ésta tuvo en el desarrollo de la producción industrial y masiva de la comunicación. Es en este contexto, donde habría que entender la función de la caricatura y su relación con lo grotesco que, unida al proceso de secularización y del nacimiento de la ética como modo de regulación social independiente del discurso religioso, define una nueva función social de lo monstruoso. La caricatura para la modernidad ilustrada es, en un sentido, una paráfrasis del uso del emblema para la cultura barroca. Al respecto Agamben observa:

La caricatura, que nace justamente en esta época, es el momento en que la dislocación emblemática alcanza a la figura humana. Esto hace verosímil la hipótesis [...], de que el origen de la “figura caricata” deba ponerse en relación con la prohibición, que era parte integrante del código emblemático, de blasonar la figura humana salvo parcialmente...La raíz de esta prohibición que impedía dislocar la figura humana de su significado propio, está en el bíblico “a la imagen y semejanza”, que ligando directamente la figura humana a su divino creador, garantiza irrevocablemente su identidad. [...] El inexplicable retraso con el que la caricatura hace su aparición en la cultura europea no ha de buscarse [...] en una supuesta creencia en la eficacia mágica de la imagen, sino en el hecho de que, fuera del cosmos emblemático, la dislocación de la figura humana revestía necesariamente una intención blasfema...⁷⁰

Intención que para el mundo ilustrado habrá que entender en el contexto de la secularización de la cultura, lo que también quiere decir que la blasfemia aquí va dirigida contra las formas legitimadas del poder: la aristocracia, la burguesía, el clero y el poder del rey. Sólo de manera ocasional y con un sentido distinto, la caricatura de motivo popular responde a otra lógica de la que no me ocuparé aquí. En todo caso es importante observar que la dislocación de la figura humana, tal y como lo maneja la caricatura del siglo XVIII, se relaciona con el sentido de la sátira política a través de la crítica a la función social y política de los personajes. En ésta la risa y su relación con lo grotesco se relaciona más con la hiperbolización de la función social del cuerpo y los personajes, que con los excesos vitales con los que los entendía la tradición greco-latina o con el sentido sustancial del mal en la Edad Media. Una nueva función de lo informe se empieza a construir con la estética de la caricatura y que, sin duda, pone en perspectiva el sentido moderno de esto informe. Este dislocamiento de lo humano deja de entenderse ontológicamente. Ahora lo grotesco, lo informe y lo monstruoso se desplaza al lugar de la crítica social y política, a la costumbre y

⁷⁰ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Madrid: Pre-textos, 1995, págs. 240- 241.

al poder. Acaso como lo observa Baudelaire (1821-1867), la caricatura hace que lo grotesco se mueva en el lugar de la insuficiencia y no del exceso.

La risa deja de celebrar la alegría de la vida y pasa a ser espacio de subversión y crítica social: estrategia e ideología se ponen a discusión en esta tecnología de la representación. La caricatura del siglo XVIII introduce un profundo cambio: los personajes dejan de ser bufones de la corte para convertirse en pantomima de la función social, lo que a los ojos de Baudelaire supone que la caricatura se explica a partir de su insuficiencia esquemática y es, desde esta insuficiencia, que lo informe y lo grotesco se explica. Se trata de una estrategia discursiva y formal que atiende a la reproducción de esquemas fragmentarios y eclécticos de representación, cuya finalidad es representar y simbolizar el lado animal de los personajes y las tipologías sociales.⁷¹

El otro lado de la función social de lo grotesco y el horror que se desarrolló en el siglo XVIII, es el que pone en evidencia el sentido de la fantasía y la perversión. La literatura de Sade sin duda es la que pone al descubierto y quizá, de manera más radical, muestra el lado oculto del *modus operandi* de la racionalidad ilustrada. Contra la ética de la administración social del deseo, que sin duda será uno de los grandes logros sociales y políticos del pensamiento burgués, Sade, este aristócrata ilustrado, entiende y pugna por el potencial pulsional que subyace a la conquista de la racionalidad ilustrada. Mucho se ha trabajado las implicaciones de la estética sadeana en y para la cultura moderna. A qué me limito a considerar dos de ellas por la importancia que tienen para la comprensión del sentido del goce, de lo informe y lo monstruoso a la hora en que nos enfrentamos con la obra de un escritor que logra mostrar la contradicción que subyace en el pensamiento ilustrado: el envés de la crítica de la razón pura -práctica como crítica de la razón perversa y la condición límite del goce como estado de subversión social de los personajes sadeanos.

La condición perversa de la razón ilustrada es un asunto que Lacan (1901-1981) trabajó en su famoso texto *Kant con Sade*.⁷² A diferencia de la negación del placer como principio de moralidad, sostenido por Kant, Sade muestra que el sentido de la ley ética o del imperativo categórico son el puro goce de la racionalidad que se disfruta a sí misma en cuanto cumple con el deber. Según esto el placer no descansa en el objeto de deseo, sino en

⁷¹ Véase Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: La balsa de Medusa, 2001.

⁷² Jaques Lacan, "Kant con Sade" en *Escritos II*. México: Siglo XXI, 1998, págs. 744-770.

el goce que se procura a sí mismo el sujeto a la hora de cumplir con la condición universal de la ley moral: a saber, el deber por el deber. Como lo muestra Sade claramente en *Las 120 jornadas de Sodoma*, el goce no está en la realización de los placeres, sino en la maquinaria que construye el excedente de este goce a través de su administración por medio de la ley. Un ejemplo de ello es la primera regla que establecen los perversos en esta novela:

...actuarán de acuerdo a las órdenes y deseos de los amigos, pero al principio los muchachitos que llevarán con ellos sólo servirán de acompañamiento, porque queda decidido y acordado que las ocho virginidades de los coños de las muchachas no serán violadas hasta el mes de diciembre, y la de sus culos, así como la de los culos de los ocho muchachos, lo serán a lo largo del mes de enero, y eso con el fin de acrecentar la voluptuosidad de un deseo inflamado sin cesar y nunca satisfecho...⁷³

El retardo en el cumplimiento del placer a partir de la posesión del objeto del deseo, supone un orden distinto donde el goce descansa en el propio cumplimiento de este retardo. La ley entonces procura un sentido perverso del placer donde lo que opera es la condición de la razón que se disfruta a sí misma en el cumplimiento de su deber: no hay un objeto que goza, sino la misma razón que en el cumplimiento de su deber se goza a sí misma. Una reversión de lo simbólico a la fantasía que hace de esta el lugar donde se instala el goce. Según esto, la perversión se realiza en el momento en que el sujeto descubre el placer de cumplir el deber y la razón encuentra en su propia condición trascendental su principio de satisfacción: el súper -yo se impone o subyace al sentido del deber. El goce está entonces en la red de significantes que construyen al mismo tiempo el goce y la norma lejos de cualquier objeto del deseo.⁷⁴ Los objetos en que estas normas se realizan son indiferentes y en todo caso la contención y administración del placer se explican en función de acrecentar el goce en el cumplimiento de la ley. Esto será particularmente importante en la lógica de los totalitarismos del siglo XX; lo que importa es hacer notar la visión que al respecto tuvo la literatura de Sade. La libertad soberana de Sade no es otra cosa que el modo en que un sujeto asume la relación indisoluble entre libertad y goce como la condición misma de la voluntad. Ahora no es el lugar para discutir las implicaciones políticas e históricas de esto, sino mostrar el espacio estético en el que irrumpe la perversión, lugar que será definitorio

⁷³ Marqués de Sade, *Las 120 jornadas de Sodoma*. Madrid: Fundamentos, 1996, pág. 62.

⁷⁴ Véase Slavoj Žižek, *El goce como un factor político*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

en el siglo XX para las relaciones entre el sadismo, lo monstruoso y lo informe. Estéticamente, la literatura de Sade pone en el terreno de la “representación literaria” dos aspectos fundamentales: el que se refiere al cuerpo como cosa informe y lugar del goce, y el que se relaciona con la violencia ante el otro como condición de la libertad soberana y parte obscena de la racionalidad ilustrada.

La literatura sadeana representa el lado obsceno de la racionalidad ilustrada en el sentido en que el poder no se puede desvincular del principio del goce. De esto da cuenta ampliamente la novela de *Las 120 jornadas de Sodoma* (1785). Visto desde la lógica de las relaciones entre poder y goce, esta obra muestra su indisoluble relación. La perversión nace de la tecnología racional del goce que deviene en maquinaria del poder, se trata de generar la administración del exceso de goce. Así, mientras la racionalidad burguesa supone la administración del placer en función del trabajo -lo que en otro sentido quiere decir que la función social del deseo se entiende en términos de gasto y ahorro -, la estética sadeana abre la problemática del exceso y la plusvalía del goce a partir de una lógica que muestra la perversión del poder, el exceso no se entiende en términos de gasto y ahorro, sino como condición ética y ontológica de la libertad soberana del sujeto. Este goce, en lo que a lo estético se refiere, inscribe un sentido de lo grotesco perverso donde lo informe pasa a ser lugar donde la fantasía se realiza. A diferencia del topos corporal de lo grotesco del carnaval, este no-lugar nace de un ejercicio de dislocación y fragmentación del otro y de un desbordamiento del sujeto soberano en una hipérbole de la propia racionalidad que asume el principio del goce como ejercicio mismo de la libertad. Se trata de un distanciamiento en el que el poder y la libertad se resuelven en la fantasía, donde el objeto deviene en cosa (lo informe fragmentario) a partir de una tecnología de poder: la tortura. A diferencia de las formas de lo grotesco cómico donde se pone en operación el cuerpo colectivo, lo grotesco sádico supone siempre una alteridad que debe ser suspendida por el ejercicio soberano de la libertad. Así, la función social de lo grotesco que abre la literatura de Sade habrá que entenderla en el horizonte del juego de poder del sujeto que asume el contenido o la pulsión de placer en el uso racional de la libertad, es decir, como un ejercicio que pone en evidencia el lado obsceno de la racionalidad ilustrada.

Esta tensión entre deber y goce supone también el lado subversivo de la poética de Sade. Si *Las 120 jornadas de Sodoma* muestra la perversión como racionalización del goce,

Juliette (1797) metaforiza el lado sacrílego del goce. Muestra el lado material del goce y la subversión a la moral cristiana: subvertir el cuerpo para subvertir la moral nos habla de una dialéctica en la que Sade pone en cuestión el régimen moral del cristianismo. El sacrilegio se opone a lo sagrado. Así, entre la perversidad racional del goce de los príncipes de las 120 jornadas y el placer como trasgresión del límite moral del cuerpo en *Juliette*, la obra de Sade muestra una función compleja de lo grotesco y lo informe: la que tiene que ver con las consecuencias que tiene la prohibición del placer en la moralidad burguesa del siglo XVIII. El cuerpo *Juliette* es el lugar de proyección de todo deseo y principio de trasgresión de la prohibición sexual del cristianismo. La “heroína” desmonta el sistema moral a la hora de reducir todo discurso al deseo de poseerla.

En este contexto no podemos dejar de tener en cuenta las funciones sociales de la seducción y la mascarada propia de los juegos cortesanos. La seducción nos habla de una teatralización donde el cuerpo y el goce se inscriben como el lugar de conquista y de la destrucción del otro, lo que también muestra la función social del placer a la hora en que se entiende como una tecnología del poder en la que un sujeto inscribe su fantasía en un objeto cancelando, o más bien proyectando, al mismo tiempo la lógica del poder y la lógica del placer en la posesión y destrucción del otro. Así, la libertad soberana de Sade no hace sino mostrar la manera en que los nuevos procesos sociales, morales y políticos de la ilustración respondían a un uso del goce. La seducción se convierte en engaño a la hora en que el goce responde al poder y no a la vida. La fiesta se convierte en farisa para mostrar la otra cara del sujeto moderno: la que tiene que ver con el delirio de la razón a la hora en que intenta conciliar la libertad y la vida a partir del poder.

Sin duda la secularización radical de lo informe y lo monstruoso se llevará a cabo durante el siglo XIX. El trazo que explica dicha transformación habrá que buscarlo en el paso que va del *Fausto* (1808) de Goethe (1749-1832) a la literatura austriaca del primer tercio del siglo XX. Lo grotesco de más en más, sufrirá una transformación que se explica por el desplazamiento del horizonte imaginario de la modernidad construida durante este tiempo, horizonte que en mucho se explica por el cambio y el desarrollo de la vida urbana que sufre la sociedad durante ese siglo. Es un paso que va de la mitopoiesis romántica a la náusea del simbolismo en el arte, desde la cúspide de la literatura goethiana que restituye un nuevo sentido del delirio hasta la monstruosidad del último escritor, que de una u otra

forma continúa la tradición de la gran novela alemana y austriaca de finales del siglo XIX y de la casi primera mitad del siglo XX, Elías Canneti (1905 -1994); lo informe y sus mediaciones se desplazan hacia lo que podríamos llamar su secularización y democratización.

El *Fausto*, como lo observa Harold Bloom, es al mismo tiempo una cúspide y una caída que dará lugar al sentido de lo grotesco y lo informe en la cultura de la modernidad. Una cúspide en tanto que el Romanticismo, sobre todo el alemán, encontrará en esta obra la síntesis entre el saber racional y científico y el deseo erótico y vital de la cultura. Síntesis que por lo demás supone al menos un cambio en el sentido que lo grotesco tiene a la hora en que supone la inscripción abyecta del goce en el cuerpo femenino como objeto del deseo, que no funciona, tanto como principio de seducción carnal, sino como proyección masturbatoria del poder del Fausto en la realidad. Una suerte de proyección delirante del goce en las fantasías del protagonista de la obra de Goethe que muestra la relación entre placer y poder a la hora de construir una poética donde coinciden el sujeto y la naturaleza. Este delirio del Fausto pasa a ser un motivo constante de la literatura alemana de esta época; la relación entre Margarita y Helena habría que explicarla a partir del horizonte imaginario de las fiestas de Walpurgis, registro interpretativo en el que Margarita y Helena son las dos caras del conflicto del Fausto: el bien y la belleza. Sin embargo es importante contextualizar el significado que esto tiene en el horizonte de este espacio festivo, no sólo por lo que significa en la obra de Goethe, sino como un motivo que de una u otra manera se reitera en la novela austro-alemana de principios del siglo XX.

En la obra de Goethe hay dos escenas que se refieren explícitamente a la noche de Walpurgis: la noche nórdica que se da en la primera parte de la obra y la noche clásica de la segunda parte. Importante este contrapunto en tanto que son dos secuencias que ponen en perspectiva y en tensión la “lucha dialéctica” entre el Fausto terrestre y el Fausto cósmico. Se trata de las dos caras de un mismo proceso que muestran el lugar que el deseo y el goce tienen en el arte romántico alemán. El lugar del deseo y las mediaciones simbólicas con las que éste se representa. En todo caso, como lo observan Bloom, Miguel Ángel Vega y

Manuel José González⁷⁵, con esta tensión entre lo fáustico humano y lo fáustico cósmico, Goethe significa el lugar que va de la dialéctica hegeliana a la dialéctica nietzscheana; el espacio donde vuelve aparecer la resistencia de la cosa y materia a toda simbolización y que Goethe construye en la intersección entre el placer y el goce como estado delirante del sujeto inmerso en el flujo de la vida y la naturaleza.⁷⁶ El límite de la racionalidad que se sobre pasa hacia el cosmos y que plantea el sitio mismo de lo informe para el Romanticismo: el sitio del delirio erótico del Fausto como el espacio subjetivo/cósmico que busca engarzar las relaciones entre el hombre europeo del siglo XIX y los mitos fundacionales de la cultura occidental. La condición simbólica de la que echa mano Goethe y la solución dramaturgica con la que construye esas dos escenas, abren un sitio donde el mito se convierte en poesía y la poesía en el espacio literario de la recuperación secular del sentido sagrado de la naturaleza tan buscada por la estética romántica.

En todo caso habría que tomar en cuenta un aspecto coincidente en estos pasajes de la obra de Goethe: el que se refiere a la tangencia entre lo humano y lo cósmico a través del sueño como delirio erótico. En éste el lugar del deseo y el erotismo es absoluto, las relaciones que el autor establece entre el impulso del deseo subjetivo del Fausto y su proyección ambivalente en la figura de lo femenino, permite observar la manera en que Fausto-Goethe inscribía las relaciones entre poder y deseo. Máxime cuando estos dos pasajes son el reflejo y el desdoblamiento uno del otro. En este sentido llama la atención las construcciones de lo femenino como mediaciones a partir de las cuales Goethe inscribe la ambivalencia de la fascinación y el horror como parte fundamental del estado de delirio erótico. La belleza de Lilith es el horror de Medusa: la una vista desde la mirada de Fausto,

⁷⁵ Véase Harol Bloom, *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1994 y Johann Wolfgang Von Goethe, *Fausto*. Alianza, Madrid: 2001. En particular el estudio introductorio de Manuel José González y Miguel Ángel Vega.

⁷⁶ Aquí el “significar goethiano” apela más a cierta relación de ideas que a una vinculación histórica entre Goethe, Hegel y Nietzsche, es decir está utilizado en un sentido anacrónico paradigmático que intenta poner en evidencia categorías de orden filosófico. Refiere, en suma, a la dialéctica de los discursos propios del Romanticismo de la oposición y la contradicción entre la ciencia y la naturaleza, entre la razón y la vida. Si Hegel intentó solucionar esta dicotomía con la noción de muerte del arte como superación del Espíritu Absoluto, Nietzsche buscó restituir esta oposición a su condición mítico-vital. En este contexto *El Fausto* plantea, literariamente, dicha tensión. Esta discusión sobrepasa las intenciones de este trabajo, baste por ahora aclarar en que sentido se usa la afirmación hecha en el cuerpo argumental. Una aclaración más por justicia a Nietzsche: la restitución apenas referida que hace este pensador alemán, si en principio encontró su expresión tanto en los mitos griegos como en los discursos arcaizantes del pangermanismo presentes en el *Nacimiento de la tragedia*, hay que tener presente que el mismo filósofo se deslinda años después del espíritu pangermanista.

la otra desde la de Mefistófeles. Pero no sólo eso, sino algo más radical se pone en operación en este juego de reflejos implicado en los Walpurgis: las relaciones del erotismo y el deseo con el poder. Si el primer pasaje de Walpurgis antecede la muerte de Margarita, el segundo abre la puerta al deseo de Helena. Una correspondencia agrandada de reflejos que pone en operación las relaciones entre lo humano y el cosmos, y la manera en que esto explica las relaciones entre poder y deseo en la poética del romanticismo. El estado de delirio de la pasión supone su sobrepasamiento hacia la naturaleza, lo que sin duda nos permite comprender las relaciones del juego mitopoiético tan querido por el romanticismo: la pasión adquiere una nueva dimensión que se proyecta sobre el cosmos para justificar el poder de la voluntad e inscribir el pathos en una épica de delirio que hará del paisaje y del gesto los lugares simbólicos de este delirio. Así, lo informe adquiere una nueva tesitura que permitirá anudar sentimiento y cosmos en una narrativa fundante donde el sujeto moderno hará coincidir sus delirios con el mundo. En este sentido no es gratuito el valor y el significado que tiene para Hegel el sentido romántico del arte: ese orden de la representación que se sobre pasa a sí misma para llevar hacia lo infinito la condición de la sensibilidad, un orden de espiritualización de la materia y de materialización del espíritu. En suma, un nuevo sentido de lo sublime que, al tiempo que sobre pasa al sujeto, lo inscribe en la naturaleza y en la historia como identidad absoluta e hipostática de sí mismo o el ascenso del espíritu a lo absoluto. Esta hipóstasis romántica tiene una dimensión simbólica particularmente importante en la obra que aquí comento, sentido que sin embargo explica una de las constantes de las representaciones de lo monstruoso y lo informe para el romanticismo: el uso simbólico de lo femenino.

La tensión entre Margarita y Helena pone en operación una complejidad social del uso moral del deseo en la obra de Goethe: el límite entre una y otra es el límite entre la destrucción y el delirio de poder del deseo del Fausto. En esta tensión Goethe dibuja una forma de la alteridad donde lo otro será ahora el lugar de la ambigüedad entre el dolor y la belleza, pero también entre el bien y la belleza. Independientemente del desenlace que el autor hace en esta obra, es importante observar como pone en operación la estética del deseo como un factor que se mueve entre los paradigmas de la cultura occidental. La

“feminización de lo grotesco”⁷⁷ supone entonces poner en operación un sobrepasamiento social de lo informe hacia un rol bien establecido: un lugar y un cuerpo en el que lo femenino funcionará como tensión fantasmática del deseo. Se trata de una dialéctica donde el momento de la afirmación es el sujeto que se niega en lo femenino y cuya síntesis es el sueño delirante de Walpurgis: un sobrepasamiento del deseo hacia lo monstruoso, de ahí la ambivalencia entre Lilith y Medusa a la que hice referencia.

Esta condición de lo femenino que se observa en el *Fausto* tendrá sus versiones bien definidas en el romanticismo: desde el romanticismo social de Víctor Hugo (1802 -1885), hasta el de Byron (1788-1824), Emily Bronte (1818-1848) o Kierkegaard (1813-1855), la mujer aparece siempre como un linde que apunta el umbral de una deformación, de un sobrepasamiento donde se inscribe la ambivalencia entre el horror y la fascinación romántica ante lo informe. Esto quizá también explique el sentido y funcionamiento de la enfermedad como metáfora de esto informe en buena parte de la producción literaria del siglo XIX. Esta ambivalencia responde a la construcción ideológica que la estética del romanticismo hace de la mujer como ese ser intermedio entre la naturaleza y lo humano.

Esto informe también explica la otra parte de lo monstruoso en el arte pictórico de esta época. La tensión existente entre naturaleza y sujeto al menos genera dos modos de representación en la pintura de la época: la que signa la estética romántica del paisaje y la del sujeto. Los límites de esta representación de lo informe se extreman en Turner (1775-1851) y Goya (1746 -1828). Lo “informe” en el pintor inglés se relaciona de una manera directa con la noción kantiana de lo sublime, mientras que en el español lo informe tiene que ver con la monstruosidad del cuerpo. A la mitad entre estos extremos estará William Blake (1757-1827) y Delacroix (1798-1863). El sobrepasamiento de los límites que muestran los paisajes de Turner y, en particular, la serie negra de Goya, son los territorios de esto informe: por una parte la hipóstasis de la emoción adscrita a la naturaleza recupera el sentido de lo tremendo tal y cual lo expone Kant en la *Crítica del Juicio*, mientras que por otra Goya se aproxima radicalmente al sentido de lo monstruos y lo terrorífico. En todo caso, la serie negra de Goya abre una dimensión abyecta de lo monstruoso y lo informe como lo observa Rafael Argullol:

⁷⁷ Harold Bloom, *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1994. pág. 232.

El principal hallazgo de la trayectoria artística de Goya que cristaliza en las Pinturas Negras es la subversión del marco visual que dominaba la tradición europea desde el Renacimiento. Su pintura no sólo se adentra en la ‘otra cara de la existencia’ sino, según un elemento decisivo, lo hace con ‘otra mirada’ a través de la que lo terrible, lejos de ser un accidente, se convierte en esencia. Este cambio es revolucionario pues, en Goya, el desorden del mundo implica el desorden de la mirada y, junto con él, la ruptura de la perspectiva, la anarquía de las coordenadas y, en general, la destrucción del espacio representativo tradicional.⁷⁸

La cancelación de la “perspectiva” va acompañada de la afirmación del límite del gesto como deformación y destitución de la belleza del cuerpo como humanidad. Goya hiperboliza la forma y el trazo para sumergirlos en el linde donde lo grotesco se instala entre la locura de la razón y el de lirio de la corporeidad. En este artista se anuncia ese lugar donde la violencia es un acto humano que nos devuelve al lugar primigenio de lo monstruoso. Aquí no se transgrede el límite del cuerpo, sino el límite del gesto. Aquí la teatralidad del gesto se cancela para dar paso al acontecimiento prelógico de los lindes del cuerpo, dar paso al horror en su sentido más primigenio. El hecho de que esta serie pertenezca al ámbito privado de las fantasías del artista no niega las relaciones que éste establece entre las formas del horror que se pueden desprender de sus pesadillas y las formas en que estas pesadillas se muestran en su pintura histórica. Antes bien suponen el lado obscuro del espacio de la representación que permiten establecer el linde y la relación entre delirio y poder, monstruosidad y violencia en su creación artística.

⁷⁸ Rafael Argullol, “Goya en su infierno” en *Sabiduría e ilusión*. Madrid: Taurus, 1994, pág. 41.



F. Goya, *Y aún no se van!* Capricho Núm. 59.



F. Goya, *Quién lo creyera!* Capricho Núm. 59

Fig. 10

Según lo expuesto sobre el Romanticismo, es necesario tomar en cuenta las relaciones paradigmáticas que se establecen entre lo femenino, lo monstruoso y el espacio social del deseo significado en la metáfora carnavalesca de la noche de Walpurgis, para mostrar la manera en que esto será una constante en el arte del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX. La mujer sin duda funcionará como el espacio ambivalente del horror y lo informe, al menos en artistas tan significativos como Klimt (1862), Schiele (1890-1918) y que se continúa en ciertas representaciones del simbolismo de Munich (1863-1944) y el expresionismo alemán; algo que tiene su paralelo en la literatura de la época en lo que se refiere a la noche de Walpurgis, desde la escena que Thomas Mann (1875-1955) narra en la *Montaña Mágica* (1924), hasta sus variaciones en la novela del *Hombre sin atributos* (1930-1942) de Robert Musil (1880-1942) e inclusive las formas delirantes de lo monstruosos que Elías Canetti describe en el capítulo del “Cielo de abajo” en su obra *Auto de Fe* (1984).⁷⁹ En estos escritores lo monstruoso y lo informe es una metáfora del poder y la perversión que se anida en el espacio social del carnaval. Importa

⁷⁹ Elías Canetti, *Auto de fe en Obras completas*. T. III, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.

aquí destacar la diferencia y la variación que el sentido de lo carnavalesco guarda con su sentido medieval. Mientras que en el medioevo, como se expuso en algún momento, el carnaval significaba el sentido del cuerpo colectivo según la lógica de la alegría de la vida, el Walpurgis y sus derivas en la novela alemana va del delirio del Fausto en Goethe, a la seducción por el principio de muerte y abyección en los escritores alemanes de principios del siglo XX. Lo oportuno a observar de este cambio es el paso que se tiende entre la mitopoiesis romántica y el lado obscuro que los escritores posteriores descubren en esa mezcla entre naturaleza, deseo, subjetividad y goce como un acontecimiento que anuncia el sentido de la corrupción latente en el seno del romanticismo y la modernidad.

Esta relación que se dibuja épicamente en Goethe y que se pone de manifiesto en las críticas de los novelistas alemanes, no es sino la deriva que toma el planteamiento romántico en lo que se refiere a las relaciones entre técnica, voluntad e historia. Un cuestionamiento que se mueve en el horizonte de la utopía del progreso de la modernidad y que en su versión modernista tendrá sus expresiones en el mito del arte por el arte. Sin duda los niveles de complejidad que esto presenta habrá que buscarlos en los cambios que trae consigo la vida urbana, la revolución industrial y el sentido del progreso.

Si el Romanticismo en alguna medida funciona como una resistencia y una lectura del progreso que buscaba arraigarse en las formas primitivas del sujeto y la naturaleza, la Vanguardia marchará en sentido inverso: seducida por éste, caminará por la senda de la masa, la ciudad, el *flâneur* y la prostituta. El tratamiento de estos procesos ha sido una constante en la explicación de la modernidad y el Modernismo de los siglos XIX y XX. Una anotación al respecto: la Vanguardia, a diferencia del Romanticismo, ubica el lugar de lo informe en el sitio del deseo y la objetivación del otro. Si ceñimos, por razones de argumentación, la idea del Modernismo a su versión baudelairiana, tendremos que asumir que para éste lo informe no tiene más que un lugar marginal en su discurso y que en todo caso se relaciona con cierta lectura de la sensualidad que se observa tanto en el poema de *Le chat* (1967) de Baudelaire, como en la narrativa de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) y en la representación, más tarde, del cuerpo como objeto de deseo en pintores como Picasso (1881-1973) y Modigliani (1918-2003). En un sentido no podríamos reconocer en el arte de los últimos años del siglo XIX y de los primeros del siglo XX una lógica de lo monstruoso y lo informe en estas construcciones estéticas. Apenas unos trazos en el sentido

de la perversión homosexual de Proust (1871-1922) y la heterosexual en Joyce (1882-1941). Acaso sólo Lautréamont (1846-1870) camina por esa verdad y en los lindes entre una lírica de lo perverso:

El hermano de la sanguijuela marcha a paso lento por el bosque. Se detiene a menudo abriendo la boca para hablar. Pero en cada oportunidad la garganta se cierra y rechaza hacia atrás el es fuerza fallido. Finalmente exclama: 'Hombre, cuando encuentres un perro muerto dado vuelta, apoyado contra una esclusa que le impide partir, no vayas, como lo toros, a tomar los gusanos que salen de su vientre hinchado para examinarlos con asombro, abrir una navaja, y luego despedazar un gran número de ellos diciéndote que tú no serás mas que ese perro. ¿Qué misterio investigas?'⁸⁰

La poética de Lautréamont plantea cierta ambigüedad entre el delirio y la corrupción del cuerpo que se relaciona con el inmanentismo de lo sagrado tal cual lo entiende Bataille, pero también con un sentido del nihilismo que se desarrollará más tarde en el arte y el pensamiento estético del siglo XX. Sin duda la radicalidad de este poeta se explica por la transgresión que lleva a cabo de la conciencia moral burguesa de su época en la que, a diferencia del sentido de las orgías de Sade o de los rituales primitivos, Lautréamont instala al interior del moralismo decimonónico el delirio y el miedo ante lo informe, que no es otra cosa que el lado obscuro de esta conciencia. El ambiente burgués en el que se desarrollan las historias de *Maldoror* (1868) son muestra de esta intromisión del miedo y el horror en la cultura del siglo XIX.

Una cuestión no puede pasar inadvertida en este breve recorrido por el sentido de lo monstruoso y lo informe en las tecnologías de la representación del siglo XIX: el lugar privado que ocupa en el imaginario social de la burguesía. Con estrategias distintas pero en el seno del sueño y el delirio, Goya y Lautréamont, logran mirar el espacio privado como un lugar donde se lleva a cabo el horror. Se trata de una crítica que muestra el lado obscuro de la moral de ese siglo donde el sujeto se ve atemorizado en los elementos más propios e íntimos de su existencia: el sí mismo y la propiedad.

La consolidación de la cultura burguesa en el siglo XIX trae consigo una nueva definición en lo que se refiere a la función social de lo informe y lo monstruoso. Lo que los

⁸⁰ Conde de Lautréamont, *Cantos de Maldoror*. México: Ediciones Coyoacán, 1994, pág. 37.

inicios de la modernidad se penso como una construcción epistemológica, artística y política, con el ascenso de la burguesía llega a ser la masificación de la noción del individuo. Este cambio supone la construcción de un “ethos” cultural donde la función de lo monstruoso y lo informe, socialmente hablando, se desplaza a prácticas que se relacionan más con cierto discurso moral y del poder de la burguesía. En este contexto, donde la diferencia entre lo privado y lo público pasa a ocupar un lugar fundamental en los usos sociales y políticos del gusto, lo grotesco adquirirá un nuevo sentido relacionado de manera directa con las construcciones discursivas que trae esta separación. Lo que se pone de manifiesto en el arte, tal y como lo he expuesto unas líneas más arriba, es parte de un discurso más amplio que habrá que ubicar al menos en dos asuntos: el que se refiere a las relaciones entre moral, enfermedad y el espacio social donde esta relación se sitúa, y el que se vincula con el uso público del cuerpo a través de ciertas tipologías que funcionan como subversiones e incluso resistencias al discurso moral de la burguesía.

Un cambio significativo en el sentido social de la enfermedad, se da a partir de la relación entre moral y ciencia en el siglo XIX, en particular con la medicina. Desde la construcción imaginaria que se da entre las taras de sangre hasta las enfermedades venéreas como la sífilis, pasando por la locura y la tuberculosis, las metáforas que se inscriben en estos extremos forman parte de la forma de control social que la medicina ocupa en el siglo XIX. Estas metáforas muestran las dos caras de lo que supone lo monstruoso y lo informe como un modo de repugnancia social; por una parte las enfermedades del cuerpo (tuberculosis y sífilis) son asignadas a ciertos comportamientos morales de sujetos que niegan o se salen del rol social de la familia burguesa: la tuberculosis es metáfora de un cierto carácter melancólico propio del ser solitario o marginado. La sífilis desde luego es metáfora de cierto libertinaje que no siempre corresponde al del sujeto, se trata muchas veces de un libertinaje de familia o grupo social que la burguesía califica como decadente. La moralización de la enfermedad responde, como bien lo anota Susan Sontag, a ciertos usos asépticos del cuerpo y del espíritu que suponen nuevas formas de control moral de los individuos, son dispositivos ideológicos de origen privado, que sin embargo tienen como una de sus finalidades, el control público de los individuos. La otra cara de esto monstruoso se relaciona más con el espacio privado, en particular con el sentido del pundonor burgués: el loco y la tara de sangre pertenecen más a los espacios clausurados de la vida íntima de

los individuos. Los sistemas de encierro clínicos abren el espacio donde el sistema burgués margina a aquellos que no tienen cabida en la vida social y que sin embargo nacen en el seno de la clase burguesa. Los tarados y los locos son metáfora de lo grotesco y lo monstruoso que debe ser encerrado, aquí los sistemas de regulación y prevención social funcionan como los organismos institucionales donde los “excesos” y deformaciones tienen su maquinaria de control; son un espacio intermedio que al tiempo que guarda al enfermo de la delincuencia, responde a la moral burguesa de no dar cabida a lo informe en el seno de la vida social y privada. Importa de estos extremos destacar el cambio social que tiene el sentido del cuerpo en el siglo XIX, y el modo en que en esta época los informes, los “anormales”, según la expresión de Michel Foucault, tienen su lugar de representación.

En lo que respecta a las tipologías corporales y su relación con el espacio público, quizá nunca en la historia se había construido un sentido de resistencia social del cuerpo como lo fueron en el siglo XIX los personajes que de otra manera ponían en conflicto los usos y costumbres de la sociedad burguesa: el bohemio, el dandy y la cocotte son la mejor muestra de ello. El bohemio ocupa el lugar ilustrado de simpatía con el pueblo que pasa a ser un espacio de trasgresión moral de la época, el dandy en cambio nace en el seno de la burguesía y tiende a subvertir los usos de las buenas costumbres hacia la seducción y “savoir faire”, mostrando con ello el lado inconsciente que la seducción tiene para la moral burguesa. La cocotte supone, al igual que la prostituta, el único lugar que el cuerpo femenino tiene como resistencia y subversión en el horizonte de la moral del siglo XIX. Todos estos roles son marginales en tanto que lo que no se permite es el uso solitario del cuerpo, o lo que es lo mismo, se mueve en sentido contrario al núcleo moral y político de la burguesía: la familia. Aquí las metáforas no se relacionan de manera directa con lo monstruoso y lo informe, sino más bien son el texto donde las enfermedades se inscriben como castigo y consecuencia de la vida disipada e inmoral de estos sujetos. La tuberculosis y sífilis son propias de estos sujetos incapaces de adecuarse a las buenas costumbres que nacen de la cohesión social de la familia. En este sentido es interesante observar el nivel de complejidad que lo informe adquiere en el siglo XIX, de lo que sin duda dan muestra la producción artística y cultural de esta sociedad. Una lógica que llegará a ser definitiva en la subversión que el arte y la sociedad de la segunda mitad del siglo XX llevará a cabo y que tiene sus antecedentes en la producción artística de las entre guerras. Acaso por ello habrá

que pensar las construcciones artísticas y estéticas de la vanguardia en este contexto de paradojas y ambigüedades: desde el futurismo hasta el surrealismo, la función del arte se mueve en los lindes y las fronteras del delirio del poder, una extraña mezcla entre revolución y conservadurismo que tendrá derivas complejas y contradictorias a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Un linde donde el sujeto se enfrenta a procesos violentos derivados de la relación entre economía, tecnología y poder, y que tendrán su gran expresión en la lógica del exterminio nazi. Una lógica, como lo observa Martín Jay, donde se lleva a cabo la estetización de la política como estetización de la identidad del sujeto.⁸¹

La banalidad de lo informe

Al principio de este trabajo empecé afirmando que la condición de lo grotesco, lo informe y lo monstruoso para la cultura y el arte del siglo XX sufrió un cambio radical después de la segunda guerra mundial. La crisis que el descubrimiento de los campos de exterminio nazi trajo consigo no son sólo un problema de índole política, sino una asunto que involucra problemáticas éticas y estéticas. Como lo he venido mostrando a lo largo de este capítulo, lo informe, tanto en el ámbito del arte y la estética como en su función social, no es un problema o asunto exclusivo de la contemporaneidad. Sin embargo en el siglo XX su función y su sentido cambian radicalmente, se mueven en el horizonte del nihilismo de la cultura, de la mostración o desnudamiento de lo obscuro y dentro de la lógica de lo que Hannah Arendt (1906-1975) llamó la banalización del mal.

Una primera consideración que sirve de margen para la comprensión de este fenómeno, tiene que ver con algo que se adivina como una constante en el recorrido que he venido haciendo a lo largo de estas páginas: la construcción histórica de la noción de sujeto como el vértice, al mismo tiempo, epistemológico, social y político desde el cual se va definiendo y significando la función de lo informe y lo grotesco en la cultura moderna. El sujeto como núcleo definitorio de la modernidad será precisamente lo que se ponga en crisis y sea radicalmente cuestionado a partir de la posguerra del cuarenta y cinco. Si bien

⁸¹ Martín Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Argentina: Paidós, 2003, págs. 142-165.

es cierto que mucho de este cuestionamiento estaba planteado desde finales del siglo XIX, sobre todo a partir del pensamiento nietzscheano y de las críticas y señalamientos que Walter Benjamin hiciera en el primer tercio del siglo, lo cierto es que con el descubrimiento y la posterior puesta en circulación masiva de las imágenes de los cadáveres de los campos de concentración, se abre una dimensión inédita en la historia de las imágenes de la humanidad. Éstas serán un punto de partida a partir del cual se configurarán registros que intentan mostrar la manera en que en la “filosofía de la subjetividad” se anida una violencia estructural que produce lo que se ha dado por llamar la industria del exterminio.⁸²

Esta conceptualización no es gratuita, en ella se cruzan las ideas y los procesos tanto ideológicos como tecnológicos del siglo que producen este cruce y responden a la lógica de la perversión del poder. De una parte habría que considerar que las relaciones que se establecen entre muerte como limpieza étnica y el proceso de la industrialización que lo acompaña, suponen al menos la relación entre razón instrumental, deseo y razón política que ponen al servicio del exterminio todo el aparato de poder en una empresa que tiene por finalidad instaurar el horror como la lógica misma de dicho poder. De la otra, esta industrialización produce un fenómeno inédito en términos de representación que impacta de manera directa el régimen de la imagen en la sociedad del siglo XX. La masificación de la imagen no es ajena a esta industria, antes bien responde y se mueve en su lógica. En este contexto es que hay que colocar la idea del cadáver tal y como lo expuse al principio de este trabajo. No se trata solamente del estatuto del horror como mostración de la perversión del poder, sino la puesta en circulación masiva de éste, lo que también quiere decir la cotidianización de lo obscuro en el imaginario de nuestra cultura.

Acaso por ello la instalación de *Hell* (2000) de Dinos y Jake Chapman muestra el lado obscuro del horror en el siglo XX. La apropiación que llevan a cabo de las fosas comunes de los campos de exterminio nazi a partir de los “hombres de acción” apilados como cadáveres son una paráfrasis donde el plástico de esos cuerpos humanos evocan la idea de industria y producción masiva de la muerte y con ello pareciera que dan razón a la

⁸² Véanse los textos de Andrés Huyseer, “En busca del futuro perdido. Cultura y memoria” en *Tiempos de la globalidad*. México: FCE, 2002; Giorgio Agamben, *Lo que queda...* Op. cit; Primo Levi, *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik, 1987; Hanna Arendt, *La vida del espíritu*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

imagen del infierno que Adorno le reclamara a Benjamin.⁸³



Dinos y Jake Chapman, *Hell* (instalación), 2000.

Fig. 11

La apertura de lo obsceno es el dato inédito de la imagen, a pertura que por lo demás será un nuevo territorio a partir del cual lo informe y lo grotesco funcionarán de otra manera, no sólo en la historia del arte, sino en la historia de la visualidad occidental. La banalización del mal a la que se refiere Hannah Arendt no sólo es un problema ético y político sino, en un sentido, se lleva a cabo también en el registro estético que se construye a partir de la segunda guerra mundial. En principio habrá que pensar lo obsceno como ambigüedad en tanto que su génesis se encuentra, al menos para la sociedad del siglo XX, en el orden de la perversidad, donde la técnica y la voluntad⁸⁴ se dan la mano para crear la lógica del exterminio. Los excesos de la maquinaria de poder y sus representaciones trae consigo un principio de goce ante esto obsceno que se prescribe al ámbito de las fantasías realizadas del sujeto pero que debe mantenerse en el orden de la prohibición pública. Sin embargo, el descubrimiento de este goce obsceno que trae consigo las imágenes del exterminio, se convierten en el espacio mismo de subversión al sujeto del poder moral,

⁸³ A propósito de este reclamo véase la carta del 2 de agosto de 1935. Walter Benjamin, *El libro de los Pasajes. Testimonios sobre la génesis de la obra.* pág. 927.

⁸⁴ Ricardo Forster, *Walter Benjamin y el problema del mal.* Buenos Aires: Altamsa, 2001.

político, social, cultural y artístico de la modernidad.

Es desde esta perspectiva que propongo leer el sentido de lo informe para la cultura del siglo XX. Se trata de una dialéctica del vaciamiento del sujeto que abre una complejidad estética e ideológica que no puede pasar inadvertida si queremos comprender cual es la función de lo monstruoso y lo grotesco en el mundo contemporáneo. Si el cadáver como cancelación de la muerte extrema el orden de la representación, será a partir de este extremo que lo informe y lo monstruoso sirva como estrategia de desmontaje del sentido mismo de la representación y con ello del arte. Desde la literatura de Bataille pasando por la de Gênet (1919-1986), Burroughs (1914-1997) hasta la de Clarice Lispector (1920-1977), desde la estética del performance y el body art hasta las estéticas nacidas de la tecnología de la imagen movimiento y los cyborgs, buena parte del espacio de la representación artística del siglo XX profundizará en lo informe para subvertir los usos ideológicos de lo bello y lo sublime tal y como los construyó el discurso artístico de la modernidad que, al mismo tiempo, se convertirá en su propia aporía estética: franquear el límite de la representación subvierte y regula a la vez el espacio social; lo informe trasgrede y ocupa un lugar bien definido en el sistema de control social.

Es interesante comprobar la manera en que la literatura de la posguerra va deconstruyendo el sentido del discurso logocéntrico de la cultura occidental. Deconstrucción que se disemina en varios sentidos, desde las búsquedas del primitivismo de Bataille, las apuestas del teatro de la crueldad de Artaud (1896-1948), las subversión moral de Gênet y la crítica política de Burroughs, ponen en juego dispositivos literarios que buscan devolver al cuerpo un uso crítico a partir del cual se desmontan las lógicas con las que se construye su sentido en la historia occidental. No puede pasar inadvertido el significado que de una u otra forma para todos estos autores tiene el sentido de lo informe y lo monstruoso en la literatura. Así, mientras Bataille apuesta por un sentido ritual que devuelve al sujeto a las pulsiones primarias de lo sagrado, Artaud explora las lógicas de la acción esquizoide del cuerpo para destituir el sentido mimético y narrativo del teatro, Gênet subvierte las normas sociales y morales a partir de las funciones sexuales y escatológicas de la corporeidad en los ambientes de los bajos fondos de las ciudades de puerto y Burroughs subvierte la lógica de la sociedad del consumo desde el cuerpo anarquista del yonqui. En todos ellos se abre la problemática de la destitución del sentido moderno del sujeto y de los

usos sociales, políticos y morales de la burguesía, y las contradicciones y perversiones que anidan en su discurso. En este sentido es particularmente importante la novela *La pasión según G.H.*⁸⁵ en la que Clarice Lispector subvierte la identidad de lo femenino a través de la irrupción de la materialidad orgánica de una cucaracha, más allá del asunto de género, muestra en el estado de delirio del personaje el dato primario de lo informe y lo monstruoso que acompaña a la agonía de este insecto. Las imágenes que la autora utiliza son una radicalización de esto in forme que cuestiona radicalmente la construcción vital, psicológica y social de lo femenino y con ello, el significado simbólico que tiene el género en las lógicas modernas de representación del sujeto: los contrapuntos narrativos entre la limpieza, el orden y la belleza con el delirio, lo viscoso y lo matérico del insecto funcionan como contraparádigma del canon occidental de la belleza, algo que sin duda es fundamental para entender las estrategias estéticas y artísticas, no sólo de la autora, sino de buena parte de la producción de obras de arte de la segunda mitad del siglo XX. Algo que se pone de manifiesto en las derivas delirantes y lúcidas, al mismo tiempo, del escritor de *El almuerzo desnudo*:

La droga produce una fórmula del virus 'maligno': El *álgebra de la necesidad*. El rostro del 'mal' es siempre el rostro de la necesidad total. El drogadicto es un hombre con una necesidad absoluta de la droga. A partir de cierta frecuencia, la necesidad no conoce límite ni control alguno. Con palabras de necesidad total: '*Estás dispuesto*'.⁸⁶

Es claro el modo en que el escritor norteamericano muestra la lógica pervertida de las relaciones entre necesidad creada y consumo como parte estructural de la lógica del mercado y que en el cuerpo del yonki se inscribe de manera orgánica.

⁸⁵ Véase Clarice Lispector, *La pasión según G.H.* Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.

⁸⁶ Williams Borroughs, *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Anagrama, 1998, pág. 9.



Carolle Scheneemann, *Interior Scroll*, 1975

Fig. 12

La identificación literaria de lo abyecto y lo perverso en estos dos novelistas, no es distinta de la que el performance y el arte conceptual desarrolla a partir de los años sesenta con el cuerpo. Artistas como Gina Pane (1939-1990), Bob Flanagan (1952-1996), Kiki Smith (1954-), Carolee Schneemann (1939-) y Bárbara Kruger (1945-), entre otros, caminan por esta senda donde el cuerpo pasa a ser el vértice de subversión al sentido del límite y lo cerrado con el que el arte occidental lo concibió desde sus orígenes clásicos. La acción de *Interior Scroll* Carolle Schneemann, *Interior Scroll*, 1975. (1975) de Schneemann aventura una trasgresión a través de una serpiente que sale de su útero y que es al mismo tiempo metáfora de la menstruación y del cordón umbilical. El monstruo que sale de sus entrañas unido a la posición antiestética del cuerpo, muestra, por negación, el modo en que socialmente ciertas funciones del cuerpo son consideradas obscenas.

Algo que también sucede con la escultura de Kiki Smith *Tale* (1992). El cuerpo a gatas de la mujer que va dejando un halo de mierda tiene la función de hacer evidentes los dispositivos con los que funcionan las simbolizaciones del cuerpo en la sociedad contemporánea. Apelar a la reacción de asco y de repugnancia de los espectadores supone deslizar el sentido de las obras hacia lo sintomático y no tanto hacia lo significativo. Se trata, en suma, de poner en operación la ambivalencia del cuerpo y sus funciones para mostrar que lugar tiene la fantasía ante lo abyecto que pone en crisis el linde de lo significativo en el arte: el linde entre lo simbólico y lo fantasmático habla de un territorio en el que se tensan las definiciones del arte entre la pornografía y la subversión. Teóricamente se trata de una compleja estrategia que busca liberar el estado previo al sistema de simbolización social del cuerpo, primero a través de una estrategia que conecta de manera directa con el psicoanálisis en lo que se refiere al asunto de lo materno o presimbólico como modo de restitución del cuerpo a sus funciones “infantiles” y con ello de transgredir los sistemas de control simbólico, para inmediatamente mostrar las perversiones del sistema de control social del sujeto donde las tecnologías de la representación juegan un papel

fundamental.⁸⁷



Kiki Smith, *Tale*, 1992.

Fig. 13

El sentido y la función de estas estéticas radicalizan el imaginario de lo monstruoso y lo informe que instauro la muerte masiva de los campos de concentración. Con distintas estrategias e intenciones, el sentido de lo informe y lo grotesco ya no está ni en el reino de lo obscuro, ni en el territorio de la ontología de la vida. En el arte de la segunda mitad del siglo XX lo grotesco funciona bajo figuras retóricas y críticas que buscan subvertir el sentido mismo del arte occidental. Las relaciones entre arte, política y subversión en estos discursos estéticos son indisolubles y una estrategia donde lo “feo” tiene la clara intención de destituir la función social del gusto y con ello el sentido de la mercancía, el objeto y el fetiche que definieron y definen buena parte del arte del siglo XX.⁸⁸ El arte acción y el conceptual, caminan por la senda de la destitución del objeto, con ello también del sujeto, a través de las estéticas de la trasgresión, la ironía y hasta el humor. Tránsito que busca –o

⁸⁷ Al respecto de esta perspectiva de análisis véase Linda S. Kauffman. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia: FRONESIS, 2000.

⁸⁸ Lo cual no quiere decir que estas estéticas no puedan ser asumidas por el propio sentido del gusto en la sociedad de consumo. La gran contradicción que esto trae consigo es que este tipo de arte también ha sido convertido en mercancía y objeto de gusto. Algo que se relaciona de manera directa con el manejo de la fantasía como lógica del mercado tardo capitalista.

quizá buscó- desmontar los usos modernos del arte, pero que difícilmente pueden escapar a la lógica de la simulación, virtualidad o desaparición propia de nuestra era global.

Una primera consideración referente al gusto tiene que ver con el modo en que estas estéticas ponen en cuestión el sentido de la belleza y lo sublime. La destitución del orden simbólico de lo bello va acompañada de la trasgresión del sentido de límite como condición de la representación. Así, las exploraciones sobre el sentido y la insignificancia de lo “feo” posibilita la subversión del sentido del gusto. Lo monstruoso pasa a ser la mediación estética de lo abyecto y con ello la estrategia con la que esta producción artística habilita un comportamiento estético inédito: la fantasía mórbida del espectador. En esta estrategia estética importa mucho el sentido de los soportes: de un lado el cuerpo, del otro la tecnología de la imagen (cine, video, medios digitales) potencian un nuevo registro de la imagen que ya no apuesta, en sentido estricto, por la representación sino por la presentación. Sin embargo esta subversión a la función social del gusto y la activación de la fantasía mórbida en los espectadores se mueve en un horizonte cultural e imaginario más amplio. El que tiene que ver con el control social de los gustos y las fantasías que produce la sociedad tardocapitalista.

Una de las diferencias fundamentales del desarrollo histórico del capitalismo y con ello del cambio social del sentido del gusto que sucede en la segunda mitad de siglo XX y más particularmente a partir del desarrollo de los mercados globales, se refiere al desplazamiento que el gusto tiene según se trate de la moral y la lógica del puritanismo burgués que se basa en la ética del trabajo y la ascesis vital del sujeto o según se trate de la lógica del placer del capitalismo hiper desarrollado. El último construye el sentido del gusto a partir del manejo de las fantasías del sujeto y del lugar público que esta fantasía tiene a la hora de entender la posición social del individuo. Aquí la moda y sus consecuentes posicionamientos, por ejemplo, no buscan instaurar el sentido moral de la decencia del burgués decimonónico, sino construir un objeto del deseo y con ello una posición social de poder basada en el manejo del placer de los individuos. En este contexto el arte se mueve en un ámbito intermedio entre la subversión y la crítica, y los espacios de realización de estas fantasías del sujeto. Visto así, el sentido de lo grotesco por el que camina el arte de la segunda mitad del siglo XX, nace de la necesidad de subvertir el canon de representación occidental del arte, pero al mismo tiempo, queda atrapado en la lógica del placer como

lógica del poder de nuestras sociedades. Lógica que por lo demás se mueve también en el manejo de las fantasías obscenas del sujeto a través de la alineación del sentido del gusto que apela al manejo mórbido de la imagen donde se manipulan los miedos y las fobias de los sujetos a través de la espectacularización del horror y la violencia. Lo cierto es que el sentido del horror, lo informe y lo grotesco en las sociedades actuales tiene que ver con su banalización o con lo que Baudrillard (1929 -) llama la transparencia del mal. Lo grotesco pasa a ser parte de los sistemas de control social del mundo contemporáneo. Acaso habrá que asumir la pregunta de Baudrillard sobre la condición posorgiástica del mundo contemporáneo:

Si fuera preciso caracterizar el estado actual de las cosas, diría que se trata del posterior a la orgía. Lo orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos. Liberación política, liberación sexual, liberación de las fuerzas productivas, liberación de las fuerzas destructivas, liberación de la mujer, del niño, de las pulsiones inconscientes, liberación del arte. Asunción de todos los modelos de representación, de todos los modelos de antirepresentación. Ha habido una orgía total, de lo racional, de lo sexual, de la crítica y de la anticrítica, del crecimiento y de la producción y de superproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías, de placeres. Hoy todo está liberado, las cartas están echadas y nos reencontramos colectivamente ante la pregunta: *¿Qué hacer después de la orgía?*⁸⁹

La conversión de la imagen en presentación supone al menos poner en circulación una forma inédita de lo grotesco: aquella donde la imagen sustituye, reemplaza e inclusive instaaura lo real. Algo que sin duda tiene relación con el desarrollo de la tecnología en el siglo XX y que será necesario abordar más adelante, por ahora baste con decir que la banalización de lo informe supone al menos en tender la manera en que lo grotesco se relaciona con lo cotidiano y lo cotidiano con su industrialización.

Hacia una primera tipología de lo informe: una fenomenología de lo grotesco

El recorrido hecho hasta aquí no tiene otra intención que aventurar un análisis fenomenológico del lo grotesco y lo informe. La importancia de llevar a cabo este ejercicio responde a la necesidad de establecer las constantes estéticas a partir de las cuales se

⁸⁹ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991, pág. 9. El subrayado es del autor.

realizarán las interpretaciones de los tres directores de cine de los que me ocuparé en el siguiente capítulo de este trabajo. La fenomenología busca regresar a las cosas mismas y este regreso va acompañado de la vivencia que se tiene del fenómeno. En este sentido, aventurar una fenomenología de lo grotesco quiere decir poder descubrir o mostrar las interconexiones entre la organización de una representación en términos de una estrategia artística, la forma en que dicha estrategia es mediadora de sistemas simbólicos determinados, y el modo en que estos dos ponen en operación una vivencia posible.

Lo informe, después de lo expuesto, al menos presenta una serie de constantes que son factibles de ser reducidas fenomenológicamente: el cuerpo, el otro y el tiempo, son los tres datos que de una u otra forma están presentes en los análisis precedentes. Lo informe y lo monstruoso en última instancia siempre operan en relación a estos tres elementos. A partir de ellos se construyen su representación.

El cuerpo es el analogado vital y principio trascendental de la construcción del sentido de las artes visuales y cinéticas.⁹⁰ El cuerpo articula modos fundamentales de intencionalidad motriz que determinan en buena medida los usos estéticos y simbólicos del arte. Son básicamente cuatro las articulaciones con las que el cuerpo intenciona el mundo: lo vertical-horizontal, lo interior -exterior, el arriba-abajo, y un lado-el otro. Intencionalidades motrices que a la vez se relacionan estructuralmente con el movimiento y la organicidad corporal. Es evidente que estas estructuras fenomenológico-trascendentales están en una relación indisoluble, sin embargo hay ciertas constantes que dominan a la hora de construir valores estéticos determinados.

Visto así, es fácil adivinar la estructura fenomenológico trascendental a partir de donde se configura el sentido estético de lo grotesco en sus determinaciones específicas de

⁹⁰ “La mejor muestra de esta gestación espacial, se da en la propia historia del arte. Las búsquedas tanto fácticas como teóricas del arte del Renacimiento ya habían visto estas correspondencias entre el cuerpo y el mundo, entre posición y situación del cuerpo y la organización racional del mundo. Fueron sobre todo Alberti y Leonardo los que llevaron a su culminación los principios corporal -racionales de la organización del mundo pictórico del Renacimiento. Proporción, perspectiva y movimiento son, a mi juicio, los tres grandes pilares racionales (y racionalizados) de la estructura espacial del mundo de acuerdo a la posición y la situación del hombre (...) Ambos, Leonardo y Alberti, no celebran sino la racionalización del cuerpo y su correspondencia con el mundo. ¿El arriba, el abajo, un lado y el otro, el enfrente, el detrás, el aquí, el allá no son acaso las formas existenciales de la perspectiva, la proporción y el movimiento? Pensar la perspectiva, la proporción y el movimiento como la correspondencia entre cuerpo, ojo y mundo, es equivalente a la “organización lógica” de la construcción del mundo. A través de estos principios básicos del arte plástico del Renacimiento se muestra la analogía perceptual entre el hombre y el mundo...” José Luis Barrios, *Tiempo narrado. El mundo pictórico de Roberto Rébora*. México: OAK Editorial/FONCA, 2000, pág.18, nota 3.

lo informe y lo monstruoso: la estructura de lo interior/exterior. Las mediaciones simbólicas presentes de lo informe, como formas de lo grotesco, responden a vivencias corporales que ponen en peligro la interioridad orgánica y la integridad motriz de la corporeidad. En otras palabras, lo informe abre la dimensión vital de lo inmediato en la ambivalencia del sentimiento de horror -fascinación como posibilidad de la disolución de sí mismo en la masa indeterminada de la vida (cuerpo colectivo, cuerpo sagrado, materia orgánica, hecceidad, etc.) o en el acontecimiento metafísico de la muerte en “carne propia”. Además, en esta ambivalencia se pone en juego la disolución y fragmentación del sentido motriz y orgánico del cuerpo y la amenaza originaria de ser dañado por el otro o por lo otro.

