



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

*“La melancolía como síntoma del fin de la modernidad”*

Tesis

Que para obtener el título de licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Fernando Raúl Martínez Aroche

Director de tesis:

Maestro. José Eugenio Garbuno Aviña

México 2008



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.

Con cariño a mi familia, especialmente a mis padres.

Mis hermanos.

Gracias.

## **INDICE**

<b>Introducción</b> .....	Paginas 1 a 10
Los dados eternos.....	Pagina 11
<b>CAPÍTULO I.</b>	
Construyendo la modernidad	
¿Verdad y mentira?.....	Paginas 12 A 16
El mundo se ordena.....	Paginas 17 a 34
(La signatura y la perspectiva)	
<b>CAPÍTULO II.</b>	
Los relatos.	
EL caos, el mito.....	Paginas 35 a 42
EL relato moderno	
La utopía.....	Paginas 42 a 53
El Quijote.....	Paginas 53 a 59
Duchamp el gran vidrio (el espejo de Alicia).....	Paginas60 a 75
<b>CAPÍTULO III.</b>	
La melancolía.....	Paginas76 a 87
El caos, el mito.....	Paginas88 a 108
El asco.....	Paginas109 a 113
Lo monstruoso.....	Paginas114 a 119
La crueldad la violencia.....	Paginas 120a 143
La abyección.....	Paginas 144 a 148
La locura.....	Paginas 148 a 169
Conclusiones.....	Paginas 170 a 175
<b>Bibliografía</b> .....	Paginas 176 a178

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo trata de la modernidad del arte y de la vanguardia, ¿del fin de la modernidad? Pero de manera paralela se aborda la melancolía como un síntoma de la imposibilidad de resolver o alcanzar los fines planteados por el proyecto moderno. La melancolía es un síntoma de la paradoja que fundó la idea de la modernidad, pero que a la vez la condenó a ser un fantasma que nunca pudo corporizarse, la melancolía aquí descrita es inherente a la modernidad, por ello plantea una permanente pregunta que no tiene respuesta, creando una permanente tensión a futuro... ¿El fin de la modernidad? Dejó esta pregunta sin repuesta y la melancolía es el malestar de una crisis sin fin. Que no sólo termina con un proyecto político, es decir, termina con el mundo o una forma de entender el mundo y por ello se plantea otro fin del arte.

¿Desde dónde mirar para intentar comprender dónde se extinguió o se atoró la energía que impulsó la modernidad?; si bien la posmodernidad no supera la crisis de la modernidad, sí articula una serie de ideas que se encaminan a señalar los principales vicios de las estructuras político-sociales, económicas y artístico-culturales de ésta; si bien estos señalamientos no resuelven la crisis de la modernidad, si las remarcan o resignifican, por medio de esta marca se relativiza el conocimiento, los presupuestos sobre los que se estructura; pero sobre todo se cuestionan las jerarquías y estructuras que ordenan la modernidad, de modo contradictorio a la metodología tradicional fundada supuestamente sólo en el conocimiento científico; por el contrario, este orden obedece sobre todo a una estructura de poder instaurada en las instituciones científicas y educativas.

Para poder entender el fenómeno de la modernidad en el arte, es necesario entender los elementos subyacentes que configuran el discurso de la modernidad, así intento buscar no sólo las manifestaciones formales del arte moderno, sino los elementos que configuran el pensamiento moderno, los presupuestos que lo articulan y que construyeron el arte de la modernidad y del fin de ésta, aquello que subyace bajo lo aparente.

Para intentar entender los elementos que constituyeron la modernidad intentaré desarticular su discurso; procurando ser coherente con la idea, este trabajo no se desarrollará de modo lineal obedeciendo a la estructura de argumentación reconocidas por las instituciones educativas o centros de investigación hegemónicos; Por ello, este trabajo se estructurara retomando la idea del *rizoma* desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en el texto del mismo nombre, o la estructura utilizada

por Jaques Derrida en *Mal de archivo*, donde “deconstruye” la estructura organizativa de la escritura, al utilizar las partes periféricas del texto, es decir el prólogo, la introducción, el exergo, preámbulo, epílogo, pos-scriptum, excluyendo de la estructura un argumento o tema central, como una forma de cuestionar la manera en que se registra el discurso oficial de la historia, pues quien controla la información controla el poder y detenta una verdad.

De manera que, al argumentar en torno al tema a tratar desde la periferia del mismo, así se intenta significar al objeto de estudio por sus límites no describiéndolo directamente, sino describiendo las relaciones de éste con otros fenómenos que le rodean y que le dan forma.

El mal reside, según Derrida, no en la información, sino en la forma en que se guarda, se archiva y por lo tanto en cómo se organiza para darse a conocer, las versiones que no son objetivas, sino que además son manipuladas de manera deliberada, la información así procesada es censurada, privilegiada de manera maliciosa, según convenga a las estructuras de poder, incluso en la instituciones educativas, el manejo de la información nunca es inocente o neutral:

Este ensayo designa discretamente el horizonte de esta cuestión, hasta tal punto quema su evidencia. Los desastres que marcan este fin de milenio son también *archivos del mal*; disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, «reprimidos». Su tratamiento es a la vez masivo y refinado en el transcurso de guerras civiles o internacionales, de manipulaciones privadas o secretas. Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación. ¿Más a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo? ¿Cómo responder de las relaciones entre el memorándum, el indicio, la prueba y el testimonio? Pensemos en los debates acerca de todos los «revisionismos». Pensemos en los seísmos de la historiografía, en las conmociones técnicas a lo largo de la constitución y el tratamiento de tantos «dossiers».<sup>1</sup>

La resignificación del pensamiento posmoderno o la remarca de las nociones privilegiadas por los relatos reconocidos han cuestionado el poder establecido en las estructuras institucionales, pero también en la forma en que se archivan; la escritura funciona como la memoria del discurso reconocido, condición que se aplica a cualquier forma de registro de información.

De manera que, al desarrollar este trabajo recurriendo al rizoma, se utiliza una metáfora de carácter orgánico, o un esquema derivado de la geometría fractal, claro que la estructura fractal no se había enunciado a principios de los setentas, cuando Deleuze y Guattari escriben *Rizoma*, esta estructura retomada de la botánica, parte del símil de la estructura de los brotes de algunas plantas, en

---

1 Jaques Derrida, *Mal de archivo (Una impresión freudiana)*. Madrid, Ed. Trotta, 2000.

especial de las gramíneas que se conectan entre sí para lograr la función total de la planta, a partir del brote se forman raíces, tallo y hojas, sin importar si es colocado hacia arriba o hacia abajo; es el caso de los pastos, que además tienden ocupar la mayor superficie con una gran economía de recursos, de modo que en el discurso funcionará como se describe a continuación:

1.º y 2.º Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. *Eso* no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en un punto S y procediendo por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. En efecto, los *agenciamientos colectivos de enunciación* funcionan directamente en los *agenciamientos maquínicos*, y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos. En lingüística, incluso cuando se pretende atenerse a lo explícito y no suponer nada de la lengua, se sigue estando en la órbita de un discurso que implica todavía modos de agenciamiento y tipos de poder sociales específicos. La gramaticalidad de Chomsky, el símbolo categorial S que domina todas las frases, es un marcador de poder antes de ser un marcador sintáctico: construirás frases gramaticalmente correctas, dividirás cada enunciado en sintagma nominal y sintagma verbal (primera dicotomía...). A tales modos lingüísticos no se les reprochará que sean demasiado abstractos, sino, al contrario, que no lo sean lo suficiente, que no sean capaces de alcanzar la *máquina abstracta* que efectúa la conexión de una lengua con contenidos semánticos y pragmáticos de los enunciados, con agenciamientos colectivos de enunciación, con toda una micropolítica del campo social. Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales. 10 El locutor-oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. La lengua *es*, según la fórmula de Weinreich, «una realidad esencialmente heterogénea». No hay lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política. La lengua se estabiliza en torno a una. 9 El rizoma es justamente lo contrario del libro-raíz. Es un matar-al-padre en el sentido freudiano. La multiplicidad como sustantivo, entregado a las diferentes formas contrarias a la linealidad de la razón común. Es la N-1, donde el 1 es la unidad. Aunque cabe resaltar el lenguaje cuasi-poético que manejan al decir que ésta multiplicidad conlleva una unidad más grande que la unidad misma. El rizoma rompe con la estructura vertical de la raíz, mas no por ello se constituye en un sistema “dialéctico”, es decir, horizontal: comunista. Sino que se convierte en una red acéfala y asimétrica. Anarquismo ontológico.

10 Hasta aquí parece enunciar el principio de conexión. Diría que es una afirmación de la transmultiplicidad. Es decir, que todo es viable de relacionar con todo... La botánica y la lingüística es la mejor

forma de ejemplificar esto. No hay ley ni límites a las conexiones que se establecen en el rizoma, puesto que al carecer de una raíz sobre la cual pivotar, no se puede seguir a un único género.”<sup>2</sup>

Otra alternativa sería la estructura hipertextual, planteada por George Landow, en el libro *Texto e hipertexto, la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Sin embargo, es complicado establecer la estructura del rizoma, el hipertexto o de Mal de archivo en un texto convencional, dada la limitante física, pues el texto está limitado a la linealidad, teniendo una ruptura de esta estructura gracias a la cita que le da el juego intertextual; sin embargo no se pueden crear rutas únicas de navegación ni redes, nodos o nexos o trayectos temáticos, de cualquier manera se podría argumentar la interpretación o el ejercicio hermenéutico como un forma única de tener acceso a la información, pero la hipertextualidad puesta en plena operación aparece gracias al internet; el hipertexto tiene un efecto democratizador, pues si bien existen referencia bibliográficas y fuentes reconocidas, también existe un intercambio de información donde se pierde la jerarquía, pues la estructura y la inmediatez de la red permiten el debate e incluso la respuesta inmediata. Permite a su vez el acceso a la información de acuerdo a redes, nodos y nexos que se jerarquizan o privilegian por el interés del lector o usuario, no necesariamente estructurado por el interés de una institución o pasando incluso por encima del orden establecido por el autor, por ello es que cada usuario o lector establecerá una ruta única.

Que sería lo deseable en el presente trabajo dejando un amplio margen para el ejercicio interpretativo del lector, apostar a lo que los enlaces del texto le sugieran.

Por qué hacer hincapié en la estructura formal por la cual se desarrollará este trabajo, pues por que la modernidad se establece como razón proyectual, el discurso para la modernidad lo es todo, el orden político, social, cultural es una serie de relaciones establecidas desde los discursos reconocidos y aceptados por el poder, el cual se estructura desde el discurso mismo.

De manera que este trabajo comienza por relativizar el conocimiento que se ha revestido de un carácter moralizante, por ello se inicia con un texto de Nietzsche que intenta hacer una genealogía de dos valores: la mentira y la verdad, que de alguna manera garantizan o respaldan los presupuestos que fundan el conocimiento, se pretende con la verdad dar certidumbre al discurso reconocido o establecido por la modernidad; Nietzsche borra el carácter moral de la verdad y de la mentira, y establece o señala que ambos conceptos permiten que las sociedades funcionen. Así se relativiza el valor que le da certidumbre a los discursos establecidos, marcando el carácter pragmático del lenguaje;

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze y Félix Guatari, *Rizoma introducción*. México, Premia Editora, pp. 12-25



lo que se privilegia en la verdad no es el carácter moral, sino sus efectos deseables, los fines prácticos, con esto se busca establecer que el orden en que se funda la lógica y el orden del discurso es tan arbitrario como cualquier otra decisión que funde un sistema.

¿Qué existe antes del aparente orden que encierra la modernidad? Esta pregunta es quizá la que dio origen a este trabajo, el orden que damos a las cosas, cómo estructuramos un mundo al que no tenemos más que un acceso mediado por los sentidos, por lo que la percepción, nuestro cuerpo, nuestra humanidad determina de manera arbitraria un cierto orden del que no podemos escapar. Entonces, qué es lo que se oculta bajo el discurso de la modernidad; por tanto, cómo es que el lenguaje da orden a este discurso. A continuación se ha seleccionado el capítulo titulado “El mundo se ordena”, capítulo en el que se aborda la lógica que da origen al lenguaje establecido en la modernidad, abordando la “signatura” del mundo como el antecedente que articula el esquema de pensamiento diferencial que habrá de establecer el orden taxonómico del mundo moderno.

La signatura del mundo marca la transición entre el pensamiento mágico y una estructura basada en la lógica diferencial, el lenguaje comienza a desarrollarse en torno a una lógica interna, que establecerá la coherencia del discurso de la modernidad.

Además de reordenar la lógica del lenguaje, la modernidad introduce como un factor determinante de su discurso, la representación del espacio como un método cuantificable, que permite la representación de manera coherente y con un alto grado de precisión por medio de la perspectiva.

La suma de estas dos herramientas conceptuales dan el orden o la estructura lógica a la modernidad; tenemos a la perspectiva como un método que le da la precisión al pensamiento moderno, brindándole los elementos de un esquema de pensamiento que sintetiza espacio-tiempo al cuantificarlo y representarlo; me parece que la estructura que articula el discurso de la modernidad encuentra sus herramientas lógico conceptuales para la construcción de la visión infinita proyectada al futuro, la noción de orden y progreso, mediante estas dos construcciones, *El mundo se ordena*, lo cual le da certidumbre al discurso moderno. Pero a pesar del orden como elemento rector en la modernidad, subyace el caos como un elemento que permanece en él, de modo que lo apolíneo y lo dionisiaco se mantiene en la oposición civilización-orden vs. caos-naturaleza, de manera que se puede afirmar que en el relato de la modernidad y en el relato científico subsiste el relato mítico, es también un forma de dar orden y explicación a lo que no lo tiene, el relato cosmogónico y antropogónico, por lo que estos elementos permanecen no sólo en el discurso de la modernidad, sino que también son factor

determinante en discurso científico, que es la fuente del desarrollo de la técnica, influyendo a toda la producción cultural dentro de la modernidad.

De manera que a pesar de la pretendida racionalidad y objetividad del discurso moderno, subyace la presencia del caos en la construcción de los discursos que explican el mundo, por ello el arte moderno y el llamado posmoderno y contemporáneo al ser influidos por el mismo origen o sistema de pensamiento, no escapan a mantener la presencia del caos como un importante componente de su discurso que se mantiene como un relato cosmogónico o antropogónico.

Hasta ahora se ha comentado sobre algunos de los componentes del discurso moderno, pero me parece que es necesario abordar éste discurso. El discurso moderno aparece como tal en la ficción de Tomas Moro, *Utopía*, donde se estructura la visión proyectual de la modernidad.

Tomas Moro plantea mediante un ficción novelada un sistema político, empleando esto como una crítica al gobierno de Enrique VIII; en la novela propone las acciones o modelos a seguir en la administración, la hacienda, el manejo de reos, de los ejércitos, las principales actividades económicas, incluso se propone medios para regular la distribución de la población de manera uniforme en el territorio; también se preocupa por las ansias expansionistas de los estados, por lo que insiste en desmantelar los ejércitos de ser posible e invertir los recursos utilizados en tiempos de paz para su manutención en el desarrollo de otras actividades.

El lenguaje y la escritura como soporte para establecer un contrato social, así la *Utopía* de Moro se convierte en el paradigma del proyecto moderno que ha de guiar a las sociedades occidentales, en el proceder de la política, la administración, la religión, la explicación del mundo, el conocimiento y el arte, son producto de un solo proyecto.

A su vez Tomas Moro retoma como modelo ideal *La república* de los *Diálogos* de Platón, aspirando a un modelo democrático que curiosamente aceptaba el esclavismo.

Aunque la modernidad se consolida como el triunfo de la razón, la energía que la propulsa es la idea de lo imposible, de lo irracional, incluso de lo caótico que queda ejemplificado en la primera novela moderna, *El Quijote*, que muestra la transición entre dos formas de entender el mundo pero sobre todo ejemplifica cómo es que el lenguaje, la construcción de un nuevo entendimiento del mundo genera un nuevo lenguaje que modifica su vez la forma en que los conceptos y presupuestos se articulan, manifiesta el choque generado por los nuevos patrones culturales y las formas de entender el mundo que van en extinción, pero al mismo tiempo hace una apología del poder de la visión

proyectual, que encuentra su fuente de energía en el desorden, en pensamiento aparentemente ilógico e irracional.

*El Quijote* se vuelve otro paradigma de la modernidad, lleva el riesgo que implica el pensamiento utópico al extremo y permite la experimentación formal, resulta particularmente innovador para Occidente la ruptura de la argumentación lineal, de un tiempo a lo interno de la novela y un tiempo al exterior de la novela, aparece la virtualidad en el relato y la especulación con el continuo espacio tiempo, la novela en la lógica interna, la existencia del personaje depende de la visión proyectual; el arte de la modernidad asume la visión proyectual, ya sea por los concilios del Vaticano o por la organización gremial, las academias de la bellas artes y más recientemente los múltiples manifiestos o proyectos de las vanguardias que adoptan el proceder de los institutos científicos, esta novela se encarna como el Quijote, en la toma de riesgos irracionales, incluso desde fuera del sistema, es un rompimiento con la lógica del sistema, abre el sistema haciendo que ingrese nueva energía a él, permitiéndole reordenarse y mantener su cohesión a pesar de ya no ser el mismo.

Otro componente importante de este trabajo es la melancolía, si bien en la cultura occidental la melancolía tiene una larga historia; la melancolía a la que se referirá éste trabajo es una que se resignifica con la modernidad, no es la que los griegos formularon ni la enfermedad de los perezosos que el Medioevo construyó y difundió, para ello un referente importante es el grabado de Dürero la *Melancolía I*, obra en la que el autor ya perfila una nueva significación, ya no como una enfermedad orgánica ni un malestar individual, sino como el mal de una era, es la imposibilidad del intelecto y del genio humano para trascender cierta condición.

Por ello se considera un síntoma del sinsentido de la modernidad, que si bien acompaña al discurso moderno desde su origen, es con el siglo XX donde el desencanto del proyecto moderno se manifiesta en el arte como una oposición al positivismo.

Para luego hacer un recorrido por diversos ejemplos de la presencia de lo caótico asociado a lo dionisiaco en el arte en los diversos estadios de la modernidad, así existe una liga con lo dionisiaco y por ende a lo caótico; encontramos a lo siniestro, lo grotesco, lo inconmensurable. Ahora se intentará establecer la relación con una serie de manifestaciones que tienden a ser aisladas; desde la transición entre el Renacimiento y el Medioevo hay una negación de la sinrazón, de lo fortuito, de todo aquello que vaya en contra de la lógica mecanicista; por ello lo feo, lo grotesco, lo inconmensurable no logran crear un tradición dentro de la estética moderna, pues contradice los criterios de medida, razón y

equilibrio, valores que establecieron las academias y que no habrán de romperse hasta las postrimerías del siglo XIX.

Ya entrado en el siglo XX, otro paradigma que anuncia el desgaste de una estética de lo bello y equilibrado es Dadá, este movimiento consolida el discurso que rompe de tajo con la tradición de una estética de la belleza como discurso hegemónico, a partir de Dadá todo es posible en el arte, pues al establecerse como antiarte, queda manifestado el desgaste de la estética establecida por las academias.

Dadá hace evidente el caos subyacente en el discurso moderno, que hasta ese momento fue negado, se instaura una carrera por romper con lo establecido.

El arte ya no refleja el mundo vigente para el inicio del siglo XX, Marcel Duchamp como miembro de Dadá cuestiona y rompe con el discurso estético establecido en la modernidad, para más tarde, ya fuera de Dadá, de alguna manera deconstruye el discurso, con su trabajo lo remarca e invierte el sentido del discurso proyectual establecido por *El Quijote* de Cervantes, mientras la obra de Cervantes se construye y toma vida cuando se avanza en la lectura, en *El gran vidrio*, Duchamp busca disolver la realidad, hace evanescentes a los objetos; Duchamp es considerado por muchos el artista visual más influyente del siglo XX, esta influencia marca claramente no sólo todas las vanguardias desarrolladas tras su trabajo, sino la llamada posmodernidad en el arte y el arte contemporáneo que abandona los formatos y los medios tradicionales, primero para hacer del objeto común de producción industrial un objeto estético, y después, incluso abandona la producción de objetos para descorporizar a la plástica, yendo al concepto como forma de producción del arte: es un ejercicio ascético, es la melancolía de Durero que se adopta en la actitud contemplativa ante la falta de salidas para el arte.

De manera que *El gran vidrio*, de Duchamp, además hace evidente la energía de lo dionisiaco a través del Eros; esto se aborda en el capítulo dedicado al trabajo de Duchamp. Los planteamientos y conceptos utilizados por Dadá y Duchamp marcan el rumbo de las vanguardias históricas de la posmodernidad y del arte contemporáneo.

Con las vanguardias históricas en siglo XX se liberó al arte de las restricciones que la razón y el equilibrio le habían impuesto, se derrumba el límite kantiano del asco, por ello es que se contempla un panorama de las manifestaciones emparentadas con el caos y por tanto con lo dionisiaco, así se describe el asco, la crueldad, la violencia, la abyección; finalmente se presenta la locura como una construcción de la modernidad que se aproxima mucho a la melancolía, pero la conceptualización de la enfermedad mental conducirá al desarrollo del psicoanálisis, lo cual cambiará el entendimiento del ser humano sobre sí mismo y por ende a esa parte oculta, siniestra que es el subconsciente; que por

encerrar aquello que nos avergüenza o nos asusta y ocultamos para no confrontarlo, ocultamos el caos traducido en los impulsos vitales que se contraponen a la civilización.

El arte del siglo XX y lo que va de éste, tiene en común el rompimiento del límite de lo estético, por lo que se acerca a lo siniestro o a lo caótico, son diversas manifestaciones del desencanto y la oposición a un orden establecido, es un arte que busca trasgredir el orden establecido por la modernidad al menos de modo simbólico.