Esto explica también las tipologías básicas sobre las que se levantan las mediaciones simbólicas de la repulsión y la atracción como reacciones propias ante lo informe. Hablo de las simbolizaciones que nacen de la interioridad orgánica y que se vinculan: corrupción/ destrucción/ fragmentación y, de las simbolizaciones de la alteridad del otro como lo monstruoso y lo contagioso. La desintegración corporal, como vivencia fenomenológica del tiempo mortal, se relaciona con las formas de mutación, exhibición y trasgresión de los límites. Como lo anota José Miguel Cortés:

El foco de todo simbolismo de la contaminación es el cuerpo, asimismo el último problema al que induce la perspectiva de la contaminación es la desintegración corporal. El simbolismo corporal adquiere unas connotaciones altamente emotivas, todo lo que sea un desperdicio corporal es sinónimo de peligro. Todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, que atraviesa sus fronteras (cualesquiera de sus orificios), que signifique restos corporales (de piel, uñas, pelo...), que brote de él (esputos, sangre, leche, semen, excrementos...), tiene el calificativo de altamente peligroso, de impuro. Siendo la contaminación más peligrosa la que ‘se produce cuando algo que ha emergido del cuerpo vuelve a entrar en él.’⁹¹

La fractura del límite entre el adentro y el afuera devela una doble dimensión: la que afirma el cuerpo como fragmento y el fragmento como lugar, y la que disuelve la distancia entre el sujeto y el mundo por medio de la reintegración del primero en el segundo. Se trata

⁹¹José Miguel Cortés, *Orden y Caos Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1970, pág. 37.

de un desbordamiento del límite corporal a partir de sus flujos y de una invasión del mundo a través de los orificios del cuerpo. En este contexto la alteridad se percibe como aquello que pone en crisis la identidad del sujeto y con ello el orden de la sociedad y la vida. Ante la otredad como lo feo, lo monstruoso y lo siniestro:

... la sociedad [continúa Cortés] tiene miedo de todo aquello que parece extraño y raro, de lo que se escapa de la norma. Existe una profunda tendencia a parangonar lo feo y/o lo distinto con lo anormal y lo monstruoso. El sujeto ante lo informe, desordenado y caótico percibe un peligro que se cierne sobre su integridad, que pone en duda su seguridad y no puede soportarlo. Por ello necesita separar de su lado todo aquello que es diferente.⁹²

Esto que separa, provoca al mismo tiempo los sentimientos de atracción y de destrucción y pone en operación el goce, ese flujo donde los objetos son indiferentes entre ellos y del sujeto. Este sobrepasamiento del cuerpo al mundo y del mundo al cuerpo significa entonces la apertura de un sustrato ontológico en el que se anuda, qu izá, todo el problema de la necesidad de simbolización, no sólo estética, sino social, política y moral en torno a lo informe. En un primer registro, lo informe restituye un sentido de la corporeidad que habrá que entender a partir de la ambigüedad del go ce. El goce no sólo es un problema que atañe al psicoanálisis clínico, llega más lejos: al impulso ciego e indiferenciado de la vida, a la restitución de lo inmediato como factor de relación originaria con el mundo. Una ambigüedad donde se anida todo el potencial del deseo, la abyección, el erotismo y el horror.

Voy por partes: el goce tiene una doble estructura ontológica, la referida a su mediación significativa, tal y como lo entendería el psicoanálisis, y la que se explica desde la perspectiva de la fenomenología de la corporeidad o sensibilidad. Estos dos niveles no son, desde mi punto de vista, excluyentes, sino más bien capas de un mismo fenómeno. El goce, tanto para el psicoanálisis como para la fenomenología,⁹³ es indeterminado y funciona como puro impulso, pero mientras que para el primero el goce necesariamente debe generar algún tipo de representación (fantasmática o simbólica), para la segunda el goce descansa en cierta condición de la sensibilidad que genera relaciones con el mundo desde el estatuto ontológico de lo inmediato. Lo que se pone en juego en esta diferencia es

⁹² Ib. pág. 35.

⁹³ Me refiero específicamente a las perspectivas del psicoanálisis lacaniano y de la fenomenología levinasiana.

un punto de partida, que según se vea, supondría que el goce funciona o por una pérdida o por un exceso. Es cierto que el psicoanálisis entiende que la pérdida del goce nace del sistema de significantes que es lenguaje como prohibición o contención, donde el deseo – momento de construcción del objeto y de lo otro-, es producto de esta castración inicial del goce.⁹⁴ En cambio la fenomenología lo entendería según una lógica de inmersión en el mundo donde la determinación de los objetos no se explica por la pérdida, sino por la conjunción entre necesidad y placer.⁹⁵ De esta complejidad estructural del goce, importa para mi argumento destacar la problemática que se subtiende en torno a lo monstruoso y lo informe, a la hora en que esto se relaciona con la destitución de la identidad del cuerpo y el sujeto tal y como lo he expuesto. Entre la concepción del goce, de una y otra de las interpretaciones expuestas, se pone en escena la tensión entre la pulsión y lo otro.

De ésta nace la necesidad de la mediación, ya sea por vía de la representación, ya sea por medio de la intencionalidad sensible que se disemina como placer en los objetos y los seres del mundo, lo cierto es que a la hora en que el goce entra en juego, lo que surge es una afirmación del cuerpo, la sensibilidad y la afectividad anteriores a los sistemas de construcción de la subjetividad o la construcción discursiva sobre la naturaleza o condición de la humanidad. Lo que en términos estéticos y artísticos quiere decir que lo grotesco, en tanto informe y monstruoso, opera según esta “lógica” del goce. Operación que por lo demás tiene sus propias mediaciones discursivas a lo largo de la historia y que tienen que ver con las narrativas culturales con las que en la historia se ha entendido esta compleja relación. Así el ritual, el carnaval o las posturas cínicas y hedonistas, funcionan según la lógica de lo inmediato del goce, mientras que las mediaciones de lo fársico, lo teatral y la simulación, parten de la lógica de la pérdida y la prohibición como un intento de subversión del goce contra el orden social. En todo caso aquí importa entender que las estéticas de lo monstruoso y la trasgresión, se gestan desde esta ontología del goce que, en su apropiación estética, conlleva como una primera condición la destitución de todo límite a la identidad,

⁹⁴ Véase Slavoj Žižek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

⁹⁵ Véase Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 1997. Una cita de este autor al respecto que ayuda a la comprensión de esta idea: “La sensibilidad que describimos a partir del gozo del elemento, no pertenece al orden del pensamiento, sino al del sentimiento, es decir, al de la afectividad en la que se agita el egoísmo del yo. No se conocen, se viven las cualidades sensibles: el verde de esta hojas, el rojo de este poniente. Los objetos me *contentan* en su finitud, sin aparecerse sobre un fondo infinito. Lo finito sin lo infinito sólo es posible como estar -contento.” pág. 154. Las cursivas son del original.

destitución que se instala en la ruptura del cuerpo como límite entre el sujeto y el mundo, en el quiebre de los sistemas de significantes como sistemas de prohibición social del goce y como una reintegración del sujeto a la hecceidad del mundo. Irrupción del goce que instala la ambigüedad en su estructura, aquélla donde el goce inscribe al mismo tiempo el placer y el dolor como condición de la destitución de la identidad del sujeto, pero ahora en su propio cuerpo. Plantea, en suma, una condición de lo absoluto finito que pone en cuestión las ideas de lo bello y lo sublime, que no son sino las ideas del límite en el primero y de lo infinito en el segundo, asunto que trabajaré en el tercer capítulo de este trabajo. Por ahora toca plantear la segunda reducción fenomenológica: la de las mediaciones discursivas de lo informe y lo monstruoso.

El orden discursivo de lo informe habrá que ubicarlo en principio, y por cierto derecho de tradición, dentro de la axiología de lo grotesco y dentro del género de lo cómico. Ubicación que de alguna manera he venido sugiriendo a lo largo de este capítulo.

A propósito de lo cómico, recordemos que Aristóteles afirma en su *Poética*: “La comedia es como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor”.⁹⁶

Desde la perspectiva fenomenológica supuesta a lo largo de estas páginas, la idea aristotélica de lo risible como lo “defectuoso sin dolor” se convierte en una orientación importante para llevar a cabo el análisis de esta parte del trabajo. De la negación del dolor y su relación con la risa cómica (reírse *con* y la alegría de la vida) puede desprenderse una primera consideración en torno a las definiciones de lo grotesco y lo informe. Lo feo y lo monstruoso en la estética de lo cómico se relaciona con cierto sentido de solidaridad vital implícito en la risa; en lo grotesco, en cambio, se vincula con la ambivalencia del placer y el dolor ante su reducción a la animalidad del cuerpo y el peligro de fragmentación del sujeto. Un primer dato vital se pone en juego en lo grotesco: la posibilidad de ser dañado, de ahí que la risa grotesca tenga que ver con la crueldad como forma vital de supervivencia del sujeto. Inclusive cuando Aristóteles se refiere a la relación que la comedia tiene con los

⁹⁶ Aristóteles, *Poética*. Op. cit., 1449a, pág. 141.

cantos fálicos como génesis de este género⁹⁷, supone cierta vinculación de lo cómico y lo grotesco con formas de la conducta animal. En este contexto, lo grotesco responde a cierta manifestación de conductas primarias, es un dato fenomenológico emocional que nos permite explorar su funcionamiento y sentido temporal de lo inmediato y de la destitución de los límites del mundo. Éstas tienen que ver con la liberación de las pulsiones sexuales y escatológicas en su estado animal, de ahí se desprenden las construcciones semánticas e iconográficas y se explica la liberación de gestos "irracionales" y de estados orgánicos de corrupción y descomposición de la materia. La ambivalencia de lo informe es un modo de identificación "catártica" donde el sujeto receptor reconoce sus estados inmediatos de goce ante la objetivación del otro y la excitación de sí mismo. "Lo auténticamente monstruoso, es descubrir la bestia en el seno del ser humano y, con ello, destruir toda la seguridad en la identidad del hombre".⁹⁸

Lo informe, estéticamente hablando, si bien no necesariamente se relacionan con la risa, está muy cerca del sentido de lo ridículo de ésta. Como lo afirma Jauss: "La propiedad estético-afectiva de lo cómico sería, pues, algo así como un filtro capaz de convertir la simple negatividad y la suficiencia ética de la risa en algo positivo".⁹⁹ Mientras que lo ridículo se vincula con lo cotidiano y la exhibición de la torpeza ante situaciones sociales de estandarización de los individuos, la risa cómica tiene que ver con la distancia que el espectador guarda con el personaje o la situación. Lo ridículo involucra la crueldad donde el espectador es juez o víctima de la situación. En este sentido, lo grotesco está más cerca de lo ridículo que de lo cómico, con la variable que en lo grotesco se involucran no sólo transgresiones de la vida social, sino transgresiones de las estructuras vitales y orgánicas básicas. Entre la broma y la crueldad, el elemento que está en juego es o la alegría de vivir, o la exhibición del daño al otro o a uno mismo. La burla establece una relación directa con lo grotesco, además de una manera específica de crueldad por medio de la cual se posibilita sus salidas a través de las formas de la perversión o de la abyección, según se trate de su racionalización o de su pura reacción narcisista.

Si bien lo grotesco tradicionalmente se relaciona con lo risible, puede devenir en formas trágicas. En este sentido, lo grotesco es un valor intermedio entre la compasión

⁹⁷ Ib. pág. 142.

⁹⁸ José Miguel Cortés, *Orden y caos...* Op. cit., pág. 165.

⁹⁹ Hans-Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986, pág. 202.

trágica y la simpatía cómica. Mientras que para Jauss, lo ridículo conserva su fuerza negativa en tanto forma de conservación del orden social establecido, desde la perspectiva de este trabajo, una de las derivaciones de lo grotesco y su diferencia fundamental con lo ridículo, se define por la ambivalencia de sentimiento. Es decir, la identificación no funciona como restitución del orden a través de la risa de exclusión, sino en la identificación con las fantasías del receptor, algo que está muy lejos de la restitución del orden social o político.

Así por ejemplo, la organización social de seres monstruosos o marginales en la comedia, funciona como un *sympathos* donde los personajes y las situaciones provocan la "alegría de la vida", hacen del sentido de la expectativa de la acción el deseo. En cambio en la construcción grotesca, estos seres monstruosos exhiben la tendencia destructiva y corruptora de la organicidad vital y social, de ahí que se lleve a cabo la subversión de las normas y el fenómeno de atracción como rechazo en la recepción de este valor.

Estas aproximaciones a lo grotesco dibujan las condiciones fundamentales de su estructura temporal. Si como lo afirma Ricoeur en *Tiempo y narración*¹⁰⁰, en última instancia lo que está en juego en la recepción de una trama es una vivencia temporal; la de lo grotesco es una refiguración del tiempo como vivencia emotiva del sobrepasamiento afectivo de la vida en términos de placer y dolor, y de vulnerabilidad de y ante lo otro. Esta condición temporal sin embargo debe ser mediada, al menos por las construcciones simbólicas de la cultura y por un sentido epocal del tiempo social e histórico. Se trata de una dialéctica a partir de la cual se construyen las tecnologías de la representación desde los sistemas simbólicos de control social y desde el horizonte temporal que determina una discursividad histórica específica. Visto así, lo informe y lo monstruoso al menos tiene tres grandes momentos de configuración. El de la pre-modernidad, donde el tiempo sagrado (lineal o circular) y la mediación simbólica del absoluto como realidad, definen el sentido de lo informe en términos de pertenencia a este absoluto simbólico y temporal, donde el sobrepasamiento del cuerpo y del sujeto se explican bajo la lógica de la orgía y el carnaval en los espacios no controlados por los sistemas de poder o desde la sujeción imaginaria o real del cuerpo a los sistemas de castigo de esas sociedades. El de la modernidad, donde lo informe funciona a partir del sentido lineal del tiempo histórico como progreso, de las

¹⁰⁰ Véase Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*. T.I, México: Alianza, 1995.

mediaciones simbólicas del mundo como representación y del sujeto y el individuo como identidad epistemológica social, política y moral irreductible; aquí lo informe y lo monstruoso es el sitio del caos y de la imposibilidad de representación, acoso del sujeto y subversión a los límites de su identidad. Finalmente, el de la tardo modernidad, donde el horizonte nihilista del tiempo y la mediación simbólica del fragmento definen lo informe en la lógica de cierto primitivismo y liberación del individuo de los sistemas sociales de control y bajo la lógica del terror y el miedo que intenta controlar a estos individuos.

En última instancia, lo grotesco y lo informe inscriben una ambivalencia en la ontología del tiempo en la que se pone en juego, no sólo la voluntad de poder sino también, el tiempo como delirio y muerte. De ahí que los modos en que se simboliza lo grotesco se relacionen con estructuras subversivas del orden personal, social y biológico. Es por ello que las mediaciones simbólicas de lo grotesco son configuraciones al extremo de la disolución del cuerpo como identidad subjetiva, a cambio del cuerpo como pura topografía de lo informe: lugar indeterminado y colapso del interior y el exterior. Esto explica también, porque las mediaciones simbólicas ponen en crisis los órdenes normativos de la sociedad y la cultura. Espacios marginales, lenguaje prosaico, gestos animales, transgresiones sexuales y escatológicas, son los modos en que se semantiza la temporalidad en los signos culturales que utiliza la estética de lo informe.

En ella opera el tiempo como sobrepasamiento ontológico de la identidad: fascinación y horror, o el espacio mismo de la ambigüedad del goce. La estética de lo informe abre un espacio donde se muestra otro orden de lo real y de la vida, donde, o el individuo es restituido al cosmos, tal y como sucede con el carnaval y la orgía, o donde lo informe es subversión de la subjetividad y sus usos sociales. De ahí que Bataille considere que el asco en el fondo es la reacción más evidente ante lo informe:

Esas materias movientes, fétidas y tibias, cuyo aspecto es horroroso, en las que la vida fermenta, esas materias en las que bullen los huevos, los gérmenes y los gusanos están en el origen de esas reacciones que llamamos *náusea*, *repugnancia*, *asco*. Más allá del aniquilamiento por venir, que dejara sentir todo su peso sobre el ser que soy, que espera ser aún, cuyo sentido propio, más que ser es esperar ser (como si no fuera la *presencia* que soy, sino el porvenir que espero, que sin embargo no soy), la muerte anunciará mi retorno a la purulencia de la vida. Así puedo

presentir – y vivir en la espera de- esa purulencia multiplicada que por anticipado celebra en mí el triunfo de la náusea.¹⁰¹

Al final la estructura temporal de lo informe es un colapso de tiempo en el instante. El instante de una espera en lo limitado, de ahí el nudo indisoluble entre el deseo y el temor.

¹⁰¹ Georges Bataille, *El erotismo*. México: Tusquets, 1997, pág. 80.

2. Estética y cinematografía de lo informe



Pasolini, *Theorema*, 1968
Fig.14

Hacia falta sin duda que la fascinación especular llegara a su perfecto y total cumplimiento por medio del cine, y que el cine mismo se exhibiera como lugar privilegiado del fantasma sadomasoquista, para que el espanto y su seducción estallen de risa y distancia. Si el cine no fuera esa desmitificación, si se contentara con complacerse en la presentación ingenua del mal, entonces no sería otra cosa que una nueva iglesia.

Julia Kristeva, Fantasma y cine

Cultura, arte y tecnología en un sentido significan lo mismo: la primera descansa sobre la segunda y ésta sobre la tercera. Sin esta relación sería imposible entender el modo en que el arte y la cultura definen sus relaciones con el mundo. La tecnología es por sí misma un discurso y una producción de sentido, entenderla de esta manera supone dirigirnos hacia la relación más originaria que tenemos con el mundo: el mundo sólo es humano porque en primer lugar está a la mano. En la tecnología se engarzan el sentido del tiempo como lo en-vistas-a y el sentido del espacio como ser-a-la-mano. Mirada y mano son, según esto, los modos en que se definen las relaciones más fundamentales de lo humano con su entorno. De esto da cuenta la historia: la herramienta es el paradigma objetual en el que descansan los cambios culturales de la humanidad. El arado (fundición del metal), la rueda, la pólvora, la imprenta, el motor de combustión interna y la telecomunicación son prueba de ello. Más allá de su función o quizá por su propia utilidad, estas innovaciones tecnológicas son al mismo tiempo inscripciones de significados vitales, sociales, culturales e ideológicos que articulan complejas relaciones entre los seres humanos entre sí y con su entorno.

Dentro de estos modos de significación la historia occidental ha privilegiado el del arte. El arte, más allá de su comprensión en términos de lo bello, es una relación estética donde se muestran ciertos órdenes de significación del mundo que se definen por la convergencia entre lo sensible, lo perceptual, lo imaginario y lo inteligible y donde la

tecnología se explica no sólo a partir de relaciones causales y deterministas, sino por otras dimensiones de significado donde se inscriben comportamientos, hábitos y discursos. En este sentido, la relación entre arte y tecnología es un terreno privilegiado dónde leer estructuras, diagramas y representaciones del mundo.

De la relación entre arte y tecnología dan cuenta la arquitectura, la escultura: artes tridimensionales donde el manejo del volumen objetivo al tiempo que responde a los avances tecnológicos, muestra relaciones simbólicas de las sociedades antiguas con su entorno: el templo y el dios son conquistas, donde anterior a lo representado, la estructura y la técnica funcionan como principios de configuración y sintaxis de “narración” del mundo. Algo similar sucede con lo que se ha dado por llamar el realismo simbólico del arte medieval: la tecnología constructiva de las catedrales articulan modos de tiempo donde las relaciones sociales y cosmológicas se entienden según una sintaxis de la trascendencia, la infinitud y la finalidad de la historia. Esto aún se vuelve más evidente con el cambio que significó la tecnología de la imagen del renacimiento: la perspectiva y la bidimensión, no son sólo artificios estéticos sino convergencias visuales donde la matemática, la geometría y la física de la época se dan cita, pero también las relaciones de dominación del mundo que los nuevos modos de organización social y política establecen con el poder y la naturaleza. La imagen como pintura significa el mundo como representación en el instante. En todas estas relaciones entre arte y tecnología está en juego precisamente el modo mismo de hacer representable el mundo: una necesidad de detenerlo para entenderlo. El arte y su relación con la tecnología se definen en función de su estatuto de representación; es decir, está en función de la necesidad de hacer aprehensible el mundo según un modo específico.

Es en este contexto donde la representación tiene como función hacer viable los distintos modos de relación con el mundo: los modos fetichistas y simbólicos, los modos racionalistas y miméticos. Lo que es oportuno destacar es el anudamiento entre arte, tecnología y cultura y la relación indisoluble que se da entre ellas. Hablo de la tecnología de la representación, en el arte no sólo importa cómo se representa, sino el soporte sobre el que se representa. Esto al menos es relevante en dos sentidos: el que se refiere a la relación entre ficción –realidad/ falsedad-verdad que el soporte supone, y el alcance social que dichos soportes tecnológicos tienen en la configuración de estrategias narrativas e

imaginarios culturales. Esto es particularmente importante al hablar del fenómeno de industrialización y masificación de la imagen, propias del cine y la fotografía.

Cine y cinematografía de lo informe

De esta relación indisoluble, la que nos interesa abordar es la que se da a través de una nueva tecnología de la imagen: la del cine. La industrialización supone una primera consecuencia en el sentido de relación de lo humano con el mundo: la condición de originalidad de las cosas se pone en entredicho, a partir de ahora los objetos no existen por su unidad irremplazable, antes bien la condición de objeto es su carácter de sustituible. Algo que ya Benjamin explica como una cualidad definitoria del arte industrial del que el cine es su muestra más contundente, pero no sólo eso, también supone una expansión simbólica de los objetos hacia un nuevo tipo de receptor social: la masa o el consumidor.¹ Reproductibilidad y masividad son el fondo sobre el que hay que entender el funcionamiento social y cultural del cine. Ya no la iglesia, ya no el museo, tampoco el teatro: ahora se genera un nuevo tipo de relación donde ni el objeto es único ni el receptor es un iniciado. El cine es industrial y masivo: he ahí una primera característica de esta tecnología de la imagen. Lo que en otras palabras quiere decir que los alcances que este nuevo lenguaje tiene, suponen la diseminación de un nuevo modo de percepción del mundo, ningún arte en la historia de la humanidad ha tenido el alcance que la imagen-movimiento tiene con apenas un poco más de cien años de existencia.

Pero no sólo se trata de reconocer los efectos extrínsecos de esta tecnología, sino de entender que muchos de estos efectos se explican por la nueva definición de la imagen que el cine trajo consigo: el movimiento y el tiempo.

Cada sistema artístico se explica por una unidad mínima de sentido, en la literatura el párrafo, en la plástica la composición, en la fotografía el instante objetivo, en el cine el movimiento. Como lo he sostenido en otra parte, el cine supone una nueva grafía, un

¹ Walter Benjamin, 'L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique' (Versión 1939) en *Oeuvres t. III*. Paris: Gallimard, 2000, pág. 313.

nuevo modo de sintaxis que se aleja de la representación y la ficción y se aproxima a la falsedad.²

El cine, más allá de los temas que pueda o no tratar, de la calidad artística y estética que posea o deje de poseer, significa ante todo un cambio en el paradigma narrativo de la cultura. El cine es un lenguaje que no imita ni representa, es una expresión donde las fronteras entre lo real y lo imaginario se disuelven. El nacimiento del cine, y tal es mi convicción, significó el nacimiento de un sentido inédito de la narración. Sentido que por lo demás se explica por una triple dimensión: la posibilidad de hacer el motivo central del arte aquello que siempre nos pasa inadvertido, lo cotidiano; hacer del cuerpo la condición objetiva de toda narración cinematográfica, y asumir el poder de lo falso como principio de la estética cinematográfica. Esta triple condición hace del cine un lenguaje inédito en el seno del arte y hace del arte algo que no se explica por la ficción, sino por la disolución entre lo real y lo imaginario, que no es otra cosa que la disolución del interior y exterior. ¿Por qué el cine tiene ese poder de convocatoria a la catarsis colectiva? Los grandes cambios de la historia se realizan en el momento donde la vida cotidiana se ve tocada por las revoluciones tecnológicas.

Si la historia es ante todo una escritura, las revoluciones técnicas han procurado modos específicos de escribirla. La novela, por ejemplo, es el modo literario en que se construye la idea moderna del sujeto. Cada época inventa su trama, cada época tiene una forma específica de construir la narración de sí misma. Como lo piensa Ricoeur, toda narración no es más que la organización congruente del tiempo.³ El cine es la del siglo XX. Éste significa una nueva grafía para la humanidad: la irrupción de una forma inédita en construcción de la experiencia del tiempo. Este lenguaje nacido a finales del siglo XIX, introduce en el mundo del arte el tiempo como objetividad.⁴ La imagen-movimiento abre una dimensión inédita en la construcción de la trama como problema artístico, estético y cultural. Si la fotografía pudo tomar la realidad en el instante, la cámara cinematográfica

² Véase José Luis Barrios, "Théo Angelopoulos: el cine más allá de la muerte del arte, más allá del fin de la historia" en *Historia y Grafía.*, no. 16, año 8, México: Universidad Iberoamericana, 2001, págs. 145-179.

³ Véase Paul Ricoeur, *Tiempo y narración.* Op. cit., T.I., págs. 113-161.

⁴ El cine introduce el tiempo objetivo en el arte, lo que significa un hecho inédito en la historia del arte. En los otros sistemas artísticos existe la cuasi-temporalidad, lo que supone que el tiempo es una construcción imaginaria del espectador. En cambio en el cine la temporalidad es parte de la estructura objetiva de este lenguaje.

introdujo el movimiento y con ello la posibilidad del tiempo real en el arte. Este nuevo lenguaje tiene un significado fundamental: la disolución de los límites entre realidad y falsedad.

Habría pues que asumir el lugar que por derecho propio el cine tiene en la Historia. Lugar y lenguaje que también tiene su propia historia. El cine posee una historia compartida con el arte de su siglo, pero y sobre todo, con los discursos estéticos y culturales con los que se va construyendo la Historia de la humanidad de los últimos cien años. En el seno del propio lenguaje cinematográfico, tal y como lo ha demostrado el texto de Gilles Deleuze, el cine escribe su propia historia a través de tres grandes momentos determinados por el modo en que son utilizados sus propios recursos: la prehistoria del cine cuya cualidad consiste en el modo en que se exploran sus recursos tecnológicos, los cuales definen los elementos sobre los que se configurará el lenguaje cinematográfico: la filmación, el montaje, la toma, la actuación, etc. El segundo momento, realizado por el cine clásico, va desde la perspectiva del filósofo francés, del cine de Einseistein y Chaplin (1889-1977), hasta el cine de propaganda norteamericano y alemán de la época de la segunda gran guerra. Las condiciones formales y cinematográficas de este segundo momento se centran en las nociones de imagen-movimiento, de construcción de la narración cinematográfica a través de la esquematización de la acción y de la representación del tiempo por instantes privilegiados resueltos a través de la relación entre montaje y edición. Finalmente, el tercer momento es el que corresponde al cine moderno y contemporáneo, el cual tendría sus antecedentes en el neorrealismo italiano y su consolidación estética en el cine de la Nouvelle Vague, de Godard (1930-), Buñuel (1900-1983), Antonioni (1912-), Pasolini (1922-1975). La característica cinematográfica, que explica y justifica la cualidad estética y dramática del cine moderno, es la de la imagen-duración. Se trata de la construcción de la acción, el suceso y la emoción a través de la distensión del tiempo de la toma en términos de duración bergsoniana. Lo que determina este momento del cine es la conquista de una estética y narrativa propiamente cinematográfica y que, según Deleuze, se caracterizaría por el poder de lo falso. En todo caso lo que se pone en juego en este desarrollo es el problema de tiempo como definición estética. En su historia el cine ha construido dos formas del tiempo: su representación indirecta o su presentación directa: la imagen

movimiento o la imagen tiempo. Lo que se anuda en una y otra es el modo de resolver el “intervalo” entre los distintos tipos de toma.

La diferencia fundamental entre la imagen movimiento y la imagen tiempo radica en que la primera responde a un esquema sensoriomotriz como elemento articulador de su narrativa, mientras que la segunda se configura en función de devenires y sensaciones ópticas y sonoras puras. Los sentidos como percepción pura anteriores a la narración son los articuladores de esta cinematográfica, de ahí se desprende la condición de “falsedad” y de duración del cine moderno. Así mientras que las estructuras constructivas de la imagen-movimiento se basan en el montaje como dispositivo articulador de la toma, en la imagen-tiempo es la toma la que determina la edición, de donde el montaje nace de la propia distensión de la toma y esta se funda en las “derivadas” inmediatas de las sensaciones, es decir, asume la equivocidad del intervalo como elemento cinematográfico. Es un cine puro en tanto que la cámara sigue y diagrama las propias acciones en función de los acontecimientos y no de la narración, del devenir propio de la situación y los personajes.⁵

A partir de la contraposición de estas dos cinematográficas es que se entienden y se pueden leer las intenciones y el funcionamiento que tienen los distintos tipos de toma en el cine. Siguiendo a Deleuze, existen cuando menos seis tipos de toma: la imagen-percepción, la imagen-afección, la de acción, la de relación, la imagen-pulsión y la imagen-reflexión. Las tres primeras son producto de la imagen-movimiento, mientras que las tres últimas son sobre todo las que caracterizan la imagen-tiempo. No porque la imagen-movimiento no eche mano de ellas –en este tipo de imagen la pulsión y la reflexión son deductivas-, sino porque en la imagen-tiempo la pulsión y la reflexión son el intervalo mismo sobre el que se diagrama la acción.

Como lo observa ampliamente Deleuze en relación a la imagen tiempo:

El intervalo del movimiento ya no era aquello con respecto a lo cual la imagen-movimiento se especificaba en imagen-percepción en un extremo del intervalo, en imagen-acción en el otro extremo y en imagen-afección entre ambos, constituyendo así un conjunto sensoriomotor. Por el contrario, el nexo sensoriomotriz quedaba roto, y el intervalo de movimiento dejaba aparecer como tal *una imagen distinta de la imagen movimiento*. El signo y la imagen invertían su relación, pues el signo ya

⁵ Véase Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 186, págs. 62-65.

no suponía a la imagen-movimiento como materia que él representaba con sus formas especificadas, sino que se dedicaba a presentar otra imagen, de la que él mismo iba a especificar su materia y constituir sus formas, de signo en signo [...]. Surgiría así toda una serie de nuevos signos, constitutivos de una materia transparente o de una imagen-tiempo irreductible a la imagen-movimiento, pero no carente de relación determinable con ella.⁶

Estas precisiones van encaminadas a establecer los diversos modos de lectura de la imagen cinematográfica. La comprensión que se tenga de estos elementos nos permite especificar el modo en que los distintos elementos de una cinematográfica funcionan en cada film o en estilísticas cinematográficas determinadas. Se trata de entender que la configuración de un texto cinematográfico está determinada por una sintaxis específica que determina el funcionamiento y la intención de los distintos registros simbólicos y estéticos de una obra. En el caso particular del cine dicha sintaxis consiste en la ampliación, la alteración y la sucesión de “...eventos en su desarrollo total concreto temporalmente extendidos”.⁷ Sin embargo, estamos obligados a dar un paso más en el registro teórico para explicar tales relaciones de imágenes. Este salto lo establezco a partir de buscar correspondencias con la hermenéutica ricoeuriana, un salto que por lo demás va de la teoría literaria a la teoría del cine, por lo que hay que tener en cuenta que no se trata de una adaptación sin más de la teoría de la triple mimesis de Ricoeur, sino de una problematización y deslizamiento de sus categorías.

En particular importa los tres registros de la prefiguración a los que accedemos a través de la configuración y la refiguración. Según la tesis de la triple mimesis de Ricoeur, el texto (configuración) articula a través de su organización tramática un mundo prefigurado al que tenemos acceso en tres registros: el de la semántica de la acción, el de la simbólica vital y el de la fenomenología de la temporalidad.⁸ Además

⁶ Gilles Deleuze, *La imagen...* Op. cit., pág. 55.

⁷ Roman Ingarden, *La ontología de la obra de arte literaria*. México: TAURUS/UIA, 1998, pág. 378.

⁸ Al respecto Ricoeur explica: “Doy por sabido que *mimesis II* constituye el eje del análisis; por su función de ruptura, abre el mundo de la composición poética e instituye, como ya he sugerido, la literalidad de la obra literaria. Pero mi tesis es que el sentido mismo de la operación de configuración constitutiva de la construcción de la trama resulta de su posición intermedia entre las dos operaciones que yo llamo *mimesis I* y *mimesis III*, y que constituyen “el antes” y “el después” de *mimesis II* [...] La hermenéutica, en cambio, se preocupa de reconstruir toda la gama de operaciones por que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores. [...] Lo que esté en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por recepción de la obra.” Paul Ricoeur, *Tiempo y...* Op. cit., pág. 114.

estos tres niveles, configurados en el texto (film), se actualizan por el receptor gracias a la capacidad que éste tiene de seguir una acción, de inteligir un mundo simbólico y tener una vivencia temporal. El sentido se construye justo en el momento en que se hace inteligible una vivencia gracias a la construcción de la trama.⁹

Según esta estructura, el texto nos remite siempre al momento de prefiguración y dependerá de nuestra capacidad de interpretación, la exactitud con la que podamos leer ese mundo prefigurado al que apunta el texto. Siguiendo a Ricoeur los tres registros de *mimesis I* se entienden de la siguiente manera:

Cualquiera que pueda ser la fuerza de la innovación de la composición poética en el campo de nuestra experiencia temporal, la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal [...]. Si es cierto que la trama es una imitación de la acción, se requiere una competencia previa: la de identificar la acción *en general* por sus rasgos estructurales, la semántica de la acción explica esta primera competencia. Además si imitar es elaborar la significación *articulada* de la acción, se requiere una competencia suplementaria; la aptitud para identificar lo que yo llamo *mediaciones simbólicas* de la acción, en el sentido clásico que Cassirer le da a la palabra símbolo.... Finalmente, estas articulaciones simbólicas de la acción son portadoras de caracteres *temporales* de donde proceden más directamente la capacidad de la acción para ser contada y quizá la necesidad de hacerlo.¹⁰

La precomprensión de la acción funciona como un registro fenomenológico a partir del cual se entiende un texto como una totalidad y que nos permite seguir las acciones como intención, distensión, tensión. De ahí que la semántica de la acción no sólo atienda al enunciado sino que éste siempre está ya comprendido como una intención estructurada. Será el modo de estructura un factor determinante en la función y significado que tengan los símbolos al interior del texto. Por su parte, las mediaciones simbólicas, entendidas como vitales, parten de la noción que un símbolo funciona como tal, sólo en la medida en que realiza y convoca a una colectividad. Es importante

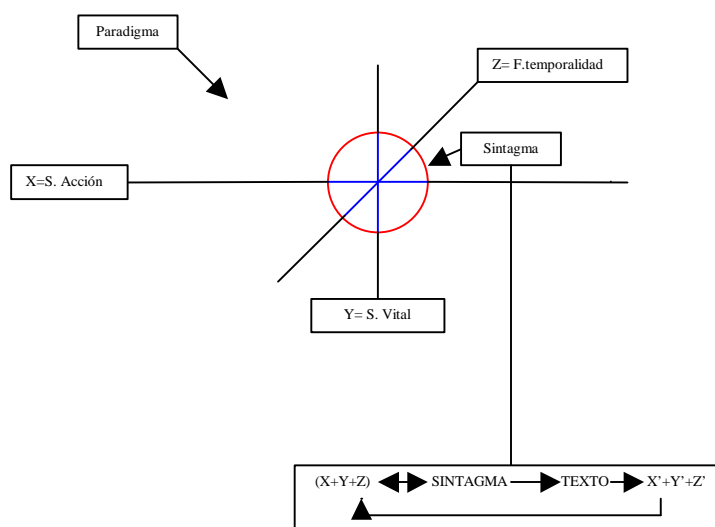
⁹ La construcción de la trama según Paul Ricoeur consiste en el paso que va del texto (configuración) al lector (refiguración) al mundo de la obra (prefiguración), que no es otra cosa que la activación del tiempo representado en el texto a través de la vivencia temporal del lector, hacia el mundo de la obra, entendido este como semántica de la acción, simbólica vital y fenomenología de la temporalidad.

¹⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y...* Op. cit., págs. 115-116.

entender que la mediación simbólica no se reduce al mero grado de inteligibilidad o de significación primaria del símbolo, sino que éste presenta distintos niveles de convocatoria: inteligible, inconsciente o vital y que todo símbolo puede funcionar en uno o varios de estos niveles. Finalmente, la fenomenología de la temporalidad se relaciona con las captaciones emotivas del tiempo como vivencia y es lo que determina el tono estético o retórico de un texto.

En un primer momento de síntesis, tendremos que entender que los tres niveles a los que accedemos en el texto son equivalentes, en un sentido, al sintagma. De donde el sintagma viene a ser algo más complejo que la mera estructura sintáctica: es el cruce entre precomprensión-comprensión de la acción, representación simbólica de una comunidad y vivencia del tiempo. Así, al tiempo que el texto tiene una identidad, dicha identidad sólo se explica por la vinculación con ámbitos más amplios de significación y acontecimiento: en lo cultural a los hábitos, las costumbres, las tradiciones, etc.; en lo político a las ideologías, las doctrinas, los usos del poder; en lo vital a las fantasías, pulsiones, etc.; en lo artístico a cánones, estilos, géneros y demás. Lo que también significa que todo texto arrastra en su sintagma su paradigma: de ahí las vinculaciones con la cultura. Vinculaciones, sin embargo, que no hay que leer sólo como trasposiciones a un soporte distinto de representación, sino como construcciones que producen nuevos sentidos y significados.

Representado en un esquema, estas relaciones se visualizan de la siguiente manera:



El texto entonces, viene a ser una relación en la que toda semántica de la acción, simbólica vital y fenomenología de la acción son enunciados que producen un nuevo sentido.

Dentro de este contexto hermenéutico faltaría entender cómo se articula en estos registros de interpretación la especificidad del lenguaje cinematográfico. Una primera evidencia se impone: a la semántica de la acción corresponden las construcciones cinematográficas según se trate de la imagen-movimiento o de la imagen-tiempo, sin embargo no es tan directa ni tan evidente esta relación. Por una parte, esta traspolación de una categoría narrativa a una cinematográfica debe asumir que, en el caso del lenguaje cinematográfico, la relación precomprensión-comprensión de la acción es más inmediata y más compleja. La imagen en movimiento, condición definitoria del cine, supone una integración total de las categorías de espacio y tiempo. A diferencia de la literatura o del arte plástico, en las artes del cine o inclusive del video y el internet, el espacio y el tiempo son objetivos. En el cine, de manera particular la filmación supone en la acción un rango de presentación que lo distancia radicalmente de los sistemas de representación tradicional. Además a esta característica estructural habría que añadirle el potencial que el cine tiene de dislocar los límites entre el afuera y el adentro de la representación, lo que también quiere decir, que el distanciamiento entre ficción y realidad puede ser suspendido en cualquier momento. Los cambios de punto de vista, de las tomas objetivas a las subjetivas, del personaje al espectador, son intercambiables fácilmente y con ello las categorías de conocimiento: la verdad y la falsedad, la ficción y la realidad, en lo que se refiere a las relaciones binarias de conocimiento; pero además tiene una relación trinaría que es la especificidad de la imagen-movimiento: el intercambio entre falsedad y realidad. El cine es real en la medida en que es falsedad, me refiero al poder de lo falso que enuncié unas líneas arriba. Ésta será la condición fundamental a partir de la cual entender el poder que tiene el cine de inscribir discursos e imaginarios culturales a nivel masivo, donde el poder de comunicación que tiene no sólo se explica por sus alcances industriales, sino por una cualidad intrínseca de la imagen-movimiento.

Además, habría que considerar que la semántica de la acción se determina de manera más precisa en función de las relaciones que se establecen entre los tipos de toma.

Éstas definen dentro de una estrategia cinematográfica, según imagen-tiempo o según imagen-movimiento, la intencionalidad, la distensión y la tensión de la acción. En el caso de la imagen-movimiento éstas se determinan, tal y como lo explica Deleuze, en términos de sensoriomotricidad donde el tiempo es representado, es decir, donde la acción está determinada por instantes privilegiados según la edición y el montaje. Esto en términos hermenéuticos supone un predominio del paradigma estilístico y tipológico que es determinante en el uso de los significados y los sentidos, tanto de las mediaciones simbólicas como de las cualidades temporales. Es decir, en tanto que el acontecimiento visual está estructurado por una intención determinada por su finalidad, la manera en que funcionan los símbolos y el tiempo serán paradigmáticas, tal y como sucede en el cine de Eisenstein, donde la historia y los actantes se definen por el juego entre toma-percepción, toma-afección y toma-acción. Esto que tiene su razón de ser en el cine de este ruso, sin embargo también funciona como la estrategia propia del cine ideológico y de propaganda. Su estructura narrativa permite que lo representado en la imagen sea llevado al extremo de convertir los paradigmas en estereotipos y éstos en símbolos con alta carga ideológica, tal y como sucede en buena parte del cine mexicano de la época de oro, o, en el cine de propaganda fascista o del realismo socialista ruso. Si en esta lógica seguimos nuestro diagrama, esto supone que aunque en términos sintagmáticos la imagen-movimiento juega y articula formas y estilos propios de paradigmas más amplios, a la hora de generar su propia construcción cinematográfica, lo hace a través de paradigmas que pueden ser fácilmente identificables y manejables por los sistemas de representación institucionalizados. Acaso por ello se entiende tan fácilmente la relación entre este tipo de construcción cinematográfica y los imaginarios que inscribe el arte plástico de ciertos discursos nacionalistas del arte o del cine que maneja ciertos ámbitos fantasmáticos del receptor que echan mano de la estandarización de estrategias narrativas, así y como sucede en el cine de suspenso o el *thriller* norteamericano. En éstos, la intención, la distensión y la tensión se basan en el abuso de la toma de acción y sus contrapuntos en la toma-afección y la toma-percepción. Trabajan en sentido inverso pero bajo la misma lógica que las cinematografías de corte épico: una objetiva, los símbolos, la otra las fantasías.

Dentro del contexto de la imagen-movimiento, las mediaciones simbólicas serán utilizadas según una estructura representativa: personajes no personas, escenificaciones no

ambientes...de ahí que el símbolo pueda ser utilizado como discursos ideológicos y generen identidades colectivas fácilmente identificables por los receptores. En este tipo de cinematografía la socialización de los imaginarios, cualquiera que sea su registro, siempre se inscribe en el límite de la representación y tiene sus salidas en una estatización bella o sublime del discurso simbólico. El género terror estandarizado, por ejemplo, funciona en una tesitura donde los personajes, los ambientes, las situaciones, se manejan en un rango de acción definido por el efecto previamente establecido por la edición y el guión. La lógica constructiva de esta cinematografía es clara: consiste en no permitir el surgimiento de los elementos irruptivos (vitales dirían Nietzsche y Deleuze) de la acción. Cancelan la zona ciega de la acción o lo que hemos llamado más arriba el intervalo.

Es en el intervalo donde reposa la cinematográfica de la imagen-duración, donde el reposo significa articular relaciones construidas a partir de lo irruptivo y lo indeterminado. A diferencia del la imagen-movimiento, la imagen-tiempo define de una manera harto distinta los registros hermenéuticos que he tomado de Ricoeur. En principio, el sentido que adquiere la semántica de la acción, estableciendo una analogía con la narrativa literaria, estaría más próximo a Proust o Joyce que a Mann o Dostoievsky. La significación de la acción en la imagen-tiempo consistiría más en jugar con las derivas mismas de la toma, no en definirla a partir de instantes privilegiados, sino de duraciones. En este sentido el intervalo es el lugar mismo, o el no-lugar, donde se diagraman y se articulan orgánicamente el resto de las tomas. Las tomas apuntan hacia las regiones complejas de la imagen y establecen vínculos entre sus tipos, que no responden necesariamente a lo que se podría desprender del propio artificio de la toma. Existen cambios en el esquema sensoromotriz y con ello de las relaciones representacionales de la acción. Ejemplo de ello es el cine de Antonioni o de Tarkovsky, donde la duración de la toma está en función de su propio ritmo y distensión. El hacerlo de esta manera, supone en primer lugar transformar la narración cinematográfica, lo que también quiere decir cambiar la función esquemática de la toma. Así lo que tradicionalmente funciona como una toma-percepción, puede convertirse en una toma-afección o inclusive pulsión. Desde luego las relaciones que en este sentido se pueden dar, están determinadas por la mirada del director, que en otro sentido es lo que se suele llamar "cine de autor". En términos generales, el recurso que se potencia en la imagen-duración es el manejo de plano intermedio como desterritorialización de la lógica

sensoromotriz. En ese no-lugar acontecen los distintos cambios de registro, lo que al tiempo que permite jugar con los elementos irruptivos de la acción y el acontecimiento, supone cambios también en las intencionalidades de las tomas. Pensemos en dos cinematográficas opuestas: En el cine de Angelopoulos (1935-), un gran plano no funciona en términos de toma-percepción, sino como toma subjetiva. El director es capaz de filmar un estado subjetivo a quinientos metros de distancia, lo que también quiere decir que lo que pudiera ser un conflicto meramente personal, adquiere una dimensión más amplia que en mucho involucra elementos universales tales como el dolor, el tiempo o la solidaridad humana.¹¹ En cambio, si observamos la cinematográfica de Tarkovsky (1932-1986), el uso del plano medio en travelling, lo que hace, al mismo tiempo, es que lo filmado corresponda con el movimiento de la cámara y que sea esta relación la que de sentido a la propia secuencia. Aquí la distensión gobierna la intención y la tensión de la acción, sería el predominio del movimiento de la toma en concordancia con el trabajo actoral lo que estructura la intención de la escena o la secuencia.¹²

Estos ejemplos no tienen otra finalidad que mostrar el cambio que supone la imagen-duración en lo que respecta a una semántica de la acción específica y las implicaciones que estos cambios tienen en el manejo de las mediaciones simbólicas y los registros fenomenológico-temporales de este tipo de cine. En principio, reconocer estas características, supone entender que el significado y la función de las mediaciones simbólicas, así como el sentido de la temporalidad que de esto se desprende, se caracterizarán por una preponderancia de la función sintagmática sobre la paradigmática, es decir, por un predominio de la estilística y la estética como estrategias cinematográficas, sobre la esquemática.

Es evidente que el cambio que esto supone en el nivel de la simbólica vital, habrá que leerlo en sentido inverso, en este tipo de cinematográfica los registros simbólicos de

¹¹ Véase mi ensayo “Théo Angelopoulos...” Op. cit.

¹² Esto se aclara aún más si tenemos en cuenta la técnica actoral que el director ruso usaba. Sus actores nunca conocían la totalidad del guión, no había un conocimiento previo de la historia, antes bien Tarkovsky les pedía actitudes inmediatas ante situaciones inmediatas y cotidianas. Por ejemplo, le pedía a sus actores una actitud de espera como se haría en la vida diaria de cualquier individuo, de ahí a la acción de esperar se distendía en la toma, y no la secuencia determinaba esta actitud a partir de saber previamente, por ejemplo de la noticia de la muerte de alguien cercano. No es lo mismo esperar sin más que simular esperar una noticia que previamente ya sabemos. Se trata de distender la toma de acuerdo a la duración misma de la acción. Véase Andrei Tarkovsky, *Esculpir el tiempo*. Madrid: RIALP, 1991, pag. 167 y ss.

una cultura juegan de manera más crítica con los códigos de representación de una comunidad determinada. No se trata de negarlos, esto supondría no tener un horizonte de percepción común con los receptores, sino más bien de leerlos en una complejidad mayor de significación, donde todos los registros simbólicos adquieren cualidades complejas pero sobre todo diseminadas. Así, el paradigma de un personaje deviene en persona (vitalidad) o un registro ideológico o político llega a ser un ámbito propio para irrupciones más críticas donde se muestra, por ejemplo, la ambivalencia de los usos del poder. Tal es lo que sucede en *Los olvidados* de Buñuel. Este film subvierte por los paradigmas –o tendremos que decir los estereotipos- del personaje o del paisaje tal y como los utiliza en cine de Emilio Fernández (1904-1986) o el género del melodrama de Ismael Rodríguez (1917-2005).

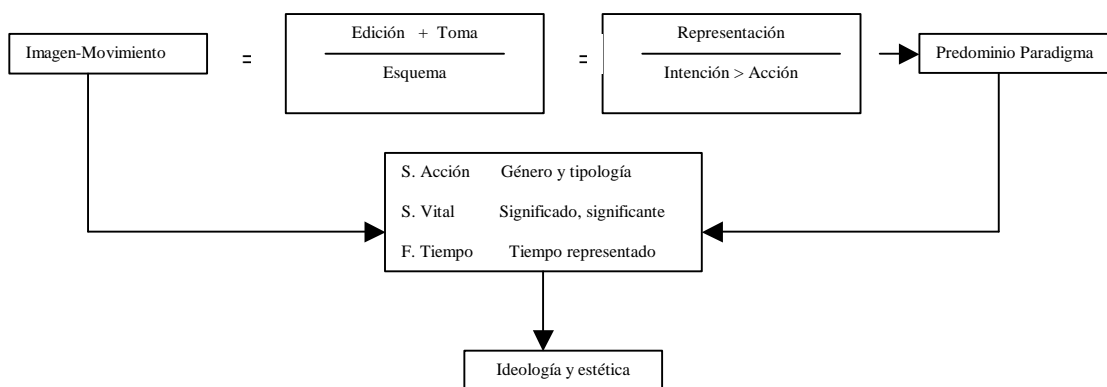
La inteligencia de Buñuel descansa, entre otras cosas, en la manera en que los personajes utilizados como tipologías ideológicas de clase o el paisaje como épica nacionalista del cine de la época de oro, se subvierten para mostrar las perversiones y los manejos ideológicos que subyacen en esas estéticas.¹³

Si el nivel de las mediaciones simbólicas se ve trastocado a partir del cambio en la semántica de la acción, el de la fenomenología de la temporalidad lo es aún más. La propia condición de la imagen-duración lo supone: el intervalo quiere decir, en términos de temporalidad, el no-lugar donde se inscribe una dimensión temporal específica como acontecimiento vital, es ahí donde reposa la cualidad estética de un lenguaje cinematográfico específico en tanto que el tiempo es acontecimiento y no representación. Aquí también la distensión es definitiva como valor determinante de la percepción estética y tiene que ver con la intención emotiva del film, un nivel de captación vital a partir del cual se rearticulan los significados de un enunciado cinematográfico. El intervalo entonces es el territorio indefinido de lo vital y de lo estético, es ahí donde se inscriben los cambios artísticos y culturales que un director hace de los paradigmas en cualquiera de sus registros, ya sean simbólicos o estilísticos.

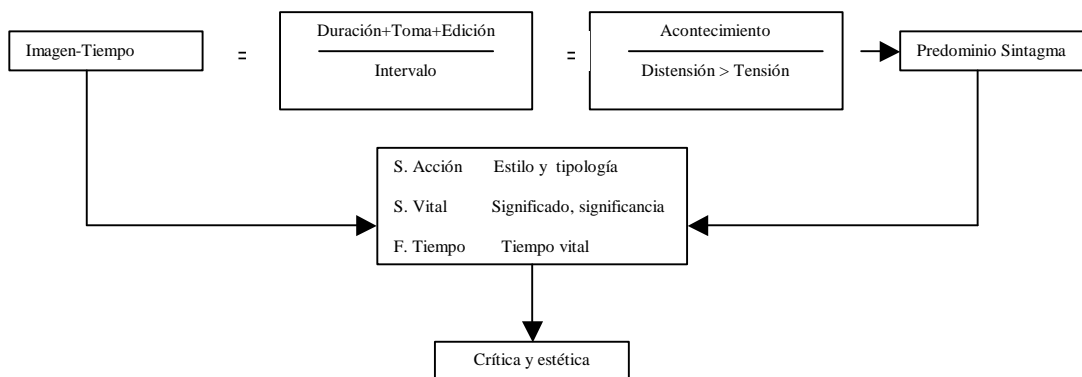
En suma, tanto las diferencias entre imagen-movimiento e imagen-tiempo establecidas por Deleuze y su complejización a través de los tres niveles retomados por Ricoeur, me permiten establecer los siguientes esquemas de análisis, los cuales desde

luego están pensados en función de la movilidad y la problemática que cada director o film puede plantear, de donde su límite y transformación siempre está prevista como parte de su lógica y de su intercambio posible:

Esquema 1: Imagen- movimiento



Esquema 2: Imagen- Tiempo



¹³ Al respecto véase José Luis Barrios Lara, “El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional (1920-1950)*. México: Arte e Imagen/CONACULTA, 2002, págs. 217-247.

Estas fórmulas sirven de base para cuando menos dos asuntos, uno de índole más general, aplicable al lenguaje de las imágenes-movimiento y otro, a partir del modo en que se introducen elementos más específicos, que determinan procesos constructivos de tendencias en el cine o de estéticas de director. Del primero también nace la posibilidad de definir la función social del cine: las maneras en que sus cinematográficas construyen estilos de percepción, imaginarios culturales y ámbitos de recepción social.

Como lo observa Benjamin en el famoso texto “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, con el cine nace una nueva forma de percepción, en ella se da un doble cambio, por un lado la obra pierde su aura, por el otro esta pérdida del aura supone un cambio en el sentido de la percepción, el cine, a diferencia de las artes existentes, permite que el espectador penetre en la realidad o, aún más, que la realidad sea sustituida por su imagen.¹⁴ Esto se debe al potencial que la imagen movimiento tiene: su poder de atracción supone un acceso privilegiado a la “representación” que ningún arte tiene, acceso que se define por el cambio en el estatuto mismo de la imagen. El movimiento es algo más que un artilugio tecnológico, supone una conexión casi hipnótica con el espectador, donde los elementos que conforman la imagen trastocan totalmente la relación espacio-temporal con el mundo e introducen un “en-medio” de la imagen que tiene la función de hacer operar al mismo tiempo en la imaginación del receptor el consciente y el inconsciente. Es en este “en-medio”, donde a mi juicio se explica el potencial de transmisión de imaginarios que tiene el cine. Su calidad de arte de masas no sólo se explica por su producción en serie, sino por el proceso de percepción que libera en sus espectadores. Su poder de ensoñación es una convocatoria social donde los receptores se sumergen en el poder de falsedad de la imagen y a partir de ella se inscriben formas de comunidad que hasta antes de su aparición eran inexistentes. Benjamin ha dado cuenta de esto ampliamente cuando afirma:

Esto es lo que hace hoy el cine. *La recepción por distracción, de más en más hoy sensible en los dominios del arte, y síntoma de importantes mutaciones de la percepción, ha encontrado dentro del cine el instrumento que mejor se presta a su ejercicio.* Por su efecto de choque, el cine favorece tal modo de recepción. Si él ha adquirido el valor cultural, no es solamente porque transforma cada espectador en experto, sino porque la actitud de tal espectador en el cine no le exige ningún

¹⁴ Walter Benjamin, ‘L’oeuvre d’art à l’époque...’. Op. cit.

esfuerzo de atención. El público dentro de las salas oscuras es un examinador, pero un examinador distraído.¹⁵

Donde la recepción por distracción supone al mismo tiempo pérdida del aura de la obra de arte, producto de la técnica; el cambio de la percepción individual por la percepción de masa en relación estrecha con la noción de producción industrial y el cambio en el sentido de la imagen de su estatuto de representación al de presentación o poder de lo falso. En todo caso habría que entender que la revolución tecnológica que trajo consigo el cine, significa también un cambio en los procesos de socialización de la imagen que tienen un sin fin de efectos en los modos de percepción, recepción y construcción de imaginarios culturales. Los cuales además estarán determinados por el poder y el alcance de producción que el cine tenga, de ahí la importancia de lo que significa el valor industrial del arte. No se trata sólo de una hegemonía de la tecnología y el capital, sino del potencial hegemónico que posee la reproductibilidad industrial. Sin duda el cine, y con él cualesquiera de las formas contemporáneas de la imagen-movimiento, tiene nuevas y significativas implicaciones en la configuración de discursos sociales, políticos y culturales.