A lo largo de este trabajo se abordan nociones muy diversas y desde muy distintos enfoques, se intentó que cada texto funcionara como un nodo, que cada uno pudiera ser una conexión con cualquiera otro de los textos incluidos en el trabajo, procurando a su vez que funcionaran como ensayos independientes, por lo que la conclusión intenta hacer converger el amplio recorrido por diversas ideas que se conectan, sobre todo, por dos elementos que subyacen en la modernidad: el primero, que al ser un proyecto irresoluble, genera inconcluso desde su origen el desencanto, es evidente la imposibilidad de alcanzar aquello proyectado, lo que se observa como una constante es que aquello que le es ajeno al sistema del orden impuesto por la razón, esto parece ser lo que crea la sensación de pérdida, pero este sentimiento se produce frente aquello que el sistema es incapaz de dominar, el caos, la naturaleza, el devenir, aquello que le es ajeno e incomprensible, por ello la construcción de los relatos a pesar de haber desterrado el pensamiento mágico-religioso como explicación del mundo, subyace el relato mítico, por complejo y estructurado que se haya vuelto el discurso científico de la modernidad, así el caos como es la representación de lo incognoscible, siendo al parecer lo que nos mantiene como sociedad en una permanente melancolía y atrapados en un crisis de lo social, cultural y artístico, es esa incógnita que aún no tiene repuesta. Finalmente, se presenta el asco, la crueldad, la violencia, la abyección y la locura como formas cuyas manifestaciones se encuentran entre lo oculto y lo cotidiano, o aquello evidente que se emparenta con lo siniestro, quedando evidenciado en el arte de mediados del siglo XX a la fecha.

Este trabajo pretende demostrar que la utopía y la melancolía son las dos caras o componentes de una paradoja, irresoluble paradoja del límite ontológico del conocimiento humano y límite de la estética; esta paradoja consiste en el anunciamiento de un proyecto rector de progreso infinito. La utopía es paradójica desde su nombre y etimología, como explicaré más adelante; la melancolía es el síntoma de la impotencia, la desesperación que invade a los hombres, sujetos a este proyecto irresoluble, la profunda tristeza que produce tomar conciencia de que todo esfuerzo es vano y la meta inalcanzable a pesar de empeñar todos los recursos para alcanzar este fin. La paradoja que pretendo

demostrar radica precisamente en que el proyecto de la utopía es un impulso en busca de una meta que se pierde en el infinito; la melancolía surge simultáneamente como un freno, un llamado a la inmovilidad y al estancamiento ante lo inútil e ineficaz de sus acciones.

## LOS DADOS ETERNOS

Dios mío, estoy llorando al ser que vivo;  
me pesa haber tomándote tu pan;  
pero este pobre barro pensativo;  
no es costra fermentada en tu costado:  
tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,  
hoy supieras ser Dios;  
pero tú, que estuviste siempre bien,  
no sientes nada de tu creación.  
Y el hombre sí te sufre: ¡el Dios es él!

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,  
como un condenado,  
Dios mío, prenderás todas tus velas,  
y jugaremos con el viejo dado...  
Tal vez ¡oh jugador! al dar suerte  
del universo todo,  
surgirán las ojeras de la muerte,  
como dos ases fúnebres de lodo.

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,  
ya no podrás jugar, porque la tierra  
es un dado roído y ya redondo  
a fuerza de rodar a la aventura,  
que no puede parar sino en un hueco,  
en el hueco de inmensa sepultura.

Cesar Vallejo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cesar, Vallejo. "Obra poética". Ed. La oveja negra. Bogotá. 1987.P.76

# CAPITULO I

## ¿VERDAD Y MENTIRA?

“En algún apartado rincón del universo centelleante, desparramado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto mas altanero y falaz de la “Historia Universal”: pero a fin de cuentas, solo un minuto.

Tras breves respiraciones de la naturaleza, el astro se heló y los animales inteligentes hubieron de perecer.

Alguien podría inventar una fábula semejante pero, con todo, no habría ilustrado suficientemente cual lastimoso, cuan sombrío y caduco, cuan estéril y arbitrario es el estado en el que se presenta el intelecto humano dentro de la naturaleza.

Hubo eternidades en las que no existía: cuando de nuevo se acabe para el no habrá sucedido nada, puesto que para ese intelecto no hay ninguna vida ulterior que conduzca mas allá de la vida humana.

No es sino humano y solamente su poseedor y creador lo toma tan patéticamente como si en él giraran los goznes del mundo”.<sup>1</sup>

Toda forma de saber, todo conocimiento se funda en una serie de presupuestos, presupuestos ontológicos y epistemológicos<sup>2</sup> que han de ser tomados como ciertos para que un sistema de conocimiento funcione, entonces todo sistema de conocimiento primero que nada se sostiene en un

---

<sup>1</sup> Friedrich, Nietzsche. *Sobre la verdad y la mentira en un sentido extramoral*. Ed. Tecnos, Madrid 1990.

<sup>2</sup> La metafísica está dividida en ontología, que tiene que ver con la cuestión de cómo muchos tipos fundamentales de entidades componen el universo, y la propia metafísica, que se ocupa de describir los rasgos más generales de la realidad. Juntos, esos rasgos generales definen la realidad que tal vez pueda caracterizar cualquier universo. Como esos rasgos no son definitorios de este universo, sino que son comunes a todos los mundos posibles, la metafísica puede ser llevada al más alto grado de abstracción. La ontología, por el contrario, como investiga las divisiones últimas dentro de este universo, está más relacionada con el plano físico de la experiencia humana.

<sup>2</sup> **Epistemología** (del griego, *episteme*, 'conocimiento'; *logos*, 'teoría'), rama de la filosofía que trata de los problemas filosóficos que rodean la teoría del conocimiento. La epistemología se ocupa de la definición del saber y de los conceptos relacionados, de las fuentes, los criterios, los tipos de conocimiento posible y el grado con el que cada uno resulta cierto; así como la relación exacta entre el que conoce y el objeto conocido.



sistema de creencias, las cuales validan toda observación, o deducción construida a partir de estas creencias, que son establecidas de manera arbitraria.

Como es que validamos, el sentido de una forma de conocimiento, si este, por si mismo carece de sentido. El conocimiento por cuanto toca al ser humano, el desarrollo de una forma de conocimiento o creencia se halla ligada a la necesidad del hombre de vivir en grupo de comunicarse, para su propio beneficio y el de la especie; “Nietzsche hace una genealogía del conocimiento humano, al analizar la forma en que funda la diferencia entre verdad y mentira, en primer instancia como mecanismo de sobrevivencia : “En este mismo momento se fija lo que a partir de entonces ha de ser (verdad); es decir se ha inventado una designación de las cosas uniformemente valida y obligatoria, y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira”.<sup>3</sup>

Pero la verdad y la mentira se plantean no como parte de un impulso natural en el hombre. Lo que hace deseable la verdad, no es la verdad *per se*, sino los efectos agradables o deseables de esta, la credibilidad de lo dicho se retribuye en la aceptación social; por el contrario, la mentira crea desconfianza cuando lo dicho perjudica a otros individuos en sus relaciones sociales, retribuyéndose en un probable aislamiento o marginación para el que miente.

La arbitrariedad con la que se establecen los límites y las diferencias en el interior de la estructura del lenguaje, pone una gran distancia entre el lenguaje y lo designado: “¡Que arbitrariedad en las limitaciones! ¡Que parcialidad en las preferencias, unas veces de una propiedad de una cosa, otras veces de otra! Los diferentes lenguajes comparados unos con otros ponen en evidencia que con las palabras jamás se llega a la verdad ni a una expresión adecuada, pues, en caso contrario no habría tantos lenguajes: “La [cosa en si] (esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje. Este se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a metáforas mas audaces.”<sup>4</sup>

Es esta imposibilidad de plantarnos ante la cosa en si, de acceder al origen de las cosas para poder vencer el límite impuesto por la metafísica; entonces al hablar del entorno, de nuestro alrededor y construir ideas, edificamos una serie prácticamente infinita de metáforas que solo son limitadas por

---

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Idem.

su uso y su sentido, sentido que es posible solo mediante un proceso interpretativo. En todo caso se trata de un violento salto que va de una esfera a otra; tenemos y mantenemos en todo momento la ilusión de denominar y clasificar la realidad misma, definimos y diferenciamos el mundo que construimos en un amplio repertorio de atributos, como número, color, tamaño, magnitud nuestras descripciones no son mas que metáforas, que de ninguna manera se corresponden en absoluto con las esencias primitivas u originales: “Por tanto; en cualquier caso el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, y todo el material sobre el que, y a partir del cual, trabaja y construye el hombre la verdad, el investigador, el filósofo, procede, si no de las nubes en ningún caso de la esencia de las cosas.”<sup>5</sup>

El proceso mediante el cual las palabras se tornan conceptos, niegan la posibilidad de la experiencia individual y subjetiva, pues el lenguaje al ser un fenómeno social, debe corresponder o encajar a un sin número de experiencias disímiles, pero mas o menos similares que puedan corresponder al concepto designado, aunque paradójicamente esta experiencia, individual y subjetiva sea el origen; que más tarde se convierten en una especie de paradigma bajo el cual se pueden agrupar diversos objetos que comparten alguna característica en común, como ocurre en el caso de la palabra árbol, bajo la cual se agrupó una gran cantidad de formas o variantes que reconocemos siempre como parte de un mismo conjunto o concepto, a pesar de sus diferencias, pero también la diversidad de elementos logra identificar, conceptos abstractos, no como una nomenclatura que identifique o establezca una relación directa entre la palabra y objeto, sino por medio de una serie de actitudes o formas en torno que delimitan y hacen posible identificar dicho concepto.

Todas estas categorizaciones y formas clasificatorias son plenamente arbitrarias como se menciono antes, pues la naturaleza no opera mediante criterios, ni conceptos, ni géneros, ni proyectos o fines determinados; la naturaleza sigue operando de manera inaccesible, parece plegarse sobre si misma para mantenerse oculta.

Por ello estamos condenados a no poder ver más que con ojos humanos, a construir un conocimiento antropocéntrico aislado, sin sentido fuera de este ámbito. Entonces ¿Que es la verdad? Según Nietzsche: “Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han

---

<sup>5</sup> Friedrich, Nietzsche. *Sobre la verdad y la mentira en un sentido extramoral*. Ed. Tecnos , Madrid. 1990.

vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.”<sup>6</sup>

El mundo que entendemos no es más que una representación, la ilusión mediante la cual explicamos y damos sentido a nuestras acciones; por ello es que todo camino de conocimiento conlleva también un acto de fe con el cual se acepta la convención, el tipo de cambio de las monedas, la posibilidad de intercambiar estos valores y sus interpretaciones. El lenguaje se vuelve la moneda de uso y el valor es siempre simbólico, pero me parece que esta reflexión, abre así las puertas para la construcción del conocimiento, en términos completamente relativos, dejando atrás los absolutos, pero sin embargo tampoco nos podemos desligar del conocimiento heredado, ni del lenguaje que arrastra una serie de significados que nos atan a una herencia. Sin embargo, la conciencia de estar sujetos a la ilusión, a la representación en la cual sostenemos nuestras creencias, y que nos deja un sentimiento de incertidumbre, de una grande, **obscura y profunda tristeza, la nostalgia por aquello que nunca se ha tenido** (no se trata de una posición personal, es mas una descripción de lo que se refleja en la cultura, contemporánea que se puede identificar con el nihilismo) está conciencia de un mundo construido sobre representaciones, sin poder llegar a la cosa en si, vencer la metafísica, busca la forma de acceder al ser, me parece que marca al hombre de lo que ahora defino como la melancolía.

Sin embargo, también se abre la posibilidad de construir, sobre estas bases y validar un camino plenamente subjetivo de conocimiento un camino personal, que hereda inevitablemente los presupuestos de una tradición, pero con la conciencia de ella, para establecer un proceso particular en que cada sujeto defina y plantee el sentido o la forma en que habrá de interpretarse.

Me parece que este sentimiento de vacío que he explicado anteriormente, es resultado del resquebrajamiento de la ilusión de la razón instrumental, del positivismo de la tecnología y la máquina, el progreso sin fin, la caída de las utopías, que en la actualidad puede identificar con el nihilismo como ya se mencionó, este desencanto Sartre lo definiría como la náusea. El desencanto por un lado y la impotencia y la falta de explicaciones y principios a los cuales aferrarse o aquellos que ni siquiera podemos explicar y que parecen permanecer ocultos, que no siempre son muy gratos, como lo inconmensurable, grotesco, lo siniestro, lo caótico, que podría englobarse en lo dionisiaco, esté tipo de sentimiento queda muy bien explicado en “*La melancolía I*”, de Durero.

Nietzsche plantea esta relativización del conocimiento a finales del siglo XIX, pero el lenguaje y la forma en que se entiende el mundo por medio de este y como este la vez determina la forma en que

---

<sup>6</sup> Idem.

entendemos el mundo, obedece a un largo proceso y una tradición, sujeta a otros paradigmas vigentes en un determinado momento, de modo que la transición del pensamiento mágico a otro tipo de lógica no es inmediato, por ello la palabra ordena al mundo, el siguiente texto trata de cómo el lenguaje reordena el mundo en su paso del Medioevo al Renacimiento que es el primer estadio de la modernidad.

## EL MUNDO SE ORDENA

Se aborda la transformación del lenguaje como tema por que de la lógica interna del lenguaje se deriva la forma en que la modernidad organizó el mundo, mediante un discurso de carácter proyectual un sistema de lógica de oposiciones es decir de comparaciones que el arte, la ciencia, la técnica usarían para el establecimiento de instituciones, tales como academias, gremios, universidades.

El concepto de similitud ha sido para la cultura de occidente una estructura a partir de la cual se han construido la serie de intrincadas representaciones del mundo; pues las cosas según este criterio reflejaban, imitaban, o guardaban semejanza con el mundo; este mundo guardaba la estructura original de las cosas, el modelo perfecto de la creación divina.

Basados en esta similitud entre las cosas y el mundo, es que se permitió la exégesis, entendiendo con esto la posible interpretación de los signos y los textos, comenzando por apartarse de la tradición hermenéutica que guardaba para sí la metodología y tradición de estructuras interpretativas; en tradiciones tan cerradas como la cábala, esta capacidad interpretativa liberada de tan estrecha vigilancia permitió la apertura de una amplia gama de posibles interpretaciones, basadas todas en una limitada herencia de nuevo se impone la economía del signo, se hace evidente en la infinita gama de interpretaciones y posibles discursos a partir de un limitado código como el lenguaje.

Regresando a las similitudes, Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* las clasifica en cuatro categorías, a pesar de que la trama semántica es muy amplia en el siglo XVI, estas cuatro categorías esenciales que ordenan la lógica de la época son; *convenientia, emulatio, analogía y simpatías*.

De modo tal que la relación de *convenientia*: designa esencialmente una relación de proximidad o vecindad entre dos objetos, designa una situación entre objetos de cerca y más cerca, uno de otro en esta relación de vecindad, la relación se hace tan estrecha que se confunden sus límites y trazas de modo tal que el inicio del lindero de un objeto es el fin del otro, actúa pues esta relación de similitudes como un bisagra que les da unidad, aclarando la relación de semejanza: semejanza del lugar, el sitio en el que la naturaleza ha puesto las cosas, por lo tanto, similitud de propiedades; ya que en este

continente natural que es el mundo, la vecindad no es una relación exterior, sino el signo de un oscuro parentesco.

Foucault pone de manifiesto la relación de *convenientia* como un ejemplo plenamente metafísico, entonces esta relación que en inicio parece ser meramente incidental y superficial se torna llena de complejas ocultas razones ligadas a las altas esferas del orden divino son relaciones completamente arbitrarias.

*“El alma y el cuerpo son dos veces convenientes: “ha sido necesario que el pecado hiciera del alma algo denso pesado y terrestre para que Dios la pusiera en lo más hondo de la materia. Pero por esta vecindad, el alma recibe los movimientos del cuerpo y se asimila a él, en tanto que “el cuerpo se altera y se corrompe por las pasiones del alma”.*<sup>7</sup>

*“El lugar y la similitud se enmarañan: se ve musgo sobre las conchas, plantas en la cornamenta de los ciervos, especie de hierba sobre el rostro de los hombres; y el extraño zoófito yuxtaponen, mezclándolas, las propiedades que lo hacen semejante a la planta como al animal.”*

La *convenientia* es una semejanza ligada al espacio, en la forma de “cerca y más cerca”. Pertenece al orden de la conjunción y del ajuste. Por ello, pertenece menos a las cosas mismas que al mundo en el que ellas se encuentran. El mundo es la “conveniencia” universal de las cosas.”<sup>8</sup>

Esta relación de cercanía, en este momento suena extraña e impensable, pero si reflexionamos en torno al paradigma vigente en la época, encontraremos un universo estructurado simbólicamente. Así, se ordena en una serie de esferas concéntricas colocadas en riguroso orden jerárquico que van de lo más etéreo liviano e incorpóreo y cercano a Dios, hasta los más pesado, corpóreo, terreno y cercano a la residencia de lo demoníaco, aquello que reside en la esfera más baja del universo.

El sistema de lenguaje vigente opera basado en una forma semejante a la *convenientia*, al ser un sistema de oposiciones, donde los signos toman forma y contenido precisamente a partir de sus límites, sus linderos se oponen a otros conceptos, pero es justo en los límites donde llegan a compartir características por medio de ésta vecindad, permitiendo incluso la resemantización de un término, por el cambio de contexto de este, proporcionada precisamente por la vecindad de un término respecto a otro.

La siguiente semejanza es el *Emulatio*, es posible lograr la definición tomando como referencia la relación de conveniencia, pero la liga entre los objetos no está sujeta a la cercanía se parece en tener

---

<sup>7</sup> Michel, Foucault “*Las palabras y las cosas*” Editorial Siglo XXI, México vigésimo sexta edición. 1997. P27

<sup>8</sup> Ibid. P27

está obscura liga en pertenecer en la misma esfera del orden celeste, sin un contacto directo, en el *emulatio*: “hay en la emulación algo de reflejo y del espejo; por medio de ella se responden las cosas dispersas a través del mundo. De lejos el rostro es el emulo del cielo así como la mente del hombre refleja imperfectamente, la sabiduría de Dios, así los dos ojos, con su claridad limitada, reflejan la gran iluminación que hacen resplandecer, en el cielo, el sol y la luna; la boca es Venus, ya que por ella pasan los besos y las palabras de amor; la nariz nos entrega una imagen minúscula del cetro de Júpiter y del caduceo de Mercurio. Por medio de esta relación de emulación, un cabo al otro del universo sin encadenamiento ni proximidad: por medio de su reduplicación especular, el mundo elimina la distancia que le es propia, triunfa si sobre el lugar que le es dado a cada cosa, ¿Dónde está la realidad y dónde la imagen proyectada? Con frecuencia es imposible decirlo, pues la emulación es una especie de gemelidad natural de las cosas; nace un pliegue del ser cuyos dos lados, de inmediato, se enfrentan: Paracelso compara este desdoblamiento fundamental, con la imagen de dos gemelos “que se asemejan de un modo perfecto, sin que sea posible a persona alguna saber cual ha dado al otro su similitud”<sup>9</sup>

Sin embargo la emulación deja inertes, una frente a otra, a las dos figuras reflejadas que opone. Sucede que una sea la más débil y acoja la fuerte influencia de la que se refleja en su espejo pasivo.

La tierra y las plantas que pueblan su superficie son reflejo de las estrellas que pueblan el cielo, la disposición de la plantas obedece a las de aquellas altas esferas, y la influencia y relaciones guardadas entre estas obedecen al orden celeste, en este punto existe una particularidad, el hombre presenta una particularidad en cuanto al *emulatio* y este reflejo del orden, puesto que en este orden no se hace aparente, según esta tradición, lleva en sí mismo el orden de las esferas celestes, por ello lleva consigo su cielo interior, proporcionándole libre albedrío e independencia, solo con la condición que el conocimiento y el saber que obtenga con el tiempo tienda a reflejar en su interior el orden de las estrellas naturales en el cielo.”<sup>10</sup>

La relación especular dada por el *emulatio* es curiosa, por que es una especie de paso intermedio con respecto a la metáfora de la retórica contemporánea, pues la analogía busca parecerse lo más posible al objeto de referencia, sin embargo el *emulatio* si bien busca el reflejo o el parecido con el objeto de referencia también establece una especie de jerarquía y dominio del objeto referido con respecto al objeto especular.

La siguiente similitud es la *analogía*, que se torna compleja por ser una suma de las dos similitudes hasta aquí vistas, la *convenientia* y el *emulatio*, si bien recurre a la forma para establecer las

---

<sup>9</sup> Ibid. P27

ligas entre los objetos, no se requiere el rigor formal que implica el *emulatio*, y no necesita la relación de proximidad que establece la *convenientia*.

Si bien la analogía era una forma o concepto utilizado por los antiguos griegos y en la Edad Media, el uso dado en este momento de transición el Renacimiento y el Barroco, el uso de la analogía era distinto y es distinto al uso actual: en esta analogía la *convenientia* y *emulatio*, la *analogía* permite la liga de los objetos superando la distancia, eliminando por decirlo así, el espacio, confronta y evidencia las semejanzas, pero el poder de reunión de evocación de esta forma es enorme, pues las ligas no se concretan sólo se hacen evidentes y contundentes, es una forma mucho más sutil, por ello establece los nexos de manera más accesible, así que al introducirse al texto o al mundo por un punto a partir de éste se establecen múltiples conexiones.

Así los parentescos que se establecen se hacen evidentes de la siguiente manera: “por ejemplo, la relación de los astros con el cielo en el que centellean, se encuentra de nuevo así: de la hierba a la tierra, de los vivientes al globo que habitan, de los minerales a los diamantes a las rocas en los que están enterrados, de los órganos de los sentidos al rostro que animan, de las manchas al cuerpo que marcan en secreto. Una analogía puede volverse sobre sí misma sin que por ello pueda ser impugnada. La vieja analogía de la planta y el animal, ( el vegetal es un animal que esta de cabeza, con la boca- o sea las raíces- hundidas en la tierra)” no es criticada ni borrada por Cesalpino; por el contrario la refuerza, la multiplica por si misma, al descubrir que la planta es un animal erguido, cuyos principios nutritivos suben del fondo así la cima, a lo largo de un tallo que se extiende como un cuerpo y termina en una cabeza,- rama, flores, hojas: relación inversa pero no contradictoria, con la primera analogía que pone “la raíz en la parte inferior de la planta, el tallo en la superior, por que entre los animales, la red venosa empieza también en la parte inferior del vientre, y la vena principal sube hacia el corazón y la cabeza.”<sup>11</sup>

La facilidad de asociación planteada por este tipo de analogía la sitúa o le permite un inmenso campo de acción, pues esta marcada por una amplia reversibilidad y potencializada por la polivalencia, que es capaz de crear una red de relaciones en la que participen todas las figuras o cosas del mundo, pero seguramente la figura de privilegio inmersa en este intrincado juego de relaciones, es la figura humana, pues como ya se menciono contiene en si toda una red de relaciones, proporcionadas por contener en si un esquema del universo, así las relaciones de la anatomía humana se presentan del modo siguiente: “Erguido entre las fases del mundo tiene relaciones con el firmamento,( su rostro es a

---

<sup>11</sup> Ibid. P.30 y 31



su cuerpo lo que la faz del cielo al éter, su pulso palpita en sus venas como los astros circulan en sus vías propias; las siete aberturas forman en su rostro lo que son los siete planetas del cielo) ; pero equilibra todas estas relaciones y se las reencuentra, similares, en la analogía del animal humano con la tierra en que habita, su carne es gleba; sus huesos, rocas; sus venas grandes ríos; su vejiga, el mar y sus siete miembros principales, los siete metales que se ocultan en el fondo de las minas”<sup>12</sup>

Pero la analogía no sólo se refiere a estas similitudes que pueden parecer un tanto extrañas, comprende también la generación de extensas formas de clasificación y comparación que a la postre, sentarían la bases de la extensa taxonomía que caracterizaría al pensamiento positivista.

Bajo el siguiente principio de *analogía*, el cuerpo humano es el punto de referencia para ser comparado con todas las cosas en especial con los seres vivos: “El cuerpo del hombre es siempre la mitad posible de un atlas universal; Pierre Belon trazó, hasta el mas mínimo detalle, la primera lámina comparativa del esqueleto humano y el de las aves: se ve ahí “ el alón llamado apéndice que esta en proporción en el ala, en el lugar de un pulgar en la mano; la extremidad del alón que es como los dedos en nosotros, los huesos dados a las aves por patas corresponden a nuestro talón, así como nosotros tenemos cuatro dedos menores en el pie, las aves tienen cuatro dedos, de los cuales el de atrás se da en proporción, como el dedo gordo en nosotros”<sup>13</sup>.

La observación en detalle y precisión de la descripción, es un equivalente de los estudios de anatomía comparada hechos más tarde en el siglo XIX, sin embargo a pesar de contar con la mecánica del estudio comparativo, la analogía establecida, no se funda en una estructura lógica basada en el método científico, esta comparación anatómica se basa en el mismo esquema que no es más científico ni más racional si hablamos desde la visión contemporánea así a continuación nos refiere Foucault, otro ejemplo de analogía: “Aldrovandi compara las partes bajas del hombre con los lugares infectos del mundo, con el infierno, con sus tinieblas, con los condenados que son como los excrementos del Universo”<sup>14</sup>.

Finalmente la cuarta forma de enlace entre los objetos es aun más oscura y aun menos justificada, es la relación en el juego de las simpatías; para entablar esta relación no parece haber ninguna normatividad , ni razón por lo menos aparente que mantenga el enlace, no hay referencias, al espacio-distancia; no hay ningún nexo o presupuesto, o encadenamiento que justifique estas relaciones: “la simpatía juega libre en las profundidades del mundo, recorre en un instante los más vastos espacios :

---

<sup>12</sup> Ibid. P.30 y 31

<sup>13</sup> Ibid.P.31

<sup>14</sup> Ibid. P.31

del planeta regido por él, cae la simpatía de lejos como un rayo; por el contrario puede nacer de un solo contacto, - como “ estas rosas de duelo que servirán para las exequias” que por su sola cercanía a la muerte, harían que toda persona que respire su aroma se sienta “triste y agonizante””<sup>15</sup>

Las posibilidades de enlace de la simpatía no operan sólo con contactos únicos y ocasionales, la fuerza que ejerce este enlace provoca el movimiento de las cosas en el mundo, da la fuerza suficiente como para poder acercar las cosas más distantes: “Es el principio de la movilidad, atrae lo pesado, así la pesantez del suelo y lo ligero hacia el éter, sin peso, lleva las raíces hacia el agua y hace girar, con la curva del sol, a la gran flor amarilla del girasol. Es más, al atraer unas cosas hacia las otras por un movimiento exterior y visible, suscita secretamente un movimiento interior, un desplazamiento de cualidades que se revelan unas a las otras ; el fuego por ser cálido y ligero, se eleva en el aire hacia el cual se enderezan incansablemente sus llamas, pero pierde su sequedad ( que lo emparenta con la tierra) y adquiere así una humedad (que lo liga al agua y al aire) ; desaparece después en un leve vapor, en humo blanco, en nube: se ha convertido en aire. La simpatía es un ejemplo de lo mismo, tan fuerte y tan apremiante, que no se contenta con ser una de las formas de lo semejante; tiene el peligroso poder de asimilar, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad, así pues, de hacerlas extrañas a lo que eran”. La simpatía transforma. Altera, pero siguiendo la dirección de lo idéntico, de tal manera que si no se nivela su poder, el mundo se reduciría a un punto, a una masa homogénea, a la melancólica figura de lo mismo: todas las partes tendrán unas a otras y se comunicarían entre sí sin ruptura ni distancia, como las cadenas de metal, suspendidas por la simpatía del atractivo de un solo imán”.<sup>16</sup>

El desequilibrio que plantea la simpatía bajo la lógica de una retórica que no delimita el lenguaje de lo representado, así existe la posibilidad de la ruptura del sistema en uno de los extremos, regresando al caos primordial desde el otro extremo. No la nada indiferenciada, sino la totalidad del universo que se torna un *continuum* indiferenciado, así que para compensar y mantener el equilibrio de la creación previniendo esta uniformidad o armonización extrema de las cosas. Se plantea la antipatía como la fuerza que contrarresta esta fuerza.

El equivalente a la idea del equilibrio entre entropía y negaentropía, donde el universo pasa de ser una masa única tan altamente concentrada que tiende a no ocupar espacio, siendo un espacio indiferenciado, la nada que al expandirse e irse desordenando tiende a ocupar todo el espacio, llegando al extremo que no hay diferenciación, entre espacio y materia, tendiendo a ocupar el todo del espacio.

---

<sup>15</sup> *ibid.* P.32

<sup>16</sup> *ibid.* P.33

Así mediante la antipatía, las cosas expresan su empeño, su anhelo de ser y mantenerse diferentes, en especial la manifestación de las cosas vivas, que manifiestan un deseo de ser como fueron creadas, manteniendo sus particularidades; descrita en la época Barroca, como una obstinación de cada especie de ser lo que es: “es cosa bien sabida que existe odio entre plantas... se dice que el olivo y la vid odian a la col, y el pepino huye del olivo... Si se sobreentiende que se cruzan por el calor del sol y el humear de la tierra, es necesario que todo árbol opaco y espeso, sea pernicioso para los otros, lo mismo que el que tiene mucha raíz”.<sup>17</sup>

Sustentado en este tipo de razonamiento, la figura de antipatía mantiene vivo lo que pudiéramos llamar el espíritu vital, la energía necesaria para saciar las necesidades inmediatas, venciendo toda posible simpatía entre las especies: “La rata de la india es pernicioso para el cocodrilo pues la Naturaleza se lo ha dado por enemigo; de tal modo que cuando el feroz se goza al sol, le tiende una trampa con sagacidad mortal, dándose cuenta de que cocodrilo, adormecido en su deleite, duerme con el hocico abierto, se mete por allí y se cuela por el largo gajate hasta el vientre cuyas entrañas roe y sale al fin por el vientre de la bestia muerta”.<sup>18</sup>

Así, el balance del mundo se perpetua, entre la conservación de la identidad de cada ser vivo u objeto, mediante una estrategia de agresividad que implica un impulso por mantener su propia identidad y por otra parte la simpatía como forma de convergencia unión y uniformidad de los objetos.

El juego de las semejanzas no sólo mantiene al mundo en equilibrio como una norma sin origen ni referencia, ésta obedece a que la materia ha sido creada en base a los cuatro elementos; “tierra, viento, fuego y agua, según la teoría, el aire es cálido y húmedo, la tierra es seca; por lo que le es antipática, para hacerlos concordar, el aire ha sido puesto entre el cielo y el agua, el agua entre la tierra y el aire. El aire es cálido, avecinda bien con el fuego y su humedad se acomoda a la del agua, de nuevo, dado que su humedad es templada, modera el calor del fuego y recibe ayuda de él, como por otra parte su calor mediocre, entibia la frialdad húmeda del agua. La humedad del agua es calentada por el calor del aire y alivia la fría sequedad de la tierra”. Entre las relaciones de los elementos primordiales se explican las similitudes, incluyendo la dualidad simpatía-antipatía.<sup>19</sup>

Pero este esquema no termina de explicarse sólo con estas interpelaciones entre objetos, si no se presenta dentro del ámbito de lo que ya se mencionó como la signatura del mundo; las similitudes establecen cómo las cosas en el mundo se acercan unas a las otras cómo se reflejan o pliegan sobre sí

---

<sup>17</sup> Ibid.P.33

<sup>18</sup> Ibid.P.33

<sup>19</sup> Ibid.P.34

mismas, o cómo se reproducen o mantienen su independencia con respecto a las demás pero no explica cómo es posible reconocer la forma en que estas uniones, estas semejanzas pueden reconocerse en el mundo, por ello hace falta que estas similitudes se puedan reconocer, hace falta para ello una marca, que se pueda ver de manera inmediata en las cosas, que en su superficie marque las similitudes que actúan sobre ella; “por ello, para que las similitudes puedan ser reconocidas, es necesario un signo que permitan reconocerlas, no hay similitud sin signatura, pues se requiere de signos reconocibles que permitan leer la obra de Dios.” No es voluntad de Dios -dice Paracelso- que permanezca oculto lo que.

Él ha creado para beneficio del hombre y le ha dado... Y aun si hubieran ocultas ciertas cosas, nada ha dejado sin signos exteriores y visibles por marcas especiales, del mismo modo que un hombre que ha enterrado un tesoro señala el lugar con el fin de poder volver a encontrarlo.”<sup>20</sup>

Para la lectura de estos signos se partiría de un sistema de visible-invisible, las semejanzas eran la forma invisible, la manifestación de relación entre objetos, que se hace visible en los signos de las cosas, así las figuras visibles saca de la invisibilidad, ocultan las relaciones de los objetos.

Por eso según esta manera de concebir el mundo, la signatura del mundo esta ontología supone que en cada cosa literalmente se pueden leer los signos del orden divino; un claro ejercicio hermenéutico: “por esto, el rostro del mundo esta cubierto de blasones, de caracteres, cifras y de palabras oscuras- de “jeroglíficos”, según decía Turner. Y el espacio de las semejanzas se convierte en un gran libro abierto; está plagado de grafitos, todo a lo largo de la página se ven figuras extrañas que se entrecruzan, y a veces se repiten, lo único que hay que hacer es descifrarlas: ¿no es verdad, acaso, que todas las hierbas, plantas, árboles y demás que provienen de las entrañas de la tierra son otros tantos libros y signos mágicos?”.<sup>21</sup>

Bajo este punto de vista, la signatura es un estructura de comparaciones más, en el que las palabras son reflejo de las cosas, dando así cohesión a todo el sistema de semejanzas, por lo que es necesario detenerse en el lenguaje mismo, en los signos que lo integran y la forma que estos nos remiten o refieren a aquello que nos muestran.

La signatura es ejemplificada por los siguientes casos: “hay una simpatía entre el acónito y los ojos. Esta afinidad imprevista permanecería en las sombras, sino hubiera sobre, la planta, una signatura, una marca, algo así como una palabra que dice que ella es buena para las enfermedades de los ojos. Este signo es perfectamente legible en sus granos: son pequeños globos oscuros, engarzados en películas blancas, que figuran poco más o menos, lo que los parpados son respecto a los ojos.

---

<sup>20</sup> Ibid.P.35

<sup>21</sup> Ibid.P.35

Lo mismo se puede decir de la afinidad, entre la nuez y la cabeza: lo que cura, “los dolores de pericráneo”, es la espesa corteza verde que descansa sobre los huesos, sobre la cáscara de la fruta: pero los males interiores de la cabeza, son prevenidos por el núcleo mismo “que muestra enteramente el cerebro”.<sup>22</sup>

El problema aquí, me parece es que se abre una infinita cadena de significaciones, ya que el enlace entre los objetos del mundo está validados casi por cualquier signo; sino hay una manera de frenar la cadena de significaciones, el sistema es roto de nuevo, pues no hay sentido en un recorrido incesante.

Así que surgen leyes en la manera de aproximarse a la signatura y los signos que la integran; se integran en una Hermenéutica o compendio de técnicas de interpretación de esta signatura; la semiología o semiótica, sería la técnica de conocer y reconocer los signos, la definición de signo, sus ligas y la distintas maneras de encadenarse o relacionarse, el siglo XVI forma una amalgama a partir de de la hermenéutica y la semiología o semiótica dándoles el rostro de similitud, la búsqueda de sentido se allá en aquellas cosa que se asemejan, la validez de las leyes de los signos reside en las cosas y en las semejanza si acatamos a estos presupuestos.

Como ya comente líneas mas arriba se corre el riesgo de la carencia de sentido en las gigantescas cadenas de acumulación de ligas y semejanzas, cuyo única coherencia de sentido esta dada por el respaldo de la acumulación de semejanzas, como medio de corroboración, secundando un sistema de creencias y conocimientos de carácter erudito mas preocupado por revisar las conexiones entre las partes, en una acumulación de saberes, que interesado por la adquisición de nuevos saberes, encerrándose en una tautología.

En este deambular siempre bajo los mismos límites, los límites de un universo que se refleja en varios niveles, límites dados por la idea del microcosmos, que fue un concepto trascendente en la visión del mundo “o Weltanschauung” del siglo XVI .

Esta idea del microcosmos funciona primero como límite del mundo y por lo tanto para las cadenas interpretativas de las semejanzas, y por el otro lado el privilegio de ciertos seres, que en si mismos reproducen el universo, un enfoque completamente antropocéntrico del mundo el microcosmos que llevan por analogía se pone en juego, permitiendo la operatividad del sistema de semejanzas por analogía de el microcosmos al macrocosmos. Sin embargo, según esta visión, el universo, aunque muy extenso es finito, por lo tanto, en esta finitud, aunque las cadenas de relación son extensas, en algún momento tendrán que parar y con ello tener la suma total del conocimiento.

---

<sup>22</sup> Ibid.P.36

Este margen tan restringido de acción hizo que la episteme de la época formara una mezcla de magia y de conocimientos racionales claro considerando el propio paradigma vigente, no es propiamente la visión científica sino la convivencia de la erudición, la magia y en este afán erudito por conocer las conexiones del mundo y su significado es que se hace una especie de revisionismo y recuperación de conocimientos caídos en desuso,

Pero si bien el acceso al conocimiento del mundo depende la lectura de una escritura, ¿Cómo se concibe esta escritura?

Partiendo del principio de ser o enunciar y nombrar la creación divina, esta escritura no es asequible de inmediato al hombre, para ello hacen falta largos y complicados procesos, como la cábala, la hermenéutica, que dedican entre otras cosas sus esfuerzos a traducir o deducir los elementos contenidos, en esta apretada, densa y opaca madeja de significaciones. No es un lenguaje arbitrario ni representación o reflejo, evocación de las cosas nombradas, es un lenguaje que reside en el mundo, se allá depositado en el, por que las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma, así el lenguaje es planteado como el enigma a resolver por el hombre.

Como el lenguaje forma parte del esquema de similitudes, se le consideraba, como una cosa natural con el mismo tipo de conexiones que una planta y un animal con el resto de las cosas del mundo. Por ello la gramática de la época, enuncia en primer lugar una etimología, que no busca el origen y significados primigenio u originales de las palabras, sino de las propiedades inherentes a la letras, las silabas y finalmente la palabra en si, buscando claro esta esté lenguaje secreto oculto a su vez en el lenguaje que si es asequible.

La sintaxis estudiaba las relaciones entre las palabras, pero no por su coherencia de sentido al ser construido como un sistema de oposiciones, sino como un objeto y su relación con los demás objetos, esta relación marcada por las relaciones de *convenientia* y simpatía.

La epistemología de las ciencias naturales, de lo divino se aplica a todo, incluyendo el lenguaje, por ello la noción de orden del propio lenguaje también reproduce el estricto orden jerárquico, así el lenguaje entabla un relación totalizante con el mundo, en el entrecruzamiento de este con el espacio, los lugares y las figuras del cosmos.

A consecuencia de esto el proyecto enciclopédico que no reflexiona en el saber *per se* sino en el orden jerárquico de una representación, de modo que el siglo XVI encadena bajo este orden las relaciones de los objetos, no será sino hasta la segunda mitad del siglo XVII que adquiriría el orden

arbitrario del alfabeto y su eficacia organizativa, adquiriendo la estructura enciclopédica que ahora conocemos.

Incluso la concepción misma del signo en este momento difiere de la actual es un signo constituido en una triada a un sistema binario, un signo constituido por significado y significante. La triada sónica del siglo XVI mantiene coherencia con el dominio formal de las marcas o indicadores, además de exigir conocer las similitudes que ligan la marca a las cosa designadas, pero como la semejanza se integra tanto en la forma como en el contenido las tres partes se funden en un solo elemento, repitiendo por ejemplo la numerología básica, de la tradición judeocristiana, en la trinidad indivisible, pero que es a la vez padre, hijo espíritu, santo.

Cual es el objeto de describir, la lógica, o la mecánica en al que se basaba el sistema de creencias sobre la que se fundó, la epistemología del siglo XVI.

El establecimiento de la lógica fundada en el sistema de oposiciones o comparaciones, desarrollo la observación y la cuantificación con lo que se articula otra parte del pensamiento moderno que se sintetiza en la imagen, elemento que permitió conceptualizar el continuum tiempo espacio y desarrollar plenamente la noción de infinito que complementara la visión proyectual de la modernidad en la perspectiva.

## **LA PERSPECTIVA**

Cuando abordamos el tema de la perspectiva, pensamos generalmente en un medio técnico de representación del espacio, y pensamos en esta técnica como una forma de representación que es la que más se aproxima a la mimesis de la realidad.

Por comparación con otras formas de representar gráficamente el mundo, desde el punto de vista de la modernidad se considera contar con una forma superior de representación, como si se tratara de la forma perfecta y acabada de hacer las cosas, pues se da por hecho que en otros periodos de tiempo no tenían los conocimientos, ni los medios técnicos, para representar la tercera dimensión.

Sin embargo, las formas de representación en cada periodo de tiempo, tiene más que ver con la forma en que se entiende el mundo y con las expectativas de realización de las sociedades que las

producen, es decir los paradigmas vigentes. La representación del espacio en cada estadio de tiempo, es en buena medida el resumen de la forma en que la sociedad que produce este esquema, entiende el mundo.

En cuanto a la representación del espacio hay que decir que es una forma de representar los ideales de una época, mas que la que la realidad misma, me parece un buen antecedente el esquema que presenta Hegel, en su libro *Lecciones sobre estética*. Hegel divide el arte en tres estadios, arte antiguo, arte clásico, y arte romántico. Pero para entender esta división es conveniente explicar un poco las ideas de Hegel respecto a la estética. Para Hegel, la estética es el estudio de la belleza, que es la manifestación sensorial o corpórea de la verdad, la diferencia que establece entre verdad y belleza, es que la verdad puede existir de manera independiente a la parte física o corpórea, la verdad absoluta existe en abstracto y se puede acceder a esta sin necesidad de recurrir a los sentidos. De modo que para acceder a la verdad es condición previa, la libertad. Existe en Hegel una clara influencia kantiana, Kant se refiere a una relación entre libertad y belleza, que se puede expresar de la siguiente manera, la contemplación de la belleza tiene algo de libertad, pues para poder dedicarnos a la contemplación es necesario el ejercicio de la razón aunado al desinterés estético, pues el desinterés estético nos permite desligarnos de todo juicio previo, e incluso de los sentimientos. Se llega a la libertad por que no existen estados de infelicidad, pues no se aspira a la posesión del objeto, y por lo tanto se permite la libre existencia del objeto.

Al delimitar el campo de la estética como lo bello, Hegel hace otra distinción, pues descalifica la belleza existente en la naturaleza, pues la belleza natural no es un producto consciente, que busque el acceso a la verdad. Para Hegel solo el hombre puede ser el instrumento divino, por ello tiene conciencia de su propio ser, el hombre hecho a imagen y semejanza de Dios. Para Hegel el arte debe aspirar a ser la representación o la forma exterior de la verdad, pero la verdad existe en abstracto, por lo cual las representaciones de la realidad, el arte mimético en particular, no es la forma mas fiel o adecuada de aspirar llegar a la verdad por medio del arte: Las formas reales no pueden ser un reflejo fiel de la verdad, Hegel afirma que el arte al no ser una completa abstracción ata a la verdad a sus parte sensorial o corpórea, así el arte no le permite a la verdad una libre e independiente existencia de su parte corpórea, esta visión también contiene de manera subyacente una descalificación para las artes que utilizan la mimesis como vehículo expresivo. El fin del arte para Hegel es, la manifestación



exterior de las formas de la verdad, en un objeto, y al paso de la idea a lo tangible lo denomina como acción.