Para terminar lo hasta aquí expuesto, una cita de Roland Barthes:

¿Qué es la imagen fílmica? [...] Una *trampa*. Hay que darle a esta palabra su sentido analítico. Estoy encerrado con la imagen como si estuviera preso en la famosa relación dual que fundamenta el imaginario. La imagen está ahí, delante de mí, para mí: coalescente (perfectamente fundidos su significado y su significante), analógica, global, rica; es una *trampa* perfecta: me precipito sobre ella como un animal sobre el extremo de un trazo que se *parece* a algo y le ofrecen; y, por supuesto, esta trampa mantiene en el individuo que creo ser el desconocimiento ligado al yo y al imaginario. En la sala de cine, por lejos que esté, estoy aplastando mis narices contra el espejo de la pantalla, ese 'otro' imaginario con el que me identifico narcisistamente [...]; la imagen me cautiva, me captura: me quedo como *pegado con cola* a la representación y esta cola es el fundamento de la *naturalidad* (la pseudo-naturaleza) de la escena filmada (cola que ha sido preparada con todos los ingredientes de la 'técnica'); lo real, por su parte, no conoce más que las distancias, lo simbólico no conoce más que máscaras; tan sólo la imagen (lo imaginario) está próxima, sola la imagen es 'real' (es capaz de producir el tintineo de la verdad). ¿Acaso en el fondo la imagen no tiene, por derecho propio, todos los caracteres de lo *ideológico*?¹⁶

¹⁵Ib. pág. 313.

¹⁶ Roland Barthes, "Salir del cine" en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986, págs. 351-352.

Las cinematográficas del asco y el morbo: pornografía, trasgresión, espectáculo y fantasía

“El cine es sexual”, pensaba Fernand Léger. Esta afirmación puede ser desconcertante y extrema, sin embargo, pensada en sentido amplio, trae consigo un sin fin de connotaciones que no se pueden dejar pasar al vuelo: la primera, su condición de ser un arte vouyerista, la segunda el sentido de comunidad que genera entre los espectadores, una especie de lugar intermedio entre el sueño y la realidad donde los cuerpos estén en contacto a través de la imagen y, tercero, y probablemente el más importante, es el que tiene que ver con los recursos que se desprenden de la imagen cinematográfica, éstos suspenden la condición de símbolo y representación de la imagen a cambio de un acontecimiento real por falso tal y como lo he venido explicando hasta ahora.

En todo caso, importa en este momento ahondar sobre la condición de un tipo de lenguaje cinematográfico que pone en juego los modos del asco y del morbo, de la erotización y la excitación, de la fascinación y el horror. Toca aproximarnos a las relaciones que se pueden establecer entre los valores estéticos de lo informe y lo grotesco, y las estrategias cinematográficas con las que se les construye. En este sentido, no se trata de definir lo que pueda ser o no el erotismo, la escatología, la perversión por sí mismas, sino más bien entender la manera en que éstas funcionan a la hora de ser manejadas en el soporte de la tecnología cinematográfica. Para hacerlo, el trazo conceptual que sigo responde a una doble dinámica: la necesidad deconstruir nociones que tradicionalmente clasifican las relaciones entre cine y horror-fascinación, y que se resuelven a la noción de pornografía; para de ahí pasar al análisis de las estrategias cinematográficas donde confluyen los valores estéticos de lo informe y lo grotesco como objeto de construcción cinematográfica, artística y de objeto estético.¹⁷

¹⁷ Aquí tomo prestado los conceptos de objeto estético y valor estético tal cual los plantea el fenomenólogo polaco Roman Ingarden. El objeto estético es lo que se desprende de la relación entre valores artístico (estructura de una obra que la define como artística: forma, composición, etc.), la concretización que el receptor hace de esta estructura es el objeto estético, de esta doble relación nace el valor estético que es la captación emotiva y vital de dicha intencionalidad. Véase Roman Ingarden, “Valores artísticos, valor estético” en Harold Osborne, *Estética*. México: FCE, 1976, págs 71-97.

El concepto de *pornografía* nace a partir del siglo XVIII, y que al igual que el sistema jurídico y normativo de la modernidad, responde a la síntesis entre saber y poder. Como bien lo anota Foucault, la sexualidad no está reprimida en la modernidad, es legislada y responde al manejo de la economía de los cuerpos: la producción y la familia. Durante los siglos XVIII y XIX, se definen todas las conductas periféricas de la sexualidad según los sistemas del saber, se definen las patologías y las diversidades.

La implantación de las perversiones es un efecto-instrumento: merced del aislamiento, la intensificación y la consolidación de las sexualidades periféricas, las relaciones del poder con el sexo y el placer se ramifican, se multiplican, miden el cuerpo y penetran en las conductas. Y con esa avanzada de los poderes se fijan las sexualidades diseminadas, prendidas a una edad, a un lugar, a un gusto, a un tipo de prácticas. Proliferación de las sexualidades por la extensión del poder; aumento del poder al que cada una de las sexualidades regionales ofrece una superficie de intervención: ese encadenamiento, sobre todo a partir del siglo XIX, está asegurado y relevado por las innumerables ganancias económicas que gracias a la mediación de la medicina, de la psiquiatría, de la prostitución y de la pornografía se han conectado a la vez sobre la desmultiplicación analítica del placer y el aumento del poder que lo controla. Poder y placer no se anulan; no se vuelven uno contra el otro; se persiguen, se encabalgan y reactivan. Se encadenan según mecanismos complejos y positivos de excitación y de incitación.¹⁸

En un primer momento se antoja una explicación binaria que de cuenta de las relaciones entre sexualidad y violencia y sistemas de control social, explicación que se limita a la contraposición entre puritanismo y sexualidad. Sin embargo, los análisis de Foucault ponen al descubierto relaciones más complejas, donde la pornografía y las conductas sexuales al tiempo que están codificadas por los sistemas de conocimiento, estos sistemas de conocimiento son tan sólo un momento de la lógica del poder: su representación y diagnóstico permite asignarles un territorio definido en la sociedad y con ello un mejor control. La relación entre placer y poder supone entonces entender los modos en que los sistemas de representación toman su sitio en esta relación: la desmultiplicación analítica del placer, tal y como la entiende el filósofo francés, supone que el placer debe ser administrado y regulado, debe tener un territorio de permisividad pero sobre todo debe poder reducir el placer a su dimensión inmediata para evitar su potencial irruptivo.

¹⁸ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad...* Op. cit., T.I, México: Siglo XXI, 27ª. Edición, 1999, pág. 63.

Visto en este contexto, las relaciones del cine con la pornografía habrá que pensarlas a través de la relación entre tecnología y poder y las implicaciones que esto tiene como formas de control social. Ya lo anoté, el cine supone un potencial narrativo que ningún lenguaje visual había tenido en la historia, acaso por ello es importante tener en cuenta la relación que se da entre los tipos de conceptualización de la sexualidad en el cine: entre la sexualidad como acción y acontecimiento propia del cine y la legislación que de ello de desprende. Una relación en la que además se involucra la naturaleza propia de la imagen-movimiento, el alcance social que tiene y los modos de regulación social del deseo.

En sus orígenes, el cine pornográfico hay que ubicarlo en el horizonte de los discursos de liberación sexual de los años sesenta y setenta, así como en la paradoja que trae consigo la ruptura generacional de esos años y la apropiación que el sistema capitalista hará del deseo en la sociedad posmoderna. En este contexto es importante tener en cuenta una discusión que se da a nivel mundial sobre la ley de censura y de clasificación de las películas en la primera mitad de la década de los setentas. En particular importa el criterio de clasificación de las películas X: las de sexo explícito y violencia explícita. Según esto, el sexo explícito será aquel donde se muestre la penetración, la felación y la eyaculación masculina; la violencia tenía que ver con las imágenes que pusieran al descubierto cualquier forma de dolor físico, mutilaciones, torturas, etc. Desde luego estas circunscripciones legales presentan una complejidad enorme que por sí mismas son un problema de estudio.¹⁹ Sin embargo aquí interesa dirigir esta problemática a las implicaciones cinematográficas que tiene, sobre todo con la finalidad de plantear las coordenadas de análisis históricos y estéticas de los directores y los films de los que me ocupo.

El cine pornográfico en sus orígenes estaba más cerca de las búsquedas del realismo y el cine francés de la *nouvelle vague*, que de un cine esquemático y de clichés. A la manera del cine de Bresson, la imagen se imponía como en su propia realidad, lo que en

¹⁹ Entre otras cuestiones habría que tomar en cuenta las siguientes: 1. La relación entre sexualidad y poder, visto desde la perspectiva de género, la pornografía responde a los tabúes sobre la masculinidad y la feminidad. En particular, la reducción de lo femenino a objeto permisivo de placer, 2. el hábito aún restringido del consumo masivo de la sexualidad y la violencia en esas sociedades. Este hábito es aún controlado por ciertos sistemas que consideran al sexo y a la violencia como prohibidos y donde no está explotado del todo su valor masivo de consumo y 3. el descubrimiento de dicho potencial será uno de los ámbitos de desarrollo de este género: el juego entre prohibición-pornografía que plantea las contradicciones del erotismo. A cada prohibición una radicalización del deseo.

términos cinematográficos quiere decir que las secuencias coincidían con el propio trabajo de los actores. La edición estaba sujeta al puro devenir de la relación erótica. En este contexto su registro lo aproximaba a un nivel de recepción donde tanto los registros simbólicos como el nivel fenomenológico de la acción se inscribían en la duración propia de la excitación de los actores y del receptor. La trama en su sentido tradicional era escasa, pero se imponía de la distensión-tensión misma del acto sexual. Un dato importante era la codificación de los cuerpos: eran más cotidianos, menos contruídos y sobre todo no existía la hiperbolización del gesto y de la belleza. En este sentido, la ley de censura y clasificación respondía y funcionaba en el contexto del tabú y a la necesidad de territorializar lo que se ponía en juego en este primer momento del cine erótico: el deseo y la fantasía.

Acaso por ello el modo de territorialización de este deseo se articula por un cine que disloca el deseo hasta convertirlo en su pura función mecánica e hiperbolizada y que desde luego será el principio a partir del cual este género llegue a ser espectáculo, tal y como la conocemos hoy en día. Así, la sexualidad y sus conductas periféricas serán controladas tanto en sus registros simbólicos, como en sus niveles de estructuración cinematográfica. La edición y la toma abundarán sobre los planos medios y primeros planos, hasta regionalizar el erotismo en la genitalidad, esquematizar el gesto de placer y los cuerpos.²⁰ Se trata de una regionalización a través de la fragmentación que reduce la fantasía sexual a lo visible y lo inmediato. Como lo observan Finkielkraut y Bruckner:

En el grito de una mujer que se extasía, hay la virulencia de una locura y la claridad de un mensaje. El placer femenino supera la disciplina del lenguaje articulado, pero es a fin de establecer contacto abandonado sólo la palabra para convertirse en comunicable. Entre la complicidad amorosa y la mentira de la complacencia, esta ofrenda puede revestir todos los matices y significar tanto la ternura como la servidumbre, pero tanto si es un simulacro como una confesión tiene siempre por misión semiótica conjurar el peligro de lo indeterminado, al hacer oír lo que no se ve, el orgasmo femenino accede, por otro camino, a la legibilidad. El sonido

²⁰ Un juego de simbolización que establece un sistema complejo de representación donde el placer discurre en términos de control social y erotismo masculino a partir del uso del primer plano y la toma cerrada que configuran el registro perverso del placer al colocarlo en el orden de la “cosa” lacaniana. Se trata de un doble juego entre símbolo y fantasía que pone en operación la perversión, pero, paradójicamente, ésta aparece como controlada: primero en el control del placer mismo en su satisfacción presencial, segundo en el “territorio privado” de la fantasía del receptor que disfrute “ascéticamente” del placer sexual que le produce la fantasía de lo otro-real.

revela la imagen: en lugar de emitir semen, la mujer emite un signo, el grito permite el retorno de la voluptuosidad femenina al redil de la representación [...] Los films pornográficos han pensado completar esta sumisión al signo con la sujeción de la mujer a los ritmos masculinos del placer sucediendo a la equivalencia de la descarga y el grito la omnivalencia de la libación seminal.²¹

Visto de esta manera la pornografía deviene en un género cinematográfico y no en una prescripción jurídica, lo que también quiere decir que llega a ser un sistema de control político del deseo. En el momento en que la sexualidad se instala como localidad y representación, deja de tener el potencial subversivo que la caracteriza. Lo que en términos cinematográficos y a partir de las categorías de análisis propuestas significa una conversión de la estética en ideología a partir del predominio de los registros simbólicos del deseo y de la estandarización de la toma, es decir, de la cancelación del intervalo sexual como irrupción estético-crítica.

Así, lo que comienza por ser una prescripción jurídica y que según vimos con Foucault ya responde a la lógica del poder en la modernidad y que sin duda el cine sexual vuelve a poner en discusión, se convierte en una gramática del poder a través de la imagen-movimiento. Cuando líneas más arriba planteé el contexto de los años sesenta y setenta como el horizonte histórico a partir del cual pensar la relación entre cine y pornografía, y en concreto me referí a la liberación sexual y corporal y a la apropiación posterior que la sociedad de consumo hace del deseo, habría que entender que la pornografía ha llegado a ser un sistema de control y representación del poder que construye su retórica en la satisfacción inmediata del deseo. Eso en mucho puede explicar esa noción que ya Foucault veía en torno a la noción de la “implantación perversa”, donde la pornografía pasa a ser el lugar de la regulación del deseo y tiene su tipificación normativa y estética y, donde su inteligencia, en términos de tecnología del poder, habría que entenderla en la simplificación del placer a lo inmediato y a la limitación de la fantasía, al territorio de la representación. De la prescripción al espectáculo: he ahí los lindes donde se inscribe la paradoja de la ley y el encabalgamiento del deseo en la ley y de la ley en el deseo.

Es en estos encabalgamientos donde habrá que buscar los márgenes o desterritorializaciones que las relaciones entre cine y sexualidad tienen, habrá que buscar los intervalos, si es que los hay, en las cinematografías de los tres directores de los que me

²¹ Alain Finkielkraut, Pascal Bruckener, *El nuevo desorden amoroso*. Barcelona: Anagrama, 1988, pág. 89.

ocupo en este trabajo. Por ahora baste con enunciar la problemática que cada una de sus cinematografías me plantea en términos de las estrategias estéticas del asco, del morbo y de lo grotesco. Una evidencia estética es común a estos directores: el abordaje de lo grotesco, y lo grotesco a partir de la dialéctica afectiva entre el asco y el morbo, sin embargo, la lectura que cada uno de ellos hace de este valor está determinada tanto por la especificidad de un registro: el sadismo en el caso de Pasolini, la perversión en el caso de Cronenberg (1943-) y la abyección en el caso de Greenaway (1942-). Son tres registros de orden vital y psicoanalítico que sin embargo hay que entenderlos como tesisuras estéticas distintas de lo grotesco. La posibilidad de entenderlo de esta manera tiene que ver con las estrategias estrictamente cinematográficas con las que lo resuelven, a partir de ellas sus mediaciones simbólicas y sus registros vitales (fenomenológico-temporales) tendrán su especificidad.

Esto en otro sentido tiene que ver con las relaciones técnico-estéticas de su cine, se trata pues de entender en principio cuáles son las relaciones entre el tipo de imagen (movimiento o tiempo) con los tipos de encuadre (plano y montaje). Estas relaciones son complejas y de la variación que cada una de ellas tenga se definirán sus sintagmas cinematográficos particulares. Lo que también quiere decir que el modo de definición que se tenga de lo informe estará determinado tanto en su sentido y en su función a partir de dichas relaciones como un elemento definitorio de los sentidos estéticos y discursivos, es decir, la cualidad específica del asco y del morbo se determina en función de estos elementos estructurales.

Para describirlo en cada uno de los directores de los que me ocupo y con un carácter hipotético, puedo afirmar que:

En Pasolini la imagen se articula a partir del encuadre en rarefacción, geométrico en ángulo libre indirecto y como sistema cerrado; en el plano secuencia-fijo y en plano-contra plano y; el montaje intensivo. Todo en términos de imagen-tiempo, lo que supone que el valor estético del sadismo es irruptivo y que todos los elementos simbólicos funcionan como significados políticos donde se vincula la relación entre sadismo y poder y donde su registro de percepción es vital y se vincula con una estética del horror.

Por su parte en Greenaway el encuadre es por saturación, geométrico, objetivo, directo y pragmático; el plano se resuelve fundamentalmente por el travelling en primer plano y el montaje es intensivo, al igual que Pasolini, el director usa como sintaxis básica

de su cinematografía la imagen-tiempo. A partir de estas relaciones habrá que interpretar el sentido y el funcionamiento de sus mediaciones simbólicas como una crítica irónica a los paradigmas de la modernidad y en una tesitura estética que se explica por la ironía.

En cambio, el cine de Cronenberg se genera de la cualidad de la imagen-movimiento, y sus elementos técnicos se relacionan de la siguiente manera: el encuadre es por saturación, físico, es subjetivo-directo y pragmático, el plano se da por la continuidad de raccord y el montaje es intensivo. Estos elementos definen el sentido de sus símbolos y determinan su tesitura estética como perversión y erotismo.

En suma: toma indirecta libre, toma percepción y toma subjetiva directa definen respectivamente las cinematografías de estos directores. Mostrarlo será el asunto del que me ocuparé en esta segunda parte del trabajo.

Con la finalidad de tener más claras las estrategias cinematográficas con las que me aproximo a las obras de esos directores, sintetizo los conceptos básicos a los que he venido haciendo referencia, me baso en la taxonomía que al respecto elabora Gilles Deleuze.

El encuadre es la determinación de un sistema cerrado que comprende todo lo que está en la imagen, según el filósofo francés existen diversos tipos de encuadre: 1. La saturación/ rarefacción; la primera consiste en el encuadre de objetos, personajes, etc. donde éstos aparecen definidos y determinados de manera clara, mientras que la rarefacción consiste en abstraer la definición de los objetos. 2. Encuadre geométrico/físico, el geométrico se define como una estructura previa al objeto, mientras que el físico llega hasta la objetualidad misma y la composición se define, en lo fundamental, por dicha objetualidad. El primero opera según un sistema cerrado, el segundo por variables seleccionadas. 3. El ángulo de encuadre es el lugar donde se mira y comienza por ser un principio pragmático y coherente. 4. El fuera de campo es aquello que funciona, por lo que no se ve y opera de dos formas: por un conjunto presente que se relaciona con un fuera de campo (otro conjunto) pero que establecen una continuidad homogénea de sentido entre uno y otro, y por un sistema o conjunto cerrado que se abre a un absoluto inmanente y no guarda una relación causal pragmática, opera por insistencia y subsistencia.

Los tipos de plano son las determinaciones espaciales, porciones de espacio o distancia con respecto a la cámara, básicamente son de tres tipos: proyectivo, perspectivo y temporal. Deleuze sienta los siguientes tipos de plano: 1. Plano-movimiento (travelling), 2.

plano y continuidad de relación, 3. plano de larga duración fija o móvil y 4. plano secuencia sin profundidad donde todos los planos funcionan sobre un primer plano que pasa por diferentes encuadres.

El montaje es la estructura cinematográfica final, el todo de la narración, existen cuatro tipos de montaje: 1. El montaje orgánico que resulta de la experiencia como continuidad y organicidad del movimiento y acepta acciones paralelas, 2. el dialéctico trabaja por opuestos no por paralelas, la acción se define por sus contrarios y de la síntesis de ambos se crea un *pathos*, 3. el montaje cuantitativo se da por cantidades de movimiento (composición mecánica) o por cantidad extensiva (máximo de movimiento) y 4. el montaje intensivo donde el intervalo deja de ser una unidad numérica variable y sucesiva y superpone lo simultáneo y la simultaneidad en intensidad intuitiva.

Un asunto más se pone a discusión a partir tanto de lo planteado en la primera parte de este trabajo, como lo analizado hasta ahora. Intento demostrar de qué manera se construyen las estéticas de lo informe y lo grotesco en estos tres directores, así como los discursos culturales, sociales, políticos e históricos que de ahí se desprenden. La necesidad del análisis de caso, entonces responde a un primer momento de diferenciar la función y el sentido de lo grotesco de estos directores, sin embargo, es preciso llegar a un segundo momento: el de poner en perspectiva a través de ellos la discusión más amplia sobre la función de lo grotesco en el horizonte de la modernidad/posmodernidad: Esto se hará cuando menos en tres registros: estético, político, histórico-epistemológico, esto con la finalidad de intentar mostrar el lugar que la noción del cuerpo como identidad del sujeto se pone en crisis en el arte del siglo XX. Esto será el asunto a tratar en la última parte de este trabajo.

Lo monstruoso y el terror: tres directores

Entre *Saló y Los ciento veinte días de Sodoma* y *Crash* de David Cronenberg hay cerca de treinta años. Tres décadas que significan mucho en los cambios históricos, sociales y culturales del último tercio del siglo XX. Al menos significan el fin de la guerra fría y la consolidación de la economía global y el cambio del paradigma epocal de la modernidad a la tardomodernidad y/o posmodernidad. Importa tener en cuenta esta consideración, no sólo

por razones macrohistóricas, sino por la implicación que esto tiene en las estéticas de Pier Paolo Pasolini, Peter Greenaway y David Cronenberg. Cada una de las películas que analizaré plantea una problemática específica en torno a lo informe y lo grotesco en el contexto de las décadas de los setenta, ochenta y noventa respectivamente, lo que también me permite establecer ciertas relaciones con discursos artísticos de esas décadas para mostrar el cambio que esto supone en la función social de lo informe. Desde luego, el acercamiento que hago se centra en obras específicas y no en su producción total, las referencias a otras cintas o actividades de estos artistas sólo serán tangenciales y en función de profundizar los análisis de las películas que estudio.

Sadismo y poder: Saló o los ciento veinte días de Sodoma

En mil novecientos setenta y tres, Pasolini escribía:

La ansiedad conformista de ser sexualmente libres, transforma a los jóvenes en míseros erotómanos neuróticos, externamente insatisfechos (precisamente porque su libertad sexual es recibida, no conquistada) y por eso infelices. Así el último lugar en que habitaba la realidad, es decir, el cuerpo, o sea el cuerpo popular, también ha desaparecido. En el propio cuerpo los jóvenes del pueblo viven la misma disociación envilecedora, llena de falsa dignidad y de orgullos estúpidamente heridos, que los jóvenes de la burguesía. Si quisiera continuar con películas como *El Decamerón* no podría hacerla, porque ya no encontraría en Italia –especialmente en los jóvenes– la realidad física (cuyo estandarte es el sexo con su gloria) que es el contenido de esas películas.²²

El contexto inmediato de esta afirmación fue el coloquio realizado en Bologna, donde gran número de intelectuales, artistas y juristas se dieron cita para resistir y detener la ley de censura que por esos años intentaba implementar el gobierno italiano.²³ Más allá del acto político en que se enclava la participación de Pasolini, importa llamar la atención sobre la afirmación del artista en torno a la imposibilidad de filmar una película como el *Decamerón*. Entre mil novecientos setenta y uno y mil novecientos setenta y cuatro, el

²² Pier Paolo Pasolini, “Tetis” en Vittorio Boarini, *Erotismo y destrucción*. Editorial Fundamentos: Caracas, 1998, pág. 101.

director filma *La trilogía de la vida* de la que *El Decamerón* junto con *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches* forman parte. El hecho de que Pasolini filmara dos películas posteriores a su aseveración del setenta y tres no nos permite hacer un juicio sobre la incongruencia del artista, máxime cuando tenía planeado filmar su trilogía de la muerte y que su asesinato, perpetrado en 1975, le impidió realizar.²⁴ La relación entre erotismo y cine fue una de las constantes de la utopía estética de Pasolini, su trilogía de la vida no hacía sino radicalizar algo que ya estaba presente en *Teorema* y de alguna u otra manera en toda su filmografía de los años sesenta. Relacionado sin duda con las tesis de Marcuse, Pasolini inscribía, no sólo su cine, en esta tradición de la izquierda heterodoxa que encontraba en el pueblo, la pulsión más originaria de la sexualidad como esa alegría de la vida a la que se refiere el mismo Bajtín. La producción artística de Pasolini encontraba en los jóvenes obreros y campesinos el impulso originario del erotismo y con ello la posibilidad de la subversión y la revolución ideológica a la moral burguesa. En este contexto cobra importancia la afirmación hecha en el coloquio de Bologna y sobre todo adquiere una importancia fundamental la última película que realizó: *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*.

Saló estaba lista para su estreno en octubre de mil novecientos setenta y cinco, Pasolini es asesinado entre la noche y la madrugada el uno y dos de noviembre. Esta película, lo sabemos, causó un escándalo enorme en Italia y en el resto del mundo, inclusive hubo países donde no se presentó, como en el caso de México, hasta muchos años después. Más allá de las hipótesis de si este film fue la gota que derramó el vaso y que llevó a los conservadores a planear el asesinato del artista o de si fue simplemente una muerte violenta perpetrada por un chulo romano, aquí importa poner en perspectiva estética y artística esta obra del director italiano. Importa porque en mucho es la afirmación cinematográfica de lo que Pasolini sostuvo dos años antes en el encuentro de Bologna. *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*, como lo afirma su biógrafo Enzo Siciliano, forma parte del desencuentro de Pasolini consigo mismo:

²³ Los participantes en ese coloquio fueron: Pietro Bonfiglioli, Giuseppe Branca, Cinegramma, Constantino Cocco, Callisto Cosulich, Félix Gauttari, Vittorino Joannes, Ado Kyrou, Alberto Lattuada, Nanni Loy, Pier Paolo Pasolini, Fernando Pivano, Gianni Scalia, Gianni Toti, Ambrogio Valsecchi, Elémire Zolla.

²⁴ La única película que se realizó de esta trilogía fue *Saló*.

La desesperación contenida en los libelos políticos va a sumarse a la de las páginas 'eróticas' de *Vas* y se convierte en programa en la pantalla de *Saló*. La esperanza que afloró por estos años en distintos momentos, el gusto utopístico de prever el bien...todo queda desmembrado por el asedio de un incalculable Mal. También *Saló* encierra una utopía que, si bien vestida con ropajes de los años cuarenta, es proyectada hacia el futuro: es negra previsión.²⁵

La apropiación del cuerpo y del sexo del otro por la lógica del poder nazifascista supondrá para Pasolini, no sólo una crítica a los regímenes totalitarios italiano y alemán, sino una tesis que pone en pantalla las formas ideológicas de la perversión burguesa de la sociedad italiana de los años setenta. *Saló* es un ejercicio dialéctico que intenta mostrar el lado obscuro del poder a la hora de desenmascarar las relaciones entre el deseo y el poder a través de la lógica del sadismo. Las estrategias cinematográficas de este desenmascaramiento habrá que desentrañarlas desde la propia película, si buena parte del cine de Pasolini apuesta por una construcción del erotismo a través de la utopía del cuerpo del pueblo, de su genitalidad originaria, tal y como lo muestra el personaje central de *Teorema*, en *Saló* este cuerpo será violentado hasta la muerte. Acaso como lo piensa Gilles Deleuze, la obra de este director habrá que entenderla en la tensión entre el aspecto puramente teoremático de la segunda y del aspecto teoremático-problemático de la primera. Mientras que en *Saló* se deducen de las premisas dadas las demostraciones y los corolarios, en la película de *Teorema* se introduce una variable injustificada que detona derivas incontrollables en la trama. Así, el punto de partida de *Saló* es una axiomática de las relaciones entre poder y placer, mientras que en *Teorema* la llegada y la partida inexplicables del ángel marcan derivas que sobre pasan el límite mismo de la representación y la trama. ¿Cómo y por qué llega el ángel, por qué se marcha? es algo que no está justificado en la trama, sin embargo, el no estarlo es el núcleo problemático que permite construir toda la historia y el destino de los personajes. Algo que no pasa con *Saló*, desde el principio de la película las premisas están dadas y no hay variable que intervenga y si la hay tiene que ver con la ruptura del teorema, tal y como sucede con la pianista que sin razón alguna se suicida justo en el momento en que se lleva a cabo la tortura final del círculo de la sangre.

²⁵ Enzo Siciliano, *Vida de Pasolini*. Barcelona: Plaza&Janés, 1981, pág. 398.

Esta tensión me permite poner en perspectiva un registro más amplio a partir del cual abordar de manera puntual la película que me interesa. Me refiero a las estrategias cinematográficas del cine de Pasolini: el ejercicio, al mismo tiempo, brechtiano y artauiano de distanciamiento de la acción y acontecimiento vital de la imagen. Algo que Pasolini construye a partir de la idea de la toma indirecta libre que pone en operación los distintos registros visuales de su cine. Según Deleuze, las tomas del cine-tiempo de Pasolini, se resuelven según la categoría cinematográfica de “cristalización del tiempo”. Ésta consiste, en términos generales, en los cambios del sentido de la duración a partir del propio recurso cinematográfico, por ejemplo, la irrupción del tiempo de la memoria a través del *flash back* que sin duda es el recurso más obvio de trasposición de planos temporales. Sin embargo, existen otros como el travelling adelantado que cambia el sentido del tiempo aún contradiciendo la lógica sensoromotriz del movimiento de cámara, tal y como lo hace Angelopoulos. O la cristalización de tiempo como afección y deseo, tal y como la hace Pasolini a través de la dialéctica entre la profundidad de campo y el plano contra plano. Es pues, sobre estas consideraciones generales, que aventuro el primer registro de análisis de *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*. Un primer nivel referido a la estructura o sintaxis cinematográfica de este film, que me permitirá profundizar el sentido de las mediaciones simbólicas y de la fenomenología de la temporalidad, para con ello aproximarme a la función estética de lo informe y lo grotesco en esta obra del director italiano.

El encuadre: espacio estético del sadismo

En *Saló* el elemento brechtiano de la imagen cinematográfica está dado por la dialéctica entre la toma fija (libre indirecta), el fuera de campo, la profundidad de campo y el plano-contraplano que no tienen otra intención que liberar el plano intermedio de toda acción posible a cambio de hacer acontecer una zona pura de flujo afectivo de erotismo o pulsión. Pasolini echa mano de las relaciones entre el plano-secuencia fijo, las relaciones de plano-contraplano que dependen del primero, de la profundidad de campo para *dar lugar al intervalo*, es decir, convertir el plano intermedio en acontecimiento puro que nada tiene que ver con acciones o situaciones. El uso de plano-secuencia fijo, una forma de la toma duración, es un trazo estructural que determina el funcionamiento de los otros recursos cinematográficos. Desde aquí las tomas de acción son prácticamente inexistentes, en

cambio las tomas de afección (tomas cerradas) están presentes en la película. Pero el fuera de campo al que apuntan estos acercamientos devuelven la imagen hacia una exterioridad más cercana al intervalo que se genera por el sentido que tiene la toma de medio plano, lo que impide las identificaciones catárticas con los personajes. Muestra de esto es el *close-up* que hace de una de las jóvenes cuando como mierda, la cámara toma el rostro pero los ojos de ella miran en otra dirección que nos devuelven a un plano intermedio fuera de campo, lo que impide cualquier tipo de identificación con el estado psicológico del personaje. Sin duda, la estrategia cinematográfica de Pasolini es clara: la toma-percepción y en profundidad de campo, contrapuesta a los acercamientos en tomas cerradas sobre los rostros y los fuera de campo articulan una dialéctica entre figuración-atmósfera que apela a cierto registro inconsciente y pulsional del receptor. Algo de lo que el propio Pasolini daba cuenta con la concepción de su cine como poesía.



Pasolini, *Salò o los ciento veinte días de Sodoma*, 1975

Fig. 15

A Pasolini le interesó crear un lenguaje donde la imagen fuera en sí misma la máxima concentración de sentido. Es la noción de im-signo la que define esta concentración. “En el im-signo los arquetipos lingüísticos (...) son imágenes de la memoria y el sueño o sea imágenes de comunicación con nosotros mismos.”²⁶ Éste no se concibe como mimetismo y naturalismo. La toma sobrepasa la referencia objetiva, en ella siempre está en juego el punto de vista del artista, la toma es ante todo la posición del que mira. Se

trata, en palabras del mismo Pasolini, de la “subjetividad libre indirecta” donde la imagen análoga el sentido en términos de cuerpo y no de lenguaje. En Pasolini el cine no es lingüístico sino estilístico.²⁷ La intención se construye por el modo en que la imagen cinematográfica articula un punto de vista no narrativo, sino evocativo. La imagen cinematográfica es movimiento hacia la interioridad del sujeto. Nacida de lo mirado, la condición prejudicativa de la imagen cinematográfica, abre una dimensión donde el límite entre el exterior de lo mirado y el interior del que mira, se disuelve en el tiempo mismo de la evocación. Es sorprendente el modo en que Pasolini construye el sentido de sus imágenes a través de la toma fija y a media distancia. Este recurso permite, según Pasolini, introducir al espectador en el sentido del sueño, pero además impide que el tiempo cinematográfico se identifique con la acción o la trama. El cine es pues, una construcción perceptual donde importa más la densidad y concentración del sentido que el deslizamiento de un posible significado a través del discurso lingüístico. El cine como lo piensa Ingarden, facilita a través de la ampliación, la alteración, la sucesión y la fusión, la aparición de “...eventos en su desarrollo total concreto temporalmente extendidos”.²⁸ En el caso de Pasolini los eventos cinematográficos se relacionan con la analogía que se establece entre el sueño y la imagen cinematográfica: “...el cine es, de momento, un lenguaje artístico no filosófico. Puede ser parábola, nunca expresión conceptual directa. He aquí por consiguiente, un tercer modo de afirmar la prevalente artisticidad del cine, su violencia expresiva, su corporeidad onírica: o sea, su fundamental metaforicidad.”²⁹ El lenguaje cinematográfico es poético, se construye por la toma a distancia, el encuadre y la suma de instantes; lo que en otras palabras significa que no es discursivo. Esto explica porqué en el cine de este director, las imágenes son juegos hipnóticos, donde la acción o el suceso acontecen por la distensión interna de la toma. Recordemos por un momento la secuencia del círculo de la mierda en *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* que sirve de preámbulo o prólogo a todo este círculo: en ella, la cámara siempre está a distancia. Esto permite dos cosas: hace soportable la secuencia y al mismo tiempo la acción se da en tiempo real. Esta escena es paradigmática de la poética de Pasolini. Así pues, la construcción de las tomas a partir de la

²⁶ Pier Paolo Pasolini, *Cine de Poesía*. Barcelona: Anagrama, 1970, pág. 19.

²⁷ El concepto pasoliniano de *estilo* se relaciona con el de Merleau-Ponty. El estilo es sobre todo un esquema interior del cuerpo con el que el artista se relaciona con el mundo.

²⁸ Roman Ingarden. *La ontología de la obra...* Op. cit., pág. 378.

estética del distanciamiento, estructuran una intencionalidad donde el tiempo tiene que ver con la distensión de la acción a través de una cámara casi fija y donde la acción acontece a cierta distancia del espectador. Esto en otras palabras supone un aletargamiento del espectador, lo que en buena medida, hace evidente la noción de lo onírico con la que Pasolini explica el recurso visual de su poética cinematográfica. En ella, todos los elementos irracionales u oníricos están filmados en primer cuadro, lo que significa traerlos a la conciencia del espectador. El poder hipnótico de la toma permite que se liberen los niveles inconscientes y generalmente reprimidos por el espectador. De ahí que en el mismo signo: "...los arquetipos son las imágenes de la memoria y el sueño o sea sean imágenes de comunicación con nosotros mismos".³⁰ La construcción del sentido descansa en el poder que tiene la imagen cinematográfica de sumergirnos en un estado intermedio de percepción entre la conciencia y el sueño, entre el yo y la alteración. Esto facilita la creación o irrupción de un espacio libre de las pulsiones primarias de la violencia, el erotismo y la perversión. En otras palabras, el recurso mismo de la imagen como subjetividad libre indirecta significa abrir un espacio incontrolable, donde se ponen en juego las formas primarias de la subjetividad y, donde de alguna manera, se entra en el juego de la fascinación-repulsión propia de estos impulsos fundamentales.

El énfasis de esto descansa en el potencial que tiene el plano intermedio a partir de la tensión que se establece entre los fueros y la toma de gran plano fijo. La ausencia de planos intermedios de acción trae consigo la liberación del tiempo afectivo y pulsional puros. A lo que habría que añadir el sustrato técnico que define la toma indirecta libre, es decir, en la cámara como presencia objetiva en el cine de Pasolini, en sus películas y de manera particular en *Saló*, no está presente el ojo del director, sino la cámara. Como lo observa Deleuze, este artificio tecnológico consiste en "una enunciación tomada de un enunciado que a su vez depende de otra enunciación".³¹

²⁹ Pier Paolo Pasolini, *El cine de...* Op. cit., pág. 18.

³⁰ Ib. pág. 19.

³¹ Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 1986, pág. 111.



Pasolini, *Salò o los ciento veinte días de Sodoma*, 1975

Fig. 16

Se trata de un colapso de la relación dialéctica de lo objetivo y lo subjetivo de las tomas, de una continuidad de la mirada de la cámara en los personajes, las acciones y las situaciones que se filman. Se trata de hacer sentir la cámara como un elemento objetivo que desterritorializa el allá y el aquí de lo mirado y la mirada. La irrupción del libre flujo de tiempo a través del encuadre, los planos-contra planos y los fuera de campos desarticulan las relaciones sincrónicas entre el cuerpo, la acción y el movimiento como definatorios de la semántica de la imagen. Así, la toma fija y la profundidad de campo abren el espacio intermedio, el intervalo, donde aparecen y desaparecen los actores, las acciones y las situaciones, que inclusive se prolongan fuera del plano visual produciendo el acontecimiento afectivo del tiempo de la pulsión. Esto explica el retardo y el distanciamiento de las tomas y da lugar a la liberación del espacio de la sensación y del inconsciente como forma de liberación de pulsiones en la captación de las secuencias en la película de *Salò*.

Desde las categorías de análisis propuestas al inicio de este capítulo, es evidente que la estrategia cinematográfica de *Salò* deberá de entenderse bajo la lógica de la “imagen-percepción”, sin embargo, ésta es resignificada en varios sentidos. Si la imagen-percepción, tradicionalmente es objetiva, en Pasolini está utilizada de manera semisubjetiva, es una

posición (la de la cámara) que retracta la percepción natural.³² Si la imagen percepción es constatativa de acciones, en el director italiano no funciona de esta manera, más bien abre los campos de percepción a través de un juego de evasiones y de incorrespondencias de las lógicas narrativas, donde los planos-contraplanos, los fuera de campo se diseminan y apuntan una exterioridad de la imagen que abre el sentido lacaniano del goce. Esto explica porqué los planos medios están ausentes y funcionan como mediadores de acción, como espacios indeterminados de acontecimientos afectivos. Pero además, permite que no haya identificaciones subjetivas y objetivas, sino un “eso ve” que abre el espacio de la pulsión y que impide entender la trama de *Saló* en términos de identificación realista, al tiempo que apuntala registros paradigmáticos de percepción relacionados con las pulsiones más elementales de la vida, que al mismo tiempo dirigen su registro de significación hacia funciones sociales, políticas e ideológicas. Los fuera de campos auditivos, por ejemplo, son huellas o índices que resignifican el acontecimiento visual de la tortura sádica: los sonidos de bombas o aviones abren el significante de la violencia hacia registros de orden ideológico-político. Así, la relación entre deseo y poder adquieren una tesitura que sin duda hacen del cine de este director un discurso político.

Las mediaciones simbólicas: Sade y el imaginario del poder

Sobre esta estructura cinematográfica se monta el argumento de la película. Éste está construido a partir de la propia narrativa de la obra de Sade, en lo que a la historia se refiere: la reunión de cuatro príncipes que diseñan toda una maquinaria racional del goce a través de la inducción de la fantasía, donde las narradoras-prostitutas, juegan un papel fundamental; por medio de los machos cabrios o sátiros jóvenes que inscriben el poder erótico en su genitalidad; finalmente por los objetos del deseo que son los efebos de ambos sexos, donde se realizarán, paso a paso, las fantasías a través de la administración sádica del goce. Otro registro de construcción del argumento se refiere a la apropiación que el director hace de los círculos del infierno de Dante, aquí no son siete sino tres y un prólogo: el de las obsesiones, el de la mierda y el de la sangre. Unido a los dos anteriores, existen dos registros más: el de la referencialidad visual al que remiten la escenografía y la dirección de

³² Ib.

arte, y el de las referencias auditivas. Sin duda la primera referencia visual es la del castillo donde se lleva a cabo la acción sádica, una casa que remite al siglo XVIII, a esto se unen las pinturas y el mobiliario de la película que se relacionan con ciertos imaginarios artísticos y culturales del siglo XX, importa también en esto la referencia compositiva a la simetría y la perspectiva clásica del encuadre. En todo caso, estos cruces simbólicos en *Saló* funcionan en el marco dialéctico de paradigmas y sintagmas, de diacronías y sincronías, que permiten leer sus mediaciones simbólicas como arquetipos, lo que también quiere decir que sobre este sentido de lo simbólico es que Pasolini inscribe sus críticas históricas y políticas, abriendo con ello un registro doble de significación de las imágenes y su crítica al poder: el que tiene que ver con lo histórico-social y el que se relaciona con lo pulsional –ontológico.

La película al menos se soporta sobre dos paradigmas literarios que funcionan como estructura referencial de la trama: la referencia a los círculos del infierno de Dante y la historia de *Saló o las ciento veinte jornadas de Sodoma* del Márques de Sade. Al lado de esto, el director construye en segundo nivel de referencialidad literario-conceptual, el que se relaciona con las tesis de Bataille en el libro del *Erotismo*. *La divina comedia* hace las veces de soporte estructural de la trama, es un prólogo que anuncia el desarrollo del resto de las acciones que se desarrollarán, cada uno de los círculos es una evocación de los del infierno de Dante, sin embargo, Pasolini los entiende como una acción y sobre todo como el lado obscuro de lo que Dante describe. Cada círculo inscribe una fantasía específica de los príncipes que se reúnen para satisfacerlas. La trama en cambio sigue de manera muy cercana a la propia novela de Sade; al igual que el marqués, el director italiano dispone el desarrollo de la trama en función de la realización de una fantasía específica donde se va profundizando la maquinaria perversa de las relaciones entre poder y placer. Si lo literario define en *Saló* tanto la trama como la estructura de su desarrollo, la referencia explícita al ensayo de Bataille, define el orden conceptual del tratamiento que el director dará a la problemática del sadismo. En este sentido, Pasolini asume la idea de la libertad soberana con la que Bataille entiende las prácticas de Sade: un registro que pone en operación la perversión de las relaciones entre placer y poder, una lógica donde la libertad soberana se desplaza hacia el poder, haciendo del deseo la maquinaria misma de la tortura y el exterminio. Como en la novela, la película apuesta por la racionalización y administración

del placer, una relación mediatizada donde el verdadero nivel del goce está en la precisión tecnológica (racional) con la que se administran las fantasías.

Un segundo nivel de las mediaciones simbólicas es el registro indicial de las imágenes. Índices históricos, artísticos y míticos. Las mediaciones simbólicas referidas a la historia son un juego de anacronismos que le permiten al director construir varios registros de significación. Las relaciones entre personajes, vestuario y las ambientaciones, abren tiempos históricos diversos, así por ejemplo el referente a su contemporaneidad se asienta la caracterología social de los personajes, éstos nos ubican en la Italia de los años setenta, a partir de ahí, el director juega con varios elementos que cambian y cruzan referentes simbólicos de distintos tiempos históricos e ideológicos. El cruce sintagmático-paradigmático de cronotopos históricos se da al menos en la sobreposición de épocas históricas, tal y como sucede con la secuencia de la boda entre dos de los efebos. La plasticidad y teatralización del rito refiere a prácticas primitivas cretenses, se trata de un recurso que sobrepone niveles simbólicos para crear con ello un juego de anacronismos en el espacio visual de la representación donde “tengan lugar” ciertos conceptos bataillianos sobre el erotismo y la muerte. Algo similar sucede con la ambientación y la dirección de arte, éstas guardan una estrecha relación que funciona también bajo la lógica de lo anacrónico/sincrónico, paradigmático/sintagmático: la escenografía se soporta sobre cierta composición simétrica y perspectivista del espacio a la manera renacentista, sobre todo en el salón de reunión en que se llevan a cabo las narraciones de las prostitutas y que funcionan como prólogo al desarrollo de cada uno de los círculos; esta estructura compositiva contiene otro de los registros simbólicos de corte figurativo y evocativo, en ésta el director inserta ciertos referentes pictóricos, tales como pinturas del futurismo italiano y que sin duda tienen una clara función ideológica relacionada con la agenda política de este movimiento de la vanguardia italiana. Algo similar sucede con el encuadre clásico y el fuera de campo, Pasolini establece clara vinculación simbólica y discursiva entre lo mirado por la cámara y el fuera de campo sonoro, así mientras que se llevan a cabo ciertas acciones en la toma, se escuchan sonidos de aviones o bombas que sin duda hacen que la acción deslice sus significantes a registros históricos y políticos donde la relación entre fantasía sádica y poder político se pone en evidencia. Todas estas tensiones entre

sintagmas y paradigmas, y su subsecuente cruce sincrónico anacrónico, se soporta sobre el estatuto simbólico de los cuerpos.

Los cuerpos en las películas de Pasolini son dispositivos ideológicos y sus tipologías sin duda guardan relaciones estrechas con discursos bien establecidos por el director. Particularmente en *Saló y lo ciento veinte días de Sodoma* se pueden observar cuatro sistemas simbólicos de la corporeidad, cada uno de ellos cumple una función bien definida y tiene que ver con las tensiones que el director crea para abrir la estética del sadismo. La primera simbolización se relaciona con las formas del cuerpo grotesco y monstruoso que está asignada a las figuras de los príncipes; la segunda está inscrita en las figuras de las cuatro narradoras prostitutas cuya función se explica más por el recurso a la fantasía que producen por medio de sus narraciones; relacionadas con cierta simbólica de lo monstruoso, estos personajes sin embargo no son actantes en el desarrollo de la trama, sino detonantes de la misma, sus cuerpos inscriben el lado decrepito y abyecto de la situación sádica al estar configurados como elementos de tensión fantasmática del deseo.



Pasolini, *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*, 1975

Fig. 17

En todo caso, la monstruosidad del cuerpo en este sistema de personajes tiene que ver con una construcción dialéctica donde la fantasía sádica está representada tanto del lado

del sujeto del deseo, los príncipes, como del objeto del deseo, las prostitutas. Al lado de estas funciones simbólicas del cuerpo grotesco, Pasolini introduce dos mediaciones corporales más: la de los sátiros y la de los efebos. De una tesitura estética distinta, estos cuerpos son paráfrasis de dos funciones de la belleza y el deseo. Los faunos, es decir, los guardias de la casa, funcionan en un registro donde la belleza se relaciona de manera directa con el erotismo y la genitalidad, la función tramática y simbólica de estos cuerpos habrá que entenderla en el sentido en que Nietzsche plantea la función del sátiro en *El nacimiento de la tragedia* y cómo tales ponen en operación un dispositivo primario de la pulsión erótica. Las referencias que al respecto presenta la película son explícitas: la genitalidad, los cuerpos y sus prácticas sexuales inmediatas ponen en operación cierto sentido de la excitación como el desvío del deseo a su realización inmediata y con ello resguarda el sentido del goce sádico. En cambio, el sentido simbólico que tiene el cuerpo de los efebos se relaciona con la construcción del objeto del deseo sádico, son el lugar, literalmente, de la trasgresión y la tortura. Los cuerpos de los adolescentes, y en esto Pasolini sigue la novela de Sade, son el territorio paradigmático de toda trasgresión y lugar utópico del pueblo, concepto que en el director italiano ocupa un sitio definitorio de su discurso estético y político. Los cuerpos jóvenes y populares en Pasolini, son la simbolización misma de la libertad en su sentido más radical, en este sentido son dispositivos discursivos de su cinematografía.



Pasolini, *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*, 1975

Fig. 18

En todas sus películas e inclusive en su literatura, el cuerpo del pueblo supone la libertad del deseo y el dispositivo utópico que devuelve las ideas a la vida, son el sitio donde la comunidad y el placer coinciden como el espacio de la igualdad social y principio de restitución de la justicia y la riqueza del sustrato ontológico vital a la manera del erotismo batailliano. Si en *La trilogía de la vida* esta tipología corporal funciona como la restitución erótica de la comunidad, en *Saló* se relaciona con la lógica del placer y el poder, acaso por ello, afirmé líneas más arriba, que su configuración simbólica se entiende según la figura del objeto del deseo. Se trata de un sometimiento de “la alegría de la vida” a la maquinaria sádica de la tecnología del goce propia del fascismo.³³

Todas estas mediaciones simbólicas configuran lo que Paul Ricoeur llama “la red simbólica de la acción”. Es decir, el momento donde los paradigmas y los sintagmas se concretan como una narrativa específica, en este caso cinematográfica, de una red que media una temporalidad afectiva específica. La red simbólica que subtiende la película abre una diseminación de significantes que al menos se mueven en dos registros: uno ideológico-político y otro psicoanalítico-simbólico. Se trata de una acción donde lo simbólico, tal y como lo expuse apenas, distiende un espacio y un tiempo afectivo y estético, que conecta la crítica política al poder fascista con el sustrato sádico del goce. Una metáfora que muestra estéticamente las lógicas de la maquinaria fascista y al mismo tiempo pone en operación una crítica a la sociedad de los años setentas italiana para mostrar, por medio de los anacronismos narrativos y visuales, los mecanismos que vuelven indisoluble las relaciones entre poder y goce.

Esta relación sin duda tiene su expresión y realización en el paradigma sadiano del que Pasolini echa mano para estructurar *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*. En última instancia habría que entender que la red simbólica se dirige a la construcción del espacio estético del sadismo, es decir, a la apertura del espacio afectivo del goce ante la destrucción del otro. En este contexto se explican las relaciones entre la estructura cinematográfica y las

³³ Una precisión en torno al concepto de “cuerpo del pueblo” y su relación con los campesinos y los obreros: Esta idea Pasolini la comparte con el pensamiento poestructuralista y de izquierda europeo de los años sesentas y setentas, sobre todo con la tesis de Marcuse *Véase Hebert Marcuse, Eros y Civilización*, Barcelona: Ariel, 1999. Las relaciones entre deseo y erotismo fueron desarrolladas años antes por la primera Escuela de Frankfurt, sin embargo es importante destacar que en el contexto de los años sesentas y setentas ésta se vincula no sólo con la idea del deseo en su sentido freudiano, sino con el cuerpo y el erotismo, lo que sin duda también guarda una estrecha vinculación con los movimientos generacionales y sexuales de esas décadas.

mediaciones simbólica, una tensión entre estructura y representación que abre el espacio afectivo (estético) de la película. Así, el sadismo no está planteado en el mero nivel temático, sino que alcanza un registro estético-fenomenológico donde, en última instancia, lo que se libera es cierto aspecto emocional en el espectador que conecta lo discursivo con lo vital. La intención crítico-política de la película está, según esto, en el espacio estético que instaura; es decir, la crítica al fascismo, no está nada más en la trama sino en los mecanismos afectivos que el director libera a la hora de inscribir los registros simbólicos en una cinematográfica donde la fantasía tiene un plano fílmico de acontecimiento. Esto es: la tensión tramática de la película descansa en la liberación de las fantasías del espectador y con ello, del sentido del goce sádico. Si el momento anecdótico y narrativo de la trama se resuelve por la historia de la realización de las fantasías y las perversiones de los príncipes, esto no es más que un soporte simbólico-inteligible a partir del cual se construye el registro complejo de la distensión afectiva del goce y la perversión. Esto se demuestra si atendemos a las relaciones entre tiempo del filme, las escenas y la manera en que éstas no tienen que ver con la mera realización del deseo, sino con el goce de la administración del deseo que los príncipes llevan a cabo. Lo que aparece en escena es una mediación que está más allá del deseo, está en el goce perverso de la maquinaria de exterminio que, en última instancia, es lo que le da sentido a la realización de las fantasías concretas de los tres círculos de la película. El estatuto simbólico de los príncipes es el poder, ellos al mismo tiempo son mediaciones, “objetos” diría el psicoanálisis, del impulso de goce del poder. Aquí es donde radica en última instancia el funcionamiento del orden simbólico de esta película. El orden simbólico es el “nosotros” de la ley, el gran otro donde el resto de los símbolos son mediaciones de la maquinaria del goce. Los príncipes son los verdugos: mediaciones de la ley.

El verdugo sadeano –afirma Žižek– no tiene nada que ver con el placer: su actividad es ética en sentido estricto, está más allá de cualquier motivo patológico, él sólo cumple con su deber, como lo atestigua la falta de ingenio en la obra de Sade. El ejecutor de la justicia trabaja para el goce del Otro, no para el suyo propio: se convierte en instrumento exclusivo de la voluntad del Otro. Y, en el denominado “totalitarismo”, este agente-instrumento ilegal de la ley, el verdugo sadeano, *aparece como tal* en la forma del Partido, agente-instrumento de la voluntad histórica. Éste es el significado de la célebre proposición de Stalin, en cuanto a que “nosotros, los comunistas, estamos hechos en un molde especial. Estamos hechos de una materia especial”. Esta “materia especial” (podríamos decir, “la materia correcta”) es precisamente

la encarnación, la aparición del *objet petit a*.³⁴

En última instancia, *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* se resuelve por el tratamiento dialéctico entre estructura cinematográfica y mediación simbólica. Tratamiento que en Pasolini tiene que ver con las relaciones entre poder y goce. Así, la red simbólica funciona como uno de los niveles sintagmáticos que dan lugar a las tipologías, los temas y las representaciones, éstos al mismo tiempo se explican por la estructura cinematográfica que abre una zona pura de flujo donde se inscribe, estéticamente, el horror y la fascinación sádica.

¿En qué consiste pues la trama (la relación tensión, acción, distensión) cuando ésta pone en operación las relaciones entre figuración y acontecimiento afectivo del goce? Sin duda, la tensión tramática se relaciona con el sobrepasamiento del límite de la fantasía del espectador, la película transgrede al espectador al provocar la reacción inmediata del asco, se trata de un acoso del receptor y al mismo tiempo de liberar su poder de fascinación ante las perversiones que se llevan a cabo en el film. La trama, en este sentido, funciona bajo una lógica de la irrupción de lo abyecto como reacción inmediata del espectador, se trata de una identificación pulsional que se sostiene en el nivel de la atracción y el rechazo. Para lograr este nivel reactivo, nivel que sin embargo no se puede reducir a una mera lectura psicoanalítica, sino que tiene que ver con una estética, Pasolini recurre a una compleja relación entre estructura y figuración donde los símbolos remiten al mismo tiempo a su registro semántico y a su registro fenomenológico.

Como lo observa Deleuze, la toma semisubjetiva pasoliniana parte del tipo de la toma de percepción, es decir, la toma tradicionalmente objetiva, que sin embargo no tiene equivalente en la percepción natural.³⁵ La cinematografía de Pasolini abre un espacio intermedio entre lo mirado objetivamente y el sujeto de la mirada al colapsar la estructura misma de la imagen percepción. Según Deleuze, Pasolini:

...estimaba que lo esencial de la imagen cinematográfica no correspondía ni a un discurso directo ni a un discurso indirecto, sino a

³⁴ Slavoj Žižek. "Tanto ruido por una cosa", en *Porque no saben lo que hacen*. Buenos Aires: Paidós, 1998, pág. 305

³⁵ Gilles Deleuze, *La imagen movimiento...* Op. cit., pág. 111.

un *discurso indirecto libre*. Esta forma, singularmente importante en italiano [...], plantea muchos problemas a los gramáticos y lingüistas: consiste en una enunciación tomada en un enunciado que a su vez depende de otra enunciación.³⁶

Si tradicionalmente la toma de percepción es constatativa y la toma de afección es subjetiva, en Pasolini el deslizamiento de una a la otra no se resuelve por su coincidencia con la acción del personaje (toma de medio plano), sino que se refiere a la cámara misma. Es decir, es una toma semisubjetiva que permite introducir una red externa de significantes paralela a los de la toma. Desde este recurso la toma se explica por el funcionamiento de los planos-contraplanos y los fueros de campo: son intencionalidades cinematográficas o formales que apuntan a la exterioridad de los significantes que sobrepasan el orden narrativo de la acción hacia registros afectivos y pulsionales.

Así, lo visto en cuadro depende de una enunciación que se hace en el enunciado (la toma), donde el enunciado depende a su vez, de otro enunciado. De esta manera integra otros elementos que no vemos, pero que están presentes y son determinantes en la definición estética del goce en sentido lacaniano.

Se trata de un sistema inestable de imágenes que relaciona dos enunciados distintos, de tal manera que no hay homogeneidad de los significados, sino una significancia indeterminada en función de la cual los símbolos se configuran. Esto supone la imposibilidad de focalizar narraciones o significaciones lineales, el núcleo que integra los enunciados es inestable en sí mismo. Como en algún tipo de poesía, donde la metáfora es inestable, evocativa, connotativa, etc., y genera un sin fin de significantes que no pueden ser explicados por relaciones estables del enunciado, el cine de Pasolini abre el espacio equívoco del goce. La inteligencia de este director es hacer de la toma objetiva una deformación de lo real, del espacio de hipnosis y de la fantasía.

Este desdoblamiento o esta diferenciación del sujeto en el lenguaje, ¿no aparece también en el pensamiento, en el arte? Se trata del *Cogito*: un sujeto empírico no puede nacer al mundo sin reflejarse al mismo tiempo en un sujeto trascendental que lo piensa, y en el cual él se piensa. Y el cogito del arte: no hay sujeto que actúe sin otro que lo mire actuar, y que lo desposee. «De ahí que existan dos yo diferentes, uno de los cuales, consciente de su libertad, se erige en espectador independiente de una escena que el otro representaría en forma

³⁶ Ib.

maquinal. Pero este desdoblamiento no llega nunca hasta el final. Es más bien una oscilación de la persona entre dos puntos de vista sobre sí misma, un ir y venir del espíritu... », un estar-con.³⁷

Los recursos básicos de Pasolini son, pues, la cámara fija, el *zoom* y, fundamentalmente, el *travelling*. En *Saló* nunca hay una coincidencia con el estado subjetivo, porque ni siquiera es el director quien mira, sino la cámara. Pasolini desnuda la cámara, no nada más una escena sino la toma. En esta película todo el tiempo estamos conscientes de la objetividad de la técnica y con el ello del valor estético e ideológico de la tecnología. Esta cámara que sólo constata y objetiva las acciones y las situaciones, permite que el espectador esté inmerso en la situación, pero no que se identifique con ella. Es un cruce de redes de enunciados cinematográficos. “¿Cómo está implicado el cine en todo esto? ¿Por qué entiende Pasolini que esto le concierne, hasta el punto de que, en la imagen, un equivalente del discurso indirecto libre permite definir el «cine de poesía»?”³⁸. El cine de Pasolini es un cine de enunciados, no de poesía a pesar del empeño que puso el director en definirlo de esta manera. Su cine está más cerca de la teoría, de la lingüística y de la semiótica que de la poética, hay en él construcciones complejísticas a nivel de im-signos.

Un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de cierta manera. Pero al mismo tiempo la cámara lo ve y ve su mundo, desde otro punto de vista, que piensa, refleja y transforma el punto de vista del personaje. Pasolini dice: «el autor ha reemplazado en bloque la visión del mundo de un neurótico por su propia visión delirante de esteticismo».³⁹

El esteticismo delirante refiere más a una estilística que a una poética. En su libro *Cine de poesía*, Pasolini define el enunciado cinematográfico como una estilística. Poético o estilístico aquí importa la superación del estado psicologista de la percepción. Con estos recursos eleva a nivel paradigmático-mítico el sadismo. La toma indirecta libre abre una dimensión paradigmática de la relación entre poder y goce. A Pasolini, le interesan más los mecanismos sociales, políticos e ideológicos del goce y su relación con el poder, le interesa mostrar la lógica perversa del totalitarismo en tanto horror y fascinación. “No se dirá que siempre ocurre así: en el cine se pueden ver imágenes que se pretenden objetivas, o bien

³⁷ Ib. págs. 112-113.

³⁸ Ib. pág.113.

³⁹ Ib.

subjetivas; pero aquí se trata de otra cosa, se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una forma pura que se erija como visión autónoma del contenido.”⁴⁰ Es decir, cómo la forma, el estilo, se enuncia en sí misma.

Ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas o subjetivas; estamos apresados en una correlación entre una imagen-percepción y una conciencia-cámara que la transforma (por tanto, ya no es cuestión de saber si la imagen era objetiva o subjetiva). Se trata de un cine muy especial que ha tomado afición a «hacer sentir la cámara». Y Pasolini analiza cierto número de procedimientos estilísticos que dan testimonio de esa conciencia reflexiva o de ese cogito propiamente cinematográfico: el «encuadre insistente», «obsesivo», por el cual la cámara espera que un personaje entre dentro del cuadro, que haga y diga algo y después salga, mientras ella siga encuadrando el espacio ahora vacío «dejando de nuevo al cuadro en su pura y absoluta significación de cuadro»; «la alternancia de diferentes objetivos sobre una misma imagen» y «el uso excesivo del *zoom*», que duplican la percepción de una estética independiente... En síntesis, la imagen-percepción encuentra su estatuto, como subjetiva libre indirecta, tan pronto como refleja su contenido en una conciencia-cámara que se ha vuelto autónoma («cine de poesía»)⁴¹.

La suspensión del plano medio tiene la función de destituir el principio de identificación con receptor y conducirlo a niveles paradigmáticos y a liberación de fantasías sin convertirlas en proyecciones psicológicas, por eso es un cine que hace discurso y no busca la identificación catártica del espectador. "En este sentido no hay lugar para la metáfora ni para la metonimia, porque la necesidad propia de las relaciones de pensamiento de la imagen reemplazan la contigüidad de relaciones entre imágenes". No es que se narre en sucesión, se narra en irrupción, las secuencias surgen una sobre la otra. Si abro una profundidad de campo en la mirada de un personaje, o la abro a través de una ventana, o de un sonido, etc., las imágenes se mueven entonces en todas las direcciones y no sobre una, no hay metonimia, no hay causalidad, ni metáfora, porque no hay el "como si". Las imágenes de Pasolini no son metáforas sino lindes de una pulsión perversa del goce y su mediación. Un registro del horror donde se colapsa la fantasía en sus formas de atracción y rechazo, *Saló* muestra ese registro donde todo sujeto es factible de ser fascinado

⁴⁰ Ib.

⁴¹ Ib. págs. 113-114.

eróticamente por el ejercicio sistemático de la destrucción del otro: el orden absoluto de la libertad soberana tal y como lo entendía el Marqués de Sade. Como lo expresa Žižek:

Tenemos aquí la *rendieu* en su forma más pura, un pulso que no imita ni simboliza nada pero se apodera de nosotros de inmediato, que reproduce inmediatamente la cosa. Una vez más, un latido, el de esa niebla gris e informe latiendo lentamente como una vida rudimentaria. Esta en su mejor descripción, esos sonidos que nos penetran como rayos invisibles pero no obstante materiales, son lo real de la realidad psíquica.⁴²

Una zona de flujo del goce y su inscripción simbólica en los objetos del deseo que abren el espacio fenomenológico del cine de Pasolini.

Fenomenología del tiempo sádico: crueldad, ideología y crítica

Desentrañar el registro fenomenológico al que responden la sintaxis cinematográfica y las redes simbólicas que he analizado hasta ahora de *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*, me obliga a abordar dos aspectos fundamentales: el de la temporalidad y el de la corporeidad. La reducción estético-fenomenológica que se pueda hacer de éstos, permitirá explicar el sentido estético específico que lo informe y lo grotesco tienen en este film de Pier Paolo Pasolini. Las reducciones fenomenológicas de la temporalidad son tres: la del tiempo histórico, la del tiempo subjetivo e intesubjetivo y la del tiempo ontológico-erótico. La reducción de la corporeidad se marcha por el lado del cuerpo del poder y el cuerpo de dolor y la relación entre ambos como una estrategia estética con la que Pasolini pone en operación la lógica y la estética de la crueldad sádica. Las relaciones entre temporalidad y corporeidad son la metáfora de las relaciones entre placer, poder y perversión con las que el director lleva a cabo su crítica al totalitarismo de la política fascista italiana y con ello, a las prácticas totalitarias del poder político de la modernidad. Se trata pues, de mostrar los dispositivos estéticos de lo informe y lo grotesco por medio de los cuales Pasolini construye un discurso político del arte y el cine, y con ello, mostrar de qué manera este director responde a las premisas del discurso moderno del arte en lo que se refiere a las relaciones entre erotismo, arte y transgresión.

⁴² Slavoj Žižek, “Tanto ruido por...” Op. cit., pág. 45.

La configuración de la temporalidad en *Saló* comienza por lo que bien podríamos llamar la “habitualidad” del tiempo, se trata de un registro que permite reconocer un cronotopo definido en la película. *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* marca una temporalidad, una acción y una situación que se llevará a cabo bajo una práctica específica y en un tiempo definido. Son tres meses en los que trascurren una práctica erótica específica. Sodomía y tiempo definen el sentido y la duración de una historia. En este sentido, la habitualidad habrá que entenderla a partir de esta limitación representativa del tiempo y la cualidad en el que transcurre. Sin embargo, esta habitualidad sirve sólo como un principio narrativo y representativo donde se contienen dimensiones más complejas de la temporalidad, es decir, las figuras de la intratemporalidad que se median a través de las redes simbólicas de la acción. Esta intratemporalidad al menos se distiende en tres figuras: la del tiempo histórico, la del tiempo subjetivo/intrasubjetivo y la del tiempo ontológico-estético de la crueldad. La intratemporalidad histórica es una compleja red de anacronías que al menos se resuelve en tres determinaciones específicas: el presente en el que se ubica la historia, una villa italiana de los años setentas; el pasado histórico del fascismo italiano anclado en elementos sonoros y visuales tales como las referencias al futurismo en la escenografía y la dirección de arte y los fueros de campo auditivos de ruidos de bombardeos, por ejemplo; y el tiempo mítico-histórico de la iconografía con la que se realizan rituales como el de la boda de dos efebos, simbólicamente referidos a imágenes micénicas y a máscaras propias de la tragedia y la comedia griega. Estas intratemporalidades funcionan como soportes y cruces que apuntalan el sentido afectivo (estético) de la película. Por su parte, el tiempo subjetivo/intersubjetivo inscribe la práctica del sadismo, se trata de una distensión pulsional y fantasmática del tiempo del placer sádico, la relación deseo-objeto del deseo funciona como en sustrato subjetivo del tiempo en el que los personajes son meras mediaciones de la distensión perversa del goce según la lógica de la administración del placer. En última instancia el tiempo subjetivo/intrasubjetivo, no tiene una connotación psicológica, sino que abre la condición ontológica del placer como inmanencia del goce donde el yo y el otro son mediaciones de un impulso indeterminado. En *Saló*, Pasolini hace de la perversión sádica un lugar ontológico y no psicológico, se trata de la aniquilación del otro como goce de sí mismo. Acaso por ello todas las mediaciones perversas producen un umbral de la conciencia del

receptor que la ancla a las fantasías más originarias del goce: la fascinación y el horror. Acaso también por ello, la intratemporalidad subjetiva/intrasubjetiva se resuelve por la tensión entre placer y dolor propia de la crueldad sádica. La elevación de este binomio no sería posible -de ahí la importancia, de las estrategias cinematográficas de la toma indirecta libre, los planos-contraplanos y los fuera de campo- sino a partir del ejercicio brechtiano de la mirada que Pasolini lleva a cabo y que permiten conducir la estética de lo informe y la crueldad a un juego paradigmático donde operan pulsiones erótico tanáticas de orden ontológico a la manera en que Bataille lo entiende. Estos análisis permiten entender el tercer registro de la intratemporalidad, el de la estética de la crueldad. Distinta en algún a la de Artaud, Pasolini aventura un registro de lo monstruoso a partir de la mediación sádica, aquí el tiempo refiere a la ambigüedad entre vida y muerte, a la contradicción entre finitud e infinitud. En palabras de Deleuze:

En *Saló*, [...] ya no hay problema porque no hay afuera: Pasolini pone en escena no el fascismo *in vivo*, sino el fascismo acorralado, encerrado en la pequeña ciudad, reducido a una interioridad pura, coincidiendo con las condiciones de cierre en que se desarrollan las demostraciones de Sade. *Saló* es un puro teorema muerto, un teorema de la muerte...⁴³

La clausura al menos posee dos significados: el que refiere a la lógica del teorema, una construcción deductiva dada una premisa según el propio planteamiento de Deleuze, y el que se relaciona con la clausura en tanto sentido de la muerte. La clausura en este sentido habría que entenderla en función de la finitud mortal y la perversión sádica de la destrucción del otro. Aquí la crueldad toma todo su sentido, el cine ya “no cuenta una historia, sino que desarrolla una serie de estados del espíritu que se deducen unos de otros como el pensamiento se deduce del pensamiento.”⁴⁴ El de la propia maquinaria de destrucción fascista y el de la lógica del deseo. Acaso por ello, la noción de subjetiva indirecta libre se relaciona más con cierto sentido de la toma-afección, la tensión del tiempo cinematográfico tiene que ver con la idea de intervalo: lugar indefinido e

⁴³ Gilles Deleuze, *La imagen- tiempo...* Op. cit., pág. 234. Una aclaración: Este fascismo “acorralado” refiere a la crítica indirecta o simultánea de Pasolini hacia a los discursos y las prácticas sociales de los grupos de ultraderecha católica de la Italia de los setenta. Cuestión que refuerza el argumento de los juegos de anacronismos estéticos que al mismo tiempo se refieren al fascismo de los años 30 y al de los contemporáneos del director.

⁴⁴ Slavoj Žižek, “Tanto ruido por...” Op. cit., pág. 233.

irrepresentable del goce donde Pasolini coloca el acontecimiento estético del sadismo: tiempo indefinido, informe, que da lugar a la fascinación y al horror en este film.



Pasolini, *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*, 1975

Fig.19

Sin embargo esta temporalidad afectiva del goce no sería perceptible si no se sostuviera sobre las mediaciones corporales a las que el director recurre. Construida sobre las redes simbólicas y paradigmáticas de los personajes y las tipologías corporales y por medio de la estructura cinematográfica descrita, en última instancia el cuerpo para Pasolini pasa a ser el lugar fenomenológico de la estética de la crueldad. Si las fantasías y las perversiones se inscriben en los tres registros simbólicos del cuerpo, el de los príncipes, el de los sátiros y el de los efebos, éstos al mismo tiempo son registros fenomenológicos de la lógica del goce: la perversión, el erotismo y el objeto del deseo. Sin duda la violencia sádica se media por la monstruosidad del cuerpo del poder, hipérboles estéticas del exceso a partir de las cuales se inscribe la tortura a través de la excitación de la genitalidad circunscrita a la virilidad de los sátiros y la transgresión física de los cuerpos de los efebos. Se trata de una construcción donde el objeto del deseo se violenta sistemáticamente a partir de la administración del goce: primero los lugares de las fantasías, después los de la sexualidad, los de la escatología, para culminar, al final, con el de la muerte: los cuatro

círculos de la película oradan, textualmente, el límite del cuerpo, el límite de las identidades corporales y con ello ponen en operación el registro mismo del sadismo, las relaciones entre placer y muerte a la hora de inscribir la estética de lo informe y lo monstruoso. No se trata de una destitución paranoica, sino de una racionalidad sádica que muestra las relaciones entre fascinación y horror a la hora de llevar a cabo la puesta en escena de una práctica artística que hace de lo informe un recurso de crítica al poder.

La corporeidad ocupa el lugar de lo obsceno, del sobrepasamiento de la identidad de los sujetos hacia lo informe, que en el caso de Pasolini, se resuelve por una compleja relación donde el tiempo y el otro son los territorios estéticos de la violencia. De ahí su apuesta por el sadismo como forma de denuncia de la lógica del poder. El registro fenomenológico de esta obra habrá que entenderlo en el horizonte del cuerpo como identidad donde el colapso del interior y el exterior está entendido en términos de poder, una metáfora a partir de la cual el director da lugar a la representación del delirio y el placer. Así, el dolor y el goce pasan a ocupar el lugar fenomenológico donde lo grotesco se inscribe como tragedia y la tragedia como ejercicio político de denuncia. En este sentido, *Saló* significa un linde donde la violencia y lo monstruoso son paráfrasis de la destitución de los individuos como la lógica misma del sujeto, paráfrasis en suma, del registro ontológico del tiempo propio de la modernidad: aquel donde la historia, el tiempo y la muerte se tejen para construir las formas ideológicas del exterminio.

La abyección Barroca: *El ladrón, el cocinero, su esposa y su amante*

En el comentario introductorio que hace Peter Greenaway al guión de *El ladrón, el cocinero, su esposa y su amante*, el director afirma:

In writing this script for the film, the model is classic Revenge Tragedy out of 'the theatre of the blood' with its obsession for human corporeality –eating, drinking, defecating, copulating, belching, vomiting, nakedness and blood. More particularly the model satirical English Jacobean theatre which invariably erotic a certainly violent.⁴⁵

⁴⁵ Peter Greenaway, *The cook, the thief, his wife and his lover*. París: Dis Voir, 1989. pág. 7.

A esta intención manifiesta de Greenaway se une una de índole estético cultural relacionada con el canibalismo como el asunto central que el director inglés abordará en este film. En este tabú opera la práctica más obscena que lo humano puede tener sobre el otro y que a los ojos del director es quizá la metáfora más directa que *El cocinero, el ladrón su amante y su esposa* (1989) guarda con la sociedad contemporánea.⁴⁶ Como sea, aquí importa analizar las formas de lo grotesco y lo informe, y las vinculaciones que esto guarda con la estética de Peter Greenaway. De nacionalidad inglesa, este director nacido en 1942, realiza un cine que sin duda se vincula a las prácticas de la gran tradición teatral de su país, un cine que además está mucho más próximo a la construcción estética y filosófica del arte, que a la mera práctica artística de un realizador. Él define su trabajo en los siguientes términos:

El cine es mucho más que una coartada para contar historias. Hay narradores magníficos en la tradición de Hollywood, sin embargo para mí ha de ser mucho más que eso. Se trata de un medio extraordinariamente sofisticado, que permite manejar significados metafóricos y a la vez componentes literarios y gráficos. El cine es también una plataforma de ideas para la discusión. No sólo sobre contenidos, también sobre formas y estructuras. Mi cine trata más de lo estético que de lo político, de las ideas filosóficas que de la simple narración.⁴⁷

Greenaway se dio a conocer en 1982 con su película *El contrato del dibujante*, si bien, sus trabajos de dirección comienzan desde 1966, no fue sino hasta la realización de este film que el director entra de lleno al mercado del cine internacional, a partir de ahí y como una constante de su cine que podemos seguir hasta el *Bebé de Macon* (1993), sus obras son complejas paráfrasis visuales, literarias y filosóficas a partir de las cuales explora distintas problemáticas estéticas tradicionales: desde el problema de la representación, pasando por reflexiones y análisis sobre la perspectiva, el espacio, etc., hasta llegar a asuntos relacionados con valores estéticos tales como la belleza y lo horroroso. Quizá su característica fundamental sea el del problema de la traducción de ciertas constantes propias de la historia del arte y la literatura al lenguaje cinematográfico, pero también a la inversa, la traducción de lo cinematográfico a lo teatral y lo pictórico. No se trata tan sólo de un cambio y una transposición de los soportes, los temas o los motivos, sino de una

⁴⁶ Ib.

⁴⁷ Citado en www.todocine.com/bio/00037018.htm, pág. 2.

exploración estética que pretende resignificar y abrir registros complejos del discurso visual hacia niveles donde la tradición artística, sobre todo, la renacentista y la barroca, encuentren nuevos registros de expresión. En todo caso aquí interesa abordar la construcción de la estética de lo grotesco y lo informe en función de este juego de traducciones y paráfrasis que el director lleva a cabo en *El cocinero, el ladrón, su amante y su esposa*. A diferencia de la poética cinematográfica de Pasolini, el acceso al cine de Greenaway se da por el registro simbólico y referencial de sus imágenes, lo que desde luego no significa que se reduzca a esto, sino que es a partir de ello que se construye, al menos en el receptor, el sentido de sus películas. Esto es particularmente importante en la película de la que me ocuparé, ella es un juego entre teatralidad, pictoricidad y movimiento, una activación temporal del “*Tableau vivant*” a partir del plano secuencia horizontal, el travelling como deslizamiento de la mirada y estructura formal del acontecimiento cinematográfico.

El travelling horizontal: la teatralidad en movimiento

La estructura tramática del *El cocinero* se soporta en dos aspectos fundamentales: el que se refiere a los cortes cronológicos dados por los menús y nueve días y siete comidas en el restaurante y, más importante aún por el tiempo “afectivo” de la acción que se sostiene por la dialéctica entre encuadre y travelling en movimiento continuo. El mismo Greenaway declaraba en 1986 “Para mí la estructura de un film se impone sobre su contenido. Todos mis primeros films están en relación estrecha con la corriente estructuralista y formalista que ha existido en Europa en los años setenta.”⁴⁸ A diferencia del cine de Pasolini, el de Greenaway se construye por la coincidencia entre el presente y la presencia de la acción a través del encuadre, al que se une el deslizamiento constante de la cámara de derecha a izquierda. Aquí no hay planos-contraplanos ni fueros de campo, lo que acontece está siempre presente en la imagen. Su cinematografía es una relación entre encuadre, plano fijo, travelling lateral y profundidad de campo. Se trata de un montaje cuantitativo donde la cantidad de movimiento coincide con la estructura métrica del ritmo, ambos, además, absorben los objetos (cosas y personajes) y las acciones.⁴⁹ El director empieza colocando

⁴⁸ Citado por Jorge Gorostiza. *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra, 1995, pág. 230.

⁴⁹ Véase Gilles Deleuze, *Imagen movimiento...* Op. cit., págs 77-78.

la cámara en el punto de vista del espectador y después en la perpendicular con una precisión geométrica. A la manera de una pintura, la escena sólo acontece en presente, en el instante-movimiento de su representación, como la pintura, el cine de Greenaway se mueve en dos planos. En este sentido, como lo observan las autoras del libro *La pintura en el cine*, en el director inglés “...el movimiento fílmico está retenido, suspendido por la temporalidad pictórica, de manera que sus imágenes funcionan sin noción de continuidad, a modo de *collages*. Para ello insiste en la composición de la imagen como si de un cuadro se tratara. Todas sus películas están tratadas mediante la sucesión de largos planos.”⁵⁰ La toma pues, se relaciona de manera directa con el encuadre simétrico de la acción, la profundidad de campo y el travelling. En este sentido es oportuno observar que la cámara apenas aventura tomas de planos intermedios y de primeros planos, de tal manera que no coincide con la acción, no juega ni corresponde con la interioridad de la acciones y mucho menos aún se desliza a estados subjetivos de los personajes o los actores, en todo caso este recurso nos obliga a constatar lo que pasa en escena pero no a participar de ella. Se trata de una bidimensionalidad de las tomas, donde el espectador siempre está fuera de la acción como lo estaría en la pintura e inclusive en el teatro, se trata de la cuarta pared propia de la escena teatral, lo que convierte el cine de este director en un juego de cruces paradigmáticos, contenidos en una estructura estable de representación. “Greenaway muestra el espacio al espectador siempre desde el mismo punto de vista, sin llegar a atravesar su eje de simetría [...], este distanciamiento logrado por la imposibilidad de acceder al lugar donde se produce la acción refuerza el tono teatral, casi operístico, de toda la película.”⁵¹

⁵⁰ Áurea Ortiz, María Jesús Piqueras. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, 1995, págs. 17 -18.

⁵¹ Jorge Gorostiza. *Peter Greenaway*. Op. cit., pág. 158.



Franz Hals, *Banquete de los oficiales de la compañía militar de Haarlem*, óleo sobre tela, 1616

Fig. 20



Greenaway, *El cocinero, el ladrón, su amante y su esposa*, 1989

Fig. 21

Esto, en términos de las categorías propuestas en la primera parte de este capítulo, supone entender que se trata de tomas de percepción de medio plano donde la cámara establece el ritmo de la trama y las acciones acontecen en un espacio-tiempo predeterminado de la representación. Son dos ritmos, el que establece el travelling y el de las acciones que se realizan. La condición de esta relación encuentra su genealogía en la propia consideración que Greenaway hace de su cine:

La pintura lleva en sí misma un poder de distanciamiento que me gusta mucho: tiene la capacidad de incluir características que le son propias (composición, color, etc.) y la imagen misma, 'el icono', que puede ser contemplado sin identificación emocional...Digamos por ejemplo que el cine que quiero hacer es exactamente el contrario al

de las películas basadas sobre la empatía, [...]. Quiero que el espectador guarde cierto alejamiento, una distancia.⁵²

La dialéctica que se establece entre imagen fija (encuadre) y travelling, potencian el espacio de representación no del acontecimiento. Si Pasolini, por medio del intervalo, da lugar al espacio afectivo de la acción, en Greenaway este espacio no existe, más bien se trata de dar lugar a la imagen, a la figuración, al *represtatamen*. En este sentido es más pertinente pensar el cine a partir de sus elementos formales y compositivos y las implicaciones que esto tiene a la hora de construir una estética determinada. Acaso por ello comprender las estrategias cinematográficas de este director tiene más que ver con la manera pictórica de resolver sus filmes, que con lo estrictamente cinematográfico. Estrategia donde importan más las relaciones entre la estructura compositiva y los elementos formales, en particular, los de la luz y el espacio. La iluminación está utilizada a la manera del barroco, tiene la finalidad de generar atmósferas. El film al menos, presenta cuatro determinaciones diferentes de luz: roja, blanca, verde y sepia; sin duda cada una de ellas cumple la función de dar lugar a la acción, es decir, tienen la función de marcar un estado emotivo específico que no necesariamente es captado a nivel de significante sino como puro registro estético y hasta estetizante. En este sentido, las atmósferas que producen se aproximan al mismo tiempo a registros pictóricos y teatrales que definen un lugar perceptual del sistema figurativo e iconográfico del que sistemáticamente se vale el director para construir su discurso, una especie de *furor* o *pathos* estructural en el que operan los distintos referentes simbólicos de los que echa mano el director y que funcionan como zonas de indiscernibilidad visual y emocional de su construcción visual. El color, por su parte, tiene una doble función: primero, va de la mano de los cambios de intención de la situación, segundo, tiene una carga semántica definida. A la atmósfera que producen los cambios en la iluminación, o más bien a partir de ellos, los cambios de color en ciertos elementos, como el vestuario de los personajes, cumplen una función determinante en los anclajes visuales que la película posee. Estos juegos cromáticos se definen por medio de un juego de estabilidad, semi-estabilidad e inestabilidad del color. Por ejemplo en el amante, en todo momento y ante cada cambio de atmósfera, el color de su traje siempre permanece igual, en cambio el vestuario del marido cambia sólo algunos elementos: el

⁵² Citado por Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, *La pintura...* Op. cit., pág. 20.

color de la corbata o de la camisa, mientras que el traje siempre permanece negro, en lado extremo, los cambios de color y de los vestidos en el caso de la mujer son constantes, no sólo a lo largo de la película, sino en el cambio de cada escenario, situación y atmósfera. Esto, al igual que la estructura cinematográfica que he explicado más arriba, me permiten reconocer y apuntalar la condición paradigmático-simbólica de la estética de esta película.

A estos elementos habría que añadir las relaciones que el cine de Greenaway guarda con el teatro, la bidimensionalidad pictórica también es teatral, esto es, particularmente importante en *El cocinero*, la película empieza y termina con la apertura y cierre del telón de terciopelo rojo, lo que es una clara relación al acto escénico; la cuarta pared propia del teatro que está detrás de la cinematografía de este director, a lo que hay que añadir la construcción dramaturga del film al menos por dos elementos claramente definidos: el prólogo y tres actos, y las escenas de cada uno de estos actos. El prólogo va de la primera escena de la película al momento donde Georgina conoce por primera vez a Michael, su amante. El segundo acto se estructura del momento en que los amantes tienen relaciones en la cocina del restaurante hasta el momento donde tienen que huir en el camión, una vez que el marido, Albert, sabe de sus relaciones. El tercer acto va de la huída de los amantes y su estancia en el depósito de libros, propiedad de Michael, hasta el desenlace del film. Esta estructura dramática se sostiene tanto en el barroquismo de la estructura fílmica, donde en la medida que avanza la trama se van densificando los elementos visuales. Por ejemplo, las secuencias referidas a las relaciones sexuales de los amantes son más bien de corte aséptico y minimal, para más tarde convertirse en naturalezas muertas que van desde su estetización hasta su monstruosidad, tal y como sucede en la escena de la huída de Georgina y Michael en el camión repleto de alimentos en estado de agusanamiento. Las escenas se supeditan a los escenarios en su sentido teatral, son la estructura y *continuum* de la acción. En ellos se define la luz, el color y la comprensión de las secuencias, pero también la intención, distensión y acción de la narrativa cinematográfica. En otras palabras, estos espacios son puntos estáticos de referencia estética e icónica activados por el travelling continuo de la filmación, una suerte de dialéctica entre lugar y tiempo que define la estructura narrativa del director.

Sin duda, esta complejidad es el dispositivo estético con el que Greenaway construye su cinematografía, dispositivo que funciona a través de la tensión dialéctica entre

encuadre y travelling donde la imagen se da en su pura presencia, una suerte de lugar intermedio entre el teatro y la pintura, una paráfrasis de *tableau vivant* que dispone la mutación de lo abyecto en el presente de las acciones y la representación: la teatralización de lo informe y el lugar visual de lo obscuro.

Las mediaciones simbólicas: el lado obscuro del Barroco

La estética pictórico-teatral del cine de Peter Greenaway no es un recurso que el director inglés sólo utilice en *El cocinero*, antes bien, este tipo de construcción lo encontramos al menos en películas como *El Bebé de Macon* (1992), *Los libros de Próspero* (1991), *Una zeta y dos ceros* (1985), *Drawing by numbers* (1988), entre otras. Sin duda, la constante de este recurso permite entender la manera en que su cinematografía se estructura sobre la doble relación entre el travelling continuo y la simbolización o referencia pictórico-teatral. Se trata de un despliegue simbólico que pone en operación la tensión entre cierto registro paradigmático referencial de la memoria, por una parte y el presente visual de la acción propiamente cinematográfica, por la otra. Un juego entre referencia iconográfica y acción cinematográfica. Desde esta dialéctica es como habría que interpretar la construcción tramática de *El cocinero* como una contraposición de paradigmas y anacronismos visuales, literarios y discursivos que entran en los juegos sincrónicos que establecen como “tono” el travelling continuo tal y como lo he explicado hasta ahora.

Sin duda la primera mediación simbólica de la que echa mano el director es la que se relaciona de manera directa con la historia de la pintura, no sólo el cuadro *Banquet of the Officers of the Haarlem Militia Company* (1616) de Franz Hals, el cual funciona como referencia visual continua a lo largo de toda la película y además como nudo tramático. Su importancia es tal, que hacia el final de la película, el director reproduce esta obra en el estacionamiento, interviniéndola para generar una metáfora de la corrupción y descomposición de los personajes como putrefacción alimenticia, algo que será una constante visual del propio desarrollo de la trama. A partir de esta constante visual, las referencias simbólicas a obras maestras de la historia de la pintura le sirve como soporte iconográfico para ir construyendo la narración; en realidad hay una íntima relación entre el desarrollo de la historia y las obras a las que continuamente hace referencia. Desde naturalezas muertas, hasta obras de Francis Bacon (1909-1992), Rembrandt 1606-1669) y

Durero (1471-1528). Greenaway recompone y realiza imágenes sintéticas que tienen la finalidad de cruzar un sin fin de referentes a partir de los cuales construir un discurso estético que abunda, como lo veremos más adelante, es una estética irónico-grotesca sobre la abyección alimenticia y las relaciones que ésta guarda con lo bizarro.

Tres escenas son significativas de las relaciones que establece Greenaway de estos cruces: con la que inicia la película en el estacionamiento y que guarda una clara referencia de primer grado con Bacon; la de la huída de los amantes como paráfrasis de ciertas naturalezas muertas de Rembrandt; y la del asesinato del amante que se vincula, al menos en un primer nivel de significación con *La lección de anatomía*, también del pintor holandés.



Francis Bacon, *Hombre con perro* óleo sobre tela, 1953

Fig. 22



Greenaway, *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante*, 1989

Fig.23

La primera escena de la película marca la intencionalidad del resto de la película: lo bizarro de Mr. Pica y las relaciones que establece con el resto de los personajes. El sometimiento de uno de los empleados, al desnudarlo y –textualmente- embarrarlo de mierda, unido a la presencia visual y sonora de los perros y al remate de esta secuencia al dejar al hombre tirado en el suelo y siendo merodeado por los animales; al tiempo que marca la tipología del personaje principal del film, refiere la estética de Bacon y las construcciones propias de lo grotesco. Es decir, su referencia a la animalidad, no nada más es con los canes sino con las acciones, diálogos, gestos y actitudes corporales del dueño del restaurante y sus compinches. Quizá esta primera hiperbolización de los gestos y las

acciones remiten a Bacon, no sólo en un primer nivel de referencia, sino a uno más estructural: el que tiene que ver con la semejanza por accidente, según la expresión de Deleuze. Como la afirma el filósofo francés a propósito de Bacon: *Un conjunto visual probable (primera figuración) ha sido desorganizado, deformado mediante trazos manuales libres que, reinyectados en el conjunto, van a producir la figura visual improbable (segunda figuración).*⁵³ Pero mientras que la “figura visual improbable”, tal y como la explica Deleuze, se relaciona en el pintor inglés con el juego entre diagrama y expresión, en Greenaway se explica más al interior de la hipérboles del cuerpo y su organicidad, en este sentido se vincula más con la estética del Barroco. En todo caso aquí importa la relación que el director establece con la pintura según una estrategia de apropiación cinematográfica que hace de la iconografía y la estilística de Bacon para justificar, desde el inicio del film, el tropo irónico como tono e intención dramática de la película.

Dos escenas más son muestra de las relaciones sintagmático-paradigmáticas que Greenaway establece con la historia de la pintura: la que construye en el momento de la huida de los amantes del restaurante y la del asesinato de Michael (el amante) en su librería. En el momento en que Michael y Georgina suben desnudos, ante el descubrimiento del marido, al camión con alimentos en estado de putrefacción, el director hace una toma rápida pero contundente referida al cuadro de Rembrandt, *El buey muerto* (1655). Tanto el contrapunto visual como el desarrollo de esa secuencia es un cruce de paradigmas a partir del cual el director evoca, por medio de iconografías clásicas, ciertos ambientes bucólicos y pastoriles propios del arte del Renacimiento y del Barroco. Esta evocación, sin embargo, no se limita a ser una mera cita, antes bien el director explora con ello la ambigüedad existente entre la patética y la erótica de los cuerpos, acaso una referencia a la estética obscena de esos periodos de la historia del arte. Tanto los cadáveres de animales en estado de descomposición, como los cuerpos desnudos de los amantes bañados por el cocinero, son claras referencias al sensualismo material de las estéticas del Renacimiento y del Barroco.

⁵³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002, pág. 99. El subrayado es del autor.



Rembrandt, *El buey muerto*, 1655

Fig. 24



Greenaway, *El ladrón, el cocinero, su amante y su esposa*, 1989

Fig. 25

La tercera escena de la que me ocuparé, se refiere a la relación con *La lección de Anatomía* de Rembrandt con la del asesinato del amante. A diferencia de las dos anteriores, ésta posee una duración mayor, quizá porque ocupa un lugar central en el desarrollo de la trama en el film. El cruce sintagmático-paradigmático es evidente en su registro visual: el escorzo, el cuerpo tendido y el rostro del amante replican, casi, de manera absoluta la composición de la pintura de Rembrandt. Sin embargo, Greenaway introduce un registro intratextual para resignificar la referencia simbólica del pintor

holandés. El amante es asesinado por la boca al darle a tragar las hojas de los libros hasta que se ahoga; sobre esta secuencia el director nos llama la atención al hacer evidente la portadilla del libro *Historia de la revolución francesa*.



Rembrandt, *Lección de anatomía*, óleo sobre tela, 1655

Fig. 26



Greenaway, *El cocinero, el ladrón, su amante, y su esposa*, 1989

Fig.27

A partir de este significante se estructura un cruce textual-visual que sirve para poner en operación diversos dispositivos políticos, culturales e históricos desde los cuales el director establece sus discursos en torno a la modernidad: el contrapunto entre el exceso bizarro de Mr. Pica y la “asepsia” racional del Michael. Contrapunto importante, que al tiempo que articula cierto orden de intelección discursiva, es mediación simbólica de cronotopos históricos e ideológicos específicos: la oposición entre Barroco e Ilustración y

los juegos intermedios que se abren entre ellos a partir de la relación, aún más estructural, entre la sexualidad, el alimento y lo grotesco, asunto que retomaré más adelante.

Las mediaciones simbólicas de la que echa mano el director no sólo tienen que ver con la pintura. Si bien, ésta soporta buena parte de los registros semánticos y estéticos de la película, el director introduce otros niveles de referencialidad bajo la lógica de los cruces paradigmático-sintagmáticos descritos. Una de las mediaciones simbólicas que le permiten, al mismo tiempo, distender la trama y articular referentes históricos está relacionada con el juego semiótico del vestuario de los personajes principales. Buena parte de la trama (distensión del tiempo) se soporta sobre la constante y la variable del vestuario, así mientras la vestimenta del esposo y el amante siempre son iguales, el de la mujer cambia constantemente, este juego simbólico de constantes y variables permite que se establezcan tensiones en la narrativa del film. Simultáneo a este registro tramático, el nivel referencial histórico que abre el vestuario de los tres personajes, funciona como un juego de anacronismos y sincronismos simbólicos: el traje del marido ubica una historicidad barroca, mientras que la del amante nos coloca más bien en cronotopo moderno y el de la mujer tardo moderno. Con este recurso, unido a los de la pintura, es claro que Greenaway configura una complejidad referencial y significativa de los símbolos para establecer su discurso sobre lo grotesco a partir de una pretensión de universalidad canónica del signo basado en cruces y diseminaciones semánticas, algo por lo que se le ha clasificado, al menos estilísticamente, como posmoderno. Sin embargo más allá de esta clasificación, es oportuno hacer notar que, al menos en esta película, al director le importa contextualizar su discurso en el horizonte histórico de la modernidad y sus derivas a través de los anacronismos a partir de los cuales construye su discurso. Con todo, estas mediaciones simbólicas son un primer nivel de significación sobre el cual explorar el registro más complejo sobre el problema de lo grotesco y la función que en esta complejidad tienen las simbólicas y la estética de lo escatológico, lo alimenticio y lo erótico.

Una primera consideración sobre esta triple relación es la que el propio director establece con la sátira inglesa, lo que supone el uso de la ironía como estrategia retórica y estética subyacente a lo largo de toda la película. Desde la caracterología de todos los personajes hasta el desenlace de la trama, Greenaway juega siempre con este tropo retórico para llevar a cabo una crítica cultural y desmontar ciertas prácticas de la historia del arte

occidental, sobre todo las referidas a las pretensiones burguesas, no sólo del siglo XVII, sino también a las del siglo XX. Visto así, pareciera que el director construye su discurso cinematográfico a partir de la liberación del exceso del canon de representación visual del arte barroco, explora la parte del *symphatos* sático para mostrar el lado obsceno de la estética de la modernidad. La hiperbolización y la caricaturización del marido y sus comensales, así como las composiciones visuales de las relaciones eróticas de Michael y Georgina tienden a exacerbar la forma para inducir la condición abyecta de la materialidad. Las relaciones que el film establece entre la composición visual de las escenas como naturalezas muertas y los cuerpos desnudos de los amantes, le permite analogar el significado del cuerpo al de lo orgánico, lo que en mucho facilita entender el desarrollo de las acciones y los nudos tramáticos de la narración cinematográfica. Ejemplo de ello son las escenas eróticas que se llevan a cabo en la cocina y el desenlace que tienen a la hora que los cuerpos desnudos de los amantes se integran a la naturaleza muerta de las carnes putrefactas del camión. Aquí la corporeidad se lee desde una estética que conecta, al mismo tiempo, escatología, erotismo y alimentación como formas de subversión retórica que muestran las lógicas obscenas del poder. Se trata de un juego de parábasis de las alegorías y las metáforas que simbolizan en lado abyecto del poder.

Sin embargo habría que dar una vuelta de tuerca más para poder centrar las estrategias estético-cinematográficas con las que Greenaway se aproxima a lo grotesco. En particular me refiero a la intención explícita de utilizar el tropo de la ironía como artificio e intención de la película. Si Pasolini apuesta más por una estética del acontecimiento para liberar las fantasías del sujeto, es claro que el director inglés construye su cinematografía sobre la base de una retórica de la ironía.⁵⁴ El uso de la ironía en *El cocinero* se observa

⁵⁴ El uso particular que hace Greenaway de la ironía está relacionado de manera directa con el sentido canónico que tiene en la tradición la sátira y la parodia. Una nota al respecto de Pierre Schoentjes: “La diferencia principal –afirma el autor citando a Frye–, entre la sátira y la ironía estriba en el hecho de que la sátira es una ironía militante, sus normas son relativamente claras y le permiten situarse en relación con lo grotesco y lo absurdo’. Mientras que la ironía –añade– propone una pregunta y se esfuerza por poner en entredicho las verdades, la sátira impone una respuesta inferida de una norma moral rígida.” (pág. 185) En este mismo sentido el autor observa respecto de la parodia: “Así pues, el término parodia se usa mucho hoy en día para referirse a las ironías que tienen relación con la intertextualidad, desde la alusión concreta hasta la re-escritura, pasando por las (seudo) citas de longitud variable. Pensar la parodia a través de la ironía ofrece la ventaja de poner el acento sobre el hecho de que no se trata de una actividad casi mecánica de sometimiento a un modelo, a la manera de una pastiche, sino más de un procedimiento dinámico, que, lejos de reducir el alcance de un texto, potencia su interpretación. (pág. 200). Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 2003. En este sentido la película de la que me ocupo echa a mano de estas figuras de la ironía que,

tanto en lo visual como en lo textual y al menos está utilizada en dos sentidos, como parodia y como sátira. Como lo observa Humberto Luján al respecto de la ironía visual:

En *The cook...* parodia la pintura de Hals, *Banquete de los oficiales de la guardia civil de St. George Harlem* de 1616, al contraponerla —en la decoración del restaurante— con la pandilla de Albert Spica. Los personajes llevan la misma ropa, se sientan de la misma forma, en el mismo orden e incluso, en un momento, permanecen tan quietos y callados que parecen una pintura. Los personajes de la pintura de Hals cobran vida con la iluminación, ya que algunas circunstancias parece que hablan entre ellos sobre lo acontecido en la cinta, como por ejemplo, cuando se da el primer encuentro sexual de los amantes en el baño, o cuando Albert es obligado a comerse a Michael.⁵⁵

Si esto sucede en el registro de lo visual, se hace mucho más evidente en los juegos de doble sentido de los diálogos, así por ejemplo, Luján destaca: “...al pedir Albert el *coq au vin* se alude con ¿el *Cock* (verga) de quién? Los cambios semánticos de la rima (retórica) se dan del francés al inglés. Pasa de igual forma al aludir el nombre de un comensal William por *Willie* (verga) para ridiculizarlo.”⁵⁶

Esto significa que la resolución de la película se da por medio del “humor negro” de los personajes, particularmente el del cocinero y, hacia el final de la película, en Georgina: la reducción que hace del marido al objetivarlo y reducir su vulgaridad a una mera cobardía en el momento que le hace comer el cuerpo cocinado del amante y ponerlo en ridículo al llamarlo caníbal, sin duda muestran al final de la historia el tropos irónico al que hice referencia más arriba. A la manera en que lo describe Jauss, la reducción del otro, *el reírse de...* entra de lleno en las figuras de la sátira y la parodia como género teatral. Esta condición de la ironía no se refiere al personaje de Mr. Pica, sino a la resolución tramática del film. Greenaway establece un juego de dialéctico de tipologías de los personajes y situación que se podría explicar bajo la siguiente lógica: una definición paródica y grotesca

como lo observa Paul de Man, son cercanas a la tradición inglesa del género sátiro y paródico que entiende la ironía según un juego dialéctico que se resuelve entre la historia y la política o en la dialéctica del yo. Véase Paul de Man, “El concepto de ironía” en *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, 1998, págs.236-239. Estas observaciones son particularmente importantes, la ironía en Greenaway, como intentaré responder más adelante, se relaciona con lo grotesco y lo ridículo en la medida en que se apega a esta sentido canónico de tropo irónico, lo que en su cine se hace evidente por el uso reiterado de citas y la implicación simbólico-iconográfica que esto tiene en la película de *El ladrón, el cocinero, su amante y su esposa*.

⁵⁵ Jorge Humberto Luján Sauri. *El cine de Peter Greenaway. Visto desde las perspectivas del análisis barroco, intertextual e irónico*. México: Ediciones sin nombre/Juan Pablos Editor/Cineteca Nacional, 1999, págs. 109-110.

del poder centrada en Mr. Pica que se aproxima a la idea de lo ubesco, tal y como la entiende Foucault, y a una situación irónica que se va distendiendo como intención retórica en la película y que tiene su resolución en la última escena de la película, en el momento en que Georgina mata a su marido. Se trata de un juego que pone en contraposición simbólica y narración para subvertir los espacios del poder ubesco y reducirlos al absurdo. Según Foucault lo ubesco descansa sobre la desproporción entre lo público y lo privado en el ejercicio de poder a partir de cierta incongruencia entre status y lugar social:

...calificaré de “grotesco” el hecho de poseer por su “status” efectos de poder de los que su calidad intrínseca debería privarlo [...]. El poder político, al menos en ciertas sociedades y, en todo caso, en la nuestra puede darse y se dio, efectivamente, la posibilidad de transmitir sus efectos, mucho más de encontrar el origen de sus efectos, en un lugar que se manifiesta explícita o voluntariamente descalificado por lo odioso, lo infame o lo ridículo.⁵⁷

Si lo grotesco comienza por la contradicción entre un status que no deberá sobrepasarse y sin embargo lo hace, está claro que Mr. Pica, en lo más inmediato de sus significados, se relaciona con la exposición de dichas desproporciones. Se trata como lo afirma Foucault de “...la maximización de los efectos del poder a partir de la descalificación de quien lo produce”.⁵⁸ Dicha desproporción, Greenaway la inscribe en la tipología y la gestualidad de este personaje como una crítica a la práctica burguesa del poder y del gusto. Los excesos son caricaturas que muestran lo bizarro y lo grotesco. La ironización, que el director lleva a cabo en este personaje, se mueve bajo la lógica de la reducción al absurdo y el ridículo. Éste llevado a su extremo, convierte el erotismo y el amor sublime, en figuras monstruosas donde se exagera la función abyecta del deseo en las funciones sexuales y escatológicas.⁵⁹ Acaso por ello el extremo del nudo tramático de la película y su subsecuente desenlace se explica por la secuencia donde el marido jura que va a comerse al amante y el momento en que Georgina lo obliga hacerlo.

⁵⁶ Jorge Humberto Luján Sauri, *El cine de Peter...* Op. cit., pág. 115.

⁵⁷ Michel Foucault, *Los anormales*. México: FCE, 2000, pág. 25.

⁵⁸ *Ib.*

⁵⁹ Véase Hans Robert Jauss, *Experiencia estética...* Op. cit., págs. 283- 292.



Greenaway, *El cocinero, el ladrón su amante y su esposa*, 1989

Fig. 28



Greenaway, *El cocinero, el ladrón, su amante y su esposa*, 1989

Fig. 29

La composición ubesca de la ira del marido funciona como una exacerbación animal del gesto, una desproporción del poder, que más tarde, al final de la película, se pone en ridículo al someter al marido en el acto de tener que comerse el pene del amante. La reducción al absurdo del poder entonces destituye su vulgaridad a la hora de poner en crisis su instinto animal de venganza: un sometimiento del otro a través de evidenciar el propio exceso de su conducta. Es una reversión simbólica, de ahí la ironía. Por medio de estos elementos retórico-visuales Greenaway pone en operación uno de los recursos

fundamentales de la ironía: la exoneración temporal de la autoridad.⁶⁰ Una autoridad circunscrita a las relaciones entre exceso alimenticio, mal gusto y sexualidad. El sometimiento del poder al débil, el ridículo, realiza una subversión del objeto del deseo a la hora que éste (Georgina) domina al sujeto mostrándole su propia estupidez bizarra. La torpeza desproporcionada de Mr. Pica es llevada al extremo de su propia desproporción para transgredir el orden simbólico del poder.



Greenaway, *El cocinero, ladrón, su amante y su esposa*, 1989

Fig. 30

Al final la ironía pasa a ser el lugar irrenunciable de la estética de Greenaway, estrategia que trae consigo una condición más representacional y simbólica de lo grotesco y lo monstruoso. Es un juego paródico de dobles sentidos donde la ironía y la crítica reconstruyen las políticas de la representación.⁶¹ Mientras Pasolini hace acontecer el horror ante lo informe como condición de la experiencia estética; Greenaway, en cambio, lo circunscribe a un programa iconográfico donde lo informe y lo monstruoso son objetos de representación y discurso retórico. En este sentido, la aproximación fenomenológica que se puede hacer sobre el asunto central de este trabajo, habrá que conducirlo por el lado de la

⁶⁰ Ib.

referencialidad y será a partir de ésta que podamos aproximarnos al aspecto estético discursivo de lo grotesco en este film.

Fenomenología del cuerpo ubesco: caricatura, risa y crítica

La condición de posibilidad que determina el registro fenomenológico de análisis de *El cocinero* está determinada por la mediación iconográfica de la película, por la clara relación que ésta guarda con el género de la sátira y por el tropo retórico como su intención estética fundamental, lo que equivale a la idea de la estética de la caricatura. La reducción estético-fenomenológica parte pues de esta consideración estructural para poder llevar a cabo las aproximaciones al registro de la temporalidad y de la corporeidad.

La caricatura, más allá de sus funciones sociales e históricas esbozadas apenas en este trabajo, es producto, como lo observa Baudelaire (1821-1867), de la insuficiencia esquemática de la forma y el significado. El mínimo trazo y su hipérbole son al mismo tiempo una estrategia de figuración y de discurso que pone en operación un sentido de deficiencia que convierte lo representado en ridículo. La insuficiencia y el esquematismo funcionan, entonces, como simbolizaciones de lo grotesco, que en tanto ubesco, supone también la desproporción significativa y una crítica al poder. La caricatura, tengámoslo presente, responde a la secularización del emblema y por tanto la trasgresión del estatuto sagrado del cuerpo, esta secularización abre el territorio estético de la sátira como crítica al poder. Esto es particularmente importante en la estética de Peter Greenaway, por la resignificación que lleva a cabo de lo grotesco, el poder habrá que entenderlo bajo esta lógica. Lógica que me permitirá llevar a cabo la reducción fenomenológico-hermenéutica de los aspectos temporales y corporales de su cinematografía. En otras palabras, el deslizamiento al registro fenomenológico del film que me ocupo, deberá tener en cuenta en todo momento que el sentido estético de lo grotesco en *El cocinero* está mediado por su construcción intelectualista y referencial.

En este sentido, las mediaciones simbólicas unidas a los aspectos pictóricos-teatrales y a la estrategia cinematográfica del travelling funcionan como el anclaje a partir del cual se configura esta sátira. Sátira inscrita en la estética de la caricatura y el ridículo ubesco del personaje central Mr. Pica. Parto pues, para llevar a cabo este nivel de análisis,

⁶¹ Jorge Humberto Luján Sauri, *El cine de Peter...*, Op. cit., pág. 110.

de la idea de lo ubesco, que desde mi perspectiva nos aproxima de una manera clara a la noción de lo grotesco bizarro presente en esta película. Parto del personaje de Mr. Pica como una representación de lo “soberano infame” y el “histrión loco”.⁶² Al respecto de lo grotesco-ubesco Foucault observa: “...esa descalificación [...] hace que quien es el poseedor de la *majestas*, de ese plus de poder, con respecto al cualquier poder existente, sea al mismo tiempo, en su persona, en su personaje, en su realidad física, su ropa, su gesto, su cuerpo, su sexualidad, su manera de ser, un personaje infame, grotesco, ridículo”.⁶³

La descalificación, asunto fundamentalmente social y político, corresponde en su registro estético a la desproporción, que en el caso de Greenaway, se construye por la abyección y la obscenidad que realiza de la iconografía y la composición barroca. Obscenidad estética e iconográfica que me permiten aventurar el análisis de los aspectos fenomenológico-temporales de su cine, al menos en dos aspectos: el que se refiere al registro histórico del tiempo y el que se relaciona con el registro intra-temporal de lo estético.

Una primera consideración sobre el sentido de la temporalidad del film es la del tiempo narrativo en el que sucede la historia: apenas nueve días determinados por los menús que se sirven a lo largo de este tiempo en el restaurante “Le Hollandais”. Desde la clara referencia al Barroco que tiene el nombre del restaurante, hasta la recuperación de la “organicidad de la materia” por medio de los alimentos (carne, vegetales, etc.), el cronotopo de la película lleva a cabo un cruce sincrónico anacrónico de los referentes para ubicar su historia: un poco más de una semana. La sincronía se soporta sobre este marco narrativo, pero también –y esto trae consigo la distensión estética del film–, sobre el travelling continuo y la música. Referencialidad narrativa y distensión estética establecen la tensión temporal donde se soporta la construcción de la trama y los distintos cruces simbólicos de la película, al tiempo que le permiten establecer una estética de la presencia y la representación en la que el plano y la acción coinciden. Las relaciones entre encuadre, plano-contraplano y travelling continuo, unido a la estructura narrativa, hacen que el tiempo y el presente de la acción sean los elementos básicos de la sincronía y estructura horizontal sobre la que se introducen el sin fin de anacronismos presentes del film.

⁶² Véase Michel Foucault, *Los anormales*. Op. cit. pags. 15-38.

⁶³ Ib. pág. 25.

Los anacronismos, por su parte, abren la temporalidad histórica. Si a nivel simbólico los actantes, el vestuario, la ambientación, etc., permiten introducir registros paradigmáticos culturales específicos, éstos a un nivel temporal abren cierta cualidad transhistórica para inscribir un horizonte específico y con ello sostener la discursividad intratemporal del film, la que tiene que ver con el cruce de lo barroco, lo moderno ilustrado y lo contemporáneo (¿posmoderno?). Una suerte de puesta en presente de la acción, una condensación de anacronismos en el presente de la acción que apunta a un discurso donde la modernidad teje sus relaciones ente el *pathos* barroco, la dialéctica ilustrada entre deseo y razón, y la fantasía pulsional de la contemporaneidad. El *pathos* barroco, no se limita al juego de citas visuales que el director lleva a cabo a lo largo de todo el film, se relaciona también con los juegos de luz y oscuridad, con la ilusión y el movimiento, con la representación atmosférica, pero sobre todo, con la liberación de los juegos obscenos de la organicidad de la materia que esto produce. Es la atmósfera la que define el lugar estético de los juegos iconográficos y discursivos, de la intratextualidad de la película. Es en este contexto donde tiene sentido los cruces intratemporales de la modernidad de Michael, la posmodernidad de Georgina y el barroquismo de Mr. Pica, lo que en otras palabras significa que la “atmósfera” ilusionista de la película funciona como un soporte temporal-afectivo donde se llevan a cabo el cruce de significantes históricos, una suerte de espacio de representación que contiene la trama, pero que la desborda y sobre pasa los límites de las representación meramente signica o figurativa, lo conduce hacia los territorios de la percepción afectiva y estética de la materialidad y las relaciones que esto guarda con el deseo, el placer y lo escatológico. En este sentido, bien podría pensarse que los cruces intratemporales que plantea el film se relacionan con la idea del furor barroco: ese elemento donde la pasión se libera como ilusión: ahí donde la bella forma muestra en su sobrepasamiento el lado abyecto de la vida, el que tiene que ver con la puesta en “escena” de las funciones primarias del ser humano. No se trata de diluir el límite de la identidad de los cuerpos, sino de exacerbar la forma para mostrar los lindes donde la identidad y la materialidad (ecceidad) se tocan y entran en conflicto, mostrar el linde entre la figura y la inmanencia de lo orgánico, sin duda, una de las constantes del arte Barroco como el de Rembrandt. Con ello Greenaway continúa la tradición de este discurso cultural, pero

además aventura una crítica a la modernidad y a la contemporaneidad a partir de estos recursos.

Visto desde esta perspectiva, la intratemporalidad histórica de los referentes discursivos e iconográficos se sostiene sobre una más fundamental: una temporalidad estético-retórica. Se trata pues de aproximar una lectura de la ironía desde los sustratos vitales en los que descansa. La ironía supone sobre todo una suerte de distanciamiento de la situación y una mediación que apela a la risa, pero no en su sentido cómico, sino en su sentido al menos político. Aquí la risa, como lo afirmé más arriba, tiene que ver con una crítica a la política de la representación, con la puesta en duda no sólo de la situación representada, sino con la crítica a ciertos imaginarios artísticos, culturales y políticos. A diferencia del cine de Pasolini, en Greenaway lo grotesco abre cierta dimensión intelectual de la representación desde la que su lenguaje cinematográfico debe ser abordado. En este sentido la reducción estético fenomenológica que podamos hacer de lo monstruoso y lo informe, habrá que leerla en el contexto de una mirada fundamentalmente intelectualista sobre la historia del arte y la modernidad. Si Pasolini abre una zona de acontecimiento puro de lo informe, Greenaway apuesta por una construcción discursiva que vincula más su estética con la referencialidad y el discurso.