En esta transición o acción, la idea de la verdad siempre se desvirtúa; en las colisiones o choques que la idea sufre al encontrarse con la materia, el arte pretende equilibrar la relación materia-idea para mantener su armonía, esencial en la búsqueda de la belleza y por tanto de la verdad.

Hegel reviste la belleza de un carácter moral, pues esta debe inclinarse hacia la bondad, la belleza conduce a la bondad. Dentro de este sistema filosófico, la principal función del arte hemos dicho es la representación de la idea de la verdad, de aquí parte la consideración de Hegel, que lo hace concebir al arte que tiende a la mimesis de la realidad como un arte inútil, pues al fijar su finalidad en reproducir la realidad y sus detalles, es clasificada desde este punto de vista como la forma más primitiva del arte, al perder de vista su finalidad. Por otra parte valora otras características en la obra de arte, lo cual da oportunidad de incluir en la estética lo sublime, así es posible establecer también una afinidad de lo sublime y lo siniestro, aunque lo siniestro no haya sido contemplado por Kant, es posible establecer que ambas son experiencias irrepresentables pues lo sublime es inconmensurable, es decir que escapa a la cuantificación y por ello es irrepresentable. Se puede conceptualizar y abstraer en una imagen la idea de lo infinito, pero no es representable, al igual que lo siniestro escapa a la representación pues no se puede acceder por los sentidos a aquello que permanece oculto, esta es una de las definiciones de lo siniestro; así que lo sublime y lo siniestro son irrepresentables, se convierten en conceptos que no son susceptibles de ser representados, al menos dentro de el sistema planteado por Hegel.

En este sentido Hegel recupera de alguna manera las ideas Socráticas sobre el arte, estas ideas nos llegan a través de los diálogos de Platón. Sócrates destierra a los artistas por considerar que ejercen una forma de arte pervertido. Toda manifestación que recurriera a la mimesis del mundo sería una forma de arte perverso, privilegiando así un arte que recuperara las formas puras, las formas ideales como la geometría, de ahí los curiosamente llamados polígonos platónicos.

Dentro de la visión hegeliana se marcan algunos de los factores que la época consideraba necesarios en la producción artística, derivado de una notoria influencia que el romanticismo tiene en este autor, así considera el Genio, la imaginación y la inspiración. La descripción de este esquema tiene como fin, primero ejemplificar las ideas que sobre el arte tiene una época, partiendo de la filosofía, entendiendo la filosofía como el resumen y el producto más depurado de un momento

histórico. Además como punto de comparación con el esquema que Hegel plantea sobre tres momentos en la Historia del arte, que ya he mencionado mas arriba, así tenemos, el arte antiguo, arte clásico, y arte romántico.

El arte antiguo es definido como arte simbólico, pues el mayor interés de este es el de representar la divinidad, pero elude la parte material o sensible, tratando de partir de la idea o el espíritu directamente, sin consolidarse en la materia. Esto se produce mediante un proceso de comparación no como un acto espontáneo, lo cual divide al signo al no ser producido como una unidad pues en su origen es concebido como un ente escindido, que parte de una idea preconcebida y no de una revelación, que es a lo que haría el genio, de modo que la cosa producida así se torna un objeto críptico, lo cual aleja la representación de el placer contemplativo; esto convierte al arte antiguo más en un instrumento religioso que artístico. Es una manifestación que Hegel considera fallida, pues carece de equilibrio o armonía, porque materia y espíritu compiten en el objeto, dando como resultado una superposición de objetos y no una unidad.

El segundo momento del esquema lo ocupa el arte clásico, identificado como el arte griego que reúne la armonía entre las partes, el espíritu y la materia conviviendo en una forma, que es desde el inicio concebida como una unidad. Es un proceso que hace convivir las partes en libertad, lo que conduce a un estado superior de conciencia, donde la razón puede acceder al conocimiento, en una forma finita, pero como el espíritu se halla ligado al cuerpo, el conocimiento ocurre de forma individual. Según Hegel esta es la causa por la cual el hombre es la preocupación principal del arte clásico. Para el arte clásico la representación de la realidad es un vehículo no un fin, para imbuirle al objeto el espíritu humano, que a su vez contiene el espíritu divino, el cual se funde en la obra de arte verdadera, la realidad derivada de la naturaleza y el ideal del artista.

Pero en el arte clásico se forma un círculo vicioso, donde el origen y el fin de este es el hombre, lo cual lo torna estático, Hegel agrega que en todo proceso la inmovilidad causa su fin, en este caso el arte clásico se agota como fuente de conocimiento, aunque sus manifestaciones físicas perduren incluyendo el espíritu que contienen.

La última etapa marcada es el arte romántico, que en contraposición a los dos momentos anteriores busca la verdad, el conocimiento, pero no mira al exterior, intenta buscar el conocimiento infinito de manera introspectiva, en la llamada subjetividad interior, para ello hace falta que el espíritu se desligue de la subjetividad, de manera que es requisito que el espíritu se desligue de todo vinculo

con el exterior, para tener una real conciencia de si mismo. El espíritu es perfecto e infinito para Hegel, al llegar a este estado se torna en una unidad con el universo.

Pero advierte que no se debe caer en el error de cerrarse, sino verter esta idea en la materia, debido a que el espíritu se encuentra unido a lo absoluto, por lo que el arte no puede negar ninguna de las manifestaciones de la realidad. Esto incluye lo feo o lo imperfecto.

A pesar de lo dicho sobre el arte romántico Hegel lo percibe como una forma inadecuada de acceder a la verdad absoluta, al espíritu universal, considera que existen demasiados factores que afectan la concreción del espíritu en la forma, desvirtuando al espíritu y el conocimiento de este, por lo tanto cree al arte como innecesario, como una forma superada de conocimiento, que ya no tiene razón de ser.

Toda esta visión es producto de un momento histórico derivado de la filosofía de la época, que tiene un marcado afán por exaltar a la razón como instrumento del hombre sobre una idea de conocimiento acumulativo y evolutivo, con una marcada tendencia al eurocentrismo, al antropocentrismo, como resultado de un proyecto de progreso constante.

Ahora comparando esta postura con la de Panofsky, éste ve en las formas de representación, no un conocimiento acumulativo, ni evolutivo, ve a las forma de representación de cada momento histórico como el resultado de una visión global de época, no solo como el resultado del desarrollo o conocimiento de las técnicas de representación. En este sentido Hegel tiene un gran acierto pues considera también a las formas de representación como reflejo de la concepción que del mundo tiene una época.

En caso específico de la modernidad, encontramos al Renacimiento y la perspectiva producida en éste periodo como la forma característica de representación del espacio de ese momento.

En general se piensa en la perspectiva como la forma mas cercana o mas próxima de representar el espacio, sin embargo, es mas bien una forma idealizada de representarlo, que va de acuerdo ciertamente al momento en que se le utilizó de manera mas frecuente y que es el momento en el que se perfecciona. El Renacimiento sentará las bases que a la larga darán al hombre independencia de dios y su iglesia hablando conceptualmente, abriendo la oportunidad de realizar un arte laico, por lo menos en la tradición occidental.

El hombre ocupa el centro de la visión Renacentista, recuperando su lugar como medida de todas las cosas, la figura humana recupera un papel preponderante en las representaciones, pero sobre todo el intelecto humano es revaluado como medida de todo al convertirse mediante la técnica en controlador de la naturaleza. La perspectiva renacentista una vez perfeccionada, es por principio de cuentas, un método de gran exactitud que es cuantificable, es coherente con lógica interna. Es la idealización de un espacio infinito, con base en principios matemáticos bien definidos y sistematizados.

Es un método que si bien logra crear la ilusión del espacio está más preocupado por el ideal de la exactitud como expresión del espíritu humano, que en la representación del espacio en comparación a la perspectiva griega, esta se preocupaba más por el resultado sensorial del procedimiento basado en compensar la deformaciones que sufren las imágenes, por la percepción humana debido a la curvatura que presenta la esfera ocular. Un ejemplo es la deliberada curvatura que presentan los fustes de las columnas, cuya finalidad es compensar la deformación que crea las aberraciones marginales.

En contraste la perspectiva matemática creada por el renacimiento, no toma en cuenta este aspecto, proyecta el espacio pensado siempre en un plano perfecto y a pesar de conocer las aberraciones marginales, parece que las ignora deliberadamente.

Un ejemplo quizá más claro de representación basada en un patrón cultural, es el Medioevo, existen evidencias de que en este periodo existen los conocimientos técnicos como para construir al menos parcialmente la perspectiva, basada en un eje de fuga, y no en un punto de fuga como lo hace el Renacimiento. Al parecer la creación del espacio en la representación no les interesaba, no les preocupa ver a través de la superficie, su interés mas bien estaba centrado en la representación del espacio divino, les interesa la superficie del cuadro como representación de este espacio, la composición se rige mas por una serie de ideas religiosas, que reflejan entre otras cosa las jerarquías del cielo y la iglesia, se pierde la imagen del espacio en donde lo más pequeño se encuentra distante, y lo grande próximo al observador. Ahora el tamaño refleja jerarquía y los niveles entre el hombre y dios, las figura humanas pierden su naturalidad para a cambio expresar actitudes y cierto estatismo que refleja la santidad de los personajes, además de incluir el uso del dorado como fondo que refleja la espiritualidad y la divinidad del espacio, esto heredado al parecer del oriente que llega por medio del imperio romano de occidente.

Lo que reitero un poco a manera de conclusión de este capítulo, es que la perspectiva renacentista no es un medio técnico que permite hacer una mimesis fiel de la realidad, es producto de una forma de comprender el mundo vigente en una época, es el reflejo y resumen del cambio que implicó la modernidad. Panofsky en el significado de *La perspectiva como forma simbólica* lo expresa muy bien: “Giorgio Vasari para designar la nueva forma de pintar, representada paradigmáticamente por León Battista Alberti y por Leonardo Da Vinci, caracterizada por su científicidad, frente a la “maniera antica” de los clásicos y la vecchia de los bizantinos”.<sup>23</sup>

El perfeccionamiento de la perspectiva por parte de Brunelleschi implica un sentido de perfección y exactitud que se respaldara en las matemáticas; exactitud que demandará el mundo del arte como parte de un ideal, y que no tardará en ser imitado por el ámbito científico, pronto este paradigma se impondrá en todas las formas de conocimiento. Con la perspectiva se inserta una geometrización o euclidización del arte y del espacio representado en el arte, que a su vez influirá y cambiara muchos otros aspectos, pues la representación y cuantificación del espacio es un herramienta proyectual importante para el desarrollo tecnológico.

Es la imposición de un espacio infinito que se integra a un tiempo, en la modernidad espacios y tiempos, ideales, artificiales, no es más la perspectiva griega preocupada por la percepción, es la preocupación por la exactitud por lo que se puede medir, lo cuantitativo se impone a lo cualitativo, lo visual comienza a desplazar a lo oral, lo digital se impone a lo analógico.

En el espacio representativo las cualidades no cuentan más que en la precisión de la cuantificación de la distancia, el tamaño de los personajes no significa más jerarquía ahora es distancia; la exactitud también refleja otra dimensión del tiempo pues esta noción implica lo instantáneo. El punto de fuga permite fijar las escenas de manera inmediata de forma similar a la de la fotografía, toda la imagen se subordina a la simplificación del esquema geométrico.

Al imponerse lo visual como forma de conocimiento se pierde también el sentido de la imagen sagrada, pues todo lo que es visto, puede ser conocido, al tener el poder de la exactitud no quedan mas misterios fuera del alcance de la vista, todo se puede prever, diseñar y planear, no resta nada sagrado, todo está bajo el dominio del hombre y su progreso.

Encuentro una paradoja notoria en los conceptos que sostienen, el procedimiento de construcción de la perspectiva, por un lado la cuantificación y la limitación precisa de los espacios, basados en el

---

<sup>23</sup> Erwin, Panofsky. “*La perspectiva como forma simbólica*” P.50

concepto de belleza griego que marca que belleza, perfección y limitación como ecuación de belleza y armonía, la cuantificación implica limitación. Por otra parte, la mirada de la perspectiva apunta al infinito ubicado en el punto de fuga. El infinito que se oculta y escapa a la mirada; la perspectiva es el lente que desvela los misterios, pero que abre una ventana en el plano donde se oculta el límite del conocimiento.

Esta paradoja nos recuerda la imposibilidad de heredar el infinito, los sistemas en general apuestan por la economía de recursos pues aunque la estructura de las unidades de partida son muy sencillas y el repertorio de recursos limitado, la repetición de los elementos al sumar una gran cantidad de elementos tienden a incrementar el grado de complejidad, a niveles que van mas allá de las capacidades humanas.

La perspectiva es pues uno de los componentes que integran la visión proyectual de la modernidad, la cuantificación, la exactitud, es el equivalente en la representación visual y en la técnica, lo que es la Utopía de Moro a la política y la literatura.

La perspectiva será el discurso rector de la pintura desde su establecimiento e institucionalización con los gremios y academias hasta la ruptura de las vanguardias, además de ser la herramienta que permitirá el diseño, planeación y construcción de la racional medida de la modernidad es el brazo ejecutor del discurso que crea un mundo al nombrar sus partes, por eso realidad y relato no difieren en la modernidad.

## CAPITULO. II

### **EL CAOS Y EL MITO.**

A continuación se aborda el caos como una noción de particular importancia en el presente trabajo, pues mientras la modernidad se vanagloria de su voluntad de poder, de la razón como herramienta y arma para dominar el mundo y el universo, la razón, la cuantificación se convierte en un intento por hallar certidumbre, pero el caos se significa como aquello que en general ha escapado de lo cuantificable, de lo describible, es lo inconmensurable.

Es aquello que sigue siendo inaccesible a la razón pero que además el discurso moderno contempla como una amenaza, pues orden es igual a civilización y progreso, dentro de esta idea el caos es sinónimo de naturaleza e ingobernable.

Es eso que adivinamos habita en la obscuridad, pero no podemos ver eso que permanece frente a nosotros pero que no podemos conocer, es lo siniestro que no deja atisbar de vez en vez, por lo que solo podemos especular sobre su existencia, pues es muy poco lo que podemos conocer de ello recordando la dualidad del origen de la palabra según Freud.

La palabra caos, como toda palabra tiene un significado acumulado a lo largo de la historia, también ha sufrido mutaciones, dicha historia o tradición parece haber sido olvidada, especialmente su significado etimológico, actualmente esta noción identifica a la palabra con algo dañino, negativo, contrario al hombre y sus intereses.

Por lo cual haré un intento por recuperar algo de esa historia, lo que me conduce a recordar la etimología de la palabra.

Sin embargo no se parte de un criterio evolucionista, se trata en cambio de un intento de interpretar las nociones de caos, en un contexto particular.

Así comienzo por conocer un poco de esta historia, en un intento por recuperar el valor de lo fortuito, el accidente, lo indeterminado, que como veremos mas adelante, encierra en si la vitalidad y renovación en prácticamente cualquier proceso. De modo tal, caos deriva del latín *Chaos* y del griego *Khaos* que significa: abismo, confusión, desorden, en la mitología griega Hesiodo describe el caos como: “Entidad primordial, símbolo del espacio inmenso y tenebroso”<sup>1</sup>. En la mitología griega se le

---

<sup>1</sup> Hesiodo *Teogonías*. Pgs.117 a 123 Salvador, Centeno, “ *La idea del espacio en Democrito*” Universidad de Oviedo,

presenta de esta forma, al principio señala Hesiodo, era el caos, luego apareció Gea la tierra de ancho seno y al fin Eros, el amor que ablanda las almas hizo que del caos nacieran el Érebo (identificado como el equivalente griego del infierno) y la noche.<sup>2</sup>

Con esto encontramos que el caos entonces se emparenta con lo siniestro, pues en la noche yace aquello que habita la noche de manera cotidiana con nosotros pero que no podemos ver, es lo que yace en la obscuridad.

En cuanto a la tradición judeocristiana el caos es descrito así: estado en que se hallaban las cosas al momento de su creación, antes que dios las colocase en el orden que después tuvieron.

De modo que las tradiciones como la griega e incluso la judeocristiana, no se identifica al caos como una noción negativa, mas bien son conceptos que yo llamaría neutros, por no tener cargas morales, ni atributos como el bien o el mal, se trata de una estado o entidad primigenia del universo o la creación.

He elegido estos dos ejemplos, por que la tradición occidental tiene gran influencia de estas.

Me parece que es común plantear el caos como la oposición del orden, lo cual reduce las posibilidades de interpretación del concepto, a una muy simplista visión maniquea. La doctrina fundamental del maniqueísmo se basa en una división dualista del universo, en la lucha entre el bien y el mal: “el ámbito de la luz (espíritu) está gobernado por Dios y el de la oscuridad por Satán. En un principio, estos dos ámbitos estaban totalmente separados, pero en una catástrofe original, el campo de la oscuridad invadió el de la luz y los dos se mezclaron y se vieron involucrados en una lucha perpetua. “La especie humana es producto, y al tiempo un microcosmos, de esta lucha”. El cuerpo humano es material, y por lo tanto, perverso; el alma es espiritual, un fragmento de la luz divina, y debe ser redimida del cautiverio que sufre en el mundo dentro del cuerpo. Se logra encontrar el camino de la redención a través del conocimiento del ámbito de la luz, sabiduría que es impartida por sucesivos mensajeros divinos, como Buda y Jesús, y que termina con Mani o Manes. Una vez adquirido este conocimiento, el alma humana puede lograr dominar los deseos carnales, que sólo sirven para perpetuar ese encarcelamiento, y poder así ascender al campo de lo divino”<sup>3</sup>.

---

1985

<sup>2</sup>Hesiodo *Teogonía*. Pgs.117 a 123 Salvador, Centeno “*La idea del espacio en Democrito*” Universidad de Oviedo, 1985

<sup>3</sup>Albert, Habib Houranis. *La historia de los árabes*, Editorial Javier Vergara, México 1992. Pags.31, 32, 283.



Esta noción heredada nos hace reducir una compleja relación de hechos e información a una simple oposición bien-mal, una reducción del mundo, un presupuesto que nos hace despreciar esta noción para privilegiar un sentido ético, moral, desechando todo aquello que tenga que ver con la noción de caos.

Pues esta queda así asociada a lo obscuro, lo dañino, lo malévolo, incluso lo demoníaco, nociones que para la antigüedad podrían vincularse, con lo dionisiaco, las manifestaciones artísticas ligadas a estos elementos prácticamente no tendrán cabida en el inicio de la modernidad, estas manifestaciones no tendrán más que un papel secundario, casi clandestino, en un mundo donde la noción de orden y belleza son inseparables; estas ideas se tornaran muy importantes, pero pasara largo tiempo para ser nuevamente validadas.

La forma en que se arraigan estas nociones en un tradición solo es posible mediante el mito; el mito es una manera de contestar de forma inmediata las dudas sobre nuestro entorno.

Según Lévi-Strauss el mito es un relato que explica y da coherencia a una forma de entender el mundo, la cual originalmente se adjudicó solamente a las llamadas culturas “primitivas”, sin embargo el propio Lévi-Strauss menciona que el mito es una parte inherente del pensamiento humano, lo cual explicaría por que las personas de diversas culturas piensan de manera parecida, por lo que estos relatos también pueden explicar la formación de instituciones tales como las científicas, por medio de las cuales el pensamiento moderno se valida. El mito es pues un relato que explica y posibilita al hombre relacionarse con su medio; así como explicarse la realidad, aunque paradójicamente el relato no sea un fiel reflejo de la realidad.

Mircea Eliade, establece que todas las culturas cuentan con mitos cosmo-antropogónicos, los cuales son los que explican la creación el origen, la fundación del mundo los cuales contienen en si los mitos antropogonicos es decir la creación y origen del hombre o la humanidad que no es más que otra forma de diferenciar al origen como fundamento y como principio: “Lo cosmogónico refiere a la creación del mundo e incluye a lo antropogónico que refiere a la creación del hombre, los mitos antropogónicos son la extensión el complemento que logra explicar como la creación original es trasformada y enriquecida por la presencia del hombre y su relación con la creación original reseñada

---

en el mito cosmogónico, por lo que el relato de conformación del conocimiento tal como ocurre con la historia o las ciencias contendrían un relato antropogónico.

A continuación se enlistan las funciones del relato mítico.

a) La consideración del mito como relato de la emergencia de los tiempos primordiales.

b) El carácter sagrado del espacio mítico

c) El reconocimiento de su carácter social o colectivo”.<sup>4</sup>

El mito da sentido a eso que no podemos explicar, particularmente el mito del origen en un momento en que el pensamiento humano no había construido una manera objetiva de explicar el mundo, por tanto incluye en relato el origen de este mundo.

En contraste el pensamiento científico, a pesar de intentar explicar el mundo de modo objetivo, no ha podido dejar de estructurarse al modo de un relato que trata de explicar también aquellas cosas que no podemos explicar, pero que a diferencia del relato mítico que tiende a ser estático e inflexible, el relato científico se abre a cambios, es dinámico, acumulativo, y construye criterios de evolución del conocimiento.

El siguiente listado contiene un comparativo del relato mítico y el científico.

1) “El caos en la tradición toma una clara dimensión mítica, el relato mítico al echar raíces, se establece de tal modo que se torna perenne y solo cambia de modo que no se altere su apariencia, su forma; solo la migración provoca metamorfosis al ser adoptado por el nuevo lugar para adaptarse al contexto geográfico.

2) Los científicos actuales hacen la separación, pero admitiendo una doble legitimidad: los dos recursos no tienen una medida común, son dos caminos del pensamiento que no deben confundirse en las tentativas de acceso a lo real; son dos prácticas de pensamiento que engendran efectos totalmente distintos: ninguno está equivocado, ninguno tiene razón.