El tropo retórico de la ironía, bajo sus dos formas fundamentales de la parodia y la sátira, hacen de esta película una suerte de intercambio de enunciados donde el lenguaje visual y textual abren un registro fenomenológico que muestra la relación más fundamental de la intratemporalidad a partir de esquemas intersubjetivos de relación.⁶⁴ En otras palabras, el registro fenomenológico en este film construye su nivel intratemporal a partir del uso canónico de la estética y la retórica de la ironía: lo hace a partir del juego de la exhibición del otro por medio de su objetivación. La ironía funciona como el soporte retórico que sostiene la representación de lo grotesco, acaso por ello la situación deviene en una crítica al poder, en este caso Mr. Pica, y su reducción al ridículo. El distanciamiento

⁶⁴Una de las fenomenalidades que se implican en el concepto de intratemporalidad de Paul Ricoeur es de la intersubjetividad. El cruce de tiempos en una narración también refiere y supone la relación entre sujetos. Véase Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*. Op. cit. En todo caso aquí importa establecer una de las formas de esta intersubjetividad temporal: la que tiene que ver con las comunidades de lenguaje, espacio comunitarios de habla que definen la condición necesaria del funcionamiento de la ironía. Si bien es cierto que Ricoeur no aborda esta problemática, sino que este es un asunto más de retórica y narratología, aquí aventuro una lectura de las relaciones entre intratemporalidad, intersubjetividad y comunidades de habla para poder explicar los juegos retóricos del cine de Peter Greenaway.

irónico coloca lo grotesco como una mera simbolización y mediación de la objetivación del otro. Este recurso nos ayuda a comprender porqué en este film la reacción estética tiene que ver más con cierto distanciamiento reflexivo que se guarda ante la situación y los personajes. Es claro pues, que los registros fenomenológicos que pueden leerse en *El cocinero...* tienen que ver con la fórmula misma de la ironía, aquella que se refiere al doble sentido de un enunciado, al juego de parábasis de la alegoría, a la alteración de los significantes en la linealidad de un signo y sus significados.⁶⁵ Visto bajo la lógica del distanciamiento estético y retórico que trae consigo el recurso irónico, se entiende aquella afirmación que hacia más arriba en torno a la figura de lo caricaturesco de este film y nos permite entender de manera más clara la idea lo ubesco a la que hice referencia. El cuerpo caricaturesco del Mr. Pica llega a ser pues, el sitio mismo de la representación de lo irónico y el territorio donde se ponen en juego relaciones complejas de enunciados que impiden la identificación emocional con el conflicto, antes bien, muestran el funcionamiento de la imagen como juego retórico de sentidos que hacen de lo grotesco una suerte de recurso crítico a las figuras del poder y el exceso. Se trata pues, más de un registro lógico-lingüístico-estético de las imágenes que aproximan a esta película a prácticas intelectualistas, donde lo grotesco funciona más como un juego de crítica social e histórica que en una vivencia estético-ontológica de lo informe. Con ello aparece una de las figuras más solicitadas del arte del siglo XX: la de la subversión discursiva de la representación como forma de crítica donde la objetivación del otro se refiere más a las formas del poder que a su realidad vital. En todo caso, la estrategia de esta película habrá que entenderla más como un juego de alegorías y de enunciados donde lo grotesco se representa y no acontece como una condición que conecte con la vida o con el dolor como estrategia estética. Se trata en suma de lo grotesco político como "...la anulación del poseedor del poder por el ritual mismo en que se manifiesta ese poder."⁶⁶

¿Cómo entender, entonces, las funciones escatológicas y alimenticias desde la perspectiva de lo irónico grotesco? ¿Qué relación guarda este sentido de lo grotesco con lo abyecto? Más aún ¿en qué sentido se puede leer la abyección en la estética de Greenaway?

⁶⁵ Veáse Paul de Man, "El concepto de ironía"... Op. cit., págs. 252-254.

⁶⁶ Michel Foucault. *Los anormales*. Op. cit., pág. 44.

La respuesta a estas preguntas parten de la condición de distanciamiento irónico al que he venido haciendo referencia. Lo que en otras palabras significa que su nivel de construcción y percepción está necesariamente mediado por este tropo retórico, no puede ser sino simbólico, pero además un simbólico caricaturesco, tal y como sucede con Mr. Pica, el protagonista de la película. El esquematismo de la acción y de la tipología de los personajes, así como la pictoricidad y la teatralidad de la imagen hacen de lo alimenticio y lo escatológico, mediaciones sintácticas a partir de las cuales el director lleva a cabo una sátira a las figuras del poder, de ahí la relación con lo ubesco como la entiende Foucault. No se trata de una abyección vital o pulsional a la manera en que lo entiende Julia Kristeva, sino de una reducción al ridículo, es decir, a las funciones más precarias del poder. El vómito – la abyección – de Mr. Pica al final de la película, no apela tanto a la apertura sintomática de lo abyecto, sino a la exhibición de la abyección del poder: a la indignidad del poder, a su infamia.⁶⁷ Ridiculizar el poder es abyectarlo, es decir, mostrar su desproporción, reducir su prepotencia al absurdo sobre la que se sostiene, lo que en un registro fenomenológico supone abrir un horizonte de intersubjetividad temporal donde la risa, el reírse de..., habla más de una suerte de distanciamiento afectivo para hacer de lo grotesco una objetivación del cuerpo del otro como cuerpo del poder. En este sentido, la abyección mediada por la ironía paródica y sátira, habla de una puesta en operación, que según Paul de Man, se mueve entre la primera y la tercera forma de la ironía.⁶⁸ Donde la primera apela a un juego libre, juego de los significantes y tiene la función de diversificar el efecto del texto y donde la tercera inserta el tropo irónico en el marco de una dialéctica de la historia, es decir, inscribe un juego no sólo de relaciones sintácticas, sino abre dimensiones políticas, culturales, en suma históricas.

Perversión , esquizofrenia y deseo: Crash, extraños placeres

En 1996 *Crash* ganó el premio del Gran Jurado en el Festival de Cannes. Si bien es cierto que Cronenberg (Canadá 1943) se lleva este reconocimiento, también es cierto que esta

⁶⁷ Ib. pág. 26.

⁶⁸ Paul de Man, “El concepto de ironía”. Op. cit., págs. 240-241. La otra forma de la ironía es la de la dialéctica del yo que consiste en los modelos reflexivos de conciencia, donde “...la ironía representa

película generó gran polémica, no sólo en Francia, sino también en Estados Unidos e Inglaterra. Inclusive en Estados Unidos se retrasó su estreno (1997) y se censuraron diez minutos de la cinta en su versión en video. Los motivos de esta censura, en mucho giraron en torno a las relaciones entre erotismo y violencia que la película plantea, quizá más un desconcierto y una incompreensión sobre el tratamiento cinematográfico que hace el director: un film, un poco a la mitad entre la pornografía, el thriller, la ciencia ficción y el cine de acción. Un desconcierto porque de una u otra forma el director se aproxima a todos estos géneros cinematográficos sin definirse ni circunscribirse a ninguno de ellos. Un desconcierto porque el tratamiento que hace de la sexualidad y lo violencia se separa radicalmente de cualquier interpretación clínica o terapéutica típicas del thriller, desconcierto también porque la sexualidad y la violencia no están ceñidas a las fantasías del juego pornográfico. Como la afirma el propio director: “Hoy en día todo el mundo está obsesionado por lo políticamente correcto lo que ha ocasionado el que sea casi imposible reflexionar con inteligencia acerca de la sexualidad.”⁶⁹

Mucho de este desconcierto también dio como resultado que esta película haya sido de las más estudiadas en los últimos tiempos y donde prácticamente todas las interpretaciones que se han llevado acabo la abordan desde la perspectiva del psicoanálisis y sus relaciones con los estudios de género.⁷⁰ Algo que por lo demás se mueve en la lógica de lo políticamente correcto que Cronenberg crítica. Sin duda que la película se presta mucho a estudios desde dichas perspectivas, pero creo que también la limitan demasiado y sobre todo la circunscriben a lecturas, que si bien apuestan por su cualidad subversiva, no permiten explorar niveles más complejos que el propio film plantea. El registro simbólico que supone el estudio psicoanalítico del arte y sus relaciones con el deseo, el erotismo y la

claramente la distancia misma dentro del yo, duplicaciones de un yo, estructuras especulares dentro del yo, dentro de las que el yo se mira a sí mismo desde una cierta distancia.”

⁶⁹Citado por José Manuel González-Fierro Santos, *David Cronenberg. La estética de la carne*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999. pag. 239.

⁷⁰ De la bibliografía y la hemerografía revisadas sólo el texto de Ian Siclair, *Crash*. Londres: British Film Institute, 1999, aborda esta película desde las perspectiva del análisis cinematográfico. José Manuel González-Fierro, *Cronenberg. La estética de la carne*. Madrid: Nuer, 1999 trabaja este film desde una visión interdisciplinaria entre la teoría del cine y el psicoanálisis. José Miguel Cortés, *Orden y caos*. Op.cit. la trabaja desde el punto de vista estético-cultural. El resto de los autores lo abordan desde el punto de vista del psicoanálisis y los estudios de género. Al respecto véase: Linda S. Kauffman, *Malas y perversas*. Valencia: Frónesis, 2000 y los ensayos de: Montserrat Hormigón Vaquero, “Nuevas especies para el panteón femenino” y Carlos A. Cuellar Alejandro, “Nuevo sexo y nueva carne” en José Antonio Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.

sexualidad, parten, como bien lo observan Deleuze y Guatari, desde el supuesto de la prohibición y la ley (de lo simbólico), lo que en otras palabras quiere decir que la pulsión está ya siempre codificada y en este sentido controlada por los sistema de representación y control social. En todo caso me interesa aproximarme desde una perspectiva más compleja: la del esquizoanálisis propuesto por los autores del *Anti Edipo*.⁷¹

Encuadre, primer plano y corte directo: el lugar perverso de la imagen

La cinematografía de Cronenberg, según afirmé al inicio de este capítulo, consiste en una predominancia de la imagen-movimiento, donde el encuadre es por saturación, físico, subjetivo, directo y pragmático, se configura sobre planos de larga duración fijos y presenta un movimiento continuo. Es a partir de esta sintaxis que el director construye una trama en la que los acontecimientos siempre se dan en el plano presencial de la acción, aquí el uso de la toma subjetiva predomina sobre el resto de las tomas y funciona como tectónica de la imagen. A diferencia de Pasolini y Greenaway, el distanciamiento de la cámara es nulo, más bien el film se basa en tomas de primer plano y la totalidad de la narración se construye a partir del montaje intensivo que apuesta por concentración de la acción. Sin embargo, y esto es quizá lo más importante, dicha concentración no se estructura bajo un sistema causal de representación, sino por las relaciones gratuitas e injustificadas que marca la trama. Se trata pues de un sistema cualitativo de la imagen en la que la relación entre encuadre en primer plano y corte directo abren zonas de intervalo, que no buscan contar algo a partir de la dialéctica tradicional del cine de acción y del *thriller*. Es decir, a partir de

⁷¹ Gilles Deleuze y Félix Guatari. *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985. Una cita larga a propósito de las diferencias entre psicoanálisis y esquizoanálisis: “Podemos decir, pues, que *la castración es el fundamento de la representación antropomórfica y molar de la sexualidad* . Es la universal creencia que reúne y dispersa a la vez a los hombres y a las mujeres bajo el yugo de una misma ilusión de conciencia y les hace adorar ese yugo. Todo esfuerzo por determinar la naturaleza no humana del sexo, por ejemplo el ‘Gran Otro’, conservando el mito de la castración...Por el contrario, el inconsciente molecular ignora la castración , ya que los objetos parciales no carecen de nada y forman en tanto que tales multiplicidades libres; ya que los múltiples cortes no cesan de producir flujos, en lugar de reprimirlos en un mismo corte único capaz de agotarlos; ya que las síntesis constituyen conexiones locales y específicas, disyunciones inclusivas, conexiones nómadas: por todas partes una transexualidad microscópica, que hace que la mujer contenga tantos hombres como el hombre, y el hombre, mujeres, capaces de entrar en otros, unos con otros, en relaciones de producción de deseo que trastocan el orden estadístico de los sexos...Eso es, la máquinas deseantes o el sexo no humano: no uno ni siquiera dos sexos, sino n...sexos. El esquizoanálisis es el análisis de los n...sexos en un sujeto, más allá de la representación antropomórfica que la sociedad le impone y que se da a sí mismo de su propia sexualidad. La fórmula esquizoanalítica de la revolución deseante será primero: a cada uno sus sexos.” pág. 305.

las relaciones entre toma-percepción, toma-afección y toma-acción que circunscriben a un sistema causal el desenvolvimiento de la imagen y con ello, la historia que pretenden contar. Antes bien, en Cronenberg el recurso tradicional de la imagen movimiento apuntala registros más complejos donde la técnica de filmación tradicional, la de la imagen movimiento sensoromotriz, se desplaza hacia flujos temporales que conectan con estados no narrativos de la historia.



Cronenberg, *Crash*, 1996

Fig. 31

En este sentido, la inteligencia del director, descansa en el hecho de echar mano de un tipo de construcción cinematográfica que en apariencia recurre a los sistemas ideológicos y esquemáticos de narración cinematográfica para subvertir sus usos de representación. La saturación física del encuadre, por ejemplo, habla más de una intensidad que de un estado de representación psicológica de un conflicto, de ahí la asepsia afectiva de las tomas de primer plano. Algo que también sucede con las tomas de percepción, de grandes planos: no pretenden contextualizar una situación o cronotopo específico, más bien funcionan como un desdoblamiento atmosférico que da lugar a espacios de intensidad.

No hay contraposición entre subjetividad y objetividad, ni entre intención y contexto, sino más bien una suerte de juego dialéctico entre diagrama y cuerpo. A la manera de Francis Bacon, la contraposición aparente entre cuerpo y espacio supone un flujo de continuidad entre el diagrama y la pulsión orgánica de la materia, una suerte de analogía de flujo donde la diferencia entre fondo y figura no existe, se trata más bien de una continuidad entre el adentro y el afuera, de su imposibilidad de diferenciarlos.

Esto se hace claro desde el principio de la película, comienza con tres secuencias que muestran estos flujos: la primera escena abre con un encuadre donde la esposa de Ballard está erotizándose con el motor de una avioneta, sin mayor justificación se acerca un desconocido y, a la manera de una película pornográfica, tiene una relación con ella. Corte directo y entramos a la segunda escena: la toma de un tablero de automóvil, un desplazamiento de la cámara hacia una puerta donde un empleado le toca a su jefe para que de su visto bueno sobre unas tomas que están por llevarse a cabo; corte, al otro lado de la puerta Ballard, el jefe está “cogiéndose” a su asistente de producción. Corte directo y paso a la tercera escena: el matrimonio está en su departamento, la mujer recargada en el barandal del balcón de su departamento mira desde lo alto el *freeway* que pasa enfrente, al tiempo que le pregunta a su marido qué tanto disfrutó de su relación con su empleada. Sin mayor respuesta, Ballard la sodomiza en la posición en la que ella estaba desde el principio de la secuencia, al fondo se ven pasar los automóviles sobre la vía de alta velocidad.



Cronenberg, *Crash*, 1996



Cronenberg, *Crash*, 1996

Fig. 32 y 33

El juego entre primeros planos saturados y grandes planos no colocan una situación, ni un contexto, menos aún, el perfil psicológico de los personajes. Simplemente muestran un juego de continuidades entre las tomas, los planos, los encuadres y los personajes. La aparente contraposición de los primeros planos y el plano abierto no establecen relaciones causales, sólo muestran una acción que realizan los personajes. Formalmente, este recurso habla más de una suerte de continuidad entre los cuerpos y el espacio que de la

contextualización de un conflicto psicológico de pareja. En este sentido, habrá que entender que la relación estructural que marca y se desarrolla a lo largo de toda la película, opera por una suerte de intensidad de las tomas y las relaciones que ellas guardan entre sí, que como una representación específica. Lo que en otras palabras significa que las relaciones de las tomas de primer plano y las tomas-percepción establecen un juego entre cuerpo y diagrama como las continuidades entre el aspecto orgánico del cuerpo y el aspecto estructural del espacio. Algo que responde a la categoría de encuadre físico como un plano de inmanencia que determina la totalidad de la estructura cinematográfica de este film y que se relaciona con el encuadre “porno”, sobre todo en lo referido al acercamiento, a la toma cerrada. Si bien es cierto que esto no es explícito en cuanto al objeto del encuadre – no hay acercamiento, por ejemplo, a los genitales –, se vincula con esta práctica en ciertas secuencias sobre las prótesis corporales o sobre las cicatrices. Sin duda este tipo de imágenes se analogan a los encuadres de primer plano del cine porno

En todo caso, la estrategia cinematográfica descrita puede entenderse como un juego de flujos entre saturación y vaciamiento que se explica por la contraposición entre plano cerrado y plano abierto, una suerte de juego *háptico*⁷² que apela tanto a la tactilidad como a la visualidad y a los desplazamientos de una a otra en ambas direcciones, una suerte de intercambio entre el microcosmos y macrocosmos. En este contexto, las relaciones entre tomas cerradas y tomas abiertas no son un juego dialéctico entre el adentro y el afuera, entre sujeto y situación, sino flujos de significantes en deslizamiento. Así por ejemplo, los coches, las calles o los edificios no apuntan ni definen situaciones o lugares objetivos de la posición de los sujetos, sino que son fuerzas visuales anónimas y campos de inmanencia de una pulsión que se desplazan hacia el espacio, al mismo tiempo que se interiorizan en los cuerpos. Quizá las secuencias en la película donde más evidente se hace esto son la de los accidentes o aquella donde Gabrielle (ese personaje reconstruido por las prótesis) mantiene una relación con Ballard. En esta secuencia su pierna mecánica se confunde con los mecanismos del volante y la palanca de velocidades del automóvil en el que se lleva a cabo esta relación sexual. En suma, habría que entender que la “dialéctica” de planos define las relaciones estructurales entre “la historia” y el “contexto”, en el sentido que apuntan flujos

⁷²Al respecto de la idea de lo háptico véase: Gilles Deleuze y Félix Guatari. “Lo liso y lo estriado” en *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2002, págs. 500- 501.

indeterminados del acontecimiento visual donde la saturación de elementos en los primeros planos y la asepsia de las tomas abiertas constatan y ponen en circulación el continuo de deseo y no un conflicto psicológico. Lo que en otras palabras significa que lo informe grotesco, en el caso de este film de David Cronenberg, habrá que entenderlo desde la perspectiva de flujo donde las imágenes no se cuajan en símbolos ni son referenciales, sino que están o son en desplazamiento: un asunto de percepción háptica donde lo lejos y lo cerca acontecen simultáneamente y que hacen de las “figuraciones de lo informe” puntos por donde pasa algo más indefinido aún: el flujo puro del deseo o goce.

A esta estructura cinematográfica habría que añadir dos elementos más: uno determinado por la relación entre ritmo y montaje, y el otro definido por el guión mismo de la película. De lo primero hay que destacar las relaciones entre velocidad y detención del ritmo del film. La contraposición que Cronenberg lleva a cabo en los movimientos de cámara entre encuadres breves y cortes directos rápidos, contrapuesto a la lentitud o la fijeza del travelling determinan de manera muy sutil el ritmo de la película como una suerte de concentración-expansión de intensidades que convierten el tiempo estético del film en una suerte de flujo que marcha a su propio ritmo y que permite entender las relaciones de continuidad que he explicado con anterioridad. Si a esto añadimos la importancia que el guión tiene en la resolución de la película en lo que se refiere al deliberado planteamiento del perfil de los personajes y de la historia, se comprenderá mejor porqué este film pone en operación lo informe como un flujo puro de deseo y no como una representación circunscrita a lo simbólico y mimético. Una de las cuestiones que llama más la atención, es el hecho de que los personajes y las situaciones no están justificadas por contextos o perfiles psicológicos: en ningún momento el director justifica, ni siente la necesidad de justificar, por ejemplo, las razones por las que el matrimonio de los Ballard viven su sexualidad como la viven, no hay causas patológicas o de tedio burgués. Algo similar sucede con la aparición que se va dando de los personajes en el film: no existen razones que justifiquen cómo se conocen, cómo tampoco hay causas claras de porqué se encuentran en ciertos momentos del film: como es el caso de la Doctora Remington y Ballard que sin mayor explicación dramática, repentinamente, están viendo el espectáculo del accidente de James Din montado por Vaughan y sus compinches. Estos recursos del guión cancelan la posibilidad de lecturas causalistas de la trama, antes bien la condición de acontecimiento

visual del deseo se sostiene sobre esta clara intencionalidad del guión. Este recurso estructural que define el guión, y su traducción visual en la aparente arbitrariedad con la que se desarrolla la historia, muestra claramente la intención del director de no justificar un comportamiento enfermo, sino más bien de liberar registros complejos de las relaciones entre sexualidad, deseo y tecnología, de liberar las imágenes de su función simbólica y referencial y conducir las hacia cierto registro esquizofrénico, donde los significantes se destituyen sistemáticamente a cambio de una irrupción maquínica del goce y el deseo que ya no se entienden a partir de su interdicto, sino desde su inmanencia pura, y con ello, hacer de lo grotesco y lo monstruoso una suerte de positividad pura, de pulsión donde el rebasamiento de los límites pasa por la aparente patología, para conducirnos al espacio de la sensación mórbida casi reducida a su funcionamiento primario: ese donde lo horroroso nos devuelve a los flujos animales del placer, sin diferenciar claramente sustratos simbólicos de su significación social, moral o cultural. Al final, la fascinación y el horror e inclusive la risa que podría provocar este film, si lo intentamos reducir a una lectura realista o de un género cinematográfico específico, demuestran el lugar donde lo informe funciona a la hora que responde a una pura puesta en presencia que no requiere de explicaciones o causas que lo controlen y lo justifiquen. Y si de justificaciones se trata, la única que el director nos da es la de la propia morbidez de los personajes ante el límite entre placer y el dolor que se puede desprender de la vivencia de un accidente: algo que pasa por la perversión, pero que nos conduce a la condición no simbolizada del goce: la esquizofrenia.

De la simbólica a la esquizonalítica del goce

¿Cómo abordar el sistema simbólico de la cinematografía de David Cronenberg cuando la condición estructural de su cinematografía pareciera que apuesta por generar la destitución referencial e iconográfica de las imágenes? ¿Se puede generar una estética a partir de la destitución de lo simbólico y lo referencial sin caer en juegos de expresionismo o abstracción? ¿Cómo entender pues una cinematografía y con ello un discurso estético que intenta liberar lo informe de relaciones de representación y de juegos dialécticos donde lo grotesco y lo monstruoso se entienden como la negación de lo bello?, ¿dónde lo indeterminado se entiende por su sobrepasamiento trascendental hacia lo sublime? La

aproximación que podamos hacer a estas preguntas nos obliga a aventurar un abordaje de los aspectos simbólicos presentes en *Crash* teniendo en cuenta los análisis precedentes. Lo que exige también partir de la condición representacional de las imágenes, para de ahí estudiar ciertos procesos de deconstrucción y destitución de los significantes de los que echa mano esta obra cinematográfica.

Desde la linealidad de la trama, *Crash*, más que construir una historia, la deconstruye. La operación que el director lleva a cabo, a partir de las relaciones múltiples y diseminadas que hace de los elementos, tanto estructurales como simbólicos, se mueve horizontalmente a lo largo de todo el film. En este sentido la sintaxis y la semántica de la película, a diferencia de la complejidad sintagmático-paradigmática de Pasolini y Greenaway, en Cronenberg responde a cierto registro meramente sintagmático de la construcción de la trama. El hecho de que el guión se base en la novela del mismo nombre de Ballard, no justifica el uso paradigmático de ésta en tanto que no se trata de reproducir, referenciar o recuperar modelos de representación que responden a tradiciones culturales determinadas. Ni la cinematografía de Cronenberg, ni la narrativa de Ballard marchan por ese lado, al contrario, si hay algo que las caracteriza es el modo en que, a partir de las cualidades simples de narración, liberan registros meramente pulsionales de los conflictos. Ambos estiran la imagen o el lenguaje para generar zonas de tensión que no pueden ser circunscritas a sistemas de representación semántica, sino a sensaciones que sobrepasan lo representado. En todo caso aquí importan destacar las relaciones que el director de *Crash* guarda con la novela en la que se inspira. El mismo Ballard declaró de la película: "...la película de Cronenberg comienza donde termina mi novela."⁷³ El director canadiense, en mucho se apega al desarrollo de la trama de la novela, aunque con cambios importantes. Introduce dos básicos: mientras en Ballard la novela es narrada como diálogo interior por el protagonista (Ballard), en el film la narración es estrictamente visual, sí de tomas subjetivas pero de constatación objetiva y no recordando o distendiendo en el tiempo a partir de la interiorización de la voz. El segundo cambio: mientras que Ballard da alguna explicación causal sobre el personaje-fetiche de Vaughtan, Cronenberg no lo hace con

⁷³ Citado por José Manuel González-Fierro. *David Cronenberg...* Op. cit., pág. 220.

ninguno.⁷⁴ Esto es importante por la implicación que tiene para el sentido del goce y la perversión presente en la película y que será determinante para la consecuencia en la estética esquizoide de lo informe que esta obra pone en operación. Visto así, las lecturas de cruces entre paradigmas y sintagmas, al menos en lo que a los referentes literarios respecta, son poco significativos en la construcción del sentido de esta película. Algo que es común en el cine de Cronenberg, al menos en sus obras donde el guión se basa en novelas, como en *Niked Lunch* (1991), donde la relación que guarda con la novela de Burroughs consiste en apropiarse de la intención y utilizar los referentes para explorar el potencial narrativo y cinético de la imagen movimiento como lugar esquizoide del goce.

El otro registro de relación sintáctico que podemos observar claramente en la cinematografía del director de *Crash* se relaciona con la hibridación o mixtificación que hace de géneros cinematográficos. Las relaciones sintagmáticas que la película plantea entre los géneros del cine de ciencia-ficción, el cine de acción y el cine porno dan como resultado una sintáctica cinematográfica que dispone ámbitos de percepción y de trama que generan una suerte de caos de referencialidad que disemina y dispersa el funcionamiento de los significantes. Del cine de ciencia ficción retoma el sentido imaginario de la proyección del futuro, pero lo colapsa en el aparente toque costumbrista, del cine porno toma la arbitrariedad de la historia y el uso del primer plano para inscribir una suerte de voyeurismo que impide las lecturas lineales y causalistas de la historia y del cine de acción-toma, al menos en *Crash*, pero también en *ExistenZ* (1998), las acciones rápidas, la velocidad del montaje y la edición y las situaciones y contextos en los que se desarrolla este cine para reconvertirlos a una estructura, una semántica de la acción, donde la cancelación de la causalidad narrativa trae consigo una suerte de pura fuerza dinámica de la imagen y la narración. Así pues, la clara relación, tanto con géneros cinematográficos descritos, como con la novela en la que se basa para escribir el guión, lo conducen a una construcción compleja donde la exploración cinematográfica que hace del deseo, la perversión y lo monstruoso está en función de una estética que busca las relaciones esquizoides entre la máquina, el goce y lo humano, y que determinan de manera definitiva el proceso de

⁷⁴González-Fierro observa otros cambios que asientan la diferencia entre las dos obras, no los menciono aquí por considerar que exploran las relaciones entre la novela de Ballard y la película de la que me ocupo, sin embargo para mayor información al respecto véase Op. cit., págs. 219-222.

deconstrucción simbólica de la representación, a cambio de una liberación “antiedípica” de la imagen por medio de la restitución afectiva del deseo.

La implicación que trae consigo esta mixtura sintáctica de la imagen para la semántica de la acción, sin duda define de manera fundamental las mediaciones de los actantes (personajes), así como la función mediadora de los lugares y las atmósferas del film. Define, en suma, la función que estos mediadores del tiempo guardan con las estrategias de supresión o deconstrucción simbólica de la imagen. Los personajes, al estar inscritos en una estructura que fundamentalmente tiende a destituir las relaciones causales y miméticas de la trama y la imagen, tienen una función distinta a la de ser figuraciones o representaciones. Son más puntos de coincidencia y de definición del flujo de goce, que identidades psicológicas y definidas, quizá es por eso que los personajes carecen de carga emocional diferenciada y sin embargo producen una cierta fascinación, a partir de su gestualidad sutil, pero mórbida. Tal es el caso de una de las secuencias iniciales de la película, aquella donde entran en contacto por primera vez Ballard y Vaughan: de un encuentro, al parecer incidental, al gesto gratuito de atracción mórbido-erótica con la que el segundo acaricia las heridas del primero - y el placer que esto les procura a ambos -, sobrepasa la intención meramente psicológica de la seducción, va hacia el terreno mismo del deseo, lo que pone en operación el “eso” puro del goce sin simbolización. Algo que se hace evidente, cuando el protagonista “transfiere” o más bien disemina su excitación mórbida, al ir por primera vez en el coche con la Dra. Remington después del accidente provocado por Ballard donde el marido de ella pierde la vida: el inicio de la excitación sexual se plantea en la reiteración que el director hace de una toma cerrada en la que Ballard toca con insistencia el cinturón de seguridad del automóvil en el que viajan. Estos juegos entre toma cerrada y gesto tienden a lo largo de toda la película a descentrar el deseo erótico de los sujetos que lo realizan y que, como se verá más adelante, vinculan la deconstrucción simbólica con la perversión a través de liberar el estatuto de la cosa como ausencia de objeto o según expresión de Lacan *objet petit a*. En este sentido los actantes son mediaciones o más bien punto de coincidencia que hacen legible la trama, pero que al mismo tiempo son puntos tangenciales por donde pasa el goce para hacerse visible por un instante.

Algo similar sucede con las atmósferas y los ambientes urbanos de la película, si bien es clara la relación que esto guarda con ciertos imaginarios posindustriales donde sus historias:

...tienen lugar en un barrio, en la parte industrial, en parte portuario, desierto y lleno de charcos donde la noche es interminable. Un alucinante descenso a los infiernos plagado de referencias siniestras y cercano a la locura, una atmósfera opresiva y sórdida donde los diálogos poco abundantes y un ambiente sonoro ininterrumpido crean una situación de absurda irrealidad.⁷⁵

Igualmente lo es el hecho de que estas atmósferas apuntan más hacia la realización de flujos de afectividad pulsional que a contextualizar y referir cartografías o iconografías definidas, más bien tiene la función de apropiarse de esos paisajes y representaciones para reintegrarlos al los circuitos delirantes de deseo. El flujo se concretiza en algún punto pero para desbordar sus límites inmediatamente después. En este sentido las mediaciones simbólicas de las que echa mano este director entran en relación con un contexto ceñido a ciertas problemáticas contemporáneas.



Cronenberg, *Crash*, 1996

Fig. 34

Así, los imaginarios posindustriales, se leen a través del paradigma de los espacios marginales de las ciudades. En Cronenberg los espacios fronterizos de la ciudad funcionan

⁷⁵ José Miguel G. Cortés. *Orden y caos*. Op. cit., pág. 187.

como bordes simbólicos de lo horroroso y lo fascinante y lugares del deseo y el erotismo. Esto se vuelve más interesante cuando el director de *Crash* introduce el uso del automóvil como condición indispensable de la perversión erótica. El maquinismo automovilístico funciona como mediación del movimiento y el peligro y es el detonador del erotismo y la seducción. Su lenguaje cinematográfico integra el sentido del movimiento y la velocidad como una variable determinante de la configuración de lo urbano en la cultura contemporánea y como una prolongación de la pulsión. A esto habrá que añadir los usos semióticos propios de los materiales industriales: sonidos metálicos, chatarra, desperdicio no degradable, como también lo hacen los ambientes oscuros y sórdidos en los que se desarrolla la historia.



Cronenberg, *Crash*, 1996

Fig. 35

En todo caso es importante observar que todos estos elementos a la hora de ser resueltos por las relaciones estructurales del film, por el montaje intensivo y físico, funcionan más como una suerte de fetichización de la imagen que como una referencia social, histórica o cultural determinada. Desde luego que en un cierto registro estas imágenes guardan relaciones referenciales, pero el tono narrativo cinematográfico no tiene esa intención, más bien busca una suerte desterritorializar los significados y conducirlos hacia lo fantasmagórico y lo fetichista. Acaso por ello el encuadre cerradísimo, como estrategia cinematográfica fundamental, convierte el aspecto mimético y figurativo de los

objetos en fragmentos sin forma definida. Objetos sin forma donde el cuerpo se confunde con la máquina y donde el espacio físico se confunde con los espacios de la fantasía y de lo orgánico.

La fascinación que siente Cronenberg por lo industrial y los espacios imaginarios que el desarrollo tecnológico producen en la sociedad contemporánea, no se limita a la mirada sobre los paisajes delirantes de las urbes contemporáneas; impactan también sobre la identidad misma del sujeto, Cronenberg configura una nueva dimensión de la corporeidad que pone en crisis la idea misma de la identidad:

En la imagen corporal que nos propone Cronenberg en sus películas, no nos reconocemos (o nos da miedo reconocernos): la fusión de lo animal y lo humano, la mutación genética, la ambivalencia de sus fronteras, y la debilidad de su existencia. Sus *monstruos* no proceden del exterior no son producto de la magia; por el contrario, están dentro de nosotros, son nuestros propios cuerpos.⁷⁶

Los avances de la ingeniería y la informática médica han abierto un nuevo imaginario corporal en nuestra sociedad, el que tiene que ver con el sentido interior del cuerpo y con la reconstrucción de la organicidad y la vitalidad a través de la máquina. Esto Cronenberg lo lleva al extremo de hacer de las máquinas las formas mismas del deseo y la perversión: ya sea el espacio erótico y erotizable del coche donde se realizan buena parte de los actos sexuales en esta película o en la maquinización del cuerpo en uno de los personajes femeninos del film. Gabrielle es una gran prótesis mecánica donde se confunden lo orgánico y lo maquínico en el sujeto, pero donde también se disuelven las diferencias entre el interior de lo humano y lo exterior del mundo industrial contemporáneo.

⁷⁶ Ib. pág. 190.



Cronenberg, *Crash*, 1996

Fig. 36

Es cierto que las relaciones delirantes entre lo humano y la máquina no es un asunto exclusivo de esta película, antes bien es un recurso constante de su cinematografía. *Videodrome* (1982) es el film donde por primera vez el director pone en circulación su idea de la nueva carne: esta suerte de sobrepasamiento del límite corporal y psicológico del individuo que trae consigo el desarrollo de las tecnologías del siglo XX:

La nueva carne designa un fenómeno de naturaleza mixta y voluble, pues el proceso de la metamorfosis posibilita la existencia de un ente híbrido en el que pueden combinarse simbióticamente parte de categorías opuestas como la masculino/femenino; lo humano/animal; la natural/artificial; o lo viviente/inerte. Algunas de las combinaciones señaladas ya disponían de un término que las designará: 'Hermafrodita' o 'Andrógino' para la mixtura entre sexo masculino y femenino; 'Cyborg' (Cybernetic Organism) para la mezcla entre lo mecánico y lo humano, 'Monstruo' para la amalgama entre ser humano y animal.⁷⁷

La diferencia de *Crash* con *Videodromo* y *ExistenZ*, en lo referido a las relaciones entre tecnología y cuerpo, es que en las dos últimas el director echa mano de las

tecnologías electrónicas y digitales, mientras que en la primera lo hace con las tecnologías mecánicas. La importancia estética e imaginaria de esto tiene que ver con el hecho de explorar las relaciones delirantes del hombre y la máquina, no nada más en el orden de lo virtual, tema por lo demás muy recurrente en el cine contemporáneo, sino en ampliar dichas relaciones a una tecnología que aparentemente no destituye las relaciones entre el interior y el exterior, y que las nuevas tecnologías hacen casi por principio. Este matiz simbólico, en todo caso, permite leer una continuidad en la estética de este director en relación con sus exploraciones sobre lo monstruoso como una forma de sobrepasamiento de las identidades y los límites entre el hombre y la máquina, pero sobre todo permite reconocer la destitución de la identidad como reguladora simbólica del goce y la sexualidad.

La Nueva Carne como fetiche sexual conforma un agente revulsivo que se erige como paradigma máximo de la superación de la moral sexual convencional. La morbosidad desprejuiciada del Nuevo Fetiche elimina el rechazo tradicional de lo carnal y la escisión entre el alma y el cuerpo; cuestiona los estereotipos sexuales y manifiesta un amor superior, sublimado, gracias a la supresión del asco, a la apreciación de lo ‘desagradable’ a la humanización de lo artificial y lo monstruoso, y a la liberación de los cánones patriarcales.⁷⁸

Maquinismo y nueva carne son las mediaciones simbólicas fundamentales a través de las cuales el director media la pulsión esquizoide del goce. Éstos circunscriben el resto de las simbolizaciones y lo hacen desde su condición de flujos de inmanencia del goce referidos más arriba. Podemos pues entender la manera en que la tipología de los personajes y los contextos narrativos y visuales del film funcionan.

A diferencia de Pasolini y Greenaway, las tipologías de los personajes en Cronenberg no responden a paradigma alguno, no reproducen ni refieren a figuras artísticas, culturales, sociales o políticas determinadas; se definen a sí mismas por la perversión erótico-tanática del deseo. Podemos reconocer tipologías sociales (el matrimonio burgués, el hombre de clase media obrero, etc.), pero éstas no tienen una función definitiva en la intencionalidad del film, sólo son mediadoras inteligibles y visuales

⁷⁷ Carlos A. Cuéllar, “Nuevo sexo y nueva carne” en Antonio José Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002, pág. 180.

⁷⁸ *Ib.* págs. 197-198.

del algo más complejo, del sistema de proyecciones y deconstrucción de los objetos y las identidades. En todos los personajes importa más el modo en que la cámara destaca el *topoi* indefinido del cuerpo, que algún perfil ideológico, psicológico o iconográfico específico. Algo similar sucede con los contextos narrativos, más que estructurar la distensión de las acciones a través de intenciones, medios, fines o situaciones, tienen la función de generar afecciones, cruces de goce mórbido. Visto así, ciertos recursos narrativos, como la actitud voyeurista de Ballard a lo largo del film, tienen más la intención de intercambiar sensaciones que de determinar la narración o el perfil social o psicológico del personaje. Lo mismo sucede con los elementos visuales del film, establecen cierta referencialidad que apunta más hacia el espacio pulsional de la perversión y no tanto a significados concretos. En el film de manera explícita se reconocen dos referencias visuales o textuales: las de los “accidentes de famosos” que Vaughan y sus actores reproducen en su espectáculo, en particular la del accidente de James Dean –que en un segundo registro se relacionan con la famosa fotografía de Andy Warhol (1928-1987) sobre el accidente automotriz- y la referencia, reducida al absurdo, del asesinato de Kennedy al ser presentado como un accidente automovilístico.



Fotograma del video del asesinato de Kennedy, 1963

Fig. 37



Fotografía del coche de James Dean antes y después del accidente , 1955

Figs. 38 y 39

Estos cruces son paradigmático-sintagmáticos pero no se reducen a su recuperación discursiva o visual, más bien abren el significado para poner en operación ciertas relaciones

entre los imaginarios sociales y del poder con la fascinación perversa de los accidentes. Como si en estos imaginarios socio-culturales pulsionaran la misma lógica del goce de los personajes. El juego que esto trae consigo habrá pues que entenderlo en la lógica reconstructiva del imaginario que Cronenberg pone en operación: no se trata de jugar con el orden indicial o significativo de lo imaginario, sino de abrir su dimensión pulsional, la que tiene que ver con la perversión y el fetichismo como una suerte de retorno de lo reprimido. Una suerte de liberación de lo “Real” en sentido lacaniano donde el goce no es simbolizado, se trata, al contrario, de la irrupción del horror y la fascinación en su estado de pura afección.

Después de este análisis cobra sentido el planteamiento inicial donde afirmé que el abordaje de *Crash* habría que hacerlo desde la perspectiva del esquizoanálisis propuesto por Deleuze y Guatari. El sistema de flujos esquizoides, tanto en la estructura cinematográfica del film como en la deconstrucción simbólica que realiza no responden a la castración, sino a los desplazamientos de los significantes donde “...las síntesis constituyen conexiones locales y específicas disyunciones inclusivas, conexiones nómadas: por todas partes la transexualidad microscópica...”⁷⁹ Ahí donde el maquinismo y la nueva carne hablan más de las máquinas deseantes que no tienen más que estados afectivos, hablan de un “*cuero lleno* colectivo, la instancia maquinizante sobre la que la máquina instala sus conexiones y ejerce sus cortes.”⁸⁰

¿Cómo entender pues este tránsito estético-cinematográfico sobre lo informe a la hora en que va de su simbolización a su puro flujo? Si algún registro simbólico puede leerse en *Crash* es el que tiene que ver con la lógica fetichista de lo perverso: última instancia de simbolización y principio de destitución simbólica, que me permitirá entrar al análisis fenomenológico del horror, y la relación que esto guarda con lo grotesco, a través del paso que va de la perversión hacia el tiempo-flujo del deseo, hacia el lugar esquizofrénico de lo informe. En este contexto adquiere toda su relevancia los aspectos estructurales de la cinematografía desarrollados hasta aquí, la relación entre plano cerrado, corte directo de la configuración visual, unido a la ausencia de una narrativa causalista de la historia derivada del guión, configuran una suerte de estética del fetiche que se define por las transferencias y

⁷⁹ Gilles Deleuze y Félix Guatari, *El Anti Edipo*. Op. cit., pág. 305.

deslizamientos de lo significantes hacia sustratos indeterminados y carentes de figuración, sin embargo esta fetichización es sólo un momento por el que pasa lo informe hasta convertirse en algo aún más complejo: una máquina deseante de flujos y pulsiones del goce que conectan la estética de Cronenberg con lo monstruoso en su sentido más originario, el que tiene que ver con lo informe como lugar radical de la ausencia de representación, asunto que trataré en el siguiente apartado. Ahora me centro en este último reducto simbólico, el del fetiche como parte final del análisis de las mediaciones simbólicas en la cinematografía de este director: un momento que pasa necesariamente por la perversión como parte del discurso estético presente en este film.



Cronenberg, *Crash*, 1996

Fig. 40

⁸⁰ Ib. pág. 400.

El fetiche es el objeto propio de la perversión y consiste en la transferencia y en el intercambio entre objetos, personas y deseos. Desde la perspectiva del psicoanálisis, el fetiche no es otra cosa que la transferencia que se hace del trauma de la castración femenina hacia un objeto sustitutivo del falo. La perversión comienza cuando el fetiche es una representación confusa entre los límites de las pulsiones eróticas y tanáticas: los objetos del deseo se significan en función de dicho desdibujamiento. Esto es particularmente importante en la estética de Cronenberg, sin duda la transferencia de significantes opera de manera casi absoluta en sus imágenes: desde el momento en que el accidente y la sexualidad entran en escena, es decir, prácticamente desde el inicio, se articula la lógica perversa y la imágenes pasan a ser un fetiche que pone en operación la propia perversión. La fascinación mórbida que esto pone en operación permite que los deslizamientos esquizoides transiten de un lugar a otro y de un significante al otro. Esto se observa claramente en varias escenas: desde el inicio de la película donde la carcasa metálica de Ballard penetra en su cuerpo, hasta la atracción fetichista por el dolor que producen los tatuajes tanto en Ballard como en Vaughan, que los lleva a tener una relación homosexual inmediatamente después de grabar su piel –relación que por lo demás está anunciada desde el principio de la película-, así como la relación fetichista con la enorme cicatriz- vagina que se adivina y se descubre debajo de las medias de red de Gabrielle en la secuencia ya descrita donde ésta y el protagonista tienen una relación. Todas estas secuencias marcan siempre el desdibujamiento perverso entre el placer y el dolor, pero además introducen una de las condiciones fundamentales en la definición del fetichismo perverso: la destitución simbólica del objeto a cambio de la irrupción de la Cosa, es decir, de una suerte de deseo por lo informe, un objeto que no se define por su límite y su diferencia sino como topología pura. Un lugar sin forma, un órgano sin cuerpo: un puro lugar sin identidad donde las superficies, la hendiduras, la tactilidad operan como sitio de algo: La Cosa.



Cronenberg, *Crash*, 1996

Fig. 41

Sin embargo estos pasos por las desimbolizaciones perversas del objeto, estos tránsitos por la Cosa, son un recurso que habría que contextualizar en la estructura más compleja de los procesos de esquizoides donde los sistemas de figuración y simbolización son sólo un cruce de los flujos del deseo. Acaso por ello lo maquínico y su relación con la idea de las máquinas deseantes no son meras figuras teóricas con las cuales explicar el cine de Cronenberg sino su reducto estético fundamental. Bien podría servir esta cita del *Anti Edipo*, expresión de los procesos de desimbolización de la estética de Cronenberg:

Lo que, precisamente, define a las máquinas deseantes es su poder de conexión hasta el infinito, en todos los sentidos y en todas las direcciones. Es incluso por ello que son máquinas, atravesando y dominando varias estructuras a la vez. Pues la máquina posee dos características o potencias: la potencia de lo continuo, el filo maquínico donde determinada pieza se conecta con otra, el cilindro y el pistón en la máquina de vapor, o incluso según una línea germinal más lejana, la rueda con la locomotora –y yo añadiría lo mecánico con lo orgánico–; pero también la ruptura de dirección, la mutación de tal modo que cada máquina es corte absoluto con respecto a lo que reemplaza, como el motor de gas con respecto a la máquina de vapor.⁸¹

⁸¹Gilles Deleuze y Félix Gautari. *El Anti Edipo*. Op. cit., pág. 399.

Fenomenología y maquina de lo informe

Las condiciones estructurales y simbólicas analizadas en la estética cinematográfica de *Crash* sin duda dificultan el abordaje de la dimensión temporal de esta película. En un sentido todo el film se construye sobre la idea de flujo y desconstrucción simbólica que he expuesto con anterioridad. Sin embargo, faltaría precisar la implicación que esto tiene en el registro fenomenológico-temporal del film. Desde luego es oportuno tener en cuenta que la captación de esta temporalidad requiere, tanto de las mediaciones narrativas como de las simbólicas, pero igualmente importante es no encuadrar a *fortiori* las propuestas estéticas diferenciadas en dichas categorías. Se trata más bien de problematizar, en este caso, el registro de la temporalidad, a partir de los diferenciales que una estética determinada maneja. Esta observación es particularmente importante en el caso del director y la película de los que me ocupo, sobre todo porque el aspecto de la temporalidad en su cine es algo que por principio parte de puros planos de inmanencia material, donde las mediaciones o registros temporales habrá que entenderlos en la lógica del delirio del goce y el deseo, del delirio maquina como forma material del tiempo. Una suerte de inscripción del horror y lo monstruoso desde una materialidad desquiciada y desbordada de la máquina y el cuerpo sin órganos.

A diferencia de Pasolini y Greenaway, donde la temporalidad está claramente mediada por el juego de anacronismo simbólicos y por sus referencialidades históricas, en Cronenberg estos elementos, aunque presentes, no tienen una función determinante en el discurso estético, son más bien recursos que conducen a figuras delirantes del tiempo. ¿Cómo pues interpretar las figuras temporales de lo subjetivo-intersubjetivo, de lo histórico y lo ontológico en la estética de *Crash*? Algo es claro en todo el planteamiento del film: la estructura dominante de la temporalidad es fundamentalmente sincrónica. A diferencia de los otros dos films analizados, donde existen un sin fin de cruces anacrónicos y sincrónicos, en el film que me ocupo no hay anacronismo alguno, más bien la trama se tiende sobre un tiempo continuo y lineal donde la historia se cierra a en sí misma. Es importante tener en cuenta este aspecto, sobre todo porque este elemento temporal es determinante para poder entender el resto de las figuras temporales. La sincronía lineal y cerrada hace que los elementos del film funcionen de manera autoreferencial, lo cual no quiere decir que no

existan relaciones entre las imágenes y los significados culturales, sociales, históricos o subjetivos. Se trata más bien de entender que su función descansa en una estrategia que se justifica más al interior del propio texto cinematográfico.

En este contexto, los registros fenomenológico temporales dibujan una intencionalidad específica en el film: el tiempo subjetivo apunta una suerte de liberación afectiva de la perversión, mientras que los referentes de tiempo histórico son prácticamente inexistentes, si algún registro de exterioridad o contextual tiene, es más social y su función es crear atmósferas emocionales más que discursos políticos o de cualquier otra intención significativa, éstos habrá que entenderlos como proyecciones delirantes que se apegan al subgénero de horror de la ciencia ficción. Quizá sea en el registro ontológico material donde se soporta el sustrato temporal más complejo del film y el que en última instancia resuelve y da sentido a los dos anteriores y con ello a toda la película. Es también este registro el que convierte al cuerpo, la nueva carne, en el lugar estético de la máquina deseante.

Es claro que el predominante narrativo del film es el del tiempo subjetivo, son los personajes y la toma subjetiva la que genera el tono. Los planos contraplanos cerrados, las tomas corresponden a la mirada de los actantes; los diálogos también corresponden con la cámara y el punto de vista de los personajes. Estos recursos colocan siempre al espectador en el interior del film. Sin embargo este posicionamiento no busca la identificación y no lo hace porque existe un claro distanciamiento psicológico de los actores de sus personajes. Este juego entre subjetividad de la toma y distanciamiento del personaje, a la manera brechtiana, permite que el estado emocional de la perversión alcance una cierta generalidad. Esto, junto con la estrategia del guión de no justificar causalmente el comportamiento de los personajes, impide localizar el conflicto y con ello la emoción como una patología personal, antes bien lo abren hacia un registro pulsional más amplio: al registro del goce como impulso erótico y sexual de la vida, algo que sin duda conecta con la idea del erotismo en Bataille, algo que también permite pensar que en la estética de Cronenberg la afección temporal del erotismo se vuelve monstruosa e informe en la medida que apuesta por el sobrepasamiento de las identidades subjetivas hacia una suerte de ontología material del deseo.

Los flujos de deseo que se plantean en este sobrepasamiento del tiempo subjetivo, son los mismos en términos de tiempo socio-histórico. Si bien es cierto que se pueden encontrar cronotopos específicos –la ciudad de Toronto, la referencias a los imaginarios posindustriales del paisaje urbano o a las tipologías sociales tardo modernas de los cuerpos–, éstos son espacios de representación que desbordan su propio límite de significación cultural, social o histórica. Aquí el recurso de fragmentar el objeto por medio de las tomas de plano cerrado deconstruye el referente hasta confundir el registro de su significación, lo que en términos estético-temporales quiere decir que apuesta más por liberar la expresión del material como un recurso que muestra lo topográfico y orgánico de la máquina. Esto es particularmente claro en la secuencia en la que Ballard, su esposa y Vaughan llevan el coche al autolavado: la toma cerrada deforma el contexto para liberar el valor fetichista, casi monstruoso, tanto del coche como de la misma máquina de lavado. Se trata de una suerte de desintegración de la forma para confundir el límite entre erotismo, cuerpo y máquina. Recurso que lo aproxima al sentido del imaginario delirante del tiempo de la ciencia ficción, como en una de las últimas secuencias de la película *Alien. El octavo pasajero* (1979) de Ridley Scott donde el monstruo se confunde con la máquina, en Cronenberg, el tiempo histórico y cultural opera en función del sistema de proyección imaginaria de lo posible y no por su anclaje a las figuras de la memoria, pero a diferencia del género de la ciencia ficción este sistema de fantasías se coloca en referentes sociales y culturales “reales”. Una suerte de delirio y alucinación sobre lo real que funciona según su lógica, sin cambio de plano de representación hacia la fantasía, el sueño o la locura, sino en el ámbito de exceso del deseo que no reconoce, en su pulsión más originaria, separación entre el adentro y el afuera, entre la fantasía y la realidad.

Los registros fenomenológicos del tiempo subjetivo y del tiempo histórico, según lo expuesto, deberemos pensarlos como puntos por donde pasa el flujo del tiempo materialista de la vida. Más arriba mencioné el plano de inmanencia como el registro estético donde se resuelve el cine de Cronenberg. Dicho plano, según Deleuze y Guattari, es la vida como flujo informe que traspasa todo lo existente: no sólo lo biológico, sino lo mecánico. Para los autores de *Mil mesetas* lo que existe no es producto de separaciones, sino del impulso de la vida que se configura y desfigura continuamente. Este proceso complejo, multidireccional y equívoco, según estos filósofos, muestra que lo existente y lo diferenciado son detenciones

y concentraciones de la inmanencia de la vida. En este sentido, lo humano y sus producciones pertenecen a este plano de inmanencia y son uno de los puntos de detención de este flujo, así las construcciones culturales son parte del mismo proceso: las máquinas, los artefactos son prolongaciones de este flujo que no demuestra la separación entre lo humano y el mundo, sino su continuidad. Las máquinas, según esto, son parte de este flujo que se determina como movimiento mecánico en algún punto, pero que responde a la tensión y el continuo del flujo. Se trata de una suerte de materialismo ontológico que demuestra que las máquinas son una suerte de cuerpos sin órganos y donde su mecanicidad, no responde a una insuficiencia de lo humano, sino al flujo, a la tensión que la vida establece entre impulso y simbolización técnica del mundo. No es este el lugar para profundizar la complejidad de estas ideas, sólo echo mano de ellas para explicar el sentido del tiempo ontológico materialista de la estética de Cronenberg.⁸²

Este plano materialista de inmanencia Cronenberg lo resuelve estéticamente a partir de lo maquínico y la nueva carne. La relación que se establece entre ellos, en su registro ontológico temporal, tiene que ver con la disolución de los límites y con el desplazamiento de lo corporal a lo mecánico y viceversa, que se lleva a cabo a lo largo de toda la película. Según lo he venido analizando, los desplazamientos estructurales y simbólicos, así como la constante deconstrucción de los significantes tienen la finalidad de liberar el registro esquizoide, su estética fue por ello el paso por el último reducto simbólico que definía las relaciones entre estética perversa y fetiche: ese nivel donde el símbolo deja de prescribir y abre la dimensión de la Cosa: la desterritorialización del deseo que se prolonga en el topos sin figura. Llegado a este punto esta desterritorialización tiene que ver con una compleja construcción esquizofrénica que colapsa el orden del referente en el cine del director canadiense. En este sentido, las relaciones entre perversión y fetichismo habrá que entenderlas en las lógicas de flujo, lo que en otras palabras significa que son puntos por donde transita el deseo. Deseo, goce, pulsión o impulso que a la hora que se inscribe en toda esta complejidad constructiva disloca la lectura referencial (psicoanalítico-simbólica) que se pueda hacer de esta estética. En este sentido, es más pertinente hablar de esquizofrenia tal y como lo planteé desde el principio de este argumento. La disolución

⁸²Al respecto véase: Gilles Deleuze y Félix Gautari, *Mil mesetas*. Op.cit., págs. 155-171 y *El Anti Edipo*. Op. cit., págs. 11- 56.

cronenbergiana entre el hombre y la máquina se puede entender según el concepto de máquina deseante de Deleuze y Guatari:

Las máquinas deseantes son las mismas que las máquinas sociales y técnicas, pero son como su inconsciente: manifiestan y movilizan, en efecto, las catexis libidinales (catexis del deseo) que 'corresponden' a las catexis conscientes o preconscious (catexis de interés) de la economía, la política y de la técnica en un campo social determinado. Corresponden no significa parecerse: se trata de otra distribución, de otro 'mapa', que ya no concierne a los intereses constituidos en una sociedad, no al reparto de lo posible y lo imposible, de las coacciones y las libertades, todo lo que constituye las *razones* de una sociedad. Pero, bajo esas razones, hay las formas insólitas de un deseo que carga los flujos como tales y sus cortes, que no cesa de reproducir los factores aleatorios, las figuras menos probables y los encuentros entre series independientes en la base de esta sociedad, y que desprenden un amor 'por sí mismo'.⁸³

Se trata de develar la relación entre tiempo, vida, cuerpo y máquina como una forma de disolución de las esferas determinadas y por ello controladas del deseo: se trata de mostrar el lugar del horror que teje las relaciones entre vida y muerte en la sociedad contemporánea, donde las máquinas y el cuerpo ocupan el lugar de lo monstruoso y lo grotesco como una radical forma de desenmascaramiento de los imaginarios que controlan el miedo en la sociedad contemporánea. Más allá de la fantasía, más allá de la ciencia ficción e inclusive más allá de los sistemas de representación de la locura, Cronenberg explora los lugares de producción esquizoide del deseo que subvierten los interdictos sobre el deseo y el erotismo en nuestra sociedad y los devuelve al lugar animal de la vida. Visto así, el final de la película plantea una pregunta fundamental: mientras que la Dra. Remington y Gabrielle restituyen el lugar perverso del Fetiche al hacer el amor en el coche totalmente destruido de Vaughn, el matrimonio Ballard opta por reconstruir esa chatarra para buscar la desterritorialización del deseo a partir de todos los accidentes por venir. Una pregunta que Cronenberg nos plantea: ¿el horror se limita al espacio fetichista de la perversión o tiene que ver con el lugar de lo irrepresentable? Asunto que aproxima radicalmente lo grotesco a lo sublime.

⁸³ Gilles Deleuze y Félix Guatari, *El Anti Edipo*. Op. cit., pág 410-411.

Capítulo 3. Dialéctica y estética del terror: una crítica a lo colosal

Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas.
Susan Sontag, Ante el dolor de los demás.

...la violencia convierte en cosa a quien está sujeto a ella...
Simone Weil, La Ilíada o el poema de la fuerza.

Se denomina colosal a la mera presentación de un concepto, que es casi demasiado grande para cualquier representación...
Emmanuel Kant, Crítica de la facultad de juzgar.

En 1936 Walter Benjamín escribió la versión definitiva de su famoso texto *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Desde entonces vio el potencial crítico, pero también ambiguo, que traería consigo la revolución tecnológica de la imagen cinematográfica y fotográfica en la configuración de imaginarios sociales y culturales. Como lo afirma en una breve nota del *Libro de los Pasajes*: “Lo característico de las formas *técnicas* (en contraposición a las formas artísticas) es que su progreso y su éxito son proporcionales a la *transparencia* de su contenido social.”¹ El contexto de esta afirmación se relaciona directamente con las implicaciones que tiene la técnica, en particular el cine y la fotografía, en la construcción de un nuevo tipo de receptor social: la masa, y con la puesta en circulación de un registro inédito de la imagen: su industrialización. Recordemos que para Benjamin las producciones técnicas no son sólo el reflejo de procesos de producción y poder del capital, son algo más radical: el lugar donde se realiza el sueño y el despertar de la sociedad, ahí se producen, se reproducen y se ponen en circulación las relaciones entre ideología y utopía.

La reproductibilidad técnica cancela la condición aurática de la obra de arte e introduce un dato inédito en la función social de la imagen, al menos la fílmica: “Lo peculiar de la filmación en estudio cinematográfico está en que ella pone el sistema de aparatos en el lugar del público. Se anula de esta manera el aura que está alrededor del

¹ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 4, 6]. Madrid: Akal, 2005, pág. 467.

intérprete, y con ella al mismo tiempo la que está alrededor de lo interpretado.”² El sistema de aparatos, cámara, iluminación y demás, trae consigo una mediación que separa lo real de la imagen. ¿Qué se genera con esto? Al menos dos consecuencias: un nuevo estatuto de la imagen en lo que se refiere al sentido social que alcanza y un colapso en el sentido mismo de la mimesis como condición de lo artístico.

Si dentro de la gran tradición de los saberes en la “modernidad”, la separación entre ficción y realidad funcionó como el concepto nuclear que permitió diferenciar el arte de los otros saberes y los modos de representación; la aparición de la fotografía y el cine, sin duda, al tiempo que volvieron problemática esta separación, mostraron su artificialidad. Con el nacimiento de estas tecnologías de la reproducción, las diferencias y las relaciones entre los tipos de representación se volvieron más complejas: ya no se trata sólo de dividir el estatuto de la representación entre ficción y realidad ni entre verdad y falsedad. Antes bien estas relaciones se intercambian en una suerte de regla de proporción inversa: realidad-falsedad, verdad-ficción se suman a las relaciones anteriores. Si la relación realidad-ficción definía los ámbitos de la imaginación como acto poético o mero principio de organización de las sensaciones, y la relación entre verdad y falsedad definía el ámbito del saber lógico y científico; la proporcionalidad inversa que nace con la reproductibilidad, articula un nuevo sentido de la imagen y la representación: la verdad imaginaria/la imaginaria verdad y la realidad falsa/la falsa realidad. Se introduce pues, una contradicción irresoluble en la imagen, a partir de ahora la separación entre real y ficcional no es tan evidente. La aparición de las tecnologías de reproducción masiva vuelven complejas las relaciones entre realidad y verdad en el siglo XX. Esto desde luego es evidente en el caso de las imágenes que tienen pretensión de verdad documental, pero también lo es con aquellas imágenes, que son las que importan aquí, que tienen pretensión de ficción. El poder de lo falso del que hablé al inicio del capítulo anterior, aquí toma su sentido: el cine tiene el poder de generar un sin fin de imaginarios que se inscriben en la cultura como modos de representación que generan nuevas formas de colectividad: la que produce la propia expansión de la imagen a la hora de ser reproducida masivamente. El cine es una forma de tecnología donde la máquina y lo humano se reencuentran en el espacio colectivo y onírico de la imagen, se reencuentran en una suerte de espacio lúdico en que la imagen y

² Walter Benjamin. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.

lo imaginario están conectados por el principio de verdad imaginaria y de imaginaria verdad que en mucho define el estatuto de la representación de la contemporaneidad mediática. No es que el cine invente e instituya lo real, sino que la reproductibilidad técnica hace que lo real sea como el cine.

En este contexto la pregunta por lo grotesco y lo informe habrá que responderla a partir de esta complejidad de la imagen y la representación que trae consigo la reproductibilidad técnica. No se trata de una mera transferencia de grado del problema de la imagen de reproducción masiva a un registro estético definido, sino de problematizar la función que tiene lo grotesco en el momento en que entra en el estatus de representación que le imprime la imagen-movimiento. El poder de lo falso del cine introduce en la imagen cierta cualidad onírica que da lugar a un sin fin de potencias estéticas donde se confunden y se disuelven las relaciones entre verdad y realidad. En el caso de lo grotesco, estas disoluciones se articulan a partir de cierta liberación de las fantasías donde los imaginarios sociales ocupan un lugar importante en la significación de la imagen. Por una parte, el sitio de lo monstruoso y lo grotesco se funda en el juego proyectivo de las fantasías colectivas a través de los géneros de terror o de ciencia ficción. Por la otra, existen registros diferentes de la imagen-movimiento donde lo grotesco no se relaciona de manera directa con el orden de la fantasía, sino con algo más “realista”. Si bien es cierto que en ambas el recurso estético de la topología del cuerpo, el colapso entre el interior y el exterior y la materialidad corporal son los recursos irrenunciables de lo grotesco, lo monstruoso y lo informe, el cambio de intención, pero sobre todo de función de dichos recursos, los hace distintos. Mientras que en los géneros del terror y la ciencia ficción, el horror se relaciona directamente con el inconsciente de lo monstruoso y lo grotesco, en el cine de corte “realista” se vincula más con ciertas funciones de orden sensorial, perceptual e imaginario que no se separan del principio de realidad de la imagen, antes bien lo vinculan de manera directa a referentes de orden social, político y cultural específicos, pero también con ciertas conductas sexuales, escatológicas y psicológicas posibles, y a hechos que son probables. Así mientras que en los géneros de terror y ciencia ficción la mediación ficcional juega con los sueños colectivos de los espectadores, en las prácticas estéticas del cine realista, se juega con lo “posible real” de las imágenes. Se trata en ambos casos de entender cómo se construye el principio de verosimilitud estética y el orden simbólico de las imágenes: en el

primero existe un deslizamiento hacia el orden puramente onírico de la imagen, mientras que en el último lo imaginario se inscribe como potencia de lo real, de ahí el poder de lo falso.

Estas diferencias son importantes en tanto que las tres películas analizadas, si bien con profundas diferencias, inscriben lo grotesco en una estética que funciona en la lógica de lo real posible, lo que también quiere decir que el sentido que lo informe y lo monstruoso tiene en ellas habrá que entenderlo bajo esta lógica. Con estrategias distintas, cada uno de los films aborda una función y sentido de lo grotesco: Pasolini como una crítica política al fascismo y desde la estética del sadismo; Greenaway más como una paráfrasis del teatro y el arte barroco y a partir de una estética de lo abyecto y la ironía; Cronenberg como una perversión sexual y desde una estética esquizoanalítica de la máquina. Las tres películas muestran una forma de entender el horror a partir de ciertos recursos estéticos y discursivos donde lo informe y lo grotesco adquiere un significado diferente, pero que de una u otra manera, se relacionan con el cuerpo, el deseo y el otro como una condición necesaria. La estética del sadismo en Pasolini apuesta por una relación donde estos tres elementos son vistos bajo la lógica de la administración racional del goce y como una suerte de metáfora del poder como objetivación del otro y lugar donde se opera lo grotesco como violencia del poder. En cambio en Greenaway, lo grotesco y sus funciones se vinculan con la reducción al absurdo y como una suerte de puesta en escena caricaturesca donde este valor se mueve dentro de la sátira como recurso estético y discursivo, lo que supone una reducción del otro a la desproporción de su poder. Finalmente, en Cronenberg lo grotesco y lo informe responden más a lógica de los flujos del deseo que tiende a destituir las identidades simbólicas de los objetos y los sujetos, una estética de la máquina como recurso esquizofrénico para liberar el horror de sus órdenes de significación y conducirlos su registro de puro flujo y pulsión. En suma, la especificidad de cada una de estas cinematografías hacen de lo grotesco un recurso a través del cual poner en operación un sentido complejo del horror como cualidad estética y vital que funciona a distintos niveles de relación y como una forma de subversión del arte ante los cánones con los que se le define.

El sadismo, la abyección y la perversión analizadas en estas películas serían modos diferenciados de abordar lo grotesco, sin embargo, en cada uno de ellos existe, al mismo

tiempo, una mostración de lo informe como elemento artístico y como una contraposición a las formas de representación del arte, sobre todo las que se refieren, en la tradición “moderna”, al sentido del gusto como aquello que define su valor a partir de lo bello y lo sublime. Se trata de una dialéctica negativa que realiza, por medio de lo grotesco, una crítica y una subversión a las concepciones y funciones del arte de nuestra época, sobre todo a las que explican la vivencia de lo informe bajo la lógica de lo sublime. Si lo grotesco y lo monstruoso en las sociedades premodernas respondían a cierto sentido de la colectividad y a su función lúdica y ritual³, e incluso funcionaban en el contexto de ciertos metarrelatos onto-teológicos que lo determinan como una manifestación carnal del mal en el pecado o como una fuerza de la naturaleza realizada en el destino; en la modernidad cambia su significado, ahora se entiende, como lo intenté mostrar en la primera parte de este trabajo, como un proceso de negación del gusto imperante y como subversión al sentido y valor del arte que la modernidad burguesa definió. Es necesario pues dar una vuelta tuerca más para poder entender de qué manera lo grotesco se construye y el sentido que tiene en la cultura y el arte del siglo XX. Para hacerlo vuelvo a centrar la discusión en los conceptos que la modernidad configuró en el siglo XVIII, en particular los del pensamiento kantiano, sobre todo porque las ideas y argumentos de este filósofo son, al mismo tiempo, el origen y el trasfondo conceptual desde el cual se desarrolla toda la discusión estética moderna y contemporánea. En este contexto, lo grotesco ocupa una posición negativa en los discursos estéticos, al menos el que se deriva de la *Crítica del juicio*. Se trata de retomar algunos de los planteamientos entorno al asco y lo monstruoso realizados en la primera parte de este trabajo, profundizar en su crítica y con ello replantear la problemática de la teoría del arte y la estética de los siglos XIX y XX. Aquí me limito a enunciar mi tesis: lo informe y lo monstruoso –incluidas todas sus formas y manifestaciones–, en la época de la hipervisibilidad capitalista habrán de explicarse como una transformación de lo sublime y lo siniestro en el horror, donde este horror responde al proceso de tecnologización del mundo que hace que lo informe deje de habitar en lo inhóspito de la naturaleza o en la trascendencia de lo sublime y se instale en el horizonte finito de la historia occidental de nuestra época. Problemática que se vincula no nada más

³ Premoderno se entiende como el proceso histórico en el que el Sujeto aún no se define como categoría epistemológica a partir de la cual se representan las relaciones con el mundo.

con la relación de lo sublime con lo monstruoso, sino también con la de lo sublime con lo colosal. Me interesa mostrar de qué manera las relaciones entre arte, estética, ciencia y tecnología producen, en la segunda mitad del siglo XX, una forma inédita de lo informe.

Teorética y tecnología de lo informe en la modernidad

El trazo argumental que propongo lo desarrollaré a partir de reubicar, ya no la práctica artística sobre lo informe, lo monstruoso y lo grotesco en la modernidad, sino del análisis de sus derivas argumentales en la teoría y la estética: las relaciones que esta noción guarda con lo sublime como una forma de control ideológico del potencial subversivo que lo informe tiene en la modernidad. De este primer registro de estudio pasaré al desmontaje y deconstrucción de lo sublime, con la finalidad de mostrar las relaciones que éste guarda con la ciencia como paradigma de la modernidad y la manera en que este paradigma es determinante en la definición de lo monstruoso y lo grotesco. A partir de la relación entre estética y ciencia, abordaré, un tercer registro que vincula la noción de poder, estética y ciencia en el pensamiento moderno como una suerte de realización de la noción de sistema del saber. Como parte de esta deconstrucción y con la finalidad de mostrar las relaciones entre representación y sistema, abordaré el problema de las tecnologías de la mirada, es decir, las relaciones entre técnica, saber y representación y las implicaciones que esto tiene en la construcción de regímenes imaginarios y visuales de la cultura. Esto permitirá entender el lugar que ocupa la reproductibilidad técnica de la imagen en el mundo del arte en general y en particular en su relación con lo grotesco y lo monstruoso. Finalmente, una vez que lleva a cabo este desmontaje, podré aventurar con más precisión el sentido de lo informe en la cultura del siglo XX y con ello también será posible mostrar de qué manera los directores analizados ponen en operación su sentido y función. Baste por ahora afirmar, que en términos generales, el estatuto de la imagen y la representación de lo monstruoso y lo grotesco que trae consigo el cine, abre una condición inédita en la historia de la visualidad: la que tiene que ver con la construcción de imaginarios que funcionan bajo una lógica distinta de la verosimilitud, la de la imagen-movimiento. La industrialización y la subsecuente masificación de la imagen fotográfica y cinematográfica han hecho de lo monstruoso y lo grotesco un lugar común de la cultura visual de nuestra época, han convertido lo obscuro en un producto de consumo cotidiano. La industrialización de la

obscenidad funciona como un registro ideológico de control de los individuos, acaso por ello su reconsideración crítica, a partir de los directores analizados nos permitan comprender cuál es la función de lo informe en nuestro mundo.

Los lindes de lo sublime: siniestro, monstruoso, anormal

La importancia y las implicaciones que tuvo el pensamiento kantiano en el desarrollo de la modernidad son innegables, ya sea para afirmarlo o negarlo, la sistematización y división del saber que realizó Kant es el cimiento sobre el que se construye la idea de lo moderno. División que impacta de manera directa en el pensamiento estético y en la propia producción artística. Las consideraciones que el filósofo alemán hace en torno a lo bello y lo sublime son definitorias, no sólo de asuntos artísticos o poéticos, sino de sistemas y argumentos filosóficos fundamentales para la concepción y el desarrollo del arte y la estética de los siglos XIX y XX. Las ideas de lo bello y lo sublime en Kant responden a la necesidad de diferenciar un tipo de juicio que de lugar a las representaciones meramente subjetivas en el proceso del conocimiento. Diferenciación que, como lo intenté mostrar en la primera parte de este trabajo, responden a la necesidad de salvaguardar la condición de necesidad del juicio práctico (el juicio ético). Visto así, la distinción kantiana entre lo bello y lo sublime, y la invalidación del asco como principio de experiencia estética, pone a discusión el problema de las pasiones y la urgencia del filósofo de poder darles un lugar racional en su sistema. Urgencia que por lo demás dio pauta para que la reflexión estética, primero, y la de la teoría del arte, después, derivaran diversas problemáticas. En términos de estética y teoría del arte, las relaciones que se desprenden del sistema kantiano de conocimiento son básicamente dos: las de las estéticas de la vida y la del arte como concepto y discurso. De la segunda baste con decir que éstas se vinculan de manera directa con Duchamp y el desarrollo conceptualista del arte y la teoría, estos discursos y prácticas, en lo fundamental, siguen la tradición que explica el pensamiento kantiano a partir de la *Crítica de la razón pura*.⁴ De la primera, que es la que aquí importa, sus derivas tienen al

⁴ El mejor representante de esta tradición es Clement Greenberg, sobre todo en lo que se refiere a una crítica de la pintura pura. Sin embargo, del lado del desarrollo teórico del arte conceptual existen dos textos fundamentales, de Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y él con la historia*.

menos dos grandes tradiciones que llegan hasta el siglo XX: las del Romanticismo y las del Vitalismo, aunque próximos y lejanos al mismo tiempo, la diferencia entre ambos tiene que ver con el lugar que ocupan las nociones de lo sublime, lo grotesco, el placer y el dolor en estas tradiciones.

En el Romanticismo, sobre todo en Hegel, lo sublime, lo feo y lo cómico son la parte negativa de lo bello y proceso de superación dialéctica del Espíritu. El arte en Hegel es el primer momento del Absoluto y realización sensible de la Idea.⁵ Una suerte de afirmación de todo el proceso dialéctico que recoge una primera forma de trascendencia hacia el absoluto del espíritu: la de la belleza, síntesis total entre materia e idea, entre sensibilidad e historia, entre espíritu y naturaleza. El arte es la realización concreta y superación hacia la autorepresentación de la Idea en términos absolutos y universales: lugar donde se pone de manifiesto, al mismo tiempo, la diversidad y pluralidad de las culturas y los pueblos y la condición universal de la autoconciencia. Pero en tanto momento concreto del Espíritu Absoluto, el arte conoce al mismo tiempo su antítesis en la religión y su propia dialéctica como proceso artístico.⁶ Es en su proceso de afirmación y negación donde Hegel explica la función de lo sublime, lo feo y lo cómico. El momento de negatividad que realizan cada uno de ellos no es otra cosa que la superación del arte y la belleza hacia un orden de universalidad del Espíritu que se aleja de lo sensible, lo que en otras palabras significa que para Hegel, al arte y la belleza son siempre una verdad superada hacia la condición de abstracción racional del Espíritu: lo sublime es, según esto, el momento de afirmación negativa de lo bello hacia la belleza como Idea⁷, mientras que lo feo es la

Barcelona: Paidós, 1999 y el de Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*. Massachussets: October/Mit Press, 1996.

⁵ Véase G.F. Hegel, *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. México: Casa Juan Pablos, 2002.

⁶ En este espacio no interesa abundar sobre la triada que conforma el momento del Espíritu Absoluto en Hegel, sino centrarnos en el proceso dialéctico de lo bello.

⁷ Lo sublime no es nada más la condición subjetiva de la vivencia de lo indeterminado en el resguardo racional del sujeto y sus a priori de representación, antes bien ocupa el lugar donde el sujeto y la naturaleza coinciden en una suerte de síntesis entre ellos como sobrepasamiento de lo finito. En este contexto, la afirmación de Hegel en torno a lo sublime da pautas importantes para entender el intento del Romanticismo y el Idealismo alemán por superar los argumentos kantianos, lo sublime es según Hegel: “La simple oposición que, como tal aparece en la belleza. En sí y para sí es la conciencia universal en la que la fantasía mora y limita la productiva e individualizadora actividad de la misma.” Citado por Juan Antonio Rodríguez Tous, *Idea estética y...* Op. cit. pág. 308. Para el filósofo alemán, lo sublime es la superación de la “realización sensible de la idea”, muestra la inadecuación de la idea a lo sensible, a lo material, abre la posibilidad de lo infinito en la forma como una suerte de superación del Espíritu hacia el absoluto, algo que sin duda aproxima esta noción a la de lo sublime matemático en Kant. Lo sublime según esto sería la verdadera belleza en tanto que pone al descubierto el límite que la belleza le impone a la idea. Si la belleza, que según Hegel se realiza en el arte

negación de lo bello en tanto se muestra su límite en la materialidad y se inscribe sólo en ella⁸ y lo cómico es la negación de la negación que restituye la Belleza a lo bello en tanto que es la toma de conciencia de la subjetividad como imposibilidad de contener, en su finitud, el absoluto del Espíritu como pura autorepresentación de sí.⁹ De este proceso dialéctico importa destacar al menos dos asuntos: el que se refiera al lugar que lo feo ocupa como negación y el que relaciona lo sublime como la condición de sobrepasamiento de la belleza hacia el infinito como el momento estético de superación hacia el Espíritu Absoluto. Desde luego no se trata de llevar a cabo aquí una crítica o análisis exhaustivo de estos problemas filosóficos, sino de elaborar ciertas genealogías conceptuales e históricas que me permitan ubicar las derivas y los cambios que a nivel teórico están operando en la concepción de lo informe. A partir de ellos intento mostrar cómo la modernidad ha concebido este problema y el lugar que ocupa en su sistema estético y artístico. Visto en este contexto, las ideas sobre lo bello, lo sublime, lo feo y lo cómico al tiempo que llevan a cabo una crítica a las ideas kantianas de lo sublime y de la naturaleza en lo que respecta a la superación del dualismo estructural que está detrás de ellas, al mismo intentan resolver la condición de lo siniestro y lo informe como una forma legítima de expresión estética que se produce en el arte por su sobrepasamiento hacia lo infinito. Si bien, es cierto que en el arte

clásico, consiste en la coincidencia entre la materia y la idea, lo sublime, es un desbordamiento de la fantasía en pro del concepto universal de absoluto. Es la elevación hacia el espíritu donde lo bello se representa a sí mismo como belleza más allá de la forma sensible, un desbordamiento de la fantasía hacia el proceso categorial que le permite representarse, primero como absoluto contenido o religión y luego como pura autorepresentación de sí, autoconciencia o filosofía.

⁸ Lo Feo es el lado opuesto de lo sublime en tanto que lo bello se entiende a sí mismo en su particularidad. Es decir lo feo es la sublimidad en tanto se instala en la singularidad y la particularidad sensible: “La existencia inmediata de la belleza como totalidad de sus momentos y negación de la negación que supera la inmediata realidad efectiva de lo bello en el concepto de sublimidad y reclama una mediación a través del concepto puesto de esta existencia inmediata” citado por Juan Antonio Rodríguez. Op. cit. pág. 310. Como lo afirma este estudioso del romanticismo: “Lo feo es lo bello desde el respecto de dicha inmediatez. Precisamente la singularidad absoluta de la cosa bella como *cosa* bella deviene en unidad negativa de ambos conceptos. La dinamicidad dialéctica de la fealdad consiste en afirmar dicha unidad como *existente*” (Op. cit. pág. 311). En esta afirmación de lo inmediato, la fantasía lo que representa son espectros, monstruos, esperpentos que no son sino la representación de lo finito humano. Lo feo entonces es la imposibilidad de trascender la imaginación hacia el absoluto, lo feo tiene pues un carácter meramente psicológico y habla más de una imposibilidad humana de pensar el absoluto. “Así pues, piensa Hegel, puede decirse que la fantasía, considerada como propiedad del individuo o como cualidad psicológica, es lo feo, lo maligno o lo espectral, mientras que aquella fantasía en la que las particularidades más bien se consagran a un poder supremo, como si se unificaran inmediatamente con él, es la [fantasía] noble y verdaderamente ideal.” Citado por Antonio Rodríguez Tous, Op. cit. pág. 313.

⁹ Si lo feo es la negación de lo bello en tanto éste se afirma en su pura inmediatez, la negación de la negación, el momento antitético de lo feo, es lo cómico. Es la aceptación de finitud de la conciencia finita, en lo cómico la conciencia reconoce “como su substancia y verdad la finitud de la conciencia subjetiva, esto es, la realidad efectiva de lo vulgar.” Citado por Antonio Rodríguez Tous, Op. cit. pág. 316.

y la filosofía romántica lo siniestro y lo informe ocupan un lugar significativo, es innegable que en su sistema, esto informe está entendido como un momento que debe ser superado hacia una lógica de la representación, que si bien ya no lo excluye, lo subsume en un proceso mayor de conocimiento.

En el invierno de 1796- 97 Hegel en el seminario de Tubinga, que como estudiante compartía con Schelling y Hölderlin, escribió el *Primer programa del Idealismo Alemán*. De las muchas ideas que propone, de éstas se destaca el lugar que tiene el arte y la estética en la filosofía, que como lo observa Benjamin, dicho sitio consistía en entender la obra de arte como “un centro viviente de reflexión. La belleza es la síntesis original donde la racionalidad deja de ser abstracta y argumentativa y pasa a ser concreta, estética e imaginativa”.¹⁰ El arte es el momento sensible de la idea que recoge en la presencia del objeto todo el proceso dialéctico del espíritu, el cual consiste en la elevación gradual del conocimiento de sí. Según esto, el arte, tanto su historia como sus valores, son parte de este mismo proceso y primer momento del Absoluto del Espíritu, lo que en otras palabras significa que el arte no sólo reconcilia al espíritu con la naturaleza, sino que al hacerlo arrastra tras de sí toda la historia de los pueblos y de la humanidad en su totalidad.¹¹ La importancia de esta idea, para lo que aquí interesa, descansa en la implicación que esto tiene para entender el funcionamiento de lo siniestro, lo informe en el pensamiento romántico. Por una parte habrá que entender que lo sublime es el proceso estético que lleva a cabo esta superación hacia el absoluto y al hacerlo, y esto es lo que me parece más relevante, arrastra la naturaleza y la historia consigo para generar una suerte de momento objetivo y concreto del espíritu que “muestra” el absoluto en lo sublime. Esta superación hace pues de lo sublime una suerte de síntesis donde se ponen en operación las relaciones entre naturaleza e historia como identidad de los pueblos y donde el arte pasa a ocupar un lugar en el proceso de autoconciencia de la humanidad. Lo que en otras palabras significa que lo sublime ocupa el espacio de la identidad estético-ontológica donde lo humano y la naturaleza coinciden hasta hacer de la representación sensible el sitio mismo en que se realiza la primera síntesis atemporal entre afección y razón, naturaleza e historia como forma artística que muestra el infinito del espíritu. ¿Pero que significa lo infinito del

¹⁰ Véase María García Núñez, *El primer programa del Idealismo Alemán como proyecto utópico* en <http://aparterei.com>.

¹¹ Al respecto véase G.F. Hegel, *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. & 557-559, Op. cit. págs. 382-383.

espíritu a la hora en que se conjugan estos elementos? Sin duda la épica del paisaje y la poética de la naturaleza, una conversión simbólica y alegórica de las relaciones entre el espíritu y la naturaleza que se resuelve en el arte como sitio de superación del absoluto, donde el humano se arraiga a la naturaleza y donde la naturaleza deviene en historia y cultura. En este contexto lo feo no es más que el momento concreto donde el arte descubre su límite y permite establecer en este límite su valor, algo que a los ojos del Romanticismo es imposible, antes bien su valor radica en que en este proceso lo bello descubre el límite de lo sensible y lo material, es decir lo finito, y que al descubrirlo se representa a sí mismo como objeto: es decir como comicidad. Una risa de sí que habla de la conciencia como capacidad de objetivación y reduce la condición de lo informe a un mero proceso de autorepresentación de la Idea. En suma: muestra la necesidad de darle un lugar a lo informe reduciéndolo a un proceso de representación de la razón y una condición trascendente y de absoluto espiritual. Es por ello que dentro del sistema de las artes la poesía representa y ocupa el lugar de realización de lo sublime, en ella el espíritu se representa al mismo tiempo como sensibilidad y concepto: le toca a la palabra la potencia de hacer presente en lo estético su propio límite al trascenderse en el lenguaje y autorepresentación.

Si en el idealismo romántico es la poesía la que realiza esta superación hacia la autorepresentación del espíritu haciendo de lo sublime el espacio de las emociones sin representación y momento de universalización de estas emociones, en el vitalismo el arte que muestra lo indeterminado y lo informe es la música. En ella ya no se pone en operación una concepción de lo informe en la conciencia o el espíritu, sino un regreso a la vida como impulso y voluntad de poder. Desde luego la importancia de Nietzsche en esto es innegable, no sólo por la clara influencia que tendrá en el pensamiento y el arte del siglo XX, también por su radicalidad ante los discursos de la modernidad. Para el autor del *Nacimiento de la tragedia*, la función del arte es hacer soportable la vida para lo humano, la dialéctica de lo apolíneo-dionisiaco no sólo es la oposición estética entre la bella apariencia y la pasión, sino algo más complejo que muestra la condición delirante de la existencia, de la que el arte es su mejor expresión. Aquí importan dos asuntos: destacar el cambio que Nietzsche realiza de las categorías de lo bello y lo sublime, por la de lo apolíneo dionisiaco

y el lugar que le otorga a la música como expresión del *pathos* de la vida.¹² Se trata de un cambio de fundamento de lo informe en el arte y en la vida, pero no necesariamente de una transformación de la función que tenía para la cultura alemana del siglo XIX: la que se refiere a su relación entre historicidad y arte.

Lo sublime y lo cómico habrá que entenderlos desde la lógica de lo dionisiaco:

Aquí en este peligro de la voluntad, aproximase a él (a Dionisio) el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con la que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo.¹³

Lo sublime y lo cómico son las mediaciones necesarias con las que hace soportable el impulso ciego de la voluntad, de la vida. Son las mediaciones delirantes, pero las únicas que se tienen, para hacer soportable el impulso de la vida: lo sublime al someter lo espantoso y lo cómico al mostrar su absurdo. He aquí la importancia de lo apolíneo para este filósofo: él nos regala la bella ilusión, el sueño y el engaño del consuelo.¹⁴ Visto así, lo sublime y lo cómico son el espacio de la representación como ilusión, pero lo informe no está en ellos, es algo más: la pasión, el erotismo y el impulso ciego de la vida que el ser humano vive como desproporción. Una desproporción que no puede sino causar dolor. En este sentido lo informe es lo dionisiaco como aquello que aterra y fascina en tanto que exige sobrepasar la identidad del sujeto, los hombres dionisiacos son los “que viven felices, no como individuos, sino como lo *único* viviente, con cuyo placer estamos

¹² Nietzsche seguirá sosteniendo esta tesis a lo largo de todo el desarrollo de su pensamiento aunque con ciertas precisiones respecto a la relación entre la música y el romanticismo. En su obra temprana, a la que pertenece *El nacimiento de la tragedia*, el filósofo consideraba que el romanticismo, sobre todo la música wagneriana, era la que representaba y realizaba el espíritu dionisiaco, sin embargo en el “Ensayo de autocrítica” que introduce diez y seis años después se deslinda claramente de esta relación, así como de Schopenhauer y con ello de su delirio germanista, al respecto él mismo plantea la siguiente pregunta en el ensayo referido: “¿Cómo tendría que estar hecha una música que no tuviese ya un origen romántico, como lo tiene la música alemana?” *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1973, pág. 35. Sin embargo esto no significa negar las relaciones y las ideas que en este texto sostiene Nietzsche y sobre todo negar la enorme influencia que tuvo tanto en el pangermanismo como en la relación de éste con el arte alemán del siglo XIX y principios del siglo XX.

¹³ Friedrich Nietzsche, Op. cit. págs. 78-79.

¹⁴ Apolo es el dios del sueño y en este sentido de la bella apariencia, al igual que Dionisos, Apolo está en el orden del delirio, pero no en el de la vida sino en el de la palabra. En este sentido Apolo no funciona como lo racional del arte, sino como lo poético y lo delirante del lenguaje.

fundidos.”¹⁵ Así, lo informe por antonomasia es la *physis* y el hombre dionisiaco es Zaratustra, el hombre que ríe:

Vosotros deberías aprender antes el consuelo *intramundano*, - vosotros debierais aprender a *reír*, mis jóvenes amigos, si es que, por otro lado, queréis continuar siendo completamente pesimistas; quizás a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo todo el consuelo metafísico- ¡y en primer lugar la metafísica!¹⁶

Visto desde esta perspectiva, sin duda el pensamiento nietzscheano introduce un cambio sustancial en la idea de lo informe al reconducirlo a la vida como sustrato material y límite infranqueable de todo quehacer humano. El nihilismo de Nietzsche también significa una restitución de la materialidad y la fisiología en la estética que sin duda marca una ruta importante en el desarrollo del discurso artístico y estético del siglo XX. Si bien es cierto que en sus inicios, las reflexiones de Nietzsche estaban muy próximas al discurso del romanticismo alemán en la obra del *Nacimiento de la tragedia*, igualmente cierta es la separación que hace de dicho discurso en el texto que introduce varios años después. Este deslinde trae consigo una radicalización en su idea de lo dionisiaco y la música, a partir de ahí estas categorías ya no se derivan hacia las formas del pangermanismo propias del pensamiento romántico, sino hacia la búsqueda de un sentido melancólico y solitario de lo dionisiaco. Pensar el *pathos* dionisiaco sin sus hipóstasis culturalistas abre una dimensión de la relación entre naturaleza y humanidad que no se resuelve por medio de un proyecto romántico nacionalista, más bien subvierte este espacio hacia algo radical: la locura y la liberación del deseo. Locura y deseo que se explican por la conciencia nihilista de la existencia y por una suerte de ontología materialista que concibe la vida como un poder que destituye la idea misma de la subjetividad y que será fundamental en la concepción de las estéticas y las poéticas de la transgresión y la crueldad en el arte del siglo XX. En todo caso es importante tener en cuenta que el texto autocrítico que elabora Nietzsche, replantea toda la tesis sobre lo dionisiaco y le otorga una nueva cualidad a lo informe que tiene que ver con la liberación de los lugares del horror en la fantasía y la pasión que se inscriben como delirio y extravío del sujeto. Leer desde esta perspectiva las observaciones que

¹⁵ Friedrich Nietzsche, Op. cit. pág. 139.

¹⁶ Ib. pág. 36.

Nietzsche hace en torno a Hamlet y Ofelia, muestra el sentido que lo dionisiaco tiene en su producción posterior:

En este sentido el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han visto una vez verdaderamente la esencia de las cosas, ambos han *conocido*, y sienten náusea de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia de las cosas, sienten que es ridículo y afrentoso el que se les exija volver ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse en el velo de la ilusión [...], es el conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad lo que pesa más que todos que incitan a obrar, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco. Ahora ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada junto con su resplandeciente reflejo en los dioses o en un más allá inmortal. Consciente de la verdad intuida, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso o absurdo del ser, ahora comprende el simbolismo del destino de Ofelia, ahora reconoce la sabiduría de Sileno, dios de los bosques: siente náuseas.¹⁷

Mientras Hamlet descubre el horror del destino en el espectro que le revela perversión del poder y su relación con el deseo; la muerte de Ofelia pone al descubierto la imposibilidad de la relación entre el amor y el deseo cuando una de las figuras del horror es el delirio. En todo caso aquí importa destacar el modo en que Nietzsche interpreta a Shakespeare y cómo inscribe lo dionisiaco en la locura: una suerte de desquiciamiento de la conciencia a la hora en que desvela que la vida sobrepasa el límite, va más allá de lo finito como condición de la existencia humana. Así, mientras que el pensamiento romántico concibe lo sublime y lo feo como dos momentos que se explican por la necesidad de transcendencia, Nietzsche introduce la condición mortal y nihilista en lo humano y la somete al poder de la pasión de la vida, es decir al dolor, donde el arte tiene la función de hacerlo soportable.

Más allá de los argumentos del Romanticismo y el Vitalismo, que no pretenden agotarse en esta exposición, aquí importa mostrar las derivas que las ideas de lo sublime y lo grotesco tomaron en el siglo XIX. Mientras que en el primero lo informe, la naturaleza es sublimada hacia las formas de una épica que da cuenta de la relaciones entre mundo e historia para justificar una suerte de identidad entre el arte y el espíritu del pueblo; el

¹⁷ Ib. pág. 78.

vitalismo de Nietzsche apuesta más por inscribirlo en la pulsión de la vida como voluntad de poder que destituye la identidad del sujeto. Dos extremos que dibujan de manera clara la problemática de la que me ocupo y que en un lugar se tocan: el de la recuperación de lo mítico como condición de la naturaleza. Dos extremos cuyas derivas en los discursos estéticos y teóricos del arte y en la producción artística de la segunda mitad del siglo XIX y durante el siglo XX serán fundamentales en la concepción que se tenga de lo grotesco, lo informe y lo monstruoso.

Mientras el Romanticismo apuesta por la superación y refundación del mito a partir del proceso de autorepresentación del Espíritu como conciencia de sí, donde el arte ocupa el momento sensible y concreto de dicho proceso; el Vitalismo nietzscheano apuesta por su restitución vital. La discusión entre razón y voluntad habla de la necesidad de explicar el lugar de la vida y lo sensible en el siglo XIX que encuentra en el arcaísmo mítico su suelo: una pregunta por el origen que de lugar a la hecceidad del mundo como representación. Así, el Romanticismo encuentra en el arte y su autorepresentación, la filosofía del arte¹⁸, el argumento racional para darle lugar al “eso” del mundo, en cambio Nietzsche explora la pasión en el arte para devolverlo a la vida, él encuentra en los mitos arcaicos y en su música, el espacio donde el “eso” acontece como dolor y destino. La filosofía del arte y la poesía, por un lado, y la música, por el otro, son las dos caras de la misma moneda: la de la vida y la naturaleza convertidas en un momento de la razón histórica y en el instante de la expresión trágica de la existencia. Dos caras que hacen de lo informe una utopía y un destino: la utopía del arte como autoconciencia que refunda y orienta una finalidad de la cultura y la historia, o un destino dirigido hacia la nada y el absurdo. En ambos casos la refundación de lo mítico no es otra cosa que la necesidad de buscar una conciliación entre la naturaleza y lo humano, un territorio que hace del arte el sitio donde ciencia, tecnología, historia y saber coinciden para superar el dualismo kantiano que separaba irremediabilmente a lo humano de la naturaleza y con ello creaba el sistema diferenciado del conocimiento. La materia, la naturaleza y la vida suponen una resistencia a la categorización que hace imposible su representación, recordemos la cualidad que el asco y

¹⁸ Una de las grandes diferencias entre la estética kantiana y el Romanticismo radica en la consideración, por parte de los últimos, sobre lo bello y lo sublime como asuntos de autorepresentación del Espíritu. Consideración que convierte lo bello y lo sublime en un problema de Filosofía del arte y no de estética. Diferencia que precisamente llevará a Hegel a anunciar la muerte del arte.

lo monstruoso tienen en el pensamiento kantiano. Acaso por ello las formas de lo sublime, lo feo y lo cómico intentan explicar esta clausura de lo material, así mientras Nietzsche lo asume como delirio y los románticos como un momento de superación hacia el absoluto, en ambos lo informe tiene su posibilidad de expresión y con ello de control, por medio de su simbolización. Bajo esta lógica, lo mítico es ya un sistema de representación que hace posible el acceso, aunque limitado, a lo siniestro de la *physis* del mundo. Con esto llego a un punto nuclear de las derivas que trae consigo la reflexión kantiana sobre lo sublime y lo monstruoso: el Romanticismo y el Vitalismo llegan a uno de los conceptos nucleares de la concepción moderna de lo informe: la idea de lo siniestro. Ya sea como hecceidad de la materia o como impulso vital ciego, la naturaleza se descubre como lo inhóspito del mundo o lo delirante del sujeto. Se adivina como un fuera de todo lugar que aterriza y atemoriza al ser humano, un no lugar al que sólo puede acceder por el mito o la locura: metáforas vitales y sensibles que permiten darle un espacio de representación y autorepresentación.

Tecnologías de la mirada: el monstruo estético, el monstruo científico

¿Pero por qué lo siniestro irrumpe como la clausura de la *physis*? ¿Qué se extrema de la fisicidad del mundo y el delirio del sujeto para recuperar el mito como mediación entre la vida y la cultura? ¿Por qué el siglo XIX recurre a las ideas de lo siniestro y lo mítico como espacios estéticos y narrativos donde darle lugar a esta resistencia de la materia a ser sometida al principio de la racionalidad científica? Esta respuesta habrá que buscarla más allá de los problemas estéticos y artísticos, en el horizonte científico y tecnológico de la modernidad, sobre todo en el desarrollo y el impacto que tuvieron las investigaciones de la Historia de la naturaleza y el nacimiento de la Psiquiatría en el siglo XVIII y su posterior evolución en la biología y la Psiquiatría del siglo XIX, así como en las tecnologías que acompañan dicho desarrollo.¹⁹ Dentro de este contexto, habrá que entender lo siniestro como el lugar estético donde la subjetividad, sus emociones y delirios, y la objetividad de la naturaleza, encuentran su síntesis en lo estético.

¹⁹ Recordemos que los románticos tienen una visión fatalista sobre la ciencia, la tecnología y el progreso. Su humanismo quiere restituir como proyecto cultural, político e histórico cierta dimensión de lo sagrado natural, cuestión que por lo demás llega hasta el siglo XX en autores como Heidegger, Gadamer e inclusive Ricoeur.

El desarrollo de la Historia natural significó un problema para el modelo matemático sobre el que se construyó la representación del mundo a lo largo del siglo XVII y buena parte del XVIII. Ya Kant descubría el límite que le imponían los seres orgánicos al modelo matemático de conocimiento:

Es, en efecto, completamente cierto que ni siquiera podemos con suficiencia tomar conocimiento de los seres organizados y de su posibilidad interna con arreglo a principios meramente mecánicos de la naturaleza, y mucho menos explicárnoslos; y ello con tal certeza que se podría decir atrevidamente que para los hombres es absurdo el trazar un plan semejante, o esperar que acaso pudiera nacer alguna vez un Newton que hiciese concebible no más que la generación de una brizna de hierba con arreglo a leyes naturales a la que no ha ordenado ninguna intención, sino que debe negársele absolutamente esta inteligencia a los hombres.²⁰

Pero mientras Kant establece el límite al modelo matemático, la historia natural desarrollada durante el siglo XVIII aventura una doble solución: la que intenta explicar, primero, los organismos desde la perspectiva tradición fundada en los modelos matemático-mecanicista de corte cartesiano y newtoniano y de teología escolástica según la noción de causa eficiente; y segundo, la que busca dar razón de ser de la naturaleza a partir del desarrollo de un sistema de conocimiento propio. Sin embargo, como lo observa Foucault, ambas intentan explicar los seres vivos desde un modelo, o por un modelo que ya sabe demasiado o por uno que desconoce totalmente la condición propia de la vida.²¹ En todo caso aquí importa destacar la problemática que la Historia de la naturaleza introduce. Sin duda el conocimiento de los seres vivos obliga a que el modelo deductivo y analítico de conocimiento se vea en problemas. ¿Cómo justificar según el modelo de la ciencia matemática y la mecánica un movimiento que se genera a sí mismo sin caer en las falacias metaempíricas de la teología? Si bien es cierto que existen respuestas al problema de los organismos que se apegan a las epistemologías teológicas, las respuestas que vienen del modelo cartesiano y newtoniano marchan por otro lado. Justificar el orden de los seres vivos a partir de un orden divino que orienta, define y da razón de ser a la variedad de seres vivos, no es más que una fantasía que explica la posición de cada uno de ellos en la economía de la creación, pero no el problema mismo de la vida, la generación y la muerte,

²⁰ Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Op. cit. &75, pág. 329. Es cierto que diez años más tarde nació Darwin y fue el Newton que explicó la condición de posibilidad de la ciencia biológica.

²¹ Véase Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2004, págs. 127-128.

al menos, claro, que se haga a través de la idea del alma y el espíritu. Contra esta concepción onto-teológica, los naturalistas del siglo XVIII desplazan las categorías de la física y la matemática para intentar dar razón de ser a la naturaleza de los seres vivos. De este desplazamiento lo que nace es la Historia natural, es decir, un modelo taxonómico que pretende explicar la vida por el método de clasificación y observación, donde lo que se explica es el lugar y la relación que guardan los seres vivos entre sí según un principio de semejanza y continuidad que sigue el modelo geométrico del espacio, esto es, una suerte de “evolucionismo” que explica la contingencia, la relación y el cambio de los seres desde la perspectiva de la extensión y su continuo homogéneo. Así, lo que está en juego, a los ojos de Foucault, como categoría de representación de la vida, entre el fijismo y el evolucionismo son configuraciones espaciales “...que describen cada una a su manera, la continuidad taxonómica, se distingue la serie de los acontecimientos; ésta es discontinua y diferente en cada uno de los episodios, pero en su conjunto no puede esbozar sino una línea simple que es del tiempo (y que puede concebirse como recta, quebrada circular).”²² En este contexto, los seres vivos están vistos como una cadena continua de sucesión, pero estamos muy lejos aún de entender el problema de la fuerza interna, del impulso interno de los organismos. Visto así, los monstruos ocupan un lugar importante dentro de este sistema de representación en tanto que son irrupciones y discontinuidades que dan paso a otros seres en la secuencia lineal en la que se despliegan y no necesariamente una corrupción del sentido mismo de lo vivo. El monstruo no es más que un momento de diferenciación de las especies y un punto en el continuo del espacio. “A partir del poder del continuo que posee la naturaleza, el monstruo hace aparecer la diferencia: ésta, que aun carece de ley, no tiene una estructura bien definida; el monstruo es la cepa de la especificación, pero ésta no es más que una subespecie en la lenta obstinación de la historia”.²³ Como se desprende de la observación de Foucault, el monstruo es la diferencia y un momento donde se realiza el tránsito del continuo de la vida según el modelo de la Historia natural del siglo XVIII. Un complejo discurso que intenta responder al problema de la naturaleza desde el modelo epistemológico de la matemática. Problemática a la que Kant encuentra su limitación y contradicción, y a la que intenta responder en la segunda parte de la *Crítica de la facultad*

²² Ib. pág. 150.

²³ Ib. pág. 157.

de juzgar. Más allá de los argumentos de este filósofo en torno a la condición de posibilidad del juicio de la naturaleza, el juicio teológico, aquí importa destacar el lugar que tiene lo monstruoso en esta argumentación, importa porque ésta se relaciona directamente con su especulación estética.

Para Kant la ciencia de la naturaleza, a diferencia de la matemática y la física, es una ciencia problemática cuyos juicios no tienen pretensión de validez universal pero sí de objetividad. En este sentido la ciencia de la naturaleza ocupa un lugar intermedio entre el juicio universal de la matemática y el juicio subjetivo de gusto. Los seres vivos tienen o cumplen una finalidad, sin embargo la condición de finalidad de los seres vivos no permite, según Kant, desprender una consideración ontológica de dicha finalidad. No hay nada en la experiencia que nos permita derivar de la finalidad concreta de los seres vivos la existencia universal de una ley natural que defina dicha finalidad, tampoco hay nada en la observación del comportamiento de estos seres que permita deducir las condiciones a priori o transcendentales del método de las ciencias naturales. Pretender la existencia de una causa final exterior a estos seres, supondría la existencia de una condición metafísica, un ordenador, que les da su razón e intención. Cuestión imposible en términos de saber científico. Es cierto, no podemos negar que los seres vivos actúan conforme a fines, pero de ahí no se sigue la existencia de un principio ontológico que de razón de ser a esta finalidad. Kant está conciente del grado de problematicidad que esto tiene e inclusive reconoce cierta condición en los seres vivos que hace imposible su tratamiento bajo la lógica del saber matemático y físico:

Los seres organizados son pues, los únicos en la naturaleza, que, aun cuando se los considere por sí mismos y sin relación con otras cosas, tienen que ser pensados como posibles sólo en cuanto fines de aquélla, y los primeros en suministrar realidad objetiva al concepto de un *fin* que no es un práctico, sino un fin de la *naturaleza*, y por ese medio, a la ciencia natural es fundamento para una teleología, es decir un modo de juzgar sus objetos con arreglo a un principio particular, que de otro modo no se estaría autorizado a introducir en ella (porque no puede en absoluto inteligirse a priori la posibilidad de una semejante especie de causalidad).²⁴

²⁴ Emmanuel Kant, *La crítica de la facultad de juzgar*. Op. cit. pág. 306.

El juicio teleológico reconoce la condición problemática del tipo de enunciado que elabora la ciencia natural, al tiempo que plantea el problema sobre la vida como una forma de organización que se basta a sí misma y que pone en conflicto el paradigma del saber científico. Si como lo dice Kant: “Un ser orgánico, pues, no es una mera máquina, que tiene exclusivamente fuerza *motriz*, sino que posee en sí una fuerza *formadora*, y una que él comunica a materias que no la tienen (las organiza); posee pues una fuerza que se propaga, la cual no puede ser explicada por la sola facultad del movimiento (el mecanismo).”²⁵ Entonces habrá que entender que esta fuerza formadora existe como condición de lo natural y que en tanto genera una propia organización realiza una suerte de finalidad, que si bien no es universal en términos de ley de conocimiento, es reconocible como condición en lo concreto de cada organismo, una suerte de juicio particular sobre la vida. Kant, sin duda, demuestra la condición inductiva del juicio sobre la naturaleza y logra establecer su especificidad y su límite al menos en lo que se refiere a su alcance y condición de posibilidad. Pero también es cierto que en función de esta misma consideración de la finalidad y la fuerza formativa de los seres vivos, que hay que explicar el sentido de lo monstruoso en el pensamiento kantiano. Así, al tiempo que puede diferenciar el tipo de juicio de la ciencia natural a partir del sentido de la finalidad, esta explicación es la que le obliga a definir lo monstruoso como una suerte de desquiciamiento de esta finalidad.

Visto así, el problema radica en que la finalidad, esta condición no demostrable de los organismos, opera como condición de representación y conocimiento de lo vivo, lo que en otras palabras significa que lo monstruoso cancela la posibilidad de representación científica de la naturaleza, al menos en lo que se refiere al sentido de la finalidad. Se trata pues, una vez más, de entender que lo que le preocupa a Kant es la posibilidad de que existan ciertos fenómenos que no pueden ser representados por el sistema racional del saber. Desde esta premisa habrá que reconsiderar, en primer lugar, la definición que Kant hace de lo monstruoso en la primera parte de la *Crítica del Juicio* y confrontarla, en segundo lugar, con la que hace en la segunda parte de esta obra.

Recordemos que en la analítica de lo sublime, para el filósofo, “*Monstruoso* es un objeto cuando por tamaño se aniquila el fin que constituye su concepto.” Esto en términos de juicio subjetivo estético supone que no se puede elaborar representación u operación

²⁵ Ib. pág. 305.

racional alguna sobre lo informe, precisamente porque la contradicción entre tamaño y finalidad entran en conflicto, lo que haría imposible hasta el acto mismo de racionalización. Así la desproporción cancela la posibilidad de juicio y de experiencia, lo que en otras palabras significa poner en conflicto la estructura misma del conocimiento en tanto que la imaginación no puede representarla como un todo. Algo similar sucede con la consideración sobre lo monstruoso en la segunda parte de la *Crítica del juicio*. Al respecto Kant afirma:

Todavía se aferraron –hablando del preestablismo²⁶- ciertamente, a su hiperfísica, puesto que aun en los engendros monstruosos (a lo que sería imposible tener por fines de la naturaleza) encontraban una admirable conformidad al fin, aunque no estuviese destinada sino a que alguna vez un anatomista se escandalizara ante ella como [ante] un conformidad a fin carente de fin y debiese sentir una consternada admiración. Pero no pudieron hacer entrar en modo alguno la generación de los bastardos en el sistema de preformación, sino que tuvieron que reconocerle la simiente de las creaturas masculinas, a la que por lo demás no le habían reconocido sino la propiedad mecánica de servir de primer medio alimenticio del embrión, además una fuerza formativa conforme a fin, que sin embargo, en vista del producto entero de la generación de dos criaturas de la misma especie, no querían concederle a ninguna ambas.²⁷

Las consideraciones que realiza Kant en este párrafo son una crítica a las teorías evolucionistas de su época, que como ya vimos consideraban lo monstruoso como un punto donde se definía el continuo de la vida, pero más allá de eso, importa destacar dos asuntos: el lugar que Kant le otorga a lo monstruoso no pasa de ser una curiosidad de gabinete. El tropo irónico que introduce aquí tiene la función de evidenciar el sistema clasificatorio de la ciencia de la época, pero también descubre y esto a pesar de Kant, a su incapacidad de darle lugar a lo monstruoso como objeto de la ciencia. Hay algo más, un dato interesante que se desprende de la segunda parte de la cita: la mención de los bastardos²⁸, no sólo es una crítica al modo clasificatorio de la ciencia de la naturaleza, sino una crítica al sentido del continuo matemático con el que se intentaba explicar la noción de especies y variaciones en esa época, el que se refiere a la relación entre la simiente y lo mecánico: una suerte de analogía

²⁶ El preestablismo es la corriente de la Historia natural que considera que iniciada la creación está preestablecido el cambio y la mutación de los seres vivos, que Dios no interviene más una vez que creó el mundo.

²⁷ Emmanuel Kant, *La crítica de la facultad de juzgar*. Op. cit. pág. 351.

²⁸ El concepto de bastardo Kant lo utiliza en sentido biológico de aquello que degenera su origen. Desde luego las implicaciones que esto tiene son muchas pero no las desarrollaré en este espacio.

que intenta explicar el movimiento interno de la vida a través de un modelo mecanicista. La lucidez de Kant respecto a este problema, más allá de la agudeza de su crítica, muestra la claridad que este filósofo tenía en torno a los problemas de conocimiento y a los métodos de investigación científica de su época. Si bien es cierto que no pudo resolver el problema de la ciencia de la naturaleza, sí logra poner el límite al modelo matemático de conocimiento. Límite que se hace evidente en este texto, pero que ya estaba presente en sus consideraciones en torno al juicio estético. La importancia de estas precisiones sobre lo monstruoso para el análisis que aquí desarrollo, tienen la intención de mostrar cuáles son los argumentos que llevan a Kant a invalidar lo monstruoso como objeto de conocimiento estético y científico, y con ello mostrar que, si bien es cierta su crítica en lo que se refiere a las ciencias naturales de su época, no lo es para lo estético y que en realidad lo que Kant está haciendo es intentar salvar la validez universal del juicio ético.

En este contexto, una primera consideración sobre lo monstruoso es la que muestra que este concepto pone en conflicto la separación entre el juicio estético y el juicio sobre la naturaleza que el filósofo alemán define. Desde el lado del sujeto lo monstruoso, en tanto desborda la capacidad de la imaginación de representar el todo, hace imposible la operación misma del juicio estético porque imposibilita la función representadora de la imaginación. Desde el lado del objeto, del ser orgánico, lo monstruoso cancela su finalidad y con ello pone en crisis la condición misma del juicio de la ciencia natural, algo que puede o no puede suceder como hecho, pero que en términos de experiencia y juicio, tanto estético como teleológico, hace coincidir el interés del saber científico con el desinterés estético. Lo monstruoso confunde el desinterés estético y la finalidad de la naturaleza: una disolución entre lo estético y lo vital que haría insoportable vivir lo informe. Aceptar esto para Kant supondría darle un lugar a la experiencia del horror y con ello abrir un lugar para las pasiones y los placeres como tipo de conocimiento, lo que desde luego también pone en crisis su argumentación en torno a la autonomía e incondicionalidad del juicio ético. Acaso por ello lo sublime es ese lugar puramente subjetivo que al mismo tiempo resguarda a la razón de la ilógica posible de la naturaleza y hace del desbordamiento de la naturaleza una experiencia que no pone en crisis la vida del sujeto. Lo sublime, como el puro estado interno de la emoción, es el espacio de “representación” donde el sujeto puede tener la experiencia de lo indeterminado sin que necesariamente se vincule como condición objetiva

de la realidad. En suma, lo que Kant hace, con esta compleja red de argumentos, es cancelar la posibilidad de que el horror y lo informe como experiencia de conocimiento, algo que sin duda responde a la obsesiva necesidad de separar los ámbitos del saber, para poder generar el conocimiento como sistema y sobre todo poder justificar la condición universal de la ley moral.²⁹

En síntesis lo que Kant está planteando es el problema de la imposibilidad del juicio, ya sea en su condición meramente subjetiva, ya sea en su consideración teleológica. En todo caso este filósofo encuentra en lo monstruoso un límite, impuesto y autoimpuesto, a toda condición de representación, lo que en otras palabras quiere decir que no es objeto de ningún tipo de juicio: ni científico ni estético. ¿Entonces qué tipo de objeto es para el horizonte epistemológico en el que opera el conocimiento kantiano? El de lo informe mismo que cancela toda racionalidad y sumerge el conocimiento en un territorio que no tiene explicación alguna: el de la vida. Ese lugar donde el sujeto y el objeto se disuelven y que sin duda Nietzsche y Romanticismo intentaron definir como lo siniestro, definición que no hubiera podido darse sin el desarrollo de la Biología como ciencia autónoma. Habrá pues que hacer justicia e intentar entender con Foucault, que la ciencia de la naturaleza del siglo XVIII no era Biología y "...no lo era por un razón muy sencilla: la vida misma no existía. Lo único que existía eran los seres vivos que aparecían a través de la reja del saber constituido por la *historia natural*."³⁰

Si lo informe tiene su lugar de representación científica en lo monstruoso y su lugar de representación estética en lo sublime, y más tarde en lo siniestro, la locura –otro territorio de lo informe-, tiene su representación en la Psiquiatría. De mayor complejidad social, política y moral, este incipiente sistema del saber, al tiempo que explora la locura, margina al loco. Como bien lo anota Foucault, en el siglo XVIII la ciencia psiquiátrica no estudia al loco, sino la patología. Una separación del sujeto y la enfermedad que produce espacios diferenciados del saber científico y su práctica y que configura el espacio de exclusión del enfermo: los manicomios y los asilos. Una relación entre saber y práctica que convierte al enfermo en un anormal. Una metáfora donde el gabinete de curiosidades del historiador de la naturaleza se convierte en el lugar del exilio para esa forma del monstruo

²⁹ El propio Kant declara en la introducción a la *Crítica de la facultad de juzgar* la necesidad del sistema como condición de la filosofía. Véase, Op. cit. págs. 23-35.

³⁰ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*. Op. cit, pág. 128.

instalado en la cotidianidad: el loco. Sea como sea, la Psiquiatría del siglo XVIII abre dos caminos: el del saber científico y el de la clausura y el exilio social del demente.

En su registro científico los intentos de definición de la locura reproduce la lógica de clasificación de la ciencia de la naturaleza de la época y las categorías matemáticas del continuo y la semejanza, los afanes de los médicos por ordenar cada una de las patologías según grado y especie son la mejor muestra de este desplazamiento. Bajo la lógica de la Ciencia natural, la observación directa sólo podía ser la de los síntomas y a partir de ellos, primero ordenar y luego colocar bajo el esquema de la semejanza, género y diferencia las patologías mentales. Foucault ilustra claramente este proceso al asentar los tres órdenes principales de la locura según los estudios de Boisser:

...los tres órdenes principales están integrados por las alucinaciones, las extravagancias y los delirios. En apariencia, cada uno de ellos está definido, con todo rigor de método, a partir de sus signos más manifiestos: las alucinaciones son 'enfermedades cuyo síntoma principal es una imaginación depravada y errónea', las extravagancias deben comprenderse como 'depravación del gusto o de la voluntad'; el delirio, como una 'depravación de la facultad de juzgar'.³¹

Esta clasificación muestra, al mismo tiempo, las relaciones que se intentan establecer entre los comportamientos específicos (alucinación, extravagancia y delirio) y las facultades que son afectadas específicamente por cada tipo de patología. Pero más allá de eso, la observación que hace Foucault, muestra dos asuntos fundamentales: la relación que hay entre la capacidad racional y el desquiciamiento de éstas en la locura, lo que vincula claramente el sentido de la sin razón; y la relación que esta clasificación de las enfermedades mentales guarda con las facultades mentales en su función específica. La referencia a la imaginación, la voluntad y el entendimiento son equivalentes a la propia división que hace Kant en todo su sistema y que define los tipos de juicio (el científico-matemático, el ético, el estético y el teleológico).