---

<sup>4</sup> Eliade, Mircea. 1972. *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial, Madrid. P. 19

3) La certidumbre de esta división se debilita, sin embargo, cuando se vuelve a la historia de la ciencia y del mito científico actual: cuando el sabio se interroga sobre la realidad de los seres científicos que estudia; cuando se pregunta si existen independientemente de toda observación humana, como lo hace en el “gran debate de la teoría cuántica”.

4) Ilya Prigogine e Isabelle Stengers han señalado el parecido y la diferencia, han aproximado y disociado: “Igual que los mitos y las cosmologías, la manera en que esta organizado, el lugar que ocupan los hombres en el”; pero el pensamiento científico se aleja de la interrogación mitológica al someterse “a los procedimientos de la verificación y de la discusión crítica”.

5) El relato mítico, en cambio se impone por su autoridad, depende de una hermenéutica (interpretación) y de una exégesis (explicitación).”<sup>5</sup>

Como vimos, el relato científico se auto corrige, se reconstruye y se permite a si mismo rectificar, esta basado en la posibilidad de cambio, pues no supone verdades absolutas sino conocimientos transitorios que deben ser verificables, en contraste, el mito tiende a lo absoluto, a lo inamovible por tanto requiere ser investigado pero no necesariamente verificado, pues depende de un acto de fe.

Cual es la intención de equiparar el relato de carácter científico al relato mítico tradicional, atribuido a los pueblos primitivos, pues es establecer que a pesar del carácter racionalista del pensamiento científico, su función es la misma de los relatos míticos, es dar sentido y validar un forma de ordenar el mundo, por lo que los metarrelatos, o relatos autorizados o reconocidos, construidos durante la modernidad son de modo subyacente grandes mitos, cuya mayor diferencia con los relatos tradicionales es que cuentan con un mecanismo que les permite ser dinámicos, pues son susceptibles al cambio, no solo en sus elementos formales como ocurre con los mitos tradicionales, sino de mutar y cambiar en sus contenidos; son capaces de alterar las creencias que los sostienen, son capaces de modificar los presupuestos ontológicos que los fundamentan.

El mito carece de comprobación. De ahí resulta la incertidumbre de su identificación. Por lo tanto los relatos modernos conllevan el caos como origen y razón de ser e intentan explicar aquello que permanece oculto por el caos que es lo siniestro.

“El mythos griego remite igualmente a la palabra mentirosa, generadora de ilusión, como a la palabra capaz de alcanzar la verdad; esto lleva a Aristóteles a la conclusión de que “el amor a los mitos es de alguna manera amor a la sabiduría”. En este caso se le reconoce al mito el poder inclinar el espíritu a la investigación, comenzando por la búsqueda de su propio sentido, pues tanto misterio y oscuridad

---

<sup>5</sup> Georges, Balandier. *El desorden*. Ed. Gedisa, Barcelona 1994. P.18

contienen conocimiento. Es incluso debido a esta dificultad, a su forma enigmática, que el mito fascina, obligando al desciframiento, a la lectura iniciática”.<sup>6</sup>

En este sentido, tanto el relato mítico, como el científico comparten el interés común, la necesidad por desvelar aquello que permanece tras el velo de lo siniestro, pero también el desencanto por estar imbuidos en una labor imposible.

Sin embargo aunque el mito no puede develar lo oculto si puede dar un argumento, un orden a las cosas que nos conforta que nos permite operar sin la explicación. Dentro de este orden, la forma mas sencilla de ordenar el mundo en el mito es la creación de una dualidad; donde el caos toma el lugar contrario de la divinidad, es la manifestación del mal, de lo demoníaco, y el bien se manifiesta por medio del orden, en este caso, como el orden humano. Creando la oposición naturaleza-caos vs. orden-civilización. De modo tal que en la antigüedad esta noción es asociada o forma parte del orden natural, orden en el cual el hombre se halla inmerso, según la concepción antigua del universo, donde el orden esta sujeto a un tiempo cíclico que marca las estaciones del año, la vida social obedece este orden, así en el mito, la Némesis es el resultado del rompimiento de este orden natural, lo que crea un estado caótico; la Némesis es el sacrificio impuesto por las divinidades para restablecer el orden.

Además de estar inmerso en un tiempo ahistórico, el tiempo de la antigüedad es cíclico, obedece las leyes naturales.

Los rituales dedicados a Dionisios o Baco tienen como finalidad, mantener un equilibrio con aquellas fuerzas contrarias al hombre, una catarsis que permite liberarse de los impulsos negativos, si bien en el arte de la antigüedad no son muy frecuentes las manifestaciones artísticas referentes, si se encuentran algunas esculturas de pequeño formato que representan, faunos, machos cabríos y ninfas, en actitudes claramente sexuales.

Otro ejemplo dentro de la tradición occidental, esta en el periodo medieval, la concepción que del tiempo se tiene en este momento, al estar supeditada a lo religioso refleja un mundo cuya principal preocupación es obedecer la ley divina, pero no se trata de una ley divina integrada a la naturaleza como en el caso de los griegos, sino la naturaleza como producto de la voluntad divina, toda actividad esta hecha con vistas a la eterna salvación, el escatón que marca el fin del mundo, en esta visión escatológica, el caos aparece como fuerza contraria a lo divino, pero paradójicamente es una fuerza genésica, es el universo previo al orden divino, antes que Dios le diera orden mediante la palabra. El caos se presenta en este caso como aquello incognoscible, es la energía que yace mas allá de la

---

<sup>6</sup> Idem.

decisión fundacional, decisión que diferencia un continuum informe, el conocimiento que reside en la palabra al nombrar las cosas, el caos es ese continuo indiferenciado que está en el origen, es la forma en que imaginamos y representamos aquello que permanece mas allá, en el lado de la metafísica, es ese mundo al que no podemos acceder, ni conocer.

Así el caos es la fuerza a partir de la que se crea por vez primera, paradójicamente el caos es la herramienta que ordena el mundo, Dios crea el diluvio, la destrucción para limpiar y reestructurar el mundo de modo tal que sus mandatos sean obedecidos, de igual modo el Apocalipsis es de nuevo la fuerza del génesis que permitirá destruir la presencia de lo material, para crear un nuevo mundo, el mundo de lo divino, donde se cumpla la promesa de la vida eterna.

No solo la tradición occidental contempla el caos como origen o impulso de génesis consecutivas. El mito del quinto sol en Mesoamérica es una clara muestra de la destrucción de un orden, la gran catástrofe, el accidente que permite la renovación de la vida, el rito al final o al principio del siglo azteca cada cincuenta y dos años, la destrucción de los objetos y la desaparición de los edificios sagrados mediante las sucesivas superposiciones arquitectónicas a modo de sacrificio, produciendo la fuerza que permite una vez mas la renovación de la energía vital y la continuación de los ciclos naturales.

El rito se presenta bajo formas múltiples, según la naturaleza de las obligaciones que requiere por parte del oficiante. La repetición constitutiva de un ciclo o un acto ocasional es un suceso que pide una respuesta, esta respuesta están en función del beneficio obtenido por la colectividad.

La vigencia de la tradición católica y sus mitos la continuidad de estos aun después de los cismas sufridas por la iglesia, dejan su huella en todas las representaciones artísticas, pero particularmente en la pintura, se crea a partir del Medioevo, un énfasis por buscar la representación de lo divino, lo humano solo es la imagen de lo divino en la tierra, el hombre hecho a imagen y semejanza de Dios. El caos identificado como lo demoníaco solo aparece como sentencia moral, es el castigo por contradecir la ley divina, así aparecen recurrentemente en representaciones, tales como las danzas de la muerte.

En cuanto al mito estructurado por el discurso de la modernidad este se articula en el ámbito de lo político, lo social, lo científico, lo cultural, los beneficios obtenidos por la comunidad o colectividad son evidentes, por ello es que la modernidad se ha desarrollado por un periodo cercano a los quinientos

años, y no se ha sido trascendida, este mito o relato moderno tiene su origen en la Utopía como motor del desarrollo moderno, es el proyecto a realizarse.

## LA UTOPIA

La modernidad, como origen y en sí misma como fin, es una mirada al futuro, una nueva manera de entender el mundo, dando un giro, donde el mundo de lo sacro deja de ser el motor de la vida; el tiempo se torna infinito, a diferencia de la visión antigua donde el tiempo es cíclico la historia moderna es la historia del hombre, ya no es más la crónica de los sucesos de la humanidad en espera de la llegada de Dios, como la visión medieval.

Se trata también de una visión escatológica, el escatón (fin de los tiempos escatología **Escatología**): “en su acepción literal, “discurso sobre las cosas últimas”, doctrina que se refiere a la vida después de la muerte y a la etapa final del mundo.

será después del segundo Éxodo, tras la cautividad en Babilonia, fechado hacia el s.VI a.C., cuando entre una de esas tribus semitas y nómadas del desierto, los hebreos, procedentes de la Península Arábiga y finalmente, semisedentarizados en Palestina, surgirá algo así como el esbozo de un estado independiente y una forma de vida singular, apoyadas sobre la Alianza (*bérit*) y la tierra prometida que relata el Génesis, sobre la diáspora y la promulgación de la ley del Sinaí que refiere el Éxodo, sobre los llamados cinco libros de Moisés, en definitiva, que componen la Ley o *Torah*, para los judíos: el conjunto de libros que narran la Historia de la Alianza con Yahvé. Los textos más antiguos de este grupo se remontan al siglo X a.C., otra posible analogía cronológica entre los escribas judíos que redactaron la tradición oral del pueblo elegido y los escritores que conocemos bajo el nombre de Homero, compositores de la *Ilíada* y la *Odisea*. En la Biblia Hebrea, los términos *aharit* (final) y *aharityamim* (fin de los tiempos) originalmente, hacía a un futuro relativamente próximo y terrenal, y no al sentido cósmico que adoptaría más tarde su tardía traducción griega por *escatología*. En griego el término *eschatos* aparece ya en Homero significando “en los extremos”, “en los límites”, referido, como indicación de finitud, al límite más allá del cual no hay nada, a luchar en el borde o extremo de la batalla (*Ilíada*: XI, 524; XX, 328, 434), a los lugares más lejanos; siempre como indicación de limitación espacial, al extremo del campo en el que se desarrolla la acción (II.X, 206; XI, 8; *Odisea*: Y 238). En Heródoto (3. 106) se emplea para indicar los bordes o las fronteras de un determinado lugar, para referirse al igual que Homero a aquellos que, como los Etiópes, los postreros de los hombres, habitan en los extremos del mundo (*Odí*, 23). Incluso en el Nuevo Testamento se mantendrá aún, ocasionalmente, restos de la acepción original, como en Mc 5.231, donde se alude con dicho término a estar en una situación extrema, la más grave que quepa imaginar, estar en las últimas o agonizando, referencia a un futuro más o menos distante.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Simón, RoYo Hernández . *Escatología mesiánica y violencia estructural en la constitución de un mundo hipócrita: la deconstrucción derridiana del pensamiento de Emmanuel Levinas*, (Anales del seminario de metafísica 1997) Servicio Publicaciones, de la universidad Complutense, Madrid. P 1

De esta forma, *la escatología* terminará siendo considerada nada menos que la ciencia de las cosas últimas (*tá éssa/a*), cosas que ya no están en el extremo o límite de un mundo finito, como el griego arcaico, sino en el más allá. Conteniendo por tanto, como doctrina sistematizada, el conjunto de esperanzas referidas en el AT y NT acerca de la otra vida de los individuos y el futuro de Israel o de toda la humanidad en la época mesiánica. Alude en el Cristianismo a todas las esperanzas y promesas acerca del Mesías y de su reino, desde su primera aparición histórica hasta su segundo advenimiento (parusía). Por tanto a la vida futura del hombre y de toda la creación, al fin del mundo, al juicio final, a la resurrección, etc. La escatología universal cristiana se derivó de la escatología nacional judía, cuya tradición ya vista y sacerdotal traza una sola línea recta desde la creación hasta el fin de los tiempos.

La vertiente pacifista y cosmológica de esta doctrina estaba destinada a encubrir permanentemente sus otros aspectos político-militares de dominación terrenal.<sup>8</sup>

Un fin de la historia, pero que no culmina con el Apocalipsis y el juicio final; se postula un final que culmina con el bienestar general de la sociedad, con un constante y ascendente progreso. La historia culmina en una era de constante felicidad, como alguna vez postulara Marx, pues el fin de la historia culmina con el fin de la lucha de clases; el proletariado internacional parece ser el heredero del favor divino, el pueblo elegido no es más el pueblo judío, sino el proletariado internacional que alcanza la utopía y la eterna felicidad: “La filosofía del proletariado como pueblo escogido se expone en el documento *El Manifiesto Comunista*; que es de importancia científica en su contenido, escatológico en su marco y profética actitud. Se inicia con esta incisiva frase: “La historia de toda sociedad existente hasta la actualidad es la historia de la lucha de clases”, es decir, del antagonismo social entre hombre libre y el esclavo, el patricio y el plebeyo, el señor y el siervo. El maestro gremial y el oficial agremiado, o, como Marx lo resume, entre “opresores y oprimidos”<sup>9</sup>

Así con la modernidad y su proyecto de eterno progreso la razón es el motor que la propulsa, generando de la consecuente caída del predominio de la fe y la religión, dando cabida al hombre como centro de todas las cosas y el comienzo de una nueva fe, la fe que funda la creencia en el conocimiento científico, que a la larga se transformará al igual que la religión en un poder prácticamente teocrático, el poder es de quien controla la información, la especulación, el control del conocimiento pasa de la institución eclesiástica a los institutos científicos y técnicos, en este caso a las primeras universidades y academias.

---

<sup>8</sup> Ibid. P.4

<sup>9</sup> Karl Löwit., *El sentido de la historia* (1) *Manifiesto Comunista*, en la traducción inglesa de la Modern Library, P. 321 ss. P. 60

Así se desacraliza la imagen del mundo, el tiempo y su medición atados a los ciclos naturales, que se organizaban en círculos que se repetían sin traer consigo nada nuevo, pues el mundo ya contenía en sí todo lo creado, la creación divina no necesita ser modificada pues es perfecta; pero con el cambio de paradigma que acarreo la modernidad, el tiempo es una línea infinita en la que siempre hay algo nuevo, y la referencia que hace posible una noción del tiempo que es cuantificable, es un tiempo arbitrario, así el reloj marca el tiempo de la máquina, una máquina que será la encarnación de la toda poderosa técnica, la razón instrumental como solución para todo problema.

Paradójicamente la modernidad nace enferma, y el primer síntoma es a la vez su mayor fuerza, esta surge gracias a Tomas Moro con su visión y descripción de *Utopía*.

Es un hecho visible, que las palabras y el lenguaje tienen una carga de significados que se heredan, de una larga historia, donde las connotaciones de una palabra tienden a variar en el tiempo, pero el sentido original (etimológico) de muchas palabras, generalmente resulta sumamente significativo, pues restringe o elimina muchos de los valores o sentidos con los que carga históricamente a cuestras un término.

De tal modo en este caso, el término que me ocupa es el de utopía, el cual etimológicamente puede derivar de dos voces griegas “primero *ou-topía* (utopía, no lugar) pero también podría ser *eu-topía*<sup>10</sup> (eutopía, el buen lugar), de esta ambigüedad en el término, o mejor dicho de la interpretación del término, surge un significado que se carga de un doble sentido, una amplia gama interpretativa que da gran riqueza al concepto. Primero la idea paradójica de un lugar inexistente, el no lugar, que implica la referencia de un espacio, y por lo tanto de un tiempo en donde concretarse. Sin embargo se trata de un espacio imaginario y un tiempo proyectual, que mira a futuro, pero el tiempo se caracteriza por su futilidad, lo inasible, el tiempo que más que existir solo se imagina, y nunca se concreta. Pero en su otro sentido, no sólo es la ausencia, puede ser interpretado como eu-topía el buen lugar, la búsqueda de la seguridad, de la comodidad y el bienestar. Implica de nuevo la búsqueda del origen, pero enfocado más al paraíso perdido, el origen biológico incluso el vientre materno que proporciona plena comodidad y seguridad en una imagen tranquilizadora llena de sentido, que puede ser también la imagen del paraíso prometido y la salvación eterna; en contraposición considero que el sentido de eu-topía se identifica mas con el acto de la creación y su misterio ya sea en el sentido divino

---

<sup>10</sup> El termino eu-topía es usado como una modificación a la grafía para hacer evidente la posible resignificación o interpretación del termino utopía, para resaltar la contradicción de términos y la consecuente tensión a futuro dada entre eu-topia y ou-topia.



o identificado con la imagen del *big-bang* (de acuerdo al paradigma científico), donde la comprensión de nuestro origen siempre está limitada, pues no podemos acceder a una imagen mas allá, surgiendo una barrera, que nos impulsa en sentido contrario como ya he dicho, una búsqueda a futuro.

Sin embargo esta búsqueda generalmente está caracterizada por tener un objetivo único previamente definido, una verdad que es entendida como una unidad perfecta, completa, terminada; es equiparable a un acto de fe.

La utopía se ha entendido como un acto de fe, pero prefiero verla como el sentimiento que implica extrañar aquello que nunca se ha tenido (precisamente, la contradicción, la paradoja, que simbólicamente lleva una carga histórica, como el paraíso perdido, el acceso al cielo, la venida de un profeta, la concreción de la utopía, son estas las cosas que se extrañan sin haberse tenido, por ello no es precisamente nostalgia lo que se describe ahora), el impulso de búsqueda, pero más como un proceso que como un fin, partiendo de la paradoja que implica la búsqueda de un no lugar, por eso el pensamiento utópico es paradójico, de ahí que en este caso en particular; me permito decir que la melancolía es el sentimiento que implica estar triste por aquello a lo que jamás se tubo acceso.

Sentido o interpretación que se complementa con eu-topía el buen lugar, que permanece como promesa de progreso, es la nostalgia de la búsqueda, es la nostalgia y la revalorización de buscar la utopía. Pero como he dicho, no debiera ser en el sentido de la búsqueda de la verdad absoluta, es la búsqueda de esta doble idea, del buen lugar a sabiendas de su no existencia quedando sólo el pensamiento utópico, que ha sido el motor de la modernidad, creando una tensión hacia el futuro.

Afirmo que la modernidad empieza a postularse y a tener conciencia de sí misma a partir del relato de Tomas Moro *Utopía*, pues en éste se hace evidente una nueva visión de lo que debe ser un buen gobierno, pero un buen gobierno que va en detrimento de las figuras monárquicas e instituciones medievales, el proyecto de Moro es el de una República, si se puede llamar así, moderna.



El planteamiento y concreción de la utopía a través de nuevas instituciones sociales y políticas afecta también la vida la forma de entender esta, la visión de lo individual, que se manifiesta en los grandes viajes de exploración y conquista, en los intentos por plantear una interpretación propia de la creación y de la vida.

La novela *Utopía* escrita por Moro, plantea una forma ideal de gobierno (Moro termina de escribir el primer libro en marzo de 1516, en diciembre de ese año, se publica en la casa de Thierry Matens , impresor de la Universidad de Lovaina) la visión de gobierno planteada por Tomás Moro va con el espíritu de la época, Moro es contemporáneo de Lutero, quien encabeza el movimiento que habrá de escindir a la iglesia, cuyas ideas abrirán las puertas a una libre interpretación de los textos bíblicos entre sus seguidores, permitiendo el libre juicio; las implicaciones de este movimiento dejaron la base para una visión individualista del mundo, en vez de la paternalista y limitante visión de la iglesia católica apostólica y romana. Esto está ejemplificado en el libro *El queso y los gusanos*, de Carlo Ginzburg en el caso de Menocchio, un molinero del siglo XVI, que a partir de algunas lecturas con temas bíblicos y el ambiente crítico reinante en la época, construye una cosmovisión peculiar del mundo que a la larga le costaría la vida.

Este momento de transición se caracteriza por el surgimiento no tanto de nuevas ideas, sino por un redescubrimiento de antiguas ideas la acumulación de conocimiento, una época de erudición y propagación del conocimiento, la preparación para un cambio de paradigma que conlleva un fuerte cambio en los presupuestos epistemológicos; en el Medioevo la interpretación de los discursos se

centraba en una visión de un universo perfecto y terminado creado por Dios, al alcance de aquél que respetara los mandatos dados por el creador, de modo tal que los misterios del universo se encuentran reservados solo a la divinidad. Así se plantea un esquema en el que las palabras y las cosas son lo mismo, sin mediación de un esquema de representación; en ese entendido es que puede sostenerse creencias como las de la cábala, donde el lenguaje encierra los misterios de la creación, el nombre prohibido de Dios, que aun influenciaban el Renacimiento, pero al mismo tiempo, comienzan a difundirse visiones como la Luterana y la anabaptista. El arriba mencionado Menocchio, pone un límite a la visión del origen de las cosas, en esta época de transición marcada por la contrarreforma, con actitudes punitivas ejecutadas por la Inquisición al perder el poder sobre una única concepción del mundo permitida, surgiendo algunas tan originales como la siguiente: “Yo he dicho por lo que yo pienso y creo, todo era un caos, es decir, tierra, aire, agua y fuego juntos; y aquél volumen poco a poco formó una masa, como se hace el queso con la leche y en él se forman gusanos y éstos fueron los ángeles; y la santísima majestad quiso que aquello fuese Dios y los ángeles, y entre aquel número de ángeles también estaba Dios creado, también en aquella masa y al mismo tiempo, y fue hecho señor con cuatro capitanes, Luzbel, Miguel, Gabriel, Rafael. Aquel Luzbel quiso hacerse señor comparándose al rey, que era la majestad de Dios, y por su soberbia Dios mandó que fuera echado del cielo con todos sus odres y compañía, y así Dios hizo después a Adán y a Eva, y al pueblo en gran multitud para llenar los sitios de los ángeles caídos”<sup>11</sup>. Esta particular visión del mundo (esta cosmovisión) es una de tantas que se generan en un ambiente en el que empieza a haber un mayor intercambio de información y la efervescencia por la transformación y el descubrimiento, visiones que hacen tambalear las bases de poder eclesiástico y político.