El propio afán clasificatorio de la locura es ya una muestra de la necesidad de su racionalización. En el siglo XVIII la locura forma parte del modelo finalista con el que se explica la naturaleza humana, en tanto organismo vivo. Es una suerte de desviación, similar a la de lo monstruoso en los seres naturales, que muestran los espacios de irracionalidad de

³¹ Michel Foucault, *La historia de la locura en la época clásica*, T.I. México: FCE, 2002, pág. 309.

la vida. Pero a diferencia de la monstruosidad, la locura en tanto humana, no puede reducirse a un mero desvío concreto de la vida que impide, como lo sostiene Kant, la representación lógica. Antes bien la locura es una desviación de las facultades del entendimiento que sin duda introduce un nuevo problema al afán clasificatorio del saber de la modernidad: la fantasía. Kant observa al respecto:

Si ocurre algo parecido en un grado superior, sin que la atención del hombre despierto sea capaz de distinguir la ilusión en la imaginación engañosa, entonces esta inversión hace sospechar [que este hombre es] un fantaseador. Este autoengaño en las *sensaciones* es, por lo demás muy común, y en tanto que es sólo parcial, se tolera bajo dicha denominación: si bien, cuando se le añade una pasión, la misma debilidad del ánimo puede degenerar en una auténtica fantasmagoría (*Phantasterei*).³²

El desquiciamiento de las propias facultades del conocimiento y obligará al discurso científico, filosófico y estético a circunscribir esta experiencia a los términos de su propio marco de construcción epistemológica. Si el monstruo desborda el continuo de la vida, la locura introduce el desquiciamiento de la racionalidad, pero desde la racionalidad misma. ¿Cómo entender esta confusión o engaño de la imaginación? La locura sería una superposición del estado interno de la conciencia con los datos de la sensibilidad, lo que significa que el trastorno de la imaginación es el principio de toda enfermedad mental. Toda locura empieza por esta confusión que no es otra cosa que la imposibilidad de diferenciar la función configurante de la imaginación de los contenidos configurados, y de la imposibilidad del sentido común de comunicar la pretensión de universalidad de las sensaciones y las emociones. En otras palabras en la locura es imposible diferenciar la verdad de la falsedad, la emoción de la conciencia: una positividad problemática que sin duda plantea varias preguntas y vuelve inestable el sistema de representación científica del siglo XVIII. En la locura el sujeto no puede diferenciar lo que representa y lo que fantasea, lo que también quiere decir que confunde los órdenes de representación de lo real entre los que son subjetivos y los que son objetivos.

En su Antropología, Kant define la locura, al referirse a la vesania como un tipo de demencia, en los siguientes términos:

³² Emmanuel Kant, *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*. Madrid: A. Machado Libros, 2001, pág. 76.

Pues en esta última especie de perturbación mental no hay meramente desorden y desviación de la regla para el uso de la razón, sino también una positiva sin razón, esto es, otra regla, una posición enteramente diversa a la que el alma se desplaza, por decirlo así, y ve de otro modo todos los objetos, y saliendo del *sensorius communis*, que requiere para la unidad de la vida (animal), se encuentra desplazado a un lugar alejado de él...Con ello se explica, lo mejor que se puede la locura. Es, empero, admirable que las fuerzas del alma destrozadas se coordinen, sin embargo, en un sistema, y la naturaleza tienda incluso en la sinrazón a introducir un principio que las una, a fin de que la facultad de pensar no permanezca ociosa, si bien no para llegar objetivamente al verdadero conocimiento de las cosas, al menos para entender de modo meramente subjetivo a la vida animal.³³

La consideración del trastorno de las facultades de la razón, en tanto son positivas y tienen sus propias reglas, suponen un estado que se explica por la propia racionalidad, una racionalidad desplazada hacia el orden de lo subjetivo que define el funcionamiento de la locura como una confusión entre condición formal del conocimiento y el contenido interno de los datos de la sensibilidad, acaso por ello la “deficiencia” que reconoce Kant no se explica por la falta de regla, sino por su alteración. Alteración que por lo demás radica en el sentido común: esa suerte de condición de los sentidos que hace comunicable las experiencias y que da posibilidad de validez universal al juicio estético. La sin razón de la locura supone una antinomia de la imaginación: un poco a la mitad entre la “locura” de la naturaleza que es el monstruo y la locura de la metafísica que es la ilusión. Esto se debe, según la visión del siglo XVIII, a que en la locura los humores mórbidos de la pasión y la razón, son devueltas al cuerpo sin poder diferenciar el “ánimo” de la razón, es decir, el delirio. “La imaginación, perturbada y desviada, la imaginación a medio camino entre el error y la falta, por una parte, y las perturbaciones del cuerpo, por la otra, es lo que los médicos y los filósofos convienen en llamar delirio en la época clásica.”³⁴ La sin razón es la imposibilidad de la conciencia de separar la emoción del proceso de representación racional, es una confusión entre el interés emocional, presentes en la sensibilidad y las funciones del entendimiento. La locura, en este sentido, anuda la emoción a la representación y confunde los procesos mismos del conocimiento, al hacerlo abre un espacio de indefinición del saber.

¿Pero qué significa abrir un espacio de indefinición del saber a la hora en que esto se refiere, ya no a la locura sino al loco? Más allá de las clasificaciones, lo importante es lo

³³ Emmanuel Kant, *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza, 1991, pág. 147.

³⁴ Michel Foucault, *La Historia de la locura*. Op. cit. pág. 311.

que se desprende de ellas como formas sociales. Baste aquí con decir que los extremos de esta clasificación son el de la imbecilidad y la demencia, entre ambos se tienden un sin fin de tipos y especies que responden a los criterios de científicos de la época. En cambio sí importa destacar la consecuencia social que esto producía: las instituciones de exclusión como espacios para colocar lo que no tenía lugar. Si el monstruo era una exclusión de la naturaleza, el loco lo era de la sociedad, pero no sólo eso, también era una cierto no-ser donde se conjuntaba el saber del sujeto y el objeto, del mundo natural y la sociedad. Vistos con piedad pero desde su exilio, el loco era una suerte de monstruo moral donde la vida, la conciencia y el cosmos se desquician hasta hacer de ellos el cuerpo mismo de lo irrepresentable.

Al igual que lo monstruoso, la locura supone la diferencia, lo que escapa y pone en cuestión el sistema de los saberes:

El loco es otro por relación a los demás: el otro – sentido de la excepción– entre los otros, en el sentido de lo universal. Toda forma de la interioridad queda conjurada ahora: el loco es evidente, pero su perfil se destaca sobre el espacio exterior; y la relación que lo define, lo ofrece por entero al juego de las comparaciones objetivas a la mirada del sujeto razonable. Entre el loco y el sujeto que pronuncia ‘aquél es un loco’, se ha abierto toda una distancia que ya no es el vacío cartesiano del ‘yo no soy aquél’, sino que se encuentra ocupada por la plenitud de un doble sistema de otredad: distancia ahora ocupada por señales, por consiguiente mensurable y variable: el loco es más o menos diferente en el grupo de los otros, que a su vez, es más o menos universal.³⁵

La alteridad de la locura, a diferencia de la de lo monstruoso, no puede ser marginada del proceso social, acaso por ello mientras que la clasificación del monstruo se mueve en el orden de la pura ciencia, la clasificación de la locura inscribe una suerte de sistema de concentración de esta alteridad y que está representada en los sistemas hospitalarios y en los asilos. Si lo monstruoso genera un espacio de representación en el gabinete de curiosidad, la clasificación de la locura gesta el espacio de control social para el trastorno de la racionalidad: el manicomio. El espacio indefinido que abre la locura es un espacio que se construye desde el sistema racional de la modernidad que intenta controlar con ello la diferencia que pone en conflicto a la colectividad misma. Si lo monstruoso es el

³⁵ Ib. pág. 285.

horror ante la naturaleza, el horror de la locura produce el espacio donde deformidad y delirio coinciden, construye la representación biopolítica de la exclusión: el anormal. El monstruo introduce la diferencia a nivel cosmológico, el loco a nivel social. La síntesis de ambos produce el monstruo humano: aquél que al mismo tiempo es alteración social y alteración natural. El monstruo humano hace del cuerpo una deformación moral de la conciencia y hace del trastorno de la conciencia una deformación del cuerpo. En este contexto la condición de la locura es una suerte de espacio de lo informe moral, social y vital que carece lugar de comprensión.

El monstruo y el loco son los dispositivos del saber que, de manera indirecta, me permiten mostrar el horizonte discursivo en el que se mueve la noción estética de lo informe en Kant y con ello las genealogías conceptuales de la modernidad en torno a este problema. Hasta ahora he intentado desmontar los dispositivos discursivos del pensamiento estético kantiano en lo que se refiere a su relación con la ciencia, sin embargo falta analizar los dispositivos tecnológicos que están detrás de todo este discurso y que sin duda se relacionan una vez más con el desarrollo del saber en el siglo XVIII. Sin duda el gran descubrimiento tecnológico del siglo XVII, al menos en lo que se refiere a la ciencia natural, es el microscopio. Inclusive el mismo Kant, un siglo después, lo menciona:

Fácilmente se ve aquí que nada puede ser dado en la naturaleza, por muy grande que lo juzguemos, que, considerado bajo otra relación, no pueda ser degradado hasta lo infinitamente pequeño; y que a la inversa, no haya nada tan pequeño que no pudiera ser ampliado hasta el grandor de un mundo para nuestra imaginación en comparación con medidas aún más pequeñas. Los telescopios nos han puesto a disposición rico material para hacer la primera observación; los microscopios para la segunda.³⁶

Esta referencia está dicha en el contexto de la analítica de lo sublime, justo en la parte donde el filósofo va a diferenciar lo sublime de lo monstruoso y lo colosal, y definir, al mismo tiempo, su idea de lo sublime matemático. La relación que Kant establece con la tecnología, tanto la del microscopio como la del telescopio, tiene que ver con dos cosas: primero, con la consideración “visual de lo infinito” como una suerte de metáfora y analogía donde el micro y el macrocosmos funcionan tan sólo como argumentos negativos que le permiten demostrar la condición apriorística de la noción de lo “absolutamente

³⁶ Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*. Op. cit. pág. 164.

grande”; segundo muestra la relación continua que su pensamiento guarda con el desarrollo de la tecnología y la ciencia de su época. Visto así, es importante notar que el argumento que Kant utiliza responde a la idea del modelo matemático para concebir el registro de la visualidad que abre la tecnología del microscopio: la contraposición que nace del micro infinito no considera sino su figura según modo geométrico, es decir, espacial. Una vez más este tipo de anotaciones nos permite observar de qué manera opera el modelo matemático en las consideraciones estéticas de su pensamiento. En este sentido la mirada sobre el microcosmos está entendida bajo la lógica de la geometría del universo y desde la categoría de espacio homogéneo de la ciencia newtoniana, la vida, aunque intuida como *fuerza organizativa interna*, es representada en términos de exterioridad. Como sea está claro que, al igual que la biología, las consideraciones kantianas sobre el microscopio responde a la misma lógica con la que se piensa el orden de la vida: a una concepción de la naturaleza corresponde una tecnología de la mirada bien definida que observa la condición de lo orgánico, pero que no tiene aún la categoría epistemológica para poderlo representar en términos de su propia especificidad. El sentido del continuo del mundo (macro y micro) se resuelve en la idea de semejanza que no es otra cosa que una configuración general de la naturaleza “que pone límites reales, y por así decirlo, tangibles al avance incansable de las similitudes que se relacionan.”³⁷ El modelo matemático de representación se desplaza hacia la estructura de la vida para analogar la mirada espacial sobre la vida: tecnología de la mirada que se mueve bajo la lógica del espacio y la causalidad como modo fundamental de concebir la estructura del conocimiento.³⁸

¿Qué lugar ocupa pues lo monstruoso y lo informe a la hora en que las nociones que lo rodean responden a la lógica del saber matemático donde la vida apenas se puede abordar en términos de su propia especificidad? ¿Cómo entender el sentido de lo monstruoso a la hora que las tecnologías de la mirada lo definen como un análogo del macrocosmos? ¿Cómo entender la locura y el loco a la hora en que el afán clasificatorio intenta resolver la alteración de las categorías del conocimiento que muestran el potencial que el ánimo y la pasión tienen como elementos de conocimiento que ponen en problemas

³⁷ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*. Op. cit. pág. 39.

³⁸ Es cierto que la importancia de Kant radica en haber reconocido la condición puramente trascendental del juicio científico, sin embargo es claro que su horizonte histórico de representación está determinado por los avances de la ciencia de su época.

la estructura misma de la razón? En términos de sistemas de representación, la locura y lo monstruoso ocupan el sitio de la alteridad: la diferencia de lo inclasificable que construye las formas de la exclusión o donde la exclusión es una suerte de saber clasificatorio por negación. Acaso por ello se entiende la argumentación kantiana en torno a lo monstruoso y a la imposibilidad de que el delirio forme parte de una experiencia humana universal³⁹, pero también por ello se entiende el estatuto que tiene el sentido de lo sublime en su pensamiento: un tipo de juicio que da lugar a la “representación” de lo irrepresentable y que no cancela el sentido finalista de la naturaleza, en tanto es puramente subjetivo, pero tampoco pone en crisis la estructura trascendental de la razón. En suma, lo sublime es el lugar estético de la exclusión de la diferencia y al mismo tiempo el espacio donde la emoción puede ser controlada por el propio sistema de conocimiento.

Como lo afirmé, siguiendo a Foucault, sin duda la vida, tanto en su forma de organismo como en su pulsión afectiva y emocional no estaba aún concebida en los discursos de la modernidad del siglo XVIII. Sin embargo el estudio de los seres vivos y de las patologías mentales, desde la perspectiva del conocimiento clasificatorio, más que dar una solución muestra los límites a los que el modelo epistemológico de ese siglo se enfrentó, y son objetos de representación que muestran la lógica con la que se construyó la idea de *sistema* de conocimiento. Modelo que habla más de sus límites a la hora que se enfrenta con ciertos fenómenos que no podían ser entendidos desde la mecanización de la naturaleza.

Pero más allá de esto, es importante tener en cuenta el fundamento de discusión que esto generó en el siglo XIX, así mientras que el afán de clasificación, la lógica de la similitud y semejanza y la estructura de continuo de los seres intentaba dar una respuesta a ciertos fenómenos, siempre desde la separación de los tipos de saber, en el siglo XIX estas respuestas buscarán restituir a un sistema total de conocimiento lo que para el siglo XVIII

³⁹ Son interesantes las consideraciones de Kant de las diferencias entre el delirio y lo sublime, al respecto en la *Crítica del juicio* el filósofo anota lo siguiente: “Pues *lo insondable de la idea de libertad* cierra completamente el camino a toda presentación positiva; pero la ley moral es en sí misma suficiente y originariamente determinante en nosotros, de modo que ni siquiera nos permite mirar en busca de un fundamento de determinación fuera de ella. Si el entusiasmo ha de compararse con el *desvarío*, el fanatismo, entonces, ha de compararse con la *locura*, de los cuáles la última es, entre todos, la que menos se lleva con lo sublime, porque es soñadora de modo ridículo. En el entusiasmo como afecto, la imaginación es desenfrenada; en el fanatismo, como pasión arraigada, y meticulosamente meditada, carece de reglas. El primero es un accidente pasajero que de vez en cuando le va bien al más sano entendimiento; el segundo, una enfermedad que lo trastorna.” *La crítica de la facultad de juzgar*. Op. cit. pág. 187.

aparecía como un problema de pluralidad. Kant marcó claramente los límites y los alcances de los tipos de conocimiento y de juicio, Hegel y el Romanticismo intentaron unirlos de nuevo en una totalidad sistemática. Totalidad que al lado del discurso que este filósofo y otros contemporáneos realizaron, se vincula con un cambio en el paradigma de las ciencias y que tiene que ver con el desarrollo y consolidación de las Ciencias del espíritu. Si en el siglo de las luces, el saber se entendió como una suerte de sistema deductivo de la representación a partir de la matemática y la mecánica, donde las tecnologías de la mirada construían y reproducían estas categorías y configuraban mundos visuales y conceptuales a partir de ellas; en el siglo XIX el desarrollo de las ciencias del espíritu encontrará en la biología y en la psicología el tránsito entre la materia y el espíritu, entre la vida y la historia, pero además desarrollará sus propias tecnologías de la mirada que harán de la representación visual también una síntesis de este proceso. Esto es de la mayor importancia en la resignificación que se hace de lo informe, lo monstruoso, que más allá de su pura dimensión estética, muestra la construcción de un régimen de la visualidad donde tecnología, ciencia natural y ciencia del espíritu encontrarán su síntesis y construirán un nuevo orden de verdad. Sin duda aquí la fotografía ocupará un lugar casi absoluto en lo que se refiere a estas relaciones: en ella se teje una compleja red de relaciones que serán fundamentales en la construcción de un nuevo sentido de la realidad y la ilusión y que años más tarde el cine completará. Importa ahora explorar estas relaciones para poder entender el sentido de lo siniestro como el espacio estético de lo monstruoso y la locura o como la síntesis romántica entre el horror de la naturaleza y el delirio del hombre, y entender también la disputa entre arte y tecnología como un nuevo territorio donde la visualidad tendrá que configurar un sentido inédito de la representación: un poco a la mitad entre la verdad y la ilusión. Un espacio, que para lo que aquí importa, abre la discusión sobre el sentido que lo informe y el horror tendrán a la hora en que la imagen deviene en tecnología y “objetividad”: un territorio de la visualidad al que el arte del siglo XIX intentará escapar y que el arte del siglo XX hará su condición casi absoluta de representación. Vayamos por partes...

El desarrollo y los descubrimientos científicos y tecnológicos no sólo involucran el saber de este tipo, antes bien producen problemas epistemológicos e imaginarios culturales. En este contexto los cambios científicos y tecnológicos del siglo XIX fueron fundamentales

en la configuración de nuevos discursos, en particular la biología y la psicología definieron y generaron nuevas categorías de comprensión de lo real. El evolucionismo de Darwin abrió una nueva categoría que permitió comprender la condición del desarrollo de las especies y sobre todo permitió articular la noción de vida como un impulso interno que se adapta al medio. A diferencia de las concepciones del siglo XVIII, el evolucionismo darwiniano pudo ver la condición de la existencia de los seres orgánicos y su íntima relación con el medio. En este contexto, las especies dejan de ser concebidas bajo la lógica de lo análogo, lo sucesivo y lo simultáneo, y ahora se conciben como un impulso interno que se explica a sí mismo y sin una finalidad que los determine, sea interna o externa. Su relación con el mundo depende de la capacidad de adaptación que tengan, la selección natural explica el “pathos de la naturaleza”. El mismo Hegel en la *Enciclopedia de las Ciencias filosóficas* da cuenta de ello e inclusive explica lo monstruoso como esa incapacidad de adaptación de los seres vivos ante un medio adverso.

Esta debilidad del concepto en la naturaleza en general, está subordinada a accidentalidades extrínsecas, no sólo en la formación de los individuos (el animal desarrollado, o el hombre mayormente, está expuesto a la monstruosidad), sino también las especies: las cuales están supeditadas a los cambios de la vida universal exterior de la naturaleza, en cuyas vicisitudes participa el animal, y éste es, por tanto solamente una alternativa de salud y enfermedad.⁴⁰

Ya no se trata como en Kant, de explicar lo monstruoso como una suerte de contrafinalidad de la naturaleza, sino de entender que tiene que ver con la enfermedad en tanto imposibilidad del organismo de adaptarse al medio por una suerte de debilidad de su impulso. Desde luego las implicaciones que esto tiene son muchas: concebir la vida como impulso y su relación con el medio como una dialéctica de adaptación, adaptación que por lo demás depende de la fuerza del organismo para poder “intencionar” otra forma de sobrevivencia, las implicaciones que esto tiene a nivel de medicina y sociedad serán fundamentales para la construcción de metáforas sobre la debilidad y la enfermedad que en ocasiones construyen espacios de exilio social. El descubrimiento de la vida como una totalidad, sin duda, transforma radicalmente las concepciones sobre lo monstruoso en el siglo XIX, algo que será de la mayor importancia en la medida en que, paralelo a este saber de la Ciencia de la naturaleza, se van construyendo los saberes de las Ciencias del espíritu

⁴⁰ W. Frederick Hegel, *La enciclopedia de las Ciencias filosóficas*. Op. cit.

y de las tecnologías de producción industrial. Pero también transforma la idea de la locura, si el evolucionismo introduce el devenir y el impulso interno, la psicología y la psiquiatría harán lo propio, ya no se trata de ver la locura según la lógica de clasificación, sino según un modelo de causalidad interna, de los síntomas: “Las clasificaciones del siglo XIX presuponen la existencia de grandes especies –manía, o paranoia, o demencia precoz-, no la existencia de un dominio lógicamente estructurado en que las enfermedades están definidas por la totalidad de lo patológico.”⁴¹ La vida inscribe también una forma de trastorno e incapacidad de adaptación en lo humano, si bien es cierto que la pasión, las sensaciones y los apetitos⁴² dejan de ser considerados como partes secundarias y formas inferiores del conocimiento, igualmente lo es el hecho de que la locura, como trastorno del deseo, empieza a tener un claro lugar de representación social. Se gesta una síntesis entre el monstruo biológico y lo humano que ocupa un lugar en la nueva forma de representación que traen consigo el desarrollo de las Ciencias del espíritu. “Lo que define al monstruo es el hecho de que su existencia misma y su forma, no sólo es violación de la leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. [...] Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido.”⁴³

En este contexto, la relación entre la vida como impulso y la representación del deseo como otra forma de este impulso, nos permiten observar cómo operan los sistemas de conocimiento del siglo XIX. Acaso la afirmación hegeliana en torno a la enfermedad como una forma de incapacidad de adecuación del organismo y su referencia a lo humano no es tan sólo una afirmación de pasada, sino que detrás de ella se pone en operación el concepto de evolución que también involucra el propio desarrollo de lo humano. Será cuestión de tiempo y del propio desarrollo de estas ciencias las que vayan definiendo los distintos tipos de monstruosidad, así como sus relaciones con los sistemas de control social de los individuos.⁴⁴ En todo caso aquí importa hacer notar el cambio y con ello el contexto en el que se mueve el sentido de lo informe y lo grotesco en el siglo XIX. Una de estas formas es la que refiere a lo siniestro: ese espacio aún ontológico donde se sintetiza las

⁴¹ Michel Foucault, *La historia de la locura en la época clásica*. Op. cit. pág. 304

⁴² Al respecto véanse las consideraciones de Hegel sobre el ánimo y sobre su concepto de alma en *La Enciclopedia de las Ciencias filosóficas*. Op. cit. & 388 -412, págs. 273-295.

⁴³ Michel Foucault, *Los anormales*. Op. cit. pág. 61.

⁴⁴ *Ib.* págs. 61-106.

relaciones entre la locura y la deformación de la vida y que será un motivo constante de la estética romántica. Lo siniestro es el espacio estético en el que el discurso romántico encontró la expresión artística de la propia dialéctica entre naturaleza y humanidad. Un espacio donde el espíritu romántico inscribía la nostalgia por el paraíso perdido y su necesidad de recuperar el origen de la vida en el mito.

Sin embargo existe otro lugar donde las relaciones entre ciencia, tecnología, arte e historia encuentran otra expresión. Si el Romanticismo apostó por la recuperación casi melancólica de una naturaleza que iba perdiendo su misterio y de un sujeto que en el límite entre la locura y la genialidad, la Ciencia ficción construía otra relación. Es cierto, el evolucionismo permitió la construcción de una nueva categoría: la de la vida, que unida al desarrollo de las tecnologías de la época, sin duda generan la invención de un tiempo por venir. En este tiempo por venir lo monstruoso tiene su propia representación: Frankenstein, un monstruo que muestra la otra cara de la relación entre el hombre, la máquina y la naturaleza. Este monstruo creado por el hombre anuncia ya un nuevo sentido de lo grotesco y lo informe que está más cerca del sentido que tendrá en el siglo XX. Asunto que abordaré más adelante, en el contexto en que ahora estamos, mencionar este nuevo monstruo tiene la intención de mostrar la complejidad del contexto donde no movemos, un contexto que por lo demás se relaciona de manera directa con la consolidación de la modernidad como paradigma de una época.

Lo siniestro visto así sería como el último reducto del arte como poética del origen, de ahí esa radicalización de las fuerzas ciegas de la vida y el alma como resistencia al propio avance de la modernidad, que para el siglo XIX ya suponía un impulso colonizador casi absoluto del mundo. Es este intento de huida que hace de lo siniestro el último reducto del discurso romántico hacia lo hermético de la naturaleza: una nostalgia por las fuerzas ciegas del universo y del sujeto que hicieran posible que lo humano no perdiera el mundo. La pregunta que hacía más arriba sobre la radicalización de la *physis* en lo siniestro quizá tenga su explicación en esta apropiación estética que hace el Romanticismo de los avances científicos de su época. Apropiación que sin duda hace de este discurso el último reducto de un pensamiento y un arte que se entienden a sí mismos a partir de la tradición y como sus guardianes.

El otro lado de esta deriva es el que tiene que ver con la idea de progreso y que a diferencia del Romanticismo se apropia de los avances de la tecnología y que darán lugar a las vanguardias en lo artístico y a la noción de civilización en lo cultural, lo social y lo político. Aquí no me ocuparé de ello, pienso que su importancia en lo que se refiere a lo informe y lo grotesco es poco significativa. Si acaso sus exploraciones están más del lado de lo subjetivo y se vinculan más con el siglo XX y con las ideas que desarrollaré sobre lo informe más adelante. Si un lugar tiene lo monstruoso y lo informe en los espacios de representación y de proyección inspirados o fundamentados en las relaciones entre ciencia, tecnología y progreso es el de la Ciencia ficción. Baste pues con hacer notar que inclusive en las concepciones sobre la estética de lo informe en el siglo XIX están presentes los dos grandes discursos que definen este siglo: la mito-historia y el progreso.

Una última consideración sobre el cambio en el sentido de lo informe, el que se relaciona con la aparición de la fotografía. Ésta llamó la atención de manera importante a los artistas y poetas de la primera vanguardia. A diferencia del Romanticismo en Alemania, el desarrollo de la foto ocupó un lugar importante en las reflexiones, tanto de filósofos como de artistas y literatos en el siglo XIX en Francia. Es indudable la relación que esto guarda con los proyectos políticos y culturales a los que responden cada uno de estos discursos. Como sea, la aparición de la fotografía fue una suerte de síntesis y comienzo de lento proceso que poco a poco iba conjuntando y definiendo una relación inédita en la historia de la cultura, el arte y la sociedad. Baudelaire en 1859 se enfrentaba a las propias paradojas que la fotografía le planteaba al arte y con ello ponía al descubierto la complejidad que esto tendría:

La poesía y el progreso son dos ambiciones que se odian con un odio instintivo y, cuando se cruzan en el mismo camino, es preciso que uno de los dos se ponga al servicio del otro. Si se permite a la fotografía sustituir al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido enteramente. Por lo tanto, es necesario que ella vuelva a su verdadera función, que es ser la sirvienta de las ciencias y las artes, pero la muy humilde sirvienta, igual que la imprenta o la taquigrafía, que no han creado ni suplantado a la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum viajero y devuelva a sus ojos la precisión que pueda faltar a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, aumente los animales microscópicos, refuerce incluso con algunos datos la hipótesis de astrónomo; que sea, en fin, el secretario y el amanuense de que quien su profesión necesita absoluta exactitud material. Hasta aquí, nada podría ir mejor. Que salve del olvido las ruinas a punto de caerse, los libros, las estampas y los materiales que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya

forma va a desaparecer y que reclaman un lugar en los archivos de nuestra memoria: la fotografía será digna de agradecimiento y aplauso. Pero si se le permite invadir el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, de todo aquello que vale más por lo que el hombre añade de su alma, entonces, ¡pobres de nosotros!”⁴⁵

La extensión de esta cita descubre la complejidad teórica y la función social, científica y cultural que Baudelaire veía en la fotografía. El juicio del poeta sobre la condición de artisticidad de la fotografía responde a la idea de objetividad que se desprende de su propia condición tecnológica, lo cual también muestra la valoración que se tiene de esta tecnología de la visualidad. A los ojos de este artista, el límite de lo fotográfico, al menos en lo que respecta a su potencial estético, está en su imposibilidad de construir mundos imaginarios, inéditos y subjetivos. Pero además establece, en esta valoración, una relación directa entre la fotografía y el progreso, considerando éste como carente de toda capacidad de creación poética. El silogismo es claro, si la foto pertenece a la tecnología y ésta es la realización más clara del progreso, no puede pretender tener rango estético alguno debido a que la condición del progreso y sus tecnologías es la objetividad científica. Un juicio que funciona bajo la lógica de las esferas de clasificación del conocimiento y que muestra además el lugar problemático que construye la fotografía en términos de representación. Pero hay algo más, esta condición de objetividad, de reproducción de la realidad, no sólo imposibilita a los ojos de Baudelaire, el orden de la imaginación creadora, sino que más bien pone en circulación imaginarios masivos que satisfacen el gusto de la masa: son una producción en serie de tipos y deseos sociales. Acaso por ello el poeta intenta resguardar y diferenciar la función del arte, cuestión que por lo demás responde a los discursos del artista genio y de la obra de arte original, pero que al mismo tiempo otorga un lugar al progreso científico, en suma, Baudelaire es un moderno o el moderno por antonomasia. No se trata de negar el progreso sino de darle un lugar. Lugar que, y esto es la otra parte fundamental que se deduce de esta cita, tiene que ver con las relaciones entre tecnología y ciencias. Este moderno, al entender la fotografía desde la lógica del progreso y el saber objetivo, le reconoce su función documental: da cuenta de los hechos históricos y de los descubrimientos científicos y al mismo tiempo es memoria documental del pasado que puede extinguirse.

⁴⁵ Citado por Benjamin, *El libro de los Pasajes*, [Y 11, 1], Op. cit. págs. 699-700.

Las consideraciones de Baudelaire sobre la foto reconocen el asunto central que esta nueva tecnología de la mirada trae consigo: la condición indicial de esta imagen supone una nueva dimensión de las relaciones entre visualidad, verdad e imaginación que serán fundamentales en el desarrollo posterior de la memoria, la representación, la realidad y la producción de imaginarios en la cultura de la segunda mitad del siglo XIX y sin duda en del siglo XX. En este contexto el potencial de verdad de la fotografía en tanto documento y testimonio abrirá una nueva consideración sobre lo informe, lo monstruoso y lo grotesco que cambia radicalmente su función estética y social. La pretensión de verdad y el colapso entre ficción y realidad que se anida en esta tecnología coloca lo monstruoso y lo informe en el espacio de lo social. En este sentido es innegable el significado cultural que trajo consigo la foto, el potencial de reproducción en serie de la mirada, supone también una puesta en circulación masiva de los propios discursos de las ciencias del siglo XIX y con ello también la amalgama entre saber, poder y cultura. Con la foto se genera un sistema de representación que, al mismo tiempo fija los hechos de lo real, y al hacerlo – gracias a su reproductibilidad industrial-, lo masifica. Aquí la imagen fotográfica es el espacio de síntesis donde la verdad científica, la historia, el arte, la sociedad, etc. encuentran su representación: la fotografía etnográfica, histórica, científica, de espectáculo e incluso de arte coinciden en una acción de la mirada que no renuncia a lo real. ¿Cómo pensar entonces la función y el significado de lo informe y lo monstruoso en esta tecnología de la representación cuando lo que está en problemas es el límite entre representación y realidad?

Las tecnologías de reproducción masiva de la mirada no son sólo un avance del saber del siglo XIX, sino el lugar de su realización. Cuando el progreso de la ciencia y la tecnología encuentra en una técnica específica el lugar de su propia representación sin duda esa técnica trae consigo un cambio de paradigma. Un cambio que en el caso de la fotografía, como lo observa Benjamin, ofrece “la primera imagen del encuentro entre la máquina y el hombre.”⁴⁶ No sólo *una* máquina, sino de *la* máquina, un nuevo registro donde la historia desarrollará el proyecto mismo de la modernidad: la tecnología. Proyecto que abrirá un nuevo sentido y función de lo informe: el horror. Se trata de un ámbito estético donde lo informe y lo monstruoso ya no está en la vida y la naturaleza, sino en la

⁴⁶ Ib. pág. 689.

civilización y el progreso. El horror de la técnica es la violencia de la guerra, un nuevo territorio donde lo monstruoso es un asunto humano. Un lugar donde las ideas de lo sublime, lo horroroso, lo informe, lo grotesco y lo monstruoso ya no tendrán que ver con lo inhóspito de la vida, sino con las propias producciones técnico-científicas del ser humano. Algo que pasará con la fotografía de guerra en la segunda mitad del siglo XX. Pero mientras esto sucede, sin duda esta tecnología de la mirada bien podría ser el lugar donde se realiza, en una imagen hegeliana, la síntesis entre razón científica y razón histórica, un espacio donde las relaciones entre realidad y ficción, entre verdad y falsedad se intercambian y se multiplican para generar un nuevo registro sobre la visualidad: el de la técnica de la ilusión.⁴⁷ En todo caso habrá que esperar la aparición del cine para profundizar esta técnica de la ilusión y convertirla en una técnica de la falsedad.

Visto así, la pregunta sobre la condición de lo siniestro como esa radicalización de la *physis* que el Romanticismo planteó y que encontró sus respuestas es el último intento por mantener separadas las relaciones entre realidad y ficción, entre poesía y ciencia; la fotografía y más tarde el cine, a la hora que colapsan esa relación, abren una nueva dimensión donde lo informe ya no tiene que ver con estas separaciones ni con el afán de recuperar su fuerza en las figuras míticas ni en las bellas artes, sino con la exploración de un mundo que se entiende como progreso, técnica e industrialización. Un territorio que le arrebató a la naturaleza el privilegio de lo inhóspito y lo transfiere al orden de lo humano demasiado humano. Si Hegel, Nietzsche e inclusive el mismo Baudlaire intentaron, desde estrategias e intenciones distintas, resguardar el arte y en ese resguardo explicar lo informe y lo terrorífico como el lugar de lo siniestro, lo vital o lo erótico; la tecnología instituyó su nuevo espacio: el horror. Algo que no tiene un lugar definido en el siglo XIX, pero que se realizará en la primera mitad del siglo XX: la implicación que trae consigo la tecnología del exterminio es la huella más evidente de esta transformación. En las prácticas genocidas se inscriben las lógicas de lo informe. ¿Existe aquí todavía un lugar para lo sublime? Dicho de otra manera: ¿qué pasa cuando lo informe, lo siniestro, lo monstruoso tiene que ver no con lo indefinido e indeterminado del mundo y la vida, sino con el desdibujamiento y el sobrepasamiento de los límites de la tecnología?

⁴⁷ Técnica de la ilusión en varios sentidos: democracia, reproductibilidad, sustitución etc. Debemos decir técnica del engaño.

Mostrar lo obsceno: Perversión y subversión de lo informe

En 1910 Umberto Boccioni escribió el *Manifiesto de la pintura y la escultura Futurista*. “¡Es la certeza de que, en la inevitable y futura distribución del trabajo entre las razas, sólo a Italia le tocará fundar un ideal estético supremo con que podrán identificarse los hombres de la raza blanca!”⁴⁸ Un poco menos de tres décadas pasaron entre el entusiasmo de la vanguardia futurista por el desarrollo de la tecnología y la crítica de la violencia que Benjamin hiciera en su famoso texto⁴⁹, apenas treinta años que dibujan un horizonte donde el nuevo régimen de la visualidad será comprendido a partir de la fotografía, pero sobre todo del cine, y de las implicaciones que traería consigo las utopías del progreso. En 1937 Benjamin hacía una observación que, desde mi perspectiva, define la condición social del arte:

...por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual. [...] De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. *Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamento en otra praxis, a saber su fundamentación en la política.*⁵⁰

La condición política de la obra de arte depende de la tecnología que le da origen, no se trata sólo de un accidente que le sobrevenga a la obra, antes bien tiene una nueva condición, por decirlo así, ontológica: ya no existe una identidad que se sostenga sobre su materialidad debido a que esta materialidad es lo que se transforma radicalmente. Transformación que por lo demás construye un nuevo tipo de receptor social: la masa. Reproducción en serie y masa son las dos cualidades que definen la condición del arte en el siglo XX y al hacerlo, supone un cambio, según Benjamin, en su función: ya no se trata de crear un espacio de representación apartado del mundo y la sociedad, sino que lo representado se inserta de manera absoluta en la masa, la visualidad ahora se exhibe y al hacerlo transforma su función. La función política de la imagen trae consigo un nuevo

⁴⁸ Umberto Boccioni, *Estética y arte futurista*. Barcelona: Acantilado, 2004, pág. 13.

⁴⁹ Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV, Madrid: Taurus, 1998.

⁵⁰ Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Op. cit. pág. 51.

espacio de representación donde lo humano ya no domina la naturaleza con la técnica, sino que abre el lugar político de ésta hacia procesos sociales e históricos. Si la foto en el siglo XIX ya planteaba esta problemática, la aparición del cine en 1896 y su desarrollo en el siglo XX, profundizarán la condición de “verdad” y de objetividad de la imagen a partir de su movimiento, digamos que la representación ya no se puede entender, sino a través de un sistema de aparatos que testimonia no sólo el instante, sino el acontecimiento. Surge ahora una suerte de visualidad que da cuenta de los sucesos distendidos en el tiempo y de una objetividad que transita en la imagen. En este sentido el cine viene a completar la cualidad de “real” que lo fotográfico había definido, y al hacerlo profundiza las paradojas de la imagen a las que hice referencia unas páginas más arriba. Es cierto que la separación entre cine de ficción y cine documental se dio desde sus orígenes, las prácticas de Mélièr y los Lumière dan cuenta de ello, sin embargo su problemática no es una cuestión de géneros cinematográficos, sino de la consecuencia y el impacto social y cultural que tiene esta tecnología. Visto así no se trata de separar géneros, sino de entender que el propio movimiento de la imagen condujo la representación hacia un terreno donde el poder de la ilusión se inscribía como una nueva forma mirar. Acaso por ello, habrá que también entender que este poder de ilusión o de falseamiento tiene que ver con un sistema de aparatos donde lo que se construye, tiene que ver con su estructura, a saber el montaje, lo que también quiere decir que la función política de la imagen, no sólo se explica por su condición indicial, antes bien involucra una “narrativa” de la mirada que descansa en el modo en que se resuelven las secuencias. El cine pues, como lo observa Benjamin, afirma en sus sistemas de aparatos la humanidad. Abre el espacio donde lo que se mira restituye lo real en función de la ilusión: he ahí su paradoja y su potencial.⁵¹

Sin embargo este potencial del cine hay que explicarlo en el contexto más amplio del desarrollo de la tecnología como industria. El cine nace a finales del siglo XIX y en el siglo XX se consolida como industria. El cine y la fotografía son tecnologías de la mirada que, con el ojo, dan cuenta del propio desarrollo tecnológico de la construcción utópica de la modernidad: el acero y el cristal, las fabricas, el concreto, el ferrocarril y poco después el automóvil se antojan como el resto de tecnologías que dibujan la síntesis entre ciencia, economía y política en el siglo XIX. Una amalgama de avances que hablan de la

⁵¹ Ib. pág. 68.

consistencia histórica de la modernidad y de la lógica del poder que se desarrollará: una lógica del progreso que al tiempo que genera su sueño y su promesa, gesta su propio delirio. El final del siglo XIX y el principio del siglo XX supone un cambio en las relaciones entre el hombre y la naturaleza que en conjunción generan la historia como proyecto: el Estado, la ciencia, la tecnología y el arte se construyen al mismo tiempo como razón histórica, razón instrumental, razón científica y razón estética de la identidad de las naciones. La distribución de los saberes y de las esferas de la existencia ocupa un lugar bien definido, aquí cada cosa tiene su función y cada individuo es normalizado en los términos de las utopías que se construyen la promesa del futuro. Es aquí donde se define una forma inédita del poder, que si bien arrastra la idea que dio origen al Estado moderno – esa que Foucault asienta en la *Genealogía del racismo* y que tiene que ver con la transferencia del cuerpo del rey al cuerpo del pueblo como definición de la soberanía a partir de la idea burguesa de la institución (familia, religión, educación) y de la noción política de Ley-Estado en la división de los poderes - va un paso más allá al definir el estatuto de la institución militar, de la guerra como estrategia y administración. El ejército moderno es la institución donde el Estado resguarda la seguridad del pueblo y donde la guerra deja de ser acto de vida y pasa a ser la realización misma donde poder, pueblo, estado y tecnología resguardan su seguridad y expanden su dominio. Así, Ejército, Estado y pueblo, al tiempo que configuran el cuerpo de la Nación, conjugan el interés, el saber y el poder de una sociedad en función de su propia identidad. Aquí también aparece el progreso y sus logros como visibilidad del poder: la industrialización es el lugar mismo de su realización. Realización que alcanza su expresión en la industria militar la cual expresa la más íntima relación entre poder y progreso. La tecnología como engarce entre el Estado, el pueblo, la raza y la guerra construye su propia estética: la de la guerra. Según Benjamin, ésta es la expresión máxima de la estetización de la política. En la guerra, el fascismo, “...tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo su derecho), [acaso por ello], a la violación de la masas... corresponde la violación de un sistema de aparatos que él pone al servicio de valores de culto.”⁵²

⁵² Ib. pág. 96. En esta cita integro las dos versiones de la frase que asienta el editor en español. Una dentro del cuerpo del texto y otra correspondiente a una anotación de pie de página, ambas expresan la misma idea y la complementan.

Desde las construcciones de hierro, las avenidas hasta los rascacielos, desde los aviones bombarderos de la guerra mundial, hasta las armas teledirigidas de destrucción masiva, el engarce entre tecnología, progreso y poder muestra un desbordamiento del propio potencial de lo tecnológico, un potencial que se relaciona directamente con la lógica de la guerra y que hace de lo informe un lugar de lo humano, ya no lo siniestro, ni lo monstruoso de la naturaleza, sino el lugar de lo colosal y lo terrorífico.

Si algo caracteriza nuestra época es el desarrollo de la tecnología: su desarrollo, su riqueza y los alcances que ha tenido a lo largo de casi un siglo y medio. En el horizonte que abre la industrialización del mundo, lo siniestro, lo sublime, lo monstruoso dejan de ser un acoso de la naturaleza. En un sentido la naturaleza deja de existir ante el potencial del saber científico y del desarrollo tecnológico, ahora se trata de explorar y sobrepasar los límites del saber y sus producciones. Las implicaciones y las consecuencias estéticas que esto trae consigo, me conducen a plantear una problemática que ha estado latente a lo largo de todo el argumento que he desarrollado a lo largo de estas páginas y que me permitirá poder diferenciar el sentido de lo informe en la cultura de nuestra época: el que tienen que ver con la producción de lo informe que se relaciona con el desbordamiento de la tecnología.

Un desbordamiento que generó una dinámica donde se tejen las relaciones entre tecnología, poder y representación. A partir de la industrialización del mundo el estatuto de la representación cambió radicalmente en la historia de la cultura occidental. Walter Benjamin sitúa este nuevo estatuto, al menos su sentido utópico e ideológico, en las construcciones de acero y cristal. Los pasajes al tiempo que dan cuenta de un cambio en la técnica de construcción que se basa en un material de producción industrial, como lo es el acero y el cristal, suponen la transformación del espacio público y sus relaciones con lo privado y donde la subjetividad burguesa inscribe la promesa y el engaño del capitalismo. Pero también supone una transformación radical de las relaciones entre tecnología y arte que tienen su mejor expresión en la nueva lógica del monumento y el desarrollo urbano del siglo XIX y el siglo XX. El desarrollo industrial construye una nueva mirada sobre el paisaje que habla del poderío humano sobre la naturaleza, de las relaciones entre poder, tecnología y progreso, pero sobre todo habla de una nueva dimensión estética de lo “irrepresentable”: lo colosal. Visto así, se lleva a cabo un desplazamiento sobre la

condición de lo informe que ya no tiene que ver necesariamente con la vida y la naturaleza, sino con una nueva forma de sobrepasamiento donde se anudan relaciones complejas entre el saber, el poder y la representación.

La tecnologización de lo colosal: monumento y horror

La estetización de la política tiene sus dos grandes expresiones en la guerra y en la gran arquitectura moderna del Estado y del poder de capital. ¿Qué significan todas las grandes construcciones urbanas del siglo XX sino una suerte de estética de lo colosal? ¿No es la guerra una realización del poderío de la técnica? Ya Marinetti se fascinaba por este potencial de la técnica de guerra y reivindicaba su esteticidad:

De acuerdo con ello reconocemos [...] la guerra es bella porque gracias a las máscaras antiguas, a los megáfonos que causan terror, a los lanzallamas y los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras. La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de putrefacción...⁵³

Más allá de lo siniestro y lo sublime, el desarrollo del arte del siglo XX, sin duda se relaciona con la capacidad inédita de lo tecnológico, así al tiempo que se pueden crear enormes construcciones que dan cuenta del poder, se produce el armamento que no es sino la otra cara de este mismo potencial. Estos modos de expresión hablan del desbordamiento de la tecnología, es ahí donde habría que buscar las relaciones de lo indeterminado en la estética y el arte del siglo XX. Un desbordamiento del concepto que no puede ser representado, y que según Kant corresponde a lo colosal. Visto así, una vez más la discusión tiene que ver con los límites que Kant pone al concepto de lo sublime. Lo sublime es un concepto intermedio que le permite articular la experiencia de lo “irrepresentable”, de lo informe, en términos de pura subjetividad y colocarlo en el lugar de la emoción. En la *Crítica de la facultad de juzgar* la justificación argumentativa de esta noción está a la mitad entre lo informe de la naturaleza y lo informe del concepto: lo monstruoso y lo colosal respectivamente. Así, si lo monstruoso no puede ser objeto de

⁵³ Citado por Walter Benjamin, Ib. pág. 97.

representación porque contradice el fin de su propia naturaleza, lo colosal no puede ser objeto de juicio porque su concepto desborda la capacidad de representación, “se denomina *colosal* a la mera presentación de un concepto, que es casi demasiado grande para cualquier representación (que linda con lo relativamente portentoso); es que el fin de la presentación de un concepto es dificultado por el hecho de ser la intuición de un objeto casi demasiado grande para nuestra facultad de aprehensión”.⁵⁴

¿No es el sentido del monumento arquitectónico una suerte de concepto casi demasiado grande que desborda nuestra capacidad de aprehensión? ¿No es la guerra una suerte de lado inverso de esta incapacidad de aprehensión de un concepto demasiado grande que la desborda? Y más aún ¿qué supone este desbordamiento cuando no está signado ya como fuerza de la naturaleza?

Desde mi perspectiva, la comprensión del sentido de lo informe y lo grotesco en el arte del siglo XX habrá que buscarlo en esta relación. Si algo caracteriza, no sólo buena parte del arte del siglo XX, sino en general su régimen visual, es la que tiene que ver con los procesos que dan cuenta de esta dialéctica de lo colosal. Una dialéctica donde el concepto que desborda su capacidad de representación tiene dos extremos: el del delirio por la técnica como dispositivo de poder y que tiene su expresión en la idea del monumentalismo arquitectónico y urbanístico, y el delirio de la técnica que se realiza en la estética del horror y que tiene su forma más acabada en la lógica de la guerra y, de manera absoluta, en la industria del exterminio.

Si algo caracteriza el desbordamiento de lo tecnológico es la estética del urbanismo del siglo XX, una suerte de delirio del poder de construcción que se impone al paisaje hasta transformarlo en una figura de poder. Delirio que por lo demás corresponde a los discursos ideológicos con los que nuestra época se ha representado a sí misma, desde las construcciones que dan identidad nacional a los Estados hasta las construcciones que dan cuenta del poder del capital, lo colosal define la lógica delirante del poder, ahí donde la tecnología se sobre pasa a sí misma para crear un sistema simbólico que está lejos del temor ante la naturaleza y que abre más la dimensión del temor ante el poder. Quizá el mejor ejemplo de esta estética de lo colosal sean las grandes ciudades contemporáneas: la

⁵⁴ Emmanuel Kant, *La crítica de la facultad de juzgar*. Op. cit. págs. 166-167.

arquitectura del imperio como la llama Hals Foster.⁵⁵ Esos espacios que van de la utopía moderna de la arquitectura horizontal y de las grandes avenidas de Hausmman, hasta la arquitectura vertical de la utopía imperial de Nueva York.⁵⁶ En ellas, la idea kantiana de lo colosal sin duda tiene su expresión, expresión que por lo demás define de manera fundamental un horizonte estético y político a partir del cual entender la otra cara del sobrepasamiento de nuestra época: el del horror. Si la arquitectura hace del monumento ese delirio de un concepto que sobre pasa la representación, la estética de la guerra define el lado sensible de ese sobrepasamiento en la lógica del horror. Ambas son parte de la misma lógica: la de la relación entre representación y tecnología como definición del sentido de lo informe en la cultura y la sociedad contemporáneas. Se trata de una dialéctica ya no de lo sublime, tampoco de lo monstruoso, sino de lo colosal: lo monumental y lo horroroso la configuran como las dos caras de un mismo proceso.

Si la estética del Romanticismo entendió, sobre todo Hegel, las relaciones entre lo bello, lo sublime y lo cómico como un juego de sobrepasamiento hacia el Espíritu Absoluto y a partir de un horizonte donde lo humano y la naturaleza se superan a sí mismas como historicidad, la condición que abre la dialéctica de lo colosal y el cambio que supone el desplazamiento hacia el horizonte tecnológico de representación donde lo monumental y lo horroroso habrá que entenderlos desde la perspectiva de la violencia y la destrucción y como una suerte del proceso de la racionalidad moderna en la que se pone en conflicto las relaciones entre poder y representación. En este contexto, se da un giro, que hace prácticamente imposible explicar el sentido de lo informe desde la lógica de lo sublime, lo bello y lo monstruoso, antes bien la condición humana demasiado humana de la tecnología produce una nueva relación, la que tiene que ver con la dialéctica de lo colosal, donde en términos de poder y parafraseando el sistema hegeliano, su afirmación es lo monumental, su negación es lo horroroso y su síntesis lo terrorífico: Monumento, horror y terror son pues las mediaciones donde se lleva a cabo la lógica de lo colosal como el tipo de juicio kantiano que le corresponde a la estética del siglo XX.

Desde luego aquí importa desarrollar el problema del horror y el terror como la negatividad de lo colosal. En ello la referencia a la estética de la guerra hecha apenas unas

⁵⁵ Véase Hals Foster, Op. cit.

⁵⁶ Al respecto véase mi ensayo “Benjaminianas. París capital del siglo XIX, México capital del siglo XXI. Lugares distópicos de la modernidad”, en prensa.

líneas arriba y lo afirmado al principio de este trabajo sobre la implicación que tuvo para el imaginario del siglo XX el descubrimiento de las primeras imágenes de los campos de exterminio nazi aquí encuentran su explicación. Acaso por eso también la importancia del cine y la fotografía como esos regímenes de la visualidad contemporánea que en su propio dispositivo maquínico conllevan el potencial de “representar” el horror. Acaso por eso, finalmente, la posibilidad de llegar a una comprensión diferenciada sobre la condición de lo informe a partir de la aparición de las tecnologías de la reproducción masiva de la imagen.

Una de las discusiones más radicales que se ha llevado a cabo después de la segunda guerra mundial y sobre todo después del descubrimiento y las primeras imágenes documentales de los campos de exterminio nazi ha sido el problema de saber si la imagen puede representar el horror que vivieron los seres humanos en esos campos. Discusión que radicaliza la pregunta inicial que hice al principio de este capítulo, la que se refiere a la problemática de la realidad falsedad de las imágenes que nacen con el cine y la fotografía. Desde mi perspectiva y siguiendo los planteamientos sobre el cambio de sentido de lo colosal que se desprende del desbordamiento de la tecnología como un asunto demasiado humano, quizá tendríamos que aceptar, como lo plantea Georges Didi -Huberman siguiendo a Blanchot y Bataille, que toda imagen es al mismo tiempo velo y jirón. Nunca será toda la realidad pero tampoco es pura fantasía: el poder de la imagen que nace con el cine y la fotografía es el de lo imaginario, recordemos dice Didi -Huberman, citando a Lacan, “...que la función de lo imaginario [no es] la función de lo irreal” que todo imaginario se arraiga al mismo tiempo en lo real.⁵⁷ Las imágenes del exterminio nunca nos podrán dar toda la verdad sobre lo que significó la realización del horror en su sentido más amplio, pero en tanto imaginarias y como testimonios visuales de la industria del exterminio, sin duda tienen al menos dos características: la primera es que convocan una suerte de colectividad a partir del instante atrapado en su representación, segundo ponen en circulación un imaginario, que en su fragmento, representa un reducto de lo real: en este caso un desquiciamiento de lo colosal, del concepto ante lo que no tiene o no debería tener representación.

⁵⁷ Véase Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004, págs. 122-124.

En suma plantean un estatuto de la representación que anida la misma contradicción irresoluble de la imagen en nuestro mundo: al mismo tiempo que convocan una suerte de solidaridad humana ante el horror del exterminio, algo que por lo demás se cotidianiza hasta el casancio y la banalidad en nuestro mundo, nos convierte en *voyeurs* de ese mismo horror. La tecnología de la imagen tiene el poder de dar testimonio de la violencia y de hacernos por tanto testigos, pero al mismo tiempo en su reproductibilidad y edición paraliza su condición ética y política: la convierte en espectáculo. Es este territorio de la realidad y la falsedad donde se inscribe la lógica colosal del terror. No de un lado o del otro, sino en el espacio indefinido que abre la culpa y el placer como una forma de control social de los individuos, el espacio del morbo de la mirada. Visto así, habría que pensar que el horror es la otra cara de esta forma compleja de lo colosal que define en mucho el sentido de lo informe en nuestra sociedad. Como sea, esta complejidad también muestra el lado obscuro de lo informe, no sólo porque en su ambigüedad da cuenta del potencial de lo tecnológico, como un desbordamiento de la capacidad de representación de lo que no se podría representar, sino porque al hacerlo en la lógica de la guerra, lo instala en el ámbito de la corporeidad humana como el sitio donde se realiza la violencia misma de lo colosal tecnológico. El cuerpo en este sentido es el lugar más concreto donde el horror se manifiesta como el poder colosal de un concepto que se desborda a sí mismo, no hacia la naturaleza, sino hacia el sujeto de carne y hueso, hacia su corporalidad. Abre el orden de la crueldad como territorio “concreto” donde se realiza lo colosal: desproporción de la tecnología como industria del exterminio, como lógica del poder.

En este sentido el genocidio perpetrado a los judíos por el régimen nazi es la mejor muestra de ello. El poder de lo colosal que se realiza en el engarce entre raza, poder y tecnología, significa inscribir en el cuerpo de la víctima la figura misma del horror. Algo que desde luego no es exclusivo del nazismo en lo que se refiere a su práctica, pero sí en el sentido de que con ellos se instaura una lógica inédita en la historia de la humanidad: la industrialización del terror. Esta práctica y su subsecuente descubrimiento plantea una serie de preguntas: ¿Qué función tiene la imagen cuando ésta da cuenta del sentido del horror que produce la tecnología? ¿Cómo entender lo colosal terrorífico inscrito en la violencia al cuerpo cuando ésta es producto de la administración industrial de la muerte? En este

sentido la *Shoah* es, sin duda, un espacio de realización y de representación de lo colosal que muestra claramente el sentido de lo informe en la contemporaneidad.

La “solución final” habrá que entenderla en la lógica de la inhumanidad: la suspensión de lo humano en su condición de diferencia original. La inhumanidad de los campos no se puede reducir a una vuelta al estado animal de las víctimas, sino a la degradación y neutralización de toda diferencia corporal, a la neutralización de toda diferencia humana, asunto que tiene que ver con una instrumentalización tecnológica del horror donde lo importante es mostrar como un proceso de producción va destituyendo lo humano en todo sus aspectos. La lógica de esta suspensión hay que buscarla en la idea que funda la “filosofía del nazismo”: la idea del cuerpo engarzado, según la interpretación que hace Emmanuel Lévinas. De una parte, la condición de una corporeidad que entiende su identidad a partir de la pertenencia a un sustrato biológico: la sangre y la raza, es decir, que se explica por estar engarzado a una colectividad orgánica cerrada que se concibe a sí misma como exclusión de todo otro: la nación, el estado, la patria, el extranjero y que en todo caso iguala el sentido del límite y el territorio a este engarzamiento biológico, como lo afirma el comentario de Abensour al texto sobre la filosofía del hitlerismo de Lévinas:

‘La ontología de lo temporal’ de la Alemania hitleriana puede definirse de este modo: la primacía del cuerpo biológico y la consecuente exaltación de la sangre y de la raza muestran un modo de existir específico; la situación a la que el hombre se encuentra engarzado constituye a partir de entonces el fondo de su ser y circunscribe paradójicamente su poder-ser.⁵⁸

Por otro lado, este engarzamiento, supone una violencia fundamental a la diferencia originaria del otro, el “eso” del cuerpo violentado hasta la desnudez. Quizá este es uno de los aspectos más delicados del sentido o del sinsentido que pueden tener las posibles lecturas del Holocausto. Más allá de la idea de la reducción animal del otro que en un primer nivel puede leerse en las políticas de Exterminio, donde el cuerpo desnudo supondría esta vuelta a un estado primario del ser humano que lo equipararía con lo animal, habría que entender que la lógica perversa de la industria del Exterminio tiene que ver con la suspensión de la diferencia insustituible de cada cuerpo. En este contexto, la idea del cuerpo violentado hasta la desnudez quiere decir el modo en que el cuerpo sometido-hasta-

⁵⁸ Miguel Abensour, “El mal elemental” en Emmanuel Lévinas, *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, pág. 47.

el- desnudo, no es una animalización, sino una violentación del principio de toda diferencia: la del cuerpo. Los cuerpos desnudos de los campos de Exterminio suponen una desaparición de la diferencia de sexo y raza y sobre todo del gesto, y no tanto la animalización de lo humano.⁵⁹ Lo que se anida en esta lógica es una desproporción entre el pudor de quien es arrinconado en la violencia de la desnudez que neutraliza su diferencia y, la desvergüenza de quien está instalado en su suficiencia que no le permite la evasión como modo de afirmación de su diferencia.⁶⁰ Pero también muestra el lugar donde el terror, al desnudar el cuerpo, colapsa lo humano: el cuerpo desnudo es la desterritorialización de lo colosal, su sometimiento muestra la obscenidad del poder, el concepto demasiado grande que desborda la representación y que no es otra cosa que el terror.

Esta lógica del terror que se evidencia en el nazismo es el resultado del lento proceso de construcción de lo que Foucault llama la biotecnología del poder y que según el autor tiene que ver con el desarrollo y la relación que la modernidad decimonónica establece entre el saber de la biología, la tecnología y la noción de Estado moderno. De sus múltiples implicaciones nace un sentido de regulación donde se plantean dos cuestiones: la que se relaciona con el sentido de la normalización de la vida cotidiana de los individuos a partir de la circulación que se da de lo disciplinario a lo regulador y que aplicará al cuerpo y a la población y permitirá el orden disciplinario del cuerpo –en lo que se refiere al individuo-, y el control de los hechos aleatorios a través de la norma. Lo que en otras palabras significa que el control de la población a través de la salud, la edad, el sexo, etc. supone un control político de la vida y que traducido en la lógica de la raza hará del organismo más fuerte el que defina la identidad de esta propia biopolítica; y la que corresponde, a partir de esta lógica, al derecho de matar. El filósofo francés lo plantea

⁵⁹ Como lo anota Anne Amiel en su estudio sobre Hannah Arendt: “En los campos de concentración, la dominación total se efectúa en tres etapas: la muerte de la persona jurídica, luego la persona moral y, por fin de la identidad única de cada uno. El primer estado es el que prepara la fabricación de los apátridas, reforzado por la mezcla en los campos, de criminales y de perfectos inocentes, que son los “cobayos ideales”. Es necesario, pues, para la dominación totalitaria, que el libre consentimiento de un obstáculo tanto como la libre oposición, por lo que hace falta que sean abolidos los derechos civiles (no sólo los políticos) de toda población. El segundo estado se consigue volviendo imposible el martirio, convirtiendo a la muerte en anónima y sin significado, y tornando problemática e improbable toda decisión de la conciencia (como se los propone en *La decisión de Sophie*, de Styron), organizando el olvido. El último estadio es la trans formación del individuo en “manejo de reacciones”, el triunfo del sistema ‘pues destruir la individualidad es destruir la espontaneidad, el poder que tiene el hombre de comenzar algo de nuevo a partir de sus propios recursos, algo que no se pueda explicar a partir de las reacciones ante el entorno y los acontecimientos’” Anne Amiel, *Hannah Arendt. Política y acontecimiento*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2000, págs. 35 y 36.

⁶⁰ Miguel Abensour Op cit. y Emmanuel Lévinas, *De L'Evasion*. Paris: Fata Morgana, 1982.

claramente cuando se pregunta cómo se debe entender el exterminio del otro cuando la condición de la biopolítica se define en función de la calidad de vida de los individuos. Su respuesta es clara: el racismo, y en específico el del nazismo, funda su derecho a la muerte en la lógica primitiva de la guerra pero la conduce a su racionalidad biopolítica que se hace de la raza el lugar de esta identidad. A lo que habría que añadir que esto sólo es posible en tanto que se construye una fobia del otro, que no es más que el momento de simbolización donde el poder, la vida y la tecnología se dan la mano para “dar lugar” a una representación que haga posible su propio desbordamiento.⁶¹ Sin embargo habría que entender que no hay ni sujeto ni otro, en la biopolítica hay procesos que avanzan en y sobre sí mismos, no olvidemos que en el nazismo y el fascismo lo degenerado también se relaciona con la sexualidad y las enfermedades mentales, sobre todo las taras.

Visto así, el totalitarismo no radica en la afirmación de alguna diferencia sobre otra, sino en la neutralización de toda diferencia, hasta la propia. Acaso por ello el terreno fértil donde enraízan los totalitarismos y con ello el horror, es la sociedad de masas que no acepta el derecho de disenso, sino que se entiende a partir del engaño (propaganda) y del miedo como origen de toda colectividad donde se explica la pertenencia a una identidad primaria, biológica o de cualquier otra índole. Es una dialéctica entre el engaño y el miedo que otorga al poder el derecho de la violencia sobre toda diferencia como forma de mantenimiento del orden. Esta lógica fue la que llevó a Hitler al poder y esta es la lógica del derecho de guerra que el terrorismo de Estado en la era de la globalidad se ha atribuido.

Pero también es esta lógica de la producción masiva la que construye las formas del imaginario sobre el horror en el siglo XX. La tecnología de reproducción masiva de la visualidad también da lugar al horror. Las imágenes de guerra y con ello de cualquier forma de violencia son la otra parte de esta estética de lo colosal. En ellas se produce todo registro de visualidad que en su saturación, pero sobre todo en su circulación social como mercancía, hacen del horror el espacio donde se tejen las relaciones más obscenas del poder y con ello del control de los individuos. Desde la difusión masiva y las consecuentes construcciones que la industria del entretenimiento hizo y hará del exterminio judío, hasta las imágenes de decapitaciones de ciudadanos por el terrorismo de Alcaeda, el horror no

⁶¹ Al respecto de las consideraciones de Foucault sobre el racismo véase *La genealogía del racismo*. Op. cit. págs. 193-220.

tiene otra función que reproducir las formas de control social de los individuos. Como lo observa claramente Susan Sontang: “Es más fácil creer que el enemigo es un mero salvaje que mata y luego sostiene en vilo la cabeza de su presa para que todos la veamos.”⁶² Más fácil porque la condición masiva de la imagen va dirigida a un receptor que está convencido de que el horror viene de esa alteridad que hay que eliminar, la industrialización de la imagen habla pues de un estatuto de la tecnología que no tiene otra intención que vaciar la verdad de la imagen por sus excesos, pero no de mostrar que si esas imágenes tienen sentido es porque se producen en función de la propia tecnología. El horror es una industria del entretenimiento que tan sólo busca desplazar la violencia hacia el orden fantasmático de los individuos y con ello afirmar el propio sentido de lo colosal, ese donde el poder puede seguir expandiéndose en la medida que oculta su propia perversión. ¿Cómo pues poder subvertir este lugar de lo colosal que ha producido el engarce entre cuerpo, tecnología, poder y representación?

La estética del terror: un más acá de lo sublime

“Podemos definir el terror (siempre en el plano artístico) *como el sentimiento angustioso surgido de la combinación, inesperada y súbita, de lo sublime y lo siniestro.*”⁶³ Con esta afirmación Félix Duque introduce su análisis sobre la diferencia entre el terror y el horror en la cultura posmoderna, una diferencia que a sus ojos invalida buena parte de la producción artística del siglo XX, al tiempo que descubren un cierto tono melancólico de tinte romántico en el filósofo español. Sin embargo, esta diferenciación me servirá para concluir la argumentación que hasta ahora he venido desarrollando. ¿Podemos considerar el terror, al menos en nuestra época como la mezcla súbita entre lo sublime, en sentido kantiano, y lo siniestro, como “el lado oculto del deseo, es decir, lo que realmente se desea, lo que *Ello* desea en nosotros?” ¿O más bien tendríamos que pensar que el terror es producto de lo colosal que se engarza en las relaciones entre deseo, poder, y tecnología e inscribe su sobrepasamiento en el cuerpo del otro como lugar de realización de este anudamiento? Las consideraciones al respecto pienso que las responde el arte del siglo XX,

⁶² Susan Sontang, *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara, 2004, pág.83.

⁶³ Félix Duque, *Terror tras la posmodernidad*. Madrid: Abada Editores, 2004, pág. 15.

pero también el terrorismo. Si bien es cierto que el horror es una construcción que responde a la lógica de la industrialización de la imagen, también considero que es en la propia tecnología donde se encuentran las figuras más radicales del terror, esas donde se lleva a cabo la subversión y desenmascaramiento de lo colosal.

Como lo sostiene Hals Foster, el ataque del 11 de septiembre de 2001 marcó un lugar distópico de la modernidad: el que tiene que ver con la manifestación del terror en su más puro sentido- sin sentido. Este atentado es una aparición de lo siniestro, una aparición de lo inhóspito. Un siniestro que no se relaciona, en primera instancia, con la naturaleza, sino con la tecnología. “El 11 de septiembre –afirma Foster- fue un espacio de perversión distópica del sueño moderno del movimiento libre a través del espacio cosmopolita. Esta visión de Nueva York como la capital del sueño ha sido muy dañada.”⁶⁴ Sin duda Las Torres Gemelas fueron, desde una perspectiva benjaminiana, el lugar del sueño del capitalismo global, ¿cómo entender su colapso? Estas construcciones bien podrían interpretarse como la producción del sueño moderno del capital y el poder, como una suerte de realización de su utopía donde lo colosal de sus dimensiones nos hablan de las relaciones entre tecnología, economía y política: una suerte de concepto, que a pesar de ser tan grande, sí tiene (tuvo) su representación. Sin embargo, su destrucción no es acaso la misma que la del Coloso de Rodas: esa donde la grandiosidad del concepto no permite la representación. Pero con la diferencia de que en la leyenda de Rodas fue una catástrofe natural la que lo derribó, mientras que a las Torres su colapso se debió a un atentado terrorista. Este suceso histórico, por lo demás paradigmático, tanto por su espectacularidad como por su reiteración obsesiva en los medios, muestra justo el lado perverso del poder a la hora en que es la propia tecnología la que atenta contra el emblema del poder. Los aviones comerciales que hicieron estrellar contra las Torres son por sí mismos un juego de desproporciones que liberan el lado terrorífico de lo colosal. Esta desproporción podría leerse como un retorno de lo Real: la fuerza de la tecnología destruyéndose a sí misma y al mismo tiempo representando esta destrucción, sin duda es la mejor muestra de dicho retorno. Hélène Piralian hace una observación interesante referida al terrorismo armenio que bien puede también aplicarse al caso del terrorismo islámico: “La actualidad de un genocidio alimentado por la negación en el caso del genocidio armenio y el retorno regular

⁶⁴ Hals Foster, *Diseño y delito*. Op. cit. págs- 43-44.

del revisionismo judío constituirían aquello que, al continuar obstaculizando esa simbolización, volvería necesario, siempre en el presente, el sacrificio en lo Real de otros cuerpos, para intentar asegurar la existencia de una muerte simbolizable.”⁶⁵

Casi un siglo nos separa del genocidio de los armenios por parte de los turcos, sin embargo, la observación que hace esta psicoanalista es oportuna, sobre todo en lo que se refiere a la relación entre cuerpo e imposibilidad de simbolizar. Sin duda el exterminio armenio de principios del siglo XX es paradigmático de lo que acompaña al régimen del terror como una práctica de nuestra época. Es paradigmático porque es el primer genocidio donde se cruzan los discursos de la modernidad con el fundamentalismo nacionalista, en este caso de los turcos, como el ejercicio de la lógica del poder del Estado que implementa una industria de la aniquilación sobre un “cuerpo racial” definido. Pero también es paradigmático porque, a diferencia del exterminio judío, el de los armenios no tiene un reconocimiento en el occidente, antes bien, nunca se ha querido reconocer como tal en las instituciones internacionales ni por el Estado turco, lo que en otras palabras significa que no posee estatuto simbólico. Finalmente este genocidio, en tanto carece de reconocimiento, muestra los dispositivos ideológicos que están detrás de buena parte de la retórica post-holocáustica, sobre todo el que se refiere a la victimología, y su relación con las formas de control político del terror y el miedo que alimentan la simbolización de la Shoah.⁶⁶

Este ejemplo tiene la intención de mostrar de qué manera el terrorismo, el sacrificio de sí y el homicidio de otros seres humanos, intenta restituir la muerte y al hacerlo supone un regreso de lo Real como violencia contra el sistema simbólico que ha hecho imposible su representación. Basado en la identidad ontológica de una religión, el terrorismo islámico se apropia de la propia lógica de modernidad para subvertir con ello el estatuto de lo colosal a partir del terror. En este sentido la naturaleza de esta violencia supone un retorno de lo Real, que más allá de los hechos, demuestra que estas prácticas no se explican por un bárbaro que degüella a su víctima y la expone al mundo, sino por una pulsión más compleja donde se engarzan el cuerpo y la técnica para conducir a una comunidad al orden de la violencia que lo colosal ha producido: la de la injusticia. Así mientras que lo colosal construye y expande al mismo tiempo su imperio por la majestuosidad de la técnica y a

⁶⁵ Hélène Piralian, *Genocidio y transmisión*. Buenos Aires: FCE, 2000, pág. 93.

⁶⁶ Al respecto del genocidio armenio véase, Hélène Piralian, Op. cit.

través de la perversión tanto de la ética como de la política, que no son otra cosa que la piedad y el miedo, el terrorismo irrumpe, sorprende e instala al interior de la estética de lo colosal el pánico. Un acto de esta naturaleza basta para desmontar, en cada cuerpo dañado, la falacia de lo colosal. Basta porque en el momento en que el acto terrorista se comete, se introduce la lógica de la violencia en los lugares y las sociedades donde nunca debería de pasar. El terrorismo subvierte el sueño de lo colosal del poder a la hora en que muestra el potencial que tiene y que realiza la tecnología en la guerra. Si el engarce entre tecnología, cuerpo, inscribe la estética del imperio y a partir de ella produce la fantasía fóbica del otro, el terrorismo hace retornar de manera real ese otro en el lugar de la muerte y la violencia. El terror puro es este retorno de lo Real, sin forma, sin localidad, sin un rostro concreto, pero sí con uno delirante que se desfigura hasta la representación fantasmática con la que se construye la fobia.

¿Supone esto una defensa del terrorismo? Desde luego que no, más bien se trata de establecer una sintomatología del terror que vuelve problemática la función y el sentido de lo informe en la estética y el arte contemporáneos, sobre todo cuando pareciera que la sociedad contemporánea logró su punto de equilibrio entre el deseo y el terror en el momento que inventó la industria masiva de los imaginarios del placer y el dolor. Un doble juego donde todo placer y todo dolor tienen un sitio prescrito en que se controlan todas las pulsiones del ser humano. Justo ahí irrumpió un “más acá” de lo simbólico, un más acá que mostró que en realidad la seducción por lo sublime en la contemporaneidad era parte de ese juego de control social: asignar la vivencia de lo indeterminado y lo informe a la pura emoción del sujeto, es sin duda permitir la expansión de lo colosal.

¿Cómo entender, pues, el sentido de lo informe en el horizonte de la tardomodernidad y una cultura (la occidental) que ha construido y controlado, al mismo tiempo, todos los registros de la representación? ¿Puede todavía el arte subvertir algo desde lo informe y el terror cuando éstos tienen la forma y la realización mismas del terror y el terrorismo político? ¿Se puede pensar una estética del terror cuando lo que existe es una política del terror?

Al principio del siglo XX, la izquierda proponía contra la estetización de la política la politización del arte. Una afirmación que la historia se encargó de desmentir, al menos en lo que se refiere a su versión ideológica. El arte de izquierda también resultó ser una

construcción ideológica sin ninguna diferencia con la estética de lo colosal, antes bien fue uno de los productores y reproductores de su lógica. Fueron más bien las estéticas de la trasgresión de Bataille y Artaud las que encontraron un campo fértil dónde explorar la parte obscena de lo colosal. Los intentos de estos dos pensadores, así como las prácticas artísticas que detonaron, dieron lugar a un cuestionamiento radical de las lógicas con las que se configuró el juego entre lo sublime y lo colosal en el arte. Si bien es cierto que todos estos discursos y prácticas artísticas se enfocaron a subvertir los discursos de la estética moderna en torno a lo sublime y lo bello –y que quizá ese fue su falta de cálculo-, también es cierto que en esta trasgresión lo que se subvirtió fue el estatuto mismo de la representación y el gusto que el arte de la modernidad erigió. Sin embargo más allá de esto, es interesante tomar en cuenta que estos discursos de la trasgresión colocaron la discusión sobre lo informe en el lugar de las relaciones entre poder, tecnología y cuerpo. Bataille a través de la restitución de la fuerza de lo sagrado, Artaud por medio de la estética de la crueldad, intentaron la destitución del núcleo duro del sistema del arte en occidente: la idea misma del Sujeto y con ello la noción de representación. De la genealogía nietzschiana los dos intentaron la restitución de la vida, pero a diferencia de Nietzsche, su horizonte de negociación no era la naturaleza, sino la política y la tecnología.

Dos son las tesis de Bataille que muestran claramente la subversión del límite del sujeto moderno: la relación entre erotismo y muerte que destituye el sujeto como economía y lo reinserta en la lógica del exceso. Y la idea del Acéfalo sagrado como una suerte de irrupción del erotismo sin representación que restituye el cuerpo a su desnudez. En el libro del *Erotismo*, el escritor francés supone que el terror, lo informe, tiene que ver con la fuerza del erotismo que cancela la lógica del ahorro del placer que, en última instancia, es la que genera la forma social y económica de la propiedad y el dominio sobre el mundo y sobre el otro y que convierte el erotismo en fuerza de trabajo. Esta restitución sin embargo no puede ser sino una trasgresión al sistema de la ley o interdicto que, por otra parte, es la traducción del erotismo en poder. Trasgresión en tanto que no puede irrumpir el erotismo sin destituir el estatuto de representación que define la lógica de la economía -política del sujeto. Por su parte, lo Sagrado Acéfalo, como religión de la muerte y negación de la figura de lo religioso como la relación entre la cabeza y cuerpo; el escritor propone un cuerpo sin cabeza donde las pulsiones y los órganos son liberados de su pertenencia a una identidad

jerarquizada. Aquí se libera una suerte de pluralidad, pero sobre todo un más acá del terror que muestra que la condición del erotismo es una “negatividad sin empleo”. Una suerte de paralización de la finalidad y de la identidad que hace de lo erótico y de la muerte el sitio de resistencia a toda significación. *Sin-significación* que instituye al hombre acéfalo quien cancela la representación y con ello abre una herida al sentido.⁶⁷ Si lo informe terrorífico tiene un lugar en el “arte” es justo en el espacio donde se cancela el sentido, se cancela la representación y a cambio se muestra su pura irrupción.

Algo similar propone Artaud en su famoso texto *El teatro y su doble*:

Así, pues, por un lado el caudal y la experiencia de un espectáculo que impacte y se dirija al organismo en su totalidad por otro, una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados para darles un nuevo sentido. [...] Las palabras no dicen mucho al espíritu, la extensión espacial y los objetos se expresan; las imágenes nuevas también, incluso las imágenes evocadas por las palabras. Pero el espacio en el que estallan las imágenes y se superponen sonidos también habla si intercalamos las necesarias extensiones del espacio, preñadas de misterio e inmovilidad.⁶⁸

La idea del espaciamento como el acontecimiento donde cuerpo, objetos y gestos inscriben un ritmo en el que se construye una totalidad de flujos de “cuerpos sin órganos” ni significación lingüística, que generan un sobrepasamiento de la representación y lo conducen hacia el espacio vital del acontecimiento. Niegan el lenguaje, es decir, el orden puramente narrativo y discursivo de la representación, y con ello el *logos*, el decir de Dios, a cambio de una clausura originaria de la representación, la cual tiene que ver con el acontecimiento escénico y no con la representación. Se trata como lo dice Derrida de un parricidio. “El origen del teatro, tal como se tiene que restaurar, es una mano que se levanta contra el detentador abusivo del *logos*, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto.”⁶⁹ Es cierto que Artaud apuesta por una restitución de la vida en su sentido más primitivo, sin embargo lo hace a partir de dos nociones: la restitución del lenguaje al cuerpo y sobre todo a partir del espaciamento como condición del acontecimiento escénico. La crueldad se inscribe, según esto, al mismo tiempo, como una expansión de la fuerza de la vida, su exteriorización, y como una

⁶⁷ Véase Michel Camus, “La acefalidad o la religión de la muerte” en Pablo Sigg (ed.), *Georges Bataille. Meditaciones nietzscheanas*. México: Gerardo Villegas Editor, México, 2001, págs.139-150.

⁶⁸ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2002, pág. 77.

⁶⁹ Jacques Derrida, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, pág. 327.

restitución del lenguaje del gesto. La destitución del plano de representación a cambio de la irrupción del acoso y el temor entre y a través de los cuerpos. Destituir el sistema simbólico a partir de activar el espacio y el gesto y sus deformaciones: aquí el terror se instala en la deformación de la representación, en la liberación del cuerpo anterior a la simbolización. Se trata de una expansión del espacio donde el cuerpo y las cosas generan una colectividad de pulsión.

Visto así, el terror estético se inscribe en el cuerpo como forma de destitución social, política y vital del Sujeto. El erotismo, lo acéfalo y la crueldad son las desfiguraciones al interior del Sujeto que muestran el lado obscuro de la autorepresentación perversa que está detrás de la idea de lo colosal. Subvertir las falacias de la representación, significa entonces, una paráfrasis de terror que conduce a lo mismo que el terrorismo ataca: el cuerpo como símbolo del poder. Justo ahí, donde la crueldad del terrorismo, tanto de Estado como de resistencia, concretizan las relaciones entre poder, tecnología y deseo, se inscribe la lógica del terror estético en la contemporaneidad. Si el siglo XX inscribió el cadáver como cancelación de la muerte e hizo del deseo y el terror una geografía corporal, el terror estético, si tiene algún sentido, debe restituir la muerte al cuerpo. No se trata de negar el terror sino devolverlo a la radicalidad de la diferencia. En este contexto, las tres películas analizadas caminan por el lado ambiguo de esta restitución. Ahí en la estética del sadismo de *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*, ahí en la abyección ubesca de *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante* de Peter Greenaway y la perversión maquínica de *Crash*: el cine y el arte abren el lado obscuro de lo colosal. Cuando el cine abre por su poder de falsedad el registro de lo Real, que la estética de lo colosal quiere ocultar, justo ahí la falsedad es realidad y entonces verdad. El cine restituye el lugar simbólico de lo informe terrorífico y al hacerlo desenmascara, no sin cierta ironía, la falacia de lo colosal. Como piensa acertadamente Julia Kristeva, el cine se arrogó la fuerza de pensar lo especular desde lo especular y continúa: “se trata de utilizar lo visible, de no evacuar el fantasma pero [también] de protegerse de él sin dejar de desmontarlo. De no desplegarlo forzosamente en su ingenuidad onírica, sino de exhibir sus líneas de fuerza, sus aristas, su lógica.”⁷⁰ Desmontar lo especular desde lo especular mismo en los tres directores trabajados, supone desmontar el sentido de lo grotesco, lo monstruoso y lo informe como una crítica al delirio

⁷⁰ Julia Kristeva, *La revuelta íntima*. Buenos Aires: Eudeba, 2001, pág. 115.

del poder y en este sentido permitir el retorno de lo Real: aquel donde el terror se inscribe en el cuerpo.

Se trata pues de reinscribir el terror, usurpado por el cuerpo del poder y el cuerpo de la masa, al cuerpo concreto. Algo que sin duda tiene que ver con buena parte de las estrategias estéticas y artísticas contemporáneas, no ya el horror que siempre está en el orden de la representación, sino el terror que está en el límite del cuerpo concreto y donde su límite se levanta hasta el dolor. Justo ahí, lo informe restituye a lo finito lo que lo sublime, lo monstruoso y lo colosal han fabricado como la figura ideológica de lo trascendente a lo absoluto: ya sea como subjetividad, naturaleza o poder. Se trata de descubrir, más allá de las formas y las estrategias, los cuerpos como los límites que se levantan: ya no el concepto, ya no la vida, sino el cuerpo: territorio que se desterritorializa en todo su peso, en toda su gravedad, en todo su deseo.⁷¹ “No el cuerpo animal del sentido, sino la arealidad de los cuerpos: sí cuerpos extendidos hasta el cuerpo muerto. No el cadáver, donde el cuerpo desaparece, sino ese cuerpo *con el que el muerto compadece*, en la última discreción de su espaciamiento: no cuerpo muerto, sino el muerto como cuerpo...”⁷²

Si el siglo XX descubrió la desnudez como dato irreductible de todo terror y de todo placer, sin duda el arte tendrá que hacer de ésta el territorio donde todo cuerpo se desborda y levanta su propio límite, el espacio que restituya el lugar previo de toda representación. Más allá de lo sublime indeterminado, de lo monstruoso contranatural y de lo colosal delirante, el cuerpo reinscribe un lugar incierto aún por explorar: el de lo sublime finito.

⁷¹ Al respecto de toda esta corporalidad de lo sublime como lo sublime finito, véase: Jean -Luc Nancy, *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002, págs. 115-154.

⁷² Jean Luc-Nancy, *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003, pág. 44.

El desnudo en el arte (A manera de conclusión)

Mientras haya un cuerpo hay alba y nada más, ni astros, ni antorchas. Y hay, tiene lugar cada vez el alba propia de tal cuerpo, de tal o cual cuerpo. Así un cuerpo sufriente tiene su parte de claridad, igual a cualquier otra, y también distinta. El límite del dolor ofrece una evidencia intensa, donde lejos de convertirse en 'objeto' el cuerpo afligido se expone absolutamente como 'sujeto'. El que hiere un cuerpo, ensañándose ante la evidencia, no puede o no quiere saber que cada golpe hace a ese 'sujeto' más claro, más implacablemente claro. Jean-Luc Nancy, Corpus.

El cuerpo desnudo y el cuerpo desnudado, acción y pasión del arte y la mirada. El desnudo en el arte ha sido uno de los temas de representación constante en la historia. ¿Por qué y para qué se desnuda un cuerpo? ¿Cuándo un cuerpo se desnuda se muestra el otro o más bien funciona como el fondo especular sobre el que se proyectan las fantasías de la mirada?

Cuerpo bello, cuerpo sublime, cuerpo horroroso, cuerpo colosal: la mirada juega a inventar sus significados. En esta escritura que se hace de él y sobre él se anidan las formas, los símbolos y las tecnologías del mirar que inscribe en ese territorio indefinido, que en su origen es todo cuerpo, geografías y geologías de representación. Las inscripciones geográficas marcan límites, fronteras: en ellas el cuerpo aparece como figura y objeto: objeto del deseo, cuerpo del poder, cuerpo político. El cuerpo como escritura geográfica dibuja los planos de significación, desde los cánones del arte hasta los de su significación política. Por su parte la escritura geológica del cuerpo habla de sus capas, de la profundidad biológica y temporal, de la interioridad de la carne. Pero también, estas escrituras en conjunto que se hacen sobre el cuerpo, en su superficie y su interioridad, en tanto nacen de la mirada y la escritura, son geopolíticas. El cuerpo sobre el que se escribe es pues un territorio geopolítico de la mirada. Acaso por ello el desnudo es un intento, quizá el más radical, de la territorialización de la mirada.

Desde el origen del arte, el desnudo aparece como el lugar de toda representación. El cuerpo desnudo de los dioses es el lugar de lo colosal, como la desnudez del cuerpo

femenino es el lugar de lo sublime. ¿Qué es el ideal del cuerpo femenino sino una suerte de territorialización de la mirada que de tanto desear convierte en objeto lo mirado? Pero el desnudo también es el lugar donde el cuerpo se revela a la mirada: los cuerpos de la risa grotesca, que en su precariedad, trasgreden las geopolíticas de la representación, es como si en lo grotesco la geología del cuerpo se revelara a su geografía. Como sea, lo cierto es que el desnudo en el arte pone en juego las relaciones entre mirada, deseo y poder. La geografía, la geología y la geopolítica del cuerpo desnudo nos hablan de los dispositivos con los que la cultura construye la representación de sí y del otro. En este contexto, el desnudo en el arte convierte a los cuerpos territorios del agrado (la belleza), del deseo (lo sublime), lo repugnante (lo grotesco), del miedo (lo monstruoso) y de la angustia (el terror). Estos desnudos muestran las escrituras sobre el cuerpo, escrituras donde siempre se pone en operación la lógica del significante y la representación o mejor aún la lógica del significante como representación.

De esta lógica del significante como representación este trabajo ha intentado dar cuenta de las que se refieren a las de la repugnancia, el miedo y la angustia, teniendo, sin embargo como fondo de esta discusión la del deseo. La pregunta inicial sobre la condición del horror en el arte contemporáneo encuentra el lugar, al mismo tiempo cifrado y descifrado, en el cuerpo desnudo. Si alguna respuesta podemos dar en torno a lo informe como terror en régimen escópico de la contemporaneidad, ese tiene que ver con un género de desnudo que arranca al cuerpo el derecho de desnudarse. Es cierto que a lo largo de la historia del arte el desnudar el cuerpo es una práctica corriente, sin embargo dicha práctica tiene una diferencia fundamental con la contemporaneidad: la de nuestra época hace del desnudo lo informe mismo: el cadáver. Nuestros cuerpos son dos extremos radicales de la desnudez: el del erotismo y el de la muerte, en el siglo XX estos dos extremos se tocan para generar la figura del cadáver: una suerte de perversión donde al anonimato de los cuerpos da paso al retorno de lo Real, pero ya no bajo la manifestación de lo siniestro de la naturaleza, sino como su realización en lo siniestro de la tecnología: lo colosal.

Mientras lo sublime, esa gran invención de la modernidad, colocó lo indeterminado del lado del sujeto y la trascendencia con la idea de dar lugar al goce como experiencia humana y al mismo tiempo salvaguardar la condición de la ley moral y el bien común como gran utopía del proyecto ilustrado, lo colosal se abrió paso en la historia de la cultura y la

tecnología para configurar un informe más allá de la naturaleza. Ahí, en esta lógica del conocimiento moderno, la tecnología marcó un nuevo territorio de lo informe, el que tiene que ver con el terror. Ahí la tecnología se convierte en maquinaria delirante del poder o el engarce entre razón y deseo que marca una nueva escritura sobre el cuerpo: la del cadáver. Pero ahí también se lleva a cabo la subversión contra lo sublime, si el siglo XX generó una geopolítica del desnudo a través del cadáver; también gestó en este desnudo su propia contradicción. De esta contradicción da cuenta buena parte de la práctica artística contemporánea. Si el horror tiene su lugar geopolítico en el totalitarismo, también tiene su no-lugar en el arte. La relación del arte contemporáneo con el desnudo se explica por el terror estético, que no es otra cosa que la negatividad y el espacio de desenmascaramiento del lado obscuro de lo colosal. Llevar al territorio del propio cuerpo al horror, significa desmontar la lógica de la mirada del Sujeto que produce el desnudamiento del cuerpo. Significa deconstruir el propio desnudo, ya sea a través de subvertirlo como el caso de las prácticas de género del arte, ya sea para restituir el desnudo a la pulsión de la vida como las expresiones del accionismo y el performance, ya sea para desnudar la propia mirada como la pornografía, y con ello restituir la fantasía y transgredir el interdicto que el Sujeto le impone al deseo. Sin embargo este desnudo también es producto del cuerpo como significante, acaso por eso su función es una suerte de negatividad estética que queda apresada en la lógica del significante como representación. Queda apresada en el juego de la mirada como tecnología...

¿Puede pues el terror estético subvertir la lógica del terror geopolítico a la hora en que el desnudo queda atrapado en esta lógica de la mirada? Esta es la pregunta que se plantea después de todo el recorrido hecho. A decir verdad creo que no. El terror estético, si bien es cierto que funcionó como una resistencia e incluso como una revolución contra lo sublime, pasado el tiempo, tan sólo forma parte de la lógica de la representación. Tendríamos que pensar que este discurso del arte llegó a su agotamiento y que en el mejor de los casos logró darle un lugar a la fantasía y al deseo en la tardo modernidad. Acaso por ello al final del tercer capítulo afirmaba con Jean-Luc Nancy que habría llevar la desnudez más acá del cadáver, hacia la muerte. Ahí se restituye el lugar anterior a toda significación, a toda representación. La muerte no es el cadáver como el cuerpo no son sus geografías y su geologías. Si terror hace del desnudo del cadáver pura carne, la muerte restituye el

desnudo al cuerpo. Es decir, al límite del sujeto. Ahí lo informe no está ni más acá ni más allá del cuerpo: el cuerpo ni se abisma en el horror de la hecceidad de la materia ni se trasciende en lo infinito del espíritu. Ahí tampoco la mirada ve, como en la miopía de la que habla un personaje de Hélèn Cixous que ve después de no haber visto y al hacerlo descubre el sitio de espacio como levantamiento:

Pero mientras su alma desatada se abalanzaba, se formaba un impulso de descenso: al alejarse de su “mi-miopía”, descubría los extraños beneficios que su extranjera interior le prodigaba “antes”, y de los que nunca antes pudo gozar con alegría, solamente con angustia: lo inlegado de lo visible al alba, el paso por el no-ver, siempre hubo un umbral, cruzar nadando el estrecho entre el continente ciego y el continente vidente, entre dos mundos, un paso marcado, venir del fuera, un todavía, una imperfección, abría los ojos, y veía todavía, había que ejecutar ese movimiento de puerta para acceder al mundo visible...No ver es defecto, penuria, pero no-verse vista es virginidad fuerza independiente. Al no verse no se veía vista, es lo que le dio su agilidad de ciega, la gran libertad de la borradura de sí.¹

El lugar de la mirada en el cuerpo miope es la borradura, tendríamos que pensar, como lo propone la escritora, que si una mirada para definir figuras tiene que ver de tan cerca sigue siendo mirada, al contrario asumir que en la miopía quien ve tan cerca ya no mira, sino más bien toca. En esta metáfora de la mirada como tacto, el ojo se expulsa al mundo y desborda sus límites. La borradura da lugar a la proximidad del cuerpo con otros cuerpos y del cuerpo con el mundo. ¿Cómo pensar pues el desnudo desde una mirada miope o táctil?

Si la constante de las estéticas de lo sublime y de lo monstruoso tiene que ver con un sujeto sin cuerpo, en el caso de la primera, y un cuerpo sin sujeto en la segunda, quizá tendríamos que aventurar un cuerpo sujeto. Un *corpus ego*, según expresión de Nancy, donde lo sublime se acota al límite del cuerpo: un sublime finito. Kant y con él la modernidad, entendieron lo sublime como un estado interno del sujeto que conecta el arrobamiento de la emoción con el Bien y con ello concilia el deseo con la libertad, en suma conciliaba la fisura de la voluntad. En cambio este sublime finito supone reinscribir la libertad al cuerpo. Como lo afirma Nancy, no se trata de la emoción de la libertad, sino de la libertad de la emoción. Como la mirada táctil del miope, la aproximación a los cuerpos por la caricia supone el levantamiento de lo finito del cuerpo: ahí el cuerpo se

¹ Hélène Cixous, “Sa(V)er en Hélèn Cixous y Jaques Derrida, *Velos*. México: Siglo XXI Editores, 2001, pág. 29.

extiende hacia sus objetos y hacia el otro para descubrir todo como un borde que se desborda en la medida que se le toca. Lo sublime ya no está en el interior del sujeto, sino en su espaciarse hacia el mundo. Visto así, ni informe ni indeterminado: el cuerpo no es ni su geografía ni su geología, menos aún su geopolítica, sino el cuerpo como una desterritorialización de la mirada al que se le recorre con el tacto: ahí el desnudo habla más bien de un acontecimiento, de una comunidad de cuerpos donde lo indeterminado habría que entenderlo como el levantamiento, como gesto, tensión, risa, dolor y muerte donde toda plasticidad está cancelada. Terminó con esto:

Un cuerpo jamás 'penetra' la abertura de otro cuerpo *excepto dándole muerte* (de ahí que haya todo un pobre léxico sexual que no es otra cosa que un léxico del asesinato y de muerte...). Pero un cuerpo 'en' un cuerpo, ego 'en' ego, eso no 'abre' nada: es *directamente sobre* lo abierto donde el cuerpo es ya, infinitamente, más que originalmente; es directamente sobre *eso* donde tiene lugar esta travesía sin penetración, esta refriega sin mezcla. El amor es el tacto de lo abierto.²

² Jean-Luc Nancy, *Copus*. Op.cit. pág. 25.

Lista de Imágenes

- Fig. 1** Ut Nick, *Guerra de Vietana*, Fotografía blanco y negro, 1972.
- Fig. 2** Peter Witkin, *Leda*, Fotografía, 1986.
- Fig. 3** Anónimo, *Fosa Común Gergen-Belsen*, Fotografía, 1945.
- Fig. 4** Giotto di Bondone, *Los estigmas*, Fresco, 1297-1300 (aprox.).
- Fig. 5** Jeronimus Bosch, “El Bosco”, *El Jardín de las Delicias* (detalle), Temple sobre madera, 1504.
- Fig. 6** Hans Holbein, “El joven”, *El cuerpo del Cristo Muerto en la tumba*, Temple sobre tabla, 1522.
- Fig. 7** Lorenzo Bernini Granzi, *El éxtasis de Santa Teresa*, Escultura, 1647-1612.
- Fig. 8** Michelangelo Amerighi Caravaggio, *Muchacho Mordido por un lagarto*, Óleo sobre tela, 1600.
- Fig. 9** Michelangelo Amerighi Caravaggio, *Muchacho con cesto de frutas*, Óleo sobre tela, 1593.
- Fig. 10** Francisco de Goya, *Y aún no se van*, *Capricho No. 59*, Grabado, 1797.
- Fig. 11** Dinn y Jake Chapman, *Hell*, Instalación, 2000.
- Fig. 12** Carrolle Schneemann, *Interior Scroll*, Acción, 1975.
- Fig. 13** Kiki Smith, *Tale*, Escultura, 1992.
- Fig. 14** Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, Fotograma, 1975.
- Fig. 15, 16, 17, 18, 19** Pier Paolo Pasolini, *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*, Fotogramas, 1975.
- Fig. 20** Franz Hals, *Banquete de os oficiales de la compañía militar de Haarlem*, Óleo sobre tela, 1616.
- Fig. 21, 23, 25, 27 28, 29, 30** Peter Greenaway, *El cocinero, el ladrón, su amante y su esposa*, Fotogramas, 1989.
- Fig. 22** Francis Bacon, *Hombre con Perro*, Óleo sobre tela, 1953.

- Fig. 24** Hamenszonn Van Rijn Rembrandt, *El buey muerto*, Óleo sobre tela, 1655.
- Fig. 26** Hamenszonn Van Rijn Rembrandt, *La lección de Anatomía*, Óleo sobre tela, 1655.
- Fig. 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 41** David Cronenberg, *Crash*, Fotograma, 1986.
- Fig. 37** *Asesinato de Kennedy*, Fotograma de video, 1963.
- Fig. 38** *James Dean y su choche*, Fotografía, 1955.
- Fig. 39** *Coche accidentado de James Dean*, Fotografía, 1955.

Filmografía

Pier Paolo Pasolini

1975 Salò o le centoventi giornate di Sodoma

(Saló o las 120 jornadas de Sodoma)

Basado en la novela de De Sade **Las 120 jornadas de Sodoma**

Colaboradores en el guión Sergio Citti Y Pupi Avati

Fotografía Tonino Delli Colli

Escenografía Dante Ferretti

Vestuario Danilo Donati

Colaborador musical Ennio Morricone

Montaje Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi

Música seleccionada por Pier Paolo Pasolini

Asistentes de dirección Umberto Angelucci y Fiorella Infascelli.

Intérpretes y personajes Paolo Bonacelli (El Duque Blangis); Uberto Paolo Quintavalle (el Presidente de la Corte); Giorgio Catalde (el obispo, doblado por Giorgio Caproni); Aldo Valletti (el Presidente Durcet, doblado da Marco Bellocchio); Caterina Boratto (señora Castelli); Hélène Surgère (señora Vaccari, doblada por Laura Betti); Elsa de' Giorgi (señora Maggi); Sonia Saviange (virtuosa del piano). Y además: Sergio Fascetti, Antonio Orlando, Claude Cicchetti, Franco Merli, Bruno Musso, Umberto Chessari, Lamberto Book, Gaspare de Jenno, Giuliana Melis, Faridah Malik, Graziella Aniceto, Renata Moar, Dorit Henke, Antinisca Nemour, Benedetta Gaetani, Olga Andreis, Tatiana Mogilanskij, Susanna Radaelli, Giuliana Orlande, Liana Acquaviva, Rinaldo Missaglia, Giuseppe Patruno, Guido Galletti, Efisio Erzi, Claude Troccoli, Fabrizio Menichini, Maurizio Valaguzza, Ezio Manni, Anna Maria Dossena, Anna Recchimuzzi, Paola Pieracci, Carla Terlizzi, Ines Pellegrini.

Productora PEA (Roma) / Les Productions Artistes Associés (París)

Productor Alberto Grimalde

Peter Greenaway

1989 *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*

Duración 124 min.

Intérpretes Richard Bohringer (Richard, el cocinero), Michael Gambon (Albert Spica, el ladrón), Helen Mirren (Georgina, la esposa), Alan Howard (Michael, el amante), Tim Roth (Mitchel), Ciaran Hinds (Cory), Gary Olsen (Spangler), Ewan Stewart (Harris), Roger Ashton Griffiths (Turpin), Ron Cook (Mews), Liz Smith (Grace), Emer Gillespie (Patricia), Janet Henfrey (Alice), Arnie Breevelt (Eden), Tony Aleff (Troy), Paul Rassel (Pup), Ian Dury (Terence Fitch), Ian Sears (Philippe)

Musica Michael Nyman

Fotografía Sacha Vierny

Montaje John Wilson

Escenografías Ben van Os, Jan Roelfs

Vestuario Jean-Paul Gaultier

Productor Kees Kasander

Producción Allarts Cook Ltd., Erato film

David Cronenberg

1996 *CRASH*

Producción Alliance Communications Corporation / Téléfilm Canada / The Movie Network / Recorded Picture Company

Productor David Cronenberg

Coproductores Stephane Reichel y Marilyn Stonehouse

Duración 100 minutos

Guión David Cronenberg, a partir de la novela homónima de J G Ballard

Fotografía Peter Suschitzky

Dirección artística Tamara Deverell

Montaje Ronald Sanders

Música Howard Shore

Diseño de producción Carol Spier

Intérpretes James Spader (James Ballard), Holly Hunter (Helen Remington), Elias Koteas (Vaughan), Deborah Kara Unger (Catherine Ballard), Rosanna Arquette (Gabrielle), Peter MacNeill (Colin Seagrave)

Bibliografía y otras fuentes

1. Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. *La dialéctica de la ilustración*. Trad. Juan José Sánchez. 5ª Edición. Col. Estructuras y Procesos. Serie Filosofía. Madrid: Trotta, 2003.
2. Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Pre-textos, 1995.
3. Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homno Sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretextos, 2000.
4. Amiel, Anne. *Hannah Arendt. Política y acontecimiento*. Trad. Rogelio C. Paredes. Claves. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2000.
5. Arendt, Hannah. *La vida del espíritu*. Trad. Fina Birulés y Carmen Corral. Paidós Básica. Buenos Aires: Paidós, 2002.
6. Argullol, Rafael. *Sabiduría e ilusión*. Madrid: Taurus, 1994.
7. Aristóteles, *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Col. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1974.
8. Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Equipo Editorial. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2002.
9. Avensaur, Miguel. “El Mal elemental” en Emmanuel Levinas, *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo*. Trad. Ricardo Ibarlucía y Beatriz Horrac. Col. Breves. Buenos Aires:Fondo de Cultura Económica, 2001.

10. Bajtín, Mijael. *La cultura popular en la Edad Media y en Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Col. Historia y Geografía. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
11. Barrios Lara, José Luis. *Ensayos de crítica cultural, una mirada fenomenológica a la contemporaneidad*. Col. Alter- texto. México: Universidad Iberoamericana, 2004.
12. Barrios, José Luis “Benjaminianas. París capital del siglo XIX, México capital del siglo XXI. Lugares distópicos de la modernidad”, Inédito.
13. Barrios, José Luis. “El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional (1920-1950)*. Ed. Esther Acevedo. Col. Arte e Imagen. México :CONACULTA, 2002.
14. Barrios, José Luis. “Théo Angelopoulos: el cine más allá de la muerte del arte, más allá del fin de la historia” en *Historia y Grafía*, no. 16, año 8, Universidad Iberoamericana, 2001.
15. Barrios, José Luis. *Tiempo narrado. El mundo pictórico de Roberto Rébora*. México: OAK Editorial/FONCA, 2000.
16. Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1992.
17. Bataille, Georges. *El erotismo*. Trad. Antoni Vacens. Col. Margianles 76. 7ª Edición. México: Tusquets, 1997.
18. Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Trad. Carmen Santos. Col. La Balsa de Medusa. Madrid: Visor, 2001.

19. Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Trad. Joaquín Jordá. Col. Argumentos. 5ª Edición. Barcelona: Anagrama, 2001.
20. Benjamin, Walter. 'L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique' (Versión 1939). *Oeuvres*. Trad. Moris Dcandillac y Reiner, Rochlitz y Piere Ruch. Col. Folio Essais. t. III. Paris, Gallimard, 2000.
21. Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998.
22. Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003.
23. Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Edit. Rolf Tiedemann. Trad. Luis Fernández Castañeda e Isidro Herrera, et. al. Madrid: Akal, 2005.
24. Bloom, Harold. *El canon occidental*. Trad. Damián Alou. 2ª Edición. Col. Argumentos. Barcelona: Anagrama, 1994.
25. Boccioni, Umberto. *Estética y arte futurista*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Acantilado, 2004.
26. Bordieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. Ma. del Carmen Ruiz de Elvira. Serie Mayor. México: Taurus, 2002.
27. Borroughs, Williams. *El almuerzo desnudo*. Trad. Martín Lendínez. Col. Compactos. 9ª Edición. Barcelona: Anagrama, 1998.
28. Buci-Glucksman, Christine. *La folie du voir. Une esthétique du virtual*. Col. Débats. Paris: Galilée, 2002.

29. Camus, Michel. “La acefalidad o la religión de la muerte” en *Georges Bataille. Meditaciones nietzscheanas*. Ed. y Trad. Pablo Sigga. México: Gerardo Villegas Editor, México, 2001.
30. Canetti, Elías. *Auto de fe* en *Obras completas*. Trad. Juan José del Solar. Col. Círculo de lectores. T. III, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.
31. Certau, Michel de. *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. Col. El oficio de la historia. 3ª Edición. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
32. Certau, Michel de. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Trad. Jorge López Moctezuma México: Universidad Iberoamericana, 1993.
33. Cheroux, Clément. “Les seuls de L’horreur” en *Représenter l’horreur*. París : Art Press, Mayo 2001.
34. Cixous, Hélène. ‘Sa (v) er’ en Cixous, Hélène y Jacques Derrida. *Velos*. Trad. Mara Negrón. Col. Teoría. México : Siglo XXI Editores, 2001.
35. Cortés, José Miguel. *Orden y Caos Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1970.
36. Cuellar, Carlos Alejandro. “Nuevo sexo y nueva carne” en *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. José Antonio Navarro. Ed. Col. Intempestivas. Madrid:Valdemar, 2002.
37. Culiánu, Ioan P. *Eros y magia en el Renacimiento*. Trad. Neus Clavera y Hélène Rufat. Madrid: Siruela, 1999.
38. Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el con la historia*. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999.
39. Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1985.

40. Deleuze, Gilles y Félix Gautari. *Mil mesetas*. Trad. José Vázquez Pérez. Col. Pre-textos. 5ª Edición. Valencia: Pre-textos, 2002.
41. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002.
42. Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Trad. Irene Agoff. Col. Paidós comunicación. Barcelona: Paidós, 1984.
43. Deleuze, Gilles. *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Col. Paidós Comunicación. Barcelona: Paidós, 1986.
44. Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Col. Pensamiento Crítico-Pensamiento Utópico. Barcelona: Anthropos, 1989.
45. Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Trad. Mariana Miracle. Col. Biblioteca del presente. Barcelona: Paidós, 2004.
46. Duque, Félix. *Terror tras la posmodernidad*. Madrid: Abada Editores, 2004.
47. Duve, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Massachussets: October/Mit Press, 1996.
48. Finkielkraut, Alain y Pascal Bruckner. *El nuevo desorden amoroso*. Trad. Joaquín Jordá. 3ª Edición. Barcelona: Anagrama, 1979.
49. Forster, Ricardo. *Walter Benjamin y el problema del mal*. Col. Biblioteca de Filosofía. Buenos Aires: Altamira, 2001.
50. Foster, Hals. *Diseño y delito. Y otras diatribas*. Trad. Alfredo Broton Muñoz. Madrid: Akal, 2004.
51. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. Trad. Martí Soler. Col. Teoría. 11ª Edición. Tomo II, México: Siglo XXI, 1998.
52. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Trad. Ulises Guñazú. Colección Tería. 27ª edición. Tomo I. México, Siglo XXI, 1999.

53. Foucault, Michel. *La genealogía del racismo*. Trad. Alfredo Tzveibel. Col. Caronte Ensayos. Buenos Aires: Altamira, 1996.
54. Foucault, Michel. *La historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla. Col. Breviarios. 2ª Edición. T.I. México: FCE, 2002.
55. Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Trad. Enrique Lynch. 3ª edición. Serie Cladema. Barcelona: Gedisa, 1980.
56. Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. Trad. Elsa Cecilia Frost. Col. Teoría. 17ª Edición. México: Siglo XXI, 2004.
57. Foucault, Michel. *Los anormales*. Trad. Horacio Pons. Col. Sección de Obras de Sociología. México: FCE, 2000.
58. García Núñez, María. *El primer programa del Idealismo Alemán como proyecto utópico*. <http://aparterei.com>.
59. Goethe, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Ed. Manuel José González y Miguel Angel Vega. Trad. José Roviralta. Col. Letras Universales. 8ª Edición. Madrid: Cátedra. 2001.
60. González-Fierro, Santos José Manuel. *David Cronenberg. La estética de la carne*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999.
61. Gorostiza, Jorge. *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra, 1995.
62. Greenaway, Peter. *The cook, the thief, his wife and his lover*. París: Dis Voir, 1989.
63. Grüner Eduardo. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Col. Vitral. Buenos Aires: Editorial Norma, 2002.

64. Hegel, G.F. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Ed. Jorge A. Mestas. Trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. Col. Proyectos Ánfora, S.L., 2003. Madrid: Mestas, 2003.
65. Hormigós Vaquero, Montserrat. “Nuevas especies para el panteón femenino” en *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. José Antonio Navarro. Ed. Madrid:Valdemar, 2002.
66. Huyseen, Andrés. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalidad*. Trad. Silvia Fehrmann. Col. Obras de Historia. México: FCE, 2002.
67. Ingarden, Roman. “Valores artísticos, valor estético” en Harold Osborne, *Estética*. Trad. Estrella Mastrangelo. México: FCE, 1976.
68. Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Trad. Gerald Nyenhuis H. México: TAURUS/UIA. 1998.
69. Jaeger, Werner. *La paideia. Los ideales de la cultura griega*. Trad. Wenceslao Roces. 2ª Edición. México: FCE, 1962.
70. Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Trad. Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios. Madrid: Taurus, 1986.
71. Jay, Martín. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Trad. Alice Alcira Bixio. Col. Espacios del Saber. Argentina: Paidós, 2003.
72. Kant, Emmanuel. *Antropología en sentido pragmático*. Trad. Jose Gaos. Madrid: Alianza, 1991.
73. Kant, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún. Col. Pensamiento Filosófico. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

74. Kant, Emmanuel. *Crítica de la razón práctica*. Trad. E. Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente. 4ª Edición. Salamanca: Sígueme, 1998.
75. Kant, Emmanuel. *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*. Trad. Alberto Rábano Gutiérrez y Jacinto Rivera. Col. Mínimo Tránsito. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
76. Kauffman, Linda S. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Trad. Manuel Talens. Valencia: FRONESIS, 2000.
77. Kristeva, Julia. “El Cristo muerto de Holbein” en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Edit. Michel Feher. Trad. Anne Cancogne. Tomo I, Madrid: Taurus, 1989.
78. Kristeva, Julia. *La revuelta íntima. Literatura y Psicoanálisis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
79. Lacan, Jaques. *Escritos II*. Trad. Tomás Segovia. Col. Psicología y Etología. 20ª Edición. México: Siglo XXI, 1998.
80. Lautréamont, Conde de. *Cantos de Maldoror*. Trad. Aldo Pellegrini. México: Ediciones Coyoacán, 1994.
81. Lévinas, Emmanuel. *De L'Evasion*. Paris: Fata Morgana, 1982.
82. Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Trad. Daniel E. Guillot. Salamanca: Sígueme, 1997.
83. Levy, Primo. *Si esto es un hombre*. Trad. Pilar Gómez Bédate. Col. Personalía. 4ª Edición. Barcelona: Muchnik, 1994.
84. Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.* Trad. Juan García Gayo. Col. Continente. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.

85. Luján Sauri, Jorge Humberto. *El cine de Peter Greenaway. Visto desde las perspectivas del análisis barroco, intertextual e irónico*. México: Ediciones sin nombre/Juan Pablos Editor/Cineteca Nacional, 1999.
86. Makhlin, Vitalil. ‘Una risa invisible al mundo’. La anatomía carnavalesca de la Nueva Edad Media” en Bubnova, Tatiana. (ed), *En torno a la cultura popular de la risa*. Barcelona: Anthropos/Fundación Cohen, 2000.
87. Man, Paul de. *La ideología estética*. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richard. Col. Teorema. Serie Mayor. Madrid: Cátedra, 1998.
88. Mattews Grieco, Sara F. “El cuerpo, apariencia y sexualidad” en Georges Duby y Michelle Perrot (ed.), *Historia de las mujeres*. Trad. Marco Aurelio Calmarini. Tomo III. Madrid: Taurus, 1992.
89. Nahoum-Grappe, Veronique. “La estética ¿máscara, estrategia o identidad petrificada?” en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*. Trad. Marco Aurelio Calmarini. Tomo III. Madrid: Taurus, 1992.
90. Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.
91. Nancy, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Col. Pensamiento Crítico-Pensamiento Utópico. Barcelona: Anthropos, 2002.
92. Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
93. Onfray, Michel. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Trad. Alcira Bixio. Col. Espacios del saber 27. Buenos Aires: Paidós, 2002.
94. Onfray, Michel. *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Trad. Ximo Brotons. Valencia: Pre-Textos, 2002.

95. Ortiz, Áurea y María Jesús Piqueras. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, 1995.
96. Pasolini, Pier Paolo. "Tetis" en Ed. Vittorio Boarini. *Erotismo y destrucción*. Trad. Augusto M. Torres y Belen Díaz. Col. Arte. 2ª Edición. Caracas: Editorial Fundamentos 1998.
97. Pasolini, Pier Paolo. *Cine de Poesía*. Trad. Joaquín Jordá. Col. Cuadernos Anagrama. Barcelona: Anagrama, 1970.
98. Piralian, Hélène. *Genocidio y transmisión*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: FCE, 2000.
99. Platón, "EL Banquete" en *Diálogos*. Trad. García Gual... (et. al). Tomo III, Madrid: Gredos, 1997.
100. Ricouer, Paul. *Tiempo y narración*. Trad. Agustín Neira. Col. Lingüística y Teoría Literaria. T.I, México: Alianza, 1995.
101. Rodríguez Tous, Juan Antonio. *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Barcelona: Suplementos ER, 2002.
102. Sade, Marqués de. *Las 120 jornadas de Sodoma*. Trad. Pilar Calvo. Col. Espiral. 3ª Edición. Madrid: Fundamentos, 1996.
103. Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Trad. Dolores Mascarella. Col. Crítica y Estudios Literarios. Madrid: Cátedra, 2003.
104. Siciliano, Enzo. *Vida de Pasolini*. Trad. Juan Moreno. Barcelona: Plaza&Janés, 1981.
105. Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Trad. Miguel Angel Vera. Madrid: Siruela, 2003.

106. Sontang, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Trad. Aurelio Major. México: Alfaguara, 2004.
107. Steinberg, Leo. *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*. Trad. Jesús Valiente Malla. Madrid: Herman Blume, 1989.
108. Tarkovsky, Andrei. *Esculpir el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Trad. Enrique Banús Madrid: RIALP, 1991.
109. Žižek, Slavoj. *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*. Trad. Jorge Piatigorsky. Col. Espacios del Saber. Buenos Aires: Paidós, 1998.
110. Žižek, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Trad. Jorge Piatigorsky. Col. Espacios del Saber. Buenos Aires: Paidós, 2000.