Por otra parte, Moro esta al servicio de Enrique VIII quien al entrar en disputa con la sede papal, no solo pone en tela de juicio el poder central de la Iglesia sobre Europa, sino que pone de manifiesto la figura política de soberanía, al gobernar de modo independiente de la Iglesia y su poder centralizado; a su vez Tomas Moro consolida en el relato de *Utopía*, una fuerte crítica a Enrique VIII y el ejercicio del poder impuesto por esté.

El relato de Moro comienza por plantearse como una narración sobre un sitio real, el relato es favorecido por el clima de descubrimientos geográficos, el ansia de exploración y colonización, las grandes travesías, la posibilidad de encontrarse con otras culturas, formas distintas de ver el mundo, y por qué no, formas distintas de gobierno, así que Moro describe la existencia de la República de

---

<sup>11</sup> Carlo, Ginzburg. *El queso y los gusanos*. De. Océano, México 1997. P. 41. (Barcelona, Miuhnik, 1981)

Utopía (en el propio relato, Moro es un personaje más en esta ficción literaria), descrita por Moro como la mejor de las repúblicas; Moro en su papel de embajador visita Brujas para negociaciones comerciales, en dicho viaje es presentado a Rafael Hitoldeo, un aventurero, navegante que ha circunnavegado el mundo, además de ser un hombre culto, el cual hace la descripción de la forma en que se gobierna esta maravillosa república de Utopía, aborda temas como el manejo de delincuentes, de la administración pública, la hacienda, la distribución de la riqueza, la ausencia de la propiedad privada, un llamado a terminar con el ansia expansionista de los estados, el uso mínimo de la fuerza, incluyendo en esta noción la casi completa eliminación del ejército y de la disposición de recursos materiales para su manutención; la distribución de la población en el territorio, educación, etc.

Muchas de las ideas planteadas por Moro, son rescatadas de la concepción que de la Polis griega tiene Moro, es posible reconocer este modelo de la república griega en la república de Utopía; por ejemplo, al aceptar la esclavitud para aquellos que transgreden la ley, así como los antiguos griegos, y luego aceptaban la esclavitud en ciertas condiciones como el pago de deudas; en el caso de los utópicos descritos por Moro, los ciudadanos pierden sus derechos al cometer delitos graves, para así convertirse en esclavos, los cuales se encontrarán al servicio del Estado realizando diversos trabajos, sin encontrarse en una reclusión como la conocemos, esto con el fin de no ser un lastre social, en cambio la vida de los reclusos es productiva, con el usufructo su labor los esclavos pagaran el costo de la reclusión y por otra parte restituyen o compensan la ofensa hecha a la sociedad y el Estado.

“Empero esta obra de tipo ideal tiene antecedentes clásicos, lo cual no es de extrañar pues todo el periodo histórico signado con el nombre de Renacimiento buscó en los modelos de la antigüedad de modo consciente las formas que darían lugar a dicho segmento que no en vano se ha denominado así, aun en su propio momento histórico, y posteriormente por haber sido oficializado de esa manera por autores más recientes –como –(el historiador) Jacobo Burckhardt– y de allí su nombre, que implica una resurrección de las formas griegas y romanas que fueron sus antecedentes; “en este caso concreto como ya se ha dicho, *La República de Platón*”.<sup>12</sup> “El mismo Moro fue en su juventud discípulo de Juan Colet –de quien se decía que al escuchársele se estaba oyendo al mismo Platón–, un neoplatónico de Oxford, corresponsal de Marsilio Ficino.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> En el caso que nos ocupa las influencias de este tipo en el cristianismo no deben buscarse sólo en San Agustín sino también entre otros en Cristina de Pizán (1364-1460) y su libro *La ciudad de las damas* (Editorial Siruela, Madrid 1995), en el cual a través de una serie de mujeres de Conocimiento se establece una cadena iniciática que la autora considera una verdadera Ciudad.

<sup>13</sup> Sears Jayne. *John Colet and Marsilio Ficino*, Oxford University Press, 1963.

En realidad, el interés por el texto mas allá de lo que actualmente parecería un proyecto de República anacrónico, da cuerpo al modelo de pensamiento que rige la modernidad, la conciencia de una noción de tiempo lineal, en el cual las acciones de un Estado están regidas por esta visión proyectual, dicha visión, a su vez será usada después por Cervantes en su Quijote (considerada la primera novela moderna), sobre todo en cuanto a la temática y valores formales ( obra abordada en este mismo trabajo en otro capítulo) donde se explica que es la primera novela importante de ficción, una de las peculiaridades de esta novela radica en que el personaje busca salir del libro para encarnarse y poder realizar las proezas que se le adjudican, cabe señalar esto pues de igual modo la Utopía de Moro plantea el modelo a seguir por la modernidad, que es encarnar lo propuesto en el discurso y trasladarlo a los hechos. Así el Quijote al encarnarse en un proyecto logra que las palabras conduzcan las acciones, de ahí que los signos, las palabras, sean lo mismo que las cosas según Foucault como mas tarde lo reafirmaría Derrida, en el más estricto y literal de los sentidos, aunque siempre la polisemia del signo deje espacio abierto a múltiples niveles interpretativos.



Aunque si bien Moro publica *Utopía* en 1515 y Cervantes su *Quijote* en 1605 tomando este ultimo la visión proyectual del modelo de Moro, lo cual no quiere decir que se trate de una influencia directa, Cervantes utilizaría la visión proyectual como el punto de apoyo, en él erigiría el mundo que emerge del aparente delirio del Quijote.

La obra de Moro influenciara a múltiples autores, de ahí que aparezcan tantas nuevas versiones como seguidores, no solo en Inglaterra, la idea se difundió por toda Europa durante el siglo XVI, bajo esta influencia aparecieron otras "ficciones" del tipo entre las que cabe señalar la *Telema* de Francisco Rabelais (*Gargantua*, 1534), *La Ciudad del Sol* de Tomasso Campanella (1602), *Un Mundo distinto pero igual* de Joseph Hall (1605, firmada: "Mercurio Británico"), *Cristianópolis* de J. Valentín Andrae (1619), *La Nueva Atlántida* de Francisco Bacon (1627), etc. etc.

Es notorio que la influencia de la utopía llega a México de manera más o menos rápida para el ritmo de popularización o de difusión de las ideas de la época, gracias a Vasco de Quiroga.

Vasco de Quiroga con recursos propios adopta la idea en dos colonias hospitales, ambas llamadas Santa Fe, una en Michoacán y otra próxima a la ciudad de México, en las que establece un sistema de vida muy similar al sugerido en *Utopía*, basadas en la propiedad comunal, donde no se habla de propiedad individual, sino solamente del usufructo de la propiedad, como en el caso del uso de la tierra, en el que se pierde el derecho está en caso de no ser atendida de la forma correcta, se crean centros de reunión y talleres comunales, en los que se enseñaban artes y oficios, donde se establece una rotación en el trabajo.

El uso de los excedentes de la producción se utilizaba para proteger a los indígenas más pobres. El modelo pareció funcionar pero a la muerte Vasco de Quiroga y la reubicación del Virrey de Mendoza a Perú, impidieron la continuidad del proyecto, solo fue cuestión de tiempo para que esta utopía desapareciera.

El verdadero poder de la *Utopía* quizá radica en la visión proyectual, y el poder de esta para crear tensión hacia el futuro, la promesa de progreso infinito, por lo que más tarde el proyecto político de la modernidad cobrara plena conciencia de si mismo con la revolución francesa, que sintetiza la utopía en sus tres máximas, libertad, igualdad y fraternidad.

Estos tres principios se resume el proyecto moderno, que es en primer lugar un proyecto político, así se intenta utilizar el poder del estado como brazo ejecutor del proyecto moderno.

En cuanto al campo de lo estético, como consecuencia de la secularización de la filosofía, el cambio económico, el establecimiento de los estados modernos, el desplazamiento de la economía agrícola del Medioevo, por un incipiente mercado, el establecimiento de la burguesía, al arribar al poder los mercaderes y banqueros en el caso de de las ciudades-estado italianas como Venecia y Florencia. Estos cambios establecieron las condiciones adecuadas para la promoción del arte, que se

manifestó en el gran estallido de la producción artística; usada como medio publicitario para estos estados poderosos, principalmente por la bonanza económica de sus ciudades, así se sustentan los mecenazgos, pero en cuánto a la estética se rige por ciertos lineamientos también establecidos por el estado. Así ocurre en el caso de los concilios vaticanos en los que se establecen las normas o cánones a seguir para representar los discursos oficiales, tanto del estado como los de la iglesia, que en este momento son prácticamente indistinguibles, bajo estas condiciones los artistas representarían en sus obras el proyecto de los estados, a partir de esta fórmula muchos artistas habrán de ser catapultados por la clase burguesa emergente. Estados gobernados por mercaderes y banqueros, estableciendo los primeros verdaderos estados modernos, que consolidan su poder gracias a una estética legislada y reformada por la idea de un proyecto político. Esta circunstancia privilegia una cierta visión del arte que va acorde a la política del estado y por tanto a una política cultural, que prevalecerá a lo largo de toda la modernidad.

Si esta circunstancia marcó a la estética que se desarrolló a lo largo de este periodo histórico, que fue de la idea de la utopía a la llegada de la posmodernidad.

“¿Que ha sido de la utopía hoy? Evangelista Vilanova señala lo siguiente: *P.-Hoy la utopía, que había sido una constante en el pensamiento progresista, parece definitivamente olvidada.*

R.-La importancia de la utopía me parece extraordinaria, como estímulo para la búsqueda de una superación y de una sociedad en la que podamos ser felices, que es lo que todos andamos buscando. La pérdida de la utopía frente al pragmatismo la pagaremos muy cara. Esto tiene incluso repercusiones políticas.

La desgracia de las derechas es que han perdido el sentido profundo de tradición; de las izquierdas, es que han perdido el sentido utópico. Y luego todos toman el camino del pragmatismo, y esto es peligroso.

Desde el punto de vista teológico, el Evangelio es la utopía por excelencia. No ha existido ninguna sociedad que haya podido regirse por las Bienaventuranzas. A los más osados e intrépidos, como San Francisco de Asís, les institucionalizaron en seguida sus ideales. San Francisco tuvo que sufrir por el hecho de que la institución había asumido su ideal, lo cual entra en la ambigüedad histórica, porque la institución siempre mata la utopía, si bien por otra parte, también la conserva”.<sup>14</sup>

Por otra parte los planteamientos de la modernidad siguen siendo correctos. La posmodernidad y la deconstrucción si bien logran ver las construcciones político, sociales que validaron los grandes metarrelatos sobre los que se construyó el proyecto moderno y que le llevaron al poder, pero que nunca logró sus objetivos, tales como: la visión eurocentrista, la visión histórica, la falocracia, el

---

<sup>14</sup> De la entrevista de Francesc Valls a Evangelista Vilanova, autor de «Història de la teologia cristiana», *El País*, 1-3-1990

privilegio de la raza blanca. Modelos que validan el poder, la posmodernidad por lo menos en el discurso, crítica estas construcciones del poder, por medio de la revisión y el tratamiento retórico, intentado subvertir estas nociones en un proceso deconstructivo, sin embargo, coincido en los enfoques neomarxistas que sostienen la necesidad de recuperar la utopía y con ella los principios de igualdad, libertad, incluso el de fraternidad, tomando en cuenta la crítica a las instituciones, las construcciones culturales y conceptuales de la modernidad, pues es importante salir de este presente que admite el manejo de un mercado especulativo, de un eterno presente, que si bien “respeto minorías”, crea bloques de poder político y económico, privilegia las manifestaciones del arte ligadas a los discurso que crítica y pretende transformar.

El pensamiento utópico fue a lo largo de la modernidad el motor y el impulso para las transformaciones; la visión escatológica crea la tensión a futuro y no el eterno presente; así como un eterno estado de cosas que pretende la posmodernidad, incluso el proceso de transculturización, que propone un conveniente fin de la historia y de las fronteras, las nacionalidades, los países en pos de la imposición del imperio del mercado y de los bloques económicos, las transnacionales, sin perder de vista que en muchos sentidos la economía de mercado es un modelo que prevalecerá por largo tiempo, pero que al ser influido por el pensamiento utópico podría ser más equilibrado, en pos de una permanente tensión al cambio a favor de una mayor equidad y un verdadero cambio respecto a las nociones que la posmodernidad intenta deconstruir, con la conciencia de que no habrá retorno a la modernidad, pero sabiendo que la condición posmoderna tampoco es un fenómeno uniforme, que si bien a marcado su llegada, esta solo ha arribado plenamente a muy contados lugares.

De manera que si bien el agotamiento del discurso que originó la modernidad no se ha superado, pues el modelo al que se pretendía llegar fracasó, pero el impulso que el pensamiento utópico y su visión proyectual nos han traído es la energía que nos condujo al estado de cosas en el que se encuentra la civilización occidental, la cual ha sido hegemónica después de prácticamente 500 años de modernidad, todo se reduce al humilde origen, el cual rápidamente se torno en un foco de interés para la Inglaterra del siglo XVI y que se han prolongado hasta nuestros días difundándose este vocablo de diferentes maneras y adquiriendo diversas formas como pueden ser incluso las llamadas "utopías socialistas" y aún las "utopías negativas"(distopías) de género literario. Hoy en día los términos utopía y utópico han pasado a formar parte del uso corriente de las lenguas modernas con significados casi siempre de tipo peyorativo, como asuntos imposibles o "ideales" cuando no ingenuidades vacías de contenido y alejadas totalmente de la realidad.



En el caso de Platón se debe aclarar que no sólo pueden considerarse como utopías lo dicho en sus diálogos *La República* y *Las Leyes*, sino como hemos expresado también, lo asentado en sus *Timeo* y *Critias*, donde se refiere a la desaparecida Atlántida, el auténtico Arquetipo de las versiones posteriores.

A continuación otro discurso que revoluciona la idea de la utopía, al incorporar la energía del lo aparentemente caótico al discurso moderno, esta energía subyacente es la que se integra en el arte particularmente a finales del siglo XI el XX y el actual, ya sea como rechazo a lo establecido a como manifestación de desencanto.

## EL QUIJOTE

Se recuerda al Quijote como “el caballero de la triste figura”, no hay imagen literaria más acertada para describir la melancolía, en especial la melancolía que se ha venido analizando en el presente trabajo; Cervantes en esta obra logra vislumbrar con profunda ironía y sentido del humor la gran tragedia por la que pasa su personaje.

Don Quijote no es un ser extravagante, no es un loco, es más bien un ser anacrónico, inserto en una realidad ajena a él, es un ser con una concepción del mundo regido por un paradigma extinto, la fuerza de sus argumentos ha desaparecido, pero hay coherencia de sentido en la lógica empleada, sus pensamientos son correctos, sólo que no reconoce como válido el ámbito que le rodea, interpreta el mundo a su alrededor de una manera distinta; a continuación marcaré algunas de las diferencias entre el paradigma de la transición del Medioevo al Renacimiento que da origen a la modernidad. Me refiero específicamente con esto a lectura del mundo que se logra basándose en los presupuestos que establecen estas dos formas de entender al mundo.

La transición entre estas dos formas, se da con las maneras de saber y conocer del renacimiento, que se presenta como un periodo de consolidación de los saberes acumulados, aplicados en un ámbito de abierta secularización de estos mismos saberes.

Entendiendo por secularización la adopción de un concepto y su estructura lógica, pasando del ámbito religioso particularmente teológico abandonando la vida monástica y la estructura clerical, para ser parte de la vida común, sea el cambio a un ámbito político o a la vida cotidiana. En realidad esta conversión pasó de modo literal, comenzando un proceso de lenta apertura; inicia con la imprenta de Gutenberg que logró la propagación de los conocimientos acumulados y resguardados durante siglos por la Iglesia católica en occidente, pero esta pérdida de control sobre los saberes también conllevó una reacción, una confrontación represiva encabezada por la inquisición, en un fuerte movimiento de contrarreforma.

Los presupuestos que sientan la lógica que sostiene las acciones del Quijote, se basan justo en esta consolidación de saberes acumulados; ahora bien, el Quijote en realidad marca dos transiciones: la visión de la novela de caballería medieval, y la propia transición del pensamiento renacentista, que es un pensamiento de carácter más bien acumulativo, enciclopédico y que en términos reales aporta pocos conocimientos nuevos.

A continuación se presenta brevemente el esquema en el que se sustenta la lógica del lenguaje en su transición del inicio del renacimiento, arrastrando parte de la lógica medieval hasta la consolidación de otra visión del mundo en el siglo XVI. Este cambio de paradigma es el que deja sin base la lógica en que el Quijote se conduce, apareciendo como un loco ante sus contemporáneos.

El Quijote como se menciona al inicio de este capítulo no es un loco si no un ser anacrónico, pero el problema no solo, es la anacronía del código de caballería, del sistema de creencias medieval, es la interpretación o la sobreinterpretación del sistema de creencias del Renacimiento, así que Don Quijote carece de una forma de frenar la cadena de significaciones, por ello la interpretación es ambigua y vaga desde la perspectiva de quien lo observa, pero el Quijote, este personaje, es un signo mas dentro de la lógica de la novela de Cervantes, la profunda ironía que contiene, parte de hacer un ejercicio de metalingüístico, la novela dentro de la novela, la auto referencia y el ejercicio reflexivo; entendiendo reflexivo literalmente, la novela como espejo de la lengua, como espejo de otro momento de la literatura, y la propia distorsión producto de este reflejo da como resultado la base de la novela moderna no solo en español. El personaje del Quijote es un signo de la novela de caballería que solo cobra sentido, o en este caso sin sentido al ser recontextualizado, así este antiguo signo se pierde en la

infinita sucesión de conexiones de la retórica del siglo XVI, pues no tiene forma de frenar la cadena de significaciones, por que el mismo al ser un signo es llevado en este caudal simbólico.

Las aventuras por las que pasa este personaje, las decisiones tomadas, son en realidad una forma de corroborar la semejanzas de este ser simbólico con los signos que le rodean, no confronta peligros o aventuras, refirma su existencia simbólica, al confirmar su similitud con los signos que a calcado.

El Quijote no narra la epopeya de un antiguo héroe, por el contrario el Quijote busca darle vida a los textos desde los cuales el mismo toma cuerpo; así al confrontar a estos enemigos invisibles encarna los signos a los cuales emula en la realidad, adquiriendo sentido por medio de este rito, que es la representación de estas escenas escritas que solo así adquieren vida.

Entonces la confrontación de Don Quijote con sus enemigos o las situaciones extrañas por las que atraviesa, no persiguen en realidad cubrir de gloria su nombre o armas, el vivir estas aventuras es solo la comprobación de lo escrito, esta comprobación es el indicio de que los signos se conforman a partir de las cosas mismas, Don Quijote lee el mundo para comprobar el libro y su propia existencia, sin la lectura del libro el Quijote no existe, la única prueba ofrecida de la veracidad de este procedimiento interpretativo, es la semejanza que deriva del reflejo del texto y la vida.

La crisis severa de Renacimiento se refleja en este resquebrajamiento de la estructura tejida por las relaciones y conexiones, al irse filtrando una nueva forma de ver el mundo, la lectura de la prosa del mundo y el compromiso de las semejanzas dejan de funcionar dando como resultado una forma delirante de ver el mundo, que es justo la visión de Don Quijote; así que las cosas ya no son llevadas por la simpatía, la convenientia o el emulatio, así las cosas son solo lo que son, las analogías son siempre fallidas y carentes de sentido, la erudición pierde su eficacia, la ironía se da en que los signos no son mas que escasamente la ficción que representan.

El Quijote gana su gran valor por que en la crudeza de la risible tragedia de este signo que es el Quijote, toma conciencia de ser una obra moderna al abandonar la prosa del mundo y adoptar el lenguaje como representación y no como realidad, se convierte en la primera obra moderna, por ello juega con la esencia del lenguaje el signo, reflexiona sobre el y las posibilidades de la ficción.

Con la clasificación y el orden moderno, inaugura las diferencias, no las similitudes el cambio de una lógica analógica por una digital, establece drásticos y claros linderos o fronteras, este nuevo modo de ordenar, también exige un nuevo modo de conocer, ya no basado en la signatura y deducción de las

relaciones de las cosas del mundo, la nueva epistemología supone, un sistema de creencias basada en los datos sensoriales, en un sistema de ensayo y error altamente sistematizado que aprende de los errores por medio de la verificación sensorial, la respuesta para hacer confiable este proceso se basa en la cuantificación, la medición, que solo cobra sentido en el censo o consenso común, la convención que mediante el lenguaje permite establecer una constante, que sirve de partida para establecer un sistema de comparaciones que busca las diferencias entre los objetos; eventualmente aparecen las similitudes que permiten establecer categorías en un sistema de clasificación, pero estas similitudes ya no están referidas al poder de invocación del lenguaje divino, ni de una jerarquización basada en una oscura relación de causas, sino basado en la observación de la naturaleza, que puede ser domesticada mediante un método basado en presupuestos como cualquier otro paradigma, pero a éste no se le atribuye una herencia divina, sino una herencia fortuita, azarosa, aleatoria, con este nuevo paradigma que se infiltra en las conciencias, se desquebraja también la fe y el miedo, la tensión con miras al escatón que mantenía la sólida estructura eclesiástica que domino a la Europa medieval; por ello se da la férrea ofensiva contrareformista que intenta contener la ruptura de poder eclesiástico y del paradigma sobre el que se sustentaba, la idea de la utopía no acaba con la tensión escatológica, pero si se erige con una meta en la que el hombre pretende guiar hacia un eterno e infinito progreso, por medio de la razón instrumental que ya se ha comentado en el presente trabajo. La ironía es la respuesta al fallido y paradójico proyecto de la modernidad.

Vargas Llosa en el prologo que realiza para la edición del IV centenario de “*Don Quijote de la Mancha*”. Comienza con la siguiente pregunta: “¿Significa esto que Don Quijote de la Mancha es un libro pasadista, que la locura de Alonso Quijano, nace de la desesperada nostalgia de un mundo que se fue, de un rechazo, visceral de la modernidad y progreso? Eso seria cierto si el mundo que el Quijote añora y se empeña en resucitar hubiera alguna vez formado parte de la historia”.<sup>15</sup>

Considero que; justamente la audacia y el valor del pensamiento utópico residen en la capacidad para construir en la realidad un relato a partir de una ficción.

Así, el sueño que convierte a Alonso Quijano en Don Quijote de la Mancha no consiste en reactualizar el pasado, sino en algo todavía más ambicioso: realizar el mito, transformar la ficción en historia viva. Esta primera novela moderna, por su estructura narrativa pero sobre todo, por ser la primera que utiliza la visión proyectual como el tema central de su relato, planteando este tema como la paradoja y la

---

<sup>15</sup> Miguel, De Cervantes “*Don Quijote de la Mancha*”. Edición del IV Centenario Real Academia española, asociación de academias de la lengua española. P.XIV

aparente sinrazón, justamente la locura, la sinrazón es una construcción moderna, esta otredad de la conciencia, la construcción de esta visión es un producto de la modernidad.

El gran tema de Don Quijote de la Mancha es la ficción su razón de ser y la manera como ella al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando. Así, lo que parece a muchos lectores modernos el tema “*borgiano*” por antonomasia- el *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*- es, en verdad, un tema cervantino que, siglos después Borges resucitó, imprimiéndole un sello personal.

Mas adelante Llosa explica por que la a estructura narrativa del relato lo hace el modelo de la novela moderna, sobre todo por el tiempo y el uso del narrador que logra construir un juego metalingüístico al encerrar varios relatos en una compleja e intrincada estructura.

Utiliza el recurso de lo autoreferencial, inventa otras fuentes para el relato, crea varios posibles narradores, el metarrelato, una historia contenida en otra y esta a su vez en otra, creando varios niveles de complejidad en la historia, juego que una pero a la vez puede separar y dar independencia cada mundo contenido en el otro por lo que también es posible el manejo de distintos tiempos en cada nivel, lo que eleva la complejidad del relato de un modo parecido, a lo que hace un exponente colocado a un termino de una ecuación matemática.

Tal vez el aspecto más innovador de la forma narrativa en el Quijote sea la manera como Cervantes encaró el problema del narrador, el problema básico que debe resolver todo aquel que se dispone a escribir una novela, para esta narración : “¿Quién va a contar la historia?

La respuesta que dio a esta pregunta inauguró una sutileza y complejidad en el género que todavía sigue enriqueciendo a los novelistas modernos y fue para su época lo que, para la nuestra, fueron el *Ulises* de Joyce, *En busca del tiempo perdido* de Proust, o, en el ámbito de la literatura hispanoamericana, *Cien años de soledad* de García Márquez o *Rayuela* de Julio Cortázar.

¿Quién cuenta la historia de Don Quijote y Sancho Panza? Dos narradores: el misterioso Cide Hamete Benengeli, a quien nunca leemos directamente, pues su manuscrito original está en árabe, y un narrador anónimo, que habla a veces en primera persona pero más frecuentemente en la tercera persona de los narradores omniscientes, quien, supuestamente , traduce al español y a mismo tiempo, adapta, edita y a veces comenta el manuscrito de aquel”.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Ibid.XXIV

Esta contención de un relato en otro, un mundo o la visión de un mudo sujeta a la subjetividad de quien recibe la historia para de nuevo contárnosla, quedando el misterio de cuan tergiversada, enriquecida o trastocada nos es entregada la historia, al someterse al filtro de cada nuevo narrador, que sirve de intermediario, entre la fuente original del relato y el lector.

“Está es una estructura de caja china”.<sup>17</sup> : La historia que los lectores leemos está contenida dentro de otra, anterior y más amplia, que solo podemos adivinar. La existencia de estos dos narradores introduce en la historia una ambigüedad y un elemento de incertidumbre sobre aquella ((otra)), historia, la de Cide Hamete Benengeli, algo que impregna a las aventuras de don Quijote y Sancho Panza de un sutil relativismo, de un aura de subjetividad, que contribuye de manera decisiva a darle autonomía, soberanía y una personalidad original.

El otro elemento que contribuye a que los juegos planteados en la estructura narrativa del Quijote se tornen aun más intrincados; son una serie de dobleces hechos en la continuidad no solo la contención del relato dentro de otro, sino un doblez que a semejanza de la cinta de Moebius, o la serpiente que se muerde la cola, el relato abandona su forma lineal de eterno devenir, para hacer que avance infinitamente, no obstante que en algún punto el narrador los personajes y los lectores se alcanzan, regresando o saltando en el tiempo.

Al subir de complejidad el relato logra efectos realmente sorprendentes donde se pierde el afuera y adentro del relato, los bordes entre ficción y realidad son prácticamente borrados, por la propia estructura del relato, no solo hacen que el propio Quijote busque encarnar o realizar las novelas de caballería, sino que el propio Don Quijote es el personaje de novela que se encuentra con los lectores que se hallan con un pie en cada lado de este límite que está a su vez a punto de desaparecer, pues a su vez al conocer a Don Quijote los lectores son parte del relato.

El hecho más notable y sorprendente del tiempo narrativo es que muchos personajes de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, como es el caso de los duques, han leído la primera parte. Así nos enteraremos que existe otra realidad, otros tiempos ajenos al novelesco, al de la ficción, en los que el Quijote y Sancho Panza existen como personajes de un libro, de manera que los lectores también viven algunos dentro y otros fuera de la historia, como es el caso de nosotros los lectores de la actualidad. Esta pequeña estratagema, en la que hay que ver algo mucho mas audaz que un simple

---

<sup>17</sup> Ibid.XXIV

juego de ilusionismo literario, tiene consecuencias trascendentales para la estructura novelesca. “Por una parte, expande y multiplica el tiempo de la ficción, la que queda- otra vez una caja china – encerrada dentro de un universo mas amplio, en el que Don Quijote, Sancho y demás personajes ya han vivido y sido convertidos en héroes de un libro y llegado al corazón de la memoria del lector de esa “otra” realidad, que no es exactamente aquella que estamos leyendo, y que contiene a otra mas pequeña, está a otra, en un proceso que en teoría, podría ser infinito”.<sup>18</sup>

Creo que es precisamente esta ambigüedad, esta disolución del límite de la realidad con la ficción, es lo que permite que mas adelante, el discurso de la utopía y por ende el pensamiento utópico, vía la visión proyectual le dan un extraordinario poder a la modernidad, la inconsciencia, la imprudencia, la aparente locura, que permite encarnar los sueños y hacer vivir la utopía, pero que le hace a la vez siempre desear mas, siempre buscando nuevas aventuras, nuevos entuertos que resolver.

El pensamiento utópico, es la paradoja del malestar permanente, de quien se atreve a buscar y encontrar a pesar de que sus acciones probablemente no tengan sentido y sin embargo seguir sin encontrar satisfacción, de alguna manera es el arriesgarse a crear y creer en un mundo en un proyecto inviable e inexistente.

De manera que esta retórica abrirá el paso al establecimiento de una lógica diferencial basada en los nuevos presupuestos, tal como la sistematización del empirismo hasta construir el método científico, para lograr el desarrollo del conocimiento científico, y del proyecto utópico del que son brazos ejecutores la perspectiva y la lógica diferencial, y el motor que les da fuerza es la tensión a futuro, el pensamiento utópico ejemplificado en la aparente locura del Quijote.

Este pensamiento paradójicamente incoherente del Quijote que contradice la construcción “lógica” del discurso moderno sin embargo se consolida gracias a el y le da la energía al proyecto moderno.

Duchamp recurre a la acción extrema a la contemplación inmutable de la melancolía de Durero, al romper con la forma en que se significa la obra de arte en ese momento, intenta anular su significado por medo de un proceso que se ejecuta mediante la visión proyectual, rige sus acciones

---

<sup>18</sup> Ibid.XXIV

bajo un método la obra y las acciones de Duchamp son un espejo que realmente invierte las acciones del Quijote movidos por la aparente locura.

## EL DESNUDO BAJANDO LAS ESCALERAS

Con el desnudo bajando las escaleras, comienza la profunda ironía de Duchamp y sus vaticinios sobre lo que ha de ser el discurso del arte en el siglo XX. En algún sentido no solo el reto de la reutilización de uno de los géneros pictóricos clásicos tan atacados y desdeñados por sus contemporáneos, como la descalificación del desnudo por parte de los futuristas, con propuestas como la abolición del desnudo o cuando menos de una especie de veda. *El gran vidrio* es por sí mismo un hito, la especulación de Duchamp en el juego de la imagen es por un lado visionaria y por el otro es la cristalización de la melancolía, en un grado extremo, incluso en la actitud misma durante el proceso de concepción y de creación de la propia obra, el desarrollo de esta obra fue ante todo un ejercicio de profunda reflexión y contemplación; en primer lugar se encuentra el distanciamiento que tuvo de la actividad pública, a grado tal que pareciera incluso retirarse del quehacer pictórico, actitud de aparente inactividad, aun que tras esta apariencia existe un gran ejercicio intelectual centrado en el juego de los signos, el gran vidrio festeja, el éxtasis del erotismo de la mujer rodeada por sus novios, (o rodeada del deseo masculino) en todo caso de la representación de la feminidad, pero este éxtasis no deviene del contacto carnal, sino por la idea que gira en torno a la posibilidad de este, la cual queda descartada por que la novia solo es el reflejo o la imagen de un ser que en la obra pertenece a otra realidad, lo que caracteriza a todos los personajes integrados en la obra es su pasividad, la única actividad es la contemplación, el deseo de alcanzar aquello que no esta a su alcance y por ello mismo es aun mas anhelable, lo mas probable según mi propia interpretación y basado en la descripción e interpretación que sobre la obra hizo Octavio Paz, el éxtasis de la novia surge en el extremo del onanismo y el autodisfrute, pues bien podría ser solo la imagen especular de quien en su deseo coloca su propia imagen y se regodea en torno al deseo, el deseo de si misma(el narcisismo). En este sentido se crea como medio y fin una tensión, similar a la que causa la tensión escatológica o tensión a futuro que la propia utopía y proyecto de progreso plantean, así la novia del gran vidrio se encuentra en una eterna tensión al futuro.

Pero lo que en verdad me interesa es establecer que Duchamp en *El gran vidrio*, logra lo que Cervantes logra en la literatura, sino exactamente igual, si de un modo similar, crea una revolución en el entendimiento del lenguaje manejado. El Quijote establece la conciencia de la



representación y por ende de la ficción en pleno, que conlleva el cambio de paradigma, del lenguaje que es y se conecta directamente con las cosas del mundo, un lenguaje que se encarna en las cosas, la conciencia moderna de la obra de Cervantes en el juego de representación, Duchamp intenta traspasar el límite de lo visual, intenta tornar los signos icónicos, las representaciones visuales sacándolas de su restringida materialidad, es decir de la superficie pictórica, o la tercera dimensión en el caso de la obra escultórica, ni siquiera el ready-made es tan atrevido en cuanto al alcance establecido por Duchamp, donde rompe con la representación en el arte, para presentar los objetos. En el gran vidrio, la recontextualización de los objetos es un acercamiento, un indicio, de la búsqueda por transgredir los límites del propio lenguaje, pero va más allá; esta representación intenta transgredir, los límites del paradigma vigente manejando algunas de las especulaciones de la física y aspirando representar la trasgresión de las leyes físicas, traspasando el límite de lo (real) cayendo en los límites de la propia metafísica, busca que la pintura siga un proceso opuesto al del Quijote, mientras en el Quijote el texto toma corporeidad en los hechos ocurridos en la realidad, al menos, en lo establecido en la ficción, *El Gran Vidrio* busca tornar etéreos a sus personajes y componentes, *El gran vidrio* es como un espejo que invirtiera las acciones del Quijote disuelve la visión proyectal, busca la aparición de un ser que habita en otra dimensión, el gran vidrio conlleva también un profundo ejercicio hermenéutico, Duchamp concentra de modo ecléctico en el gran vidrio conocimientos y saberes, que llegan a él desde distintas tradiciones.

La imagen que persigue Duchamp en *El gran vidrio* busca romper con la tradición de la pintura moderna, o cuando menos con la forma en que la forma académica la ha contemplado. Paz en “*Apariencia desnuda*” interpreta este intento por transgredir los límites de esta tradición pictórica de la mimesis del mundo, en favor de lo que Paz llama un abandono de la pintura retiniana, en pos de una pintura de ideas, o intelectualizada.

Lo que persigue Duchamp es la idea del deseo, la tensión que el objeto del deseo despierta, dejando apenas abierta la ventana haciendo evidente la invitación al los voyeurs de adentro y los de afuera de la obra existe un juego de metarrelato, Duchamp no cometería el error de terminar en sentido estricto la obra sino que precisamente la deja abierta, para la intervención o contemplación del intruso que se asoma ese mundo íntimo, de la novia y sus novios.

Así con el antecedente del *Gran Vidrio*, *El Desnudo Bajando las escaleras*, en apariencia la cercanía con el desarrollo del que hacer de los futuristas, es solo precisamente eso, una proximidad

aparente, puesto que los futuristas buscan reproducir y representar la sensación del movimiento, lo que Marinetti llamaría la poesía de la velocidad a diferencia de los futuristas absortos en la sensación, lo que Duchamp busca es trascender la mera apariencia, por ello lo que intenta mostrar es la representación de la idea de movimiento y velocidad, esta noción la denomina como retardo, es decir descomponer los elementos para realizar un proceso de análisis y descomposición de movimiento, en una visión estática de un objeto cambiante la síntesis de algo que ocurre en el devenir capturado en una sola imagen.

Mientras los futuristas rinden tributo y alabanza a la toda poderosa máquina, como vocera del futuro automatizado y cómodamente facilón, de una vida plena rodeada de la “utopía tecnológica”.

Duchamp por otra parte utiliza irónicamente las máquinas para construir una intrincada relación de signos y así concretar su visión primero del amor y el erotismo, pero toma la máquina no como la concreción de la utopía y la razón instrumental, no es la máquina la encarnación de la minuciosa precisión cuantificadora de la modernidad, al contrario, Duchamp advierte de los peligros de la dependencia tecnológica y la máquina: “Duchamp no es un adepto a su culto; a la inversa de los futuristas, fue uno de los primeros en denunciar el carácter ruinoso de la actividad mecánica moderna. Las máquinas son grandes productores de desperdicios, y sus desechos aumentan en proporción geométrica a su capacidad productiva.”<sup>19</sup>

Lo que en verdad fascina a Duchamp son los antimecanismos, cuyo funcionamiento emula al juego de palabras, el juego mismo del lenguaje donde el resultado de alguna manera es aleatorio, pues las significaciones o la suma de las partes nunca es igual al resultado, es un resultado inesperado, de modo similar al sistema del montaje, sugerido por Serguie Ensentein en *La forma del cine*, dando como resultado el llamado salto dialéctico, también sugerido en el método, *Crítico paranoico* de Dalí.

El desnudo, es la ambigüedad entre la referencia del nombre que nos hace asociar la imagen de la figura humana y la apariencia mecánica de la estructura que nos recuerda más a una máquina: “La primera ironía, consiste en que no sabemos siquiera si se trata de un desnudo. Encerrado en corsé o malla metálica, es invisible. Ese traje férreo nos recuerda tanto una armadura medieval, como a una carrocería o un fuselaje. Otro rasgo que lo distingue del futurismo: es un fuselaje

---

<sup>19</sup> Octavio, Paz. “Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp” Ediciones Era 5ª Reimpresión 1998. P.21

sorprendido no en pleno vuelo sino en una lenta caída. Pesimismo y humor: un mito femenino, la mujer desnuda, convertida en un aparato mas bien amenazante y fúnebre”.<sup>20</sup>

La ironía de esta máquina que cae abandona la idea de un futuro en constante ascenso gracias a la tecnología, la metáfora de esta máquina que cae, este futuro que mas bien tiende al descenso, aunque sea un lento descenso.

En mi propia interpretación, vinculo esta caída con el significado original de la palabra accidente, anteriormente referida en este mismo trabajo. Accidente: Del latín acciones, *accidentis*, y del latín *cadere*, lo que tiende a caer, se refiere a aquello que alterar el orden regular de un objeto o cosa, lo que sobreviene o aparece en un objeto sin que su aparición o desaparición implique cambio en objeto mismo del que se trata. Al hacer referencia al antimecanismo la idea se torna fascinante, precisamente por estar sujeta a esta noción del accidente y el caos, pues el comportamiento de estos es siempre sorpresivo e inesperado, no están contruidos bajo la idea de la precisión o rendimiento persiguen más bien el efecto estético que la sorpresa proporciona.

Así la mezcla de lo femenino y lo mecánico traducen la tradicional visión del desnudo femenino de objeto de deseo, de energía libidinal, el erotismo, la imagen de la mujer como signo de el don, aquello que se obsequia, la mujer siempre vista más como objeto, que como sujeto, por supuesto el regalo o Don divino en la tradición judeocristiana; bajo el punto de vista de Duchamp. La mujer aquí representada, sigue siendo un objeto, pero un objeto amenazante, fúnebre, para dejar de ser pasiva. Teniendo en sus manos la energía vital, que tiene el impulso sexual en su poder, ya no es más la mujer que espera ser cortejada, sino quien espera aparentemente, de manera que es quien sutilmente toma la iniciativa en el juego sexual.

Además la idea de la segmentación del cuerpo emula la función de los apuntes anatómicos de los desollados del Renacimiento. El hecho mismo, de la segmentación del cuerpo mas la manera en que se ve como un objeto, un cuerpo sin rostro reconocible y en consecuencia sin identidad, crea una gran violencia, la imagen que nos remite a nuestra propia mortalidad, la inevitable degradación de la carne, la muerte y la referencia al proceso de desintegración natural de la materia viva.

Entonces el desnudo abordado por Duchamp, es mas que la epidermis, la superficie es esté afán de interiorizar en el objeto y en el sujeto que contempla este cuerpo desollado; así la violencia que implica interiorizar en si mismo y en el objeto, el sujeto observado desmembrado para

---

<sup>20</sup> Octavio, Paz. "Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp" Ediciones Era 5ª Reimpresión 1998.P21

fines de estudio concienzudo y analítico: “por mi parte la palabra interna debe entenderse en dos sentidos: reflexión sobre la parte interna de un objeto y reflexión interior, auto análisis. El objeto es una metáfora, una representación de Duchamp: su reflexión sobre el objeto es también una meditación sobre si mismo. En cierto modo cada uno de sus cuadros es un autorretrato simbólico”.<sup>21</sup>

De aquí en adelante la pintura de Duchamp se hace mucho mas extrema en la reducción de la figura humana, tornándose ritmos líneas y puntos en el extremo de la simplicidad, que equipararía con la obra de Joan Miró en el límite de la introspección crea en los cuadros un paisaje de su subjetividad, en el caso de Duchamp el ejercicio de reflexión interna ayuda a hacer justamente un retrato interno, un retrato de la manera en que Duchamp entiende el mundo: “Esta reducción implacable no es realmente un sistema de pintura, sino un método de investigación interior. No la filosofía de la pintura: la pintura como filosofía. Ahora que es una filosofía de signos plásticos sin cesar destruida, como filosofía, por el humor.”<sup>22</sup>

Así que la inclusión de el cuerpo humano como modelo o signo de la introspección se combinan con la ironía del antimecanismo y el robot que no es sino la obsesión del hombre por la creación, resultando en una especie de caricatura de si mismo, al incluir la ironía y el humor en estas creaciones, el hombre puede confrontar la desintegración del cuerpo, superando el asco y el horror que habitualmente aparecen al usar al cuerpo como medio de estudio, la visión del robot en la pintura moderna con Giorgio de Chirico, parte de la intromisión o superposición de un entorno antiguo, con la figura de estos seres que solo son evocación de la figura humana, imagen de la modernidad, esta mezcla da como resultado: “Las cuatro alas del lirismo son, melancolía, e invención, nostalgia e imaginación”.<sup>23</sup>

El tratamiento y la intención en la utilización de la imagen del robot en Chirico y Duchamp es distinta pero es un antecedente y marca la aparición de la imagen del robot en la pintura moderna, para Duchamp el robot tiene el carácter, la fuerza, posee la fascinante imagen de la máquina sexual que atrapa al voyeur, por un lado la carga erótica del desnudo de la novia; la ironía de la parodia de la máquina humana y por el otro el interés de la recreación de nuestra fragilidad y mortalidad en el mecanismo que emula la vida permitiendo ver su interior, como la mórbida mirada de quien no puede dejar de contemplar una herida que deja ver las entrañas de la máquina viva, el espectador experimenta el asco y el temor de ver reflejada su propia mortalidad y fragilidad.

---

<sup>21</sup> Ibid.P.22

<sup>22</sup> Ibid.P.22

<sup>23</sup> Ibid. P.23

Sin embargo en el caso de Duchamp sus robots o mecanismos no evocan directamente la forma humana, sin embargo como ya se comentaba son máquinas cuyo mayor potencial es curiosamente el sexual, a pesar de la ironía y la violencia con la que se manifiestan.

Pero la idea de los mecanismos delirantes que emplea Duchamp tiene un antecedente que no se remonta tanto en el tiempo, para cuando Duchamp se apropia de la idea, la asimila e implementa en su obra: “La unión de estas dos palabras mecanismo y delirio- método y demencia- evoca la figura de Raymond Roussel. El mismo Duchamp se ha referido varias veces a esa noche memorable de 1911 en la que- en compañía de Apollinaire y Picabia asistió a la representación de Impresion d’ Afrique. Al descubrimiento de Roussel debe agregarse el de Jean Pierre Brisset. En la conversación con Sweeney a quien he aludido mas arriba, Duchamp habla con entusiasmo de ambos personajes: “Brisser y Roussel eran los dos hombres que en aquel tiempo yo admiraba más, por su imaginación delirante... Brisset se ocupaba del análisis filológico del lenguaje, - un análisis que consistía en una increíble red de equívocos y juegos de palabras. Era una suerte de aduanero el Rousseau de la filología. Pero responsable, fundamentalmente, de mi vidrio. *La novia puesta al desnudo por sus Solteros, aun...* fue Roussel. Desde que vi su pieza de teatro me di cuenta inmediatamente de las posibilidades que ofrecía su concepción. Sentí que, como pintor, era mejor sufrir la influencia de un escritor que la de otro pintor. Y Roussel me mostró el camino...”<sup>24</sup>

La visión de Duchamp lo condujo a deducir el procedimiento el que se basaba esta intrincada cadena de significaciones, basada en la polisemia del lenguaje, específicamente, se confrontan dos palabras con sonido semejante pero con significados diferentes, con el fin de darles un nexo o puente verbal, es un desarrollo más que razonado yo diría que sistematizado, por que los nexos finalmente así establecidos generalmente sorprenden incluso al propio autor, pues se genera normalmente de modo fortuito. Conduciéndonos de nuevo al campo del accidente, del caos y lo no lineal, en este caso se trata de buscar y conducir el accidente, para emplearlo como una metáfora muy libre del juego y asociación de ideas.

El descubrimiento del comportamiento estructural de la lengua como un sistema con coherencia y reglas internas, particulares, la influencia que posteriormente ejerce esté descubrimiento en múltiples áreas del pensamiento contemporáneo; el análisis del lenguaje surgido a partir de la escuela francesa con Saussure o con el desarrollo paralelo de la escuela estadounidense con Pierce, así como Levi Struass, y posteriormente la escuela de la nueva crítica francesa se desarrollarían a partir

---

<sup>24</sup> Ibid. P.23

de las ideas Saussureanas, como ejemplo “*Crítica y verdad*” de Roland Barthes, hasta el extremo en la línea de pensamiento como la deconstrucción, con autores como, Michel Foucault o Jaques Derrida.

Sin embargo, esta metodología no pretendía ser una filosofía, es concretamente un herramienta literaria, que Duchamp adopta y utiliza en la plástica, (aun que en este momento no había la conciencia de los alcances de esta idea ni se vislumbraba la creación formal y sistematizada de la semiótica) con un elevado grado de complejidad, pues la asociación y efectividad de las conexiones entre imágenes y signos, la transición de un medio a otro muchas veces es muy difícil, pues las metáforas que funcionan en la lengua hablada, no necesariamente funcionan con los signos icónicos.

Aún así, este método resultó ser para Duchamp una herramienta de gran eficacia, un instrumento sumamente afilado, para desmenuzar el lenguaje, dividir y cortarlo, hasta reducirlo a su mínima expresión para su análisis, a partir de estos elementos primordiales, construir una intrincada de red signos, cuyo producto final del proceso es la metaironía.

Con esta herramienta que trabaja directamente la materia primordial del arte y del pensamiento humano, los signos ya sea que tomen la forma de imágenes sonidos o el vehículo sígnico que mejor resulte, según sea el caso.

Para apropiarse de la máquina de pintar que figuraba en la exposición de *Impression d’Afrique*, Duchamp no construye la máquina para pintar como una herramienta, no utiliza la mano del autómatas, utiliza en su pintura la estandarización, como una especie de grado cero pictórico (Equivalente en la literatura de un estilo carente, de emotividad, o estilo personal, el supuesto ideal, de la nota informativa, una descripción escueta, sistemática, de hechos o eventos concepto) con este fin Duchamp, utiliza los trazos exactos del juego de geometría para desprenderse de todo rasgo personal o vestigio gestual, así los trazos no delatan a quien dirige la herramienta, éste es el modo que Duchamp usa la máquina.

“También en esto su actitud no muestra afinidad alguna con la religión de la máquina: todo mecanismo debe producir su contraveneno, la meta-ironía. El elemento hilarante no hace más humanas las máquinas pero las conecta con el centro del hombre, con la fuente de su energía: la indeterminación, la contradicción. Belleza de precisión al servicio de la indeterminación: máquinas contradictorias”.<sup>25</sup>

En este ejercicio metalingüístico, Duchamp no solo busca romper con la pintura retiniana, busca justamente utilizar el lenguaje de una manera distinta, romper con la tradición pictórica, este ejercicio autorreferencial o de juego remitido al propio lenguaje en este caso el lenguaje visual, dándole un giro

---

<sup>25</sup> Ibid. P.25

al lenguaje y las convenciones que en este se establecen por ejemplo lo que llamó Duchamp; *Physique amusante*, (o las cuentas alegres) en este caso se trata de relativizar aquellos conceptos y presupuestos establecidos que se han dado como verdades, así se toman tres hilos de un metro de longitud y se dejan caer, desde un metro de altura, dejando que sigan libremente sobre un plano horizontal, así la forma que adoptada en la caída es la forma de una nueva unidad de medida, esta intromisión basada en la ironía, plantea un severo cuestionamiento al establecimiento de los presupuestos que rigen la concepción moderna del mundo, pues está en torno al acto fundacional del establecimiento de una unidad de medida y del propio hecho de la cuantificación, por ende pone en duda la precisión, la estandarización, como bases del pensamiento científico, la noción de precisión le da certidumbre de modo subyacente a este sistema de creencias, basado en un acto fundacional, completamente arbitrario, justificado por un acuerdo o consenso común como es el establecimiento de un patrón de medida.

“La experiencia de los hilos fue realizada por Duchamp en tres ocasiones: Los tres hilos se conservan en la posición de su caída, en una caja de croquet: son el azar enlatado”.<sup>26</sup>

Como ya se ha comentado en este trabajo lo que Duchamp hace con la plástica es algo similar a lo que Cervantes hizo en la literatura, paralelamente influye en el arte, así como la perspectiva logró trasladar la exactitud del arte a la ciencia, Duchamp es uno de los primeros en asimilar y usar el concepto de lo aleatorio, lo indeterminado, e incluso la relativización de aquello que se observa, sujeto al punto de vista del observador para incorporarlo en las artes con esto además establece los lineamientos del arte conceptual y del arte procesual.

De modo que traslada el concepto de lo relativo al arte y al relacionarlo de modo irónico con la ciencia.

Esta relativización parece haber sido aplicada al manejo de los elementos u objetos que integran *El gran vidrio*, partiendo del enfoque lingüístico adoptado por Duchamp y la visión filosófica de la pintura. *El gran vidrio* es un ensamble, una acumulación de objetos cuidadosamente elegidos y modificados de acuerdo al criterio del ready-made, donde el objeto de producción industrial de uso común, con la sola inserción en un contexto diferente los transforma en objetos de contemplación y reflexión.

Los objetos del ensamble son el alfabeto de signos que denotan solo vocablos llamados abstractos, pues se constituyen en un lenguaje auto referencial, (un lenguaje que en estricto sentido no existe pero que, tendería a eliminar sus posibles nexos con otros sistemas de signos establecidos para

---

<sup>26</sup> Ibid.P.25

poder realizar una comunicación eficiente, o en todo caso poder llevar a cabo la función metalingüística es decir, cuando un sistema de signos es capaz de explicarse a si mismo, sin depender de la intertextualidad o conexión con otro sistemas de signos ajenos a si mismo, los ejemplos que aclararían esta noción son las matemáticas y la música, las lenguas naturales o lenguaje común y corriente).

Así los objetos del ensamble son los signos o partes suprasedgmentales, de un complejo discurso donde la vecindad de estos objetos tiene una interpretación similar a la de un escrito, pero donde las propiedades del signo icónico ya anteriormente citadas en el presente trabajo funcionan como la relación sintáctica ente los signos lingüísticos.

Duchamp en particular tiene la cualidad de mantener la ambigüedad del signo manteniendo siempre el interés, así la polisemia del signo genera un amplio juego en el que el significado de la obra no se cierra fácilmente, dando lugar a una gran cantidad de posibles interpretaciones, cuyo único límite sería la coherencia de sentido a partir de la propia obra.

De modo tal el gran vidrio se sujeta a un sistema de oposiciones, donde las relaciones específicas y particulares de cada caso entre los signos establecen sus posibles significados, por sus relaciones de vecindad y relación en un contexto más amplio, pero sujeto a su propio juego interno, tratando de establecer una tabula rasa, donde no dependa para explicarse más que de éstas relaciones internas: “La pintura escrita y el gran vidrio es un texto que debemos de descifrar.”<sup>27</sup>

La obra de Duchamp en su afán de romper con la tradición de la pintura visual acaba insertándose en la tradición hermenéutica.

Con los ready-made Duchamp además de la recontextualización o resemantización de los signos también busca el gesto, que no la gesticulación, es la acción precisamente que deja aflorar como en este caso la ironía, con el solo acto de tomar un objeto y ubicarlo en otro contexto: “Duchamp exalta el gesto, sin caer nunca, como tantos artistas modernos en la gesticulación”.<sup>28</sup>

Experimenta posteriormente con algunas aproximaciones al op-art, pero verdaderamente significativos son, *la caja maleta* (1941) y *la caja verde* (1934). La primera contiene replicas miniatura de gran parte de su obra y la segunda contiene noventa y tres documentos, dibujos cálculos y notas que comprenden un periodo de tiempo que va de 1911 a 1915 y una plancha en color de la novia, esta acumulación de documentos son una clave no terminada del *Gran vidrio*.

---

<sup>27</sup> Ibid. P.29

<sup>28</sup> Ibid. P. 29



Pero la idea del ready-made también revolucionó la idea de comprender la relación forma contenido como nociones diferenciadas, no es precisamente que se disocien éstas o se elimine alguna, sino que para el arte o la estética se privilegia la noción de la forma, pues esta forma es la que funciona como vehículo sígnico: “La forma proyecta sentido, es un aparato de significar. Ahora bien, las significaciones de la pintura “retiniana” son insignificantes: impresiones, sensaciones, secreciones, eyaculaciones. El ready-made enfrenta a esta insignificancia su neutralidad, su no-significación. Por tal razón no debe de ser un objeto hermoso, agradable, repulsivo o siquiera interesante. (Nada mas difícil que hallar un objeto realmente neutro): “cualquier cosa puede convertirse en algo muy hermoso si el gesto se repite con frecuencia; por eso el número de mis ready-made es muy limitado...” La repetición del acto acarrea una degradación inmediata, una recaída en el gusto”.<sup>29</sup>

En el extremo el gesto encuentra en la tradición el acto de la designación, el otorgar un nombre, es incluir un objeto, un sujeto en el sistema o estructura del lenguaje, es prácticamente un acto de creación, equivalente al de la creación del mundo según el los mitos, es romper la indiferenciación del caos, por medio de la recontextualización del objeto mediante el lenguaje. Duchamp se integra en especial en esta tradición del lenguaje dentro de la tradición hermenéutica, para el texto -pintura u obra de arte; ahora las imágenes de Duchamp son textos que hay que descifrar , pero del otro lado existe un límite en la interpretación impuesto desde la misma escritura, como un límite natural, un límite paradójicamente fijado en la metafísica que no permite ser transgredido como en el caso de la cábala el nombre prohibido de dios, la clave de la creación a la que nadie mas que el propio creador puede tener acceso, en ese sentido se plantea el eterno problema de la recepción, donde el lector a pesar de la nueva crítica aun se reflexiona entre la intención del autor y no simplemente se refiere a el texto en si, al interpretar lo que el texto es evitando el terreno de la especulación.

Del mismo modo Duchamp mantiene el misterio sobre su obra, sobre su real intención, que habrá de permanecer oculta, a pesar de las guías de lectura generadas en torno al *Gran vidrio*, un gran acierto; pues la incógnita funciona como el juego que mantiene la tensión en torno al significado oculto y que solo podemos apreciar o visualizar parcialmente, un poco a la manera que sugiere Heidegger en *El origen de la obra de arte*, el Dasein como en un haz de luz que devela parcialmente los misterios en una ventana solo abierta a partir de la temporalidad, pues el devenir y las condiciones cambiantes el contexto histórico, tales como las condiciones sociales por ello una vez que el haz de luz se retira del lugar iluminado la obscuridad lo vuelve a cubrir aunque se conoce aquello que fue

---

<sup>29</sup> Ibid.P.33, 34

iluminado al estar nuevamente cubierto por la obscuridad, lo conocemos por las referencias pues al no poder hacer volver el tiempo solo lo podemos conocer y a de manera indirecta. De nuevo en una especie de ejercicio especular, donde solo se logra ver algo cuando uno dirige la luz a un punto pero el área que ilumina el haz de luz es muy reducido.

Así regresando a la denominación, el nombrar efectivamente permite sacar de la confusión a un objeto llevarlo del caos de lo indeterminado; de aquello que no permite distinguir fondo de figura. El ready-made es esta nominación, un objeto que es reapropiado, resignificado, deja de ser un objeto perdido en una multitud, para empezar a cobrar sentido, al ser privilegiado por la denominación, el acto de nombrarlo crea el enlace que le da un contexto; en estricto sentido este privilegio del objeto pierde fuerza al repetirse el acto, solo lo inédito por ser un acto que funda una tradición tiene el poder de irrumpir en la estructura de la tradición para modificarla y mantener por algún tiempo su sitio de privilegio, la repetición del acto desgasta este poder.

Las cajas anexas al gran vidrio más que darnos una interpretación correcta, nos dan la suficiente libertad para establecer una lectura coherente

Paz ejemplifica el gesto mediante el ejemplo de japoneses y chinos, que coleccionaban piedras e incluso las firmaban como obras de arte, la selección podía darse bajo dos enfoques; generalmente los chinos se inclinaban por seleccionar las piedras más insólitas o poco comunes, en cambio los japoneses tendían a buscar una especie de estereotipo de la piedra rodada, una piedra que en realidad no se destaca del resto por el contrario se uniforma con el resto, pero el acto de llevarla de un contexto a otro, es el acto de llevar de la naturaleza a el ámbito de lo humano, el acto de nombrar es el acto por el cual el hombre ordena, este ordenamiento es un acto de poder, en la confrontación hombre vs. naturaleza.

En el caso de nombrar y llevar un objeto de un contexto a otro, un objeto de producción industrial nombrado y entonces convertido en obra de arte.

Al establecerse la relación con los objetos al renombrarlos, al recontextualizarlos es desde mi perspectiva una manera de reapropiarse y a la vez criticar la técnica, esté producto humano que se ha tornado una barrera entre hombre y naturaleza, la técnica como expresión de la naturaleza humana un producto del que hacer humano, la creación fuera de control, la creación que deja de ser medio para ser fin y de alguna manera se apodera de nosotros, el mito moderno de Frankenstein.

Heidegger dice que la técnica es nihilista por que es la expresión mas perfecta y activa de la voluntad de poder. Desde esta perspectiva el ready-made es una doble negación: “no solo el gesto sino el objeto

mismo es negativo. Aunque Duchamp no tiene la menor nostalgia, por los paraísos o infiernos naturales, tampoco es un adorador de la técnica. La inyección de ironía niega la técnica por que el objeto manufacturado se convierte en ready-made: una cosa inservible”.<sup>30</sup>

El desgaste del gesto en el ready-made va mas allá de la domesticación del gesto, con las múltiples repeticiones al hacerse algo común y entrado en el gusto de la gente, por eso el desinterés también tiene un rasgo común con el desapego, el valor monetario de la obra, la neutralidad del objeto, su carencia de belleza y utilidad requiere total desinterés, pues si el gesto se torna un ritual o un suceso repetible, que puede entonces domesticarse y asimilarse.

“Más difícil que despreciar al dinero es resistir la tentación de hacer obras o de transformarse uno mismo en obra. Creo que gracias a la ironía, Duchamp lo ha logrado: el ready-made ha sido su tonel de Diógenes”.<sup>31</sup>

Este desapego por las cosas va mas allá del simple desinterés, en cuanto a la posesión de las cosas, pues incluso pretende ir mas allá de la contemplación, que seria el equivalente del desinterés estético Kantiano, pues estos objetos que aspiran a el absoluto, es decir la completa nulidad, un objeto en el extremo despojado tanto de la posibilidad de ser contemplado y también es despojando de toda función, son objetos que se sabe que existen pero que se deberían ignorar por completo: “es una cita con nadie, su finalidad es la no contemplación. El ready-made se instala en la zona nula del espíritu”.<sup>32</sup> De nuevo la paradoja aparece donde se crea toda una elaborada estrategia, cuyo fin es la renuncia a todo fin, es un intento por arribar al equivalente artístico de un estado de iluminación, con un profundo sentido ascético: “En el Gran Sutra de la Perfección de la sabiduría. Se dice que cada uno de nosotros ha de esforzarse por conquistar el estado bienaventurado del Bodistava, a sabiendas de que Bodistava es una no- entidad, un nombre vacío. Esto es lo que Duchamp llama belleza de indiferencia. O sea: Libertad.”<sup>33</sup> La renuncia que se menciona en el capítulo dedicado al asco, la renuncia a los placeres carnales tiene que ver con un sentido de repulsión ante el exceso, que se traduce en lo incontrolable, por ello el comportamiento excesivo, la embriaguez, la glotonería, los excesos sexuales; Duchamp no lo relaciona con culpa, el pecado o la expiación, solo reflexiona entorno al tema,

---

<sup>30</sup>Ibid. P.36

<sup>31</sup> Ibid. P.37

<sup>32</sup> Ibid. P.37

<sup>33</sup> Ibid. P.38

expresándolo mediante la ironía, de cualquier modo esta visión ascética en el fondo contiene la tensión a futuro la idea se ese lugar al cual arribar la utopía, el nirvana.

Así que usa las contradicciones para asentar la ironía del gran vidrio, por un lado el ensamble del gran vidrio intenta interrelacionar una serie de objetos que por un lado comparten la recontextualización y el gesto del ready-made, es más crean su propio contexto en conjunto, la ironía se enfatiza al dar un tema a estos objetos resignificados y pretendidamente neutrales.

La complejidad de la posible lectura se incrementa, pues se complementa con la “Caja verde” clave incompleta para descifrar *El gran vidrio*, a la que se le suma la “Caja blanca”, el juego de significaciones se torna en una grande y compleja cadena de resignificaciones de los objetos puestos a la vista en *El gran vidrio*.

En un intento por sintetizar y enfocarme en el interés de este escrito, diré que los elementos que conforman esta obra se conectan o interactúan bajo un mismo impulso, el deseo, este deseo que mueve a estas máquinas que por el título y el antecedente del desnudo bajando las escaleras denota un cierto dejo de humanidad, en las siluetas la energía que mueve la intrincada red de relaciones entre *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...* es el deseo, en este caso representado por la fuerza de gravedad, es el personaje invisible, pero literalmente el motor de la obra.

La obra se basa en un juego de deseo donde la figura femenina, que si se asemeja a un personaje, es un sujeto a diferencia de la presencia masculina, que es mas bien una especie de enjambre una masa indiferenciada, donde la mujer es objeto de deseo pero no de una manera pasiva, es quién despierta el deseo mostrándose, exhibiéndose; sin embargo toda esta energía no consume el deseo, se mantiene en una especie de ciclo de deseo insatisfecho, Paz lo compara con el amor cortés, en este tipo de cortejo donde la mujer toma la iniciativa poniendo a prueba al posible amante un poco a la manera descrita por Oscar Wilde, “La mujer elige a quien habrá de elegirla”.

El servicio amoroso, el amante dedicado a un proceso de purificación, el cual consiste en hacer una especie de penitencia al someterse a una serie de pruebas para ser merecedor del premio final por superar estas pruebas y hacerse digno del amor de la dama, pero este premio final no es la posesión carnal en este amor altamente ritualizado con reglas bien definidas; el amante asiste a una ceremonia de desnudamiento, donde la dama no necesariamente se encuentra sola, pudiendo estar con sus damas de compañía, o incluso con su esposo, pero al amante se la da la oportunidad de ver a la dama desde una posición de relativa clandestinidad, una especie de voyeur al que se le tiene tolerancia,

esta estrategia permite mantener, la energía del deseo y no terminar con el círculo del deseo con la culminación sexual del amor, en varios grados incluso acostándose junto a la dama, hasta el coito interruptus ( Paz compara esta graduación del encuentro amoroso sin la luz producida por el gas que ilumina a los solteros o los novios del gran vidrio, gas que atraviesa por varios estados hasta convertirse en luz inmaterial, que se deja ver para hacerse evidente) al igual que la dama se deja ver para hacer evidente su deseo, en este caso la actitud de contemplación es la de la melancólica contemplación, la actitud que consistentemente se ha venido observado dentro de diversas manifestaciones de la producción cultural y como se significa la melancolía en esta.

La gran revolución de Duchamp en el arte también anuncia su estrepitosa caída, el propio Duchamp advierte la rapidez con que se desgasta el mecanismo del Ready-made es un concepto que no es posible designar por que no existe una palabra que lo nombre, pero una vez incorporado al lenguaje y a la cultura la asimilación del concepto erosiona el impacto de la operación tornándose convencional además de ser absorbido por el mercado quitándole su sesgo subversivo en contra del mercado. El propio Duchamp nota desde este temprano momento lo efímero del efecto del Ready-made, esto anuncia ya desde entonces el agotamiento de las vanguardias históricas, que se conducen basadas en las acciones de Duchamp y de Dadá, creando el callejón sin salida de la posmodernidad y del arte contemporáneo por ello es que Duchamp limita el número de sus Ready-mades y el gran vidrio es una pieza única, por ello Duchamp opta por el silencio y la reflexión, que es la actitud de la Melancolía de Durero.

## MELANCOLÍA

Postrado en el vértigo de la inmovilidad,  
el raudo mundo desfila ante los ojos,  
la ilusión de la distancia se desmembra,  
fútilmente aparece la celeste materia,  
el elemento aéreo repudia la piedra y la tierra.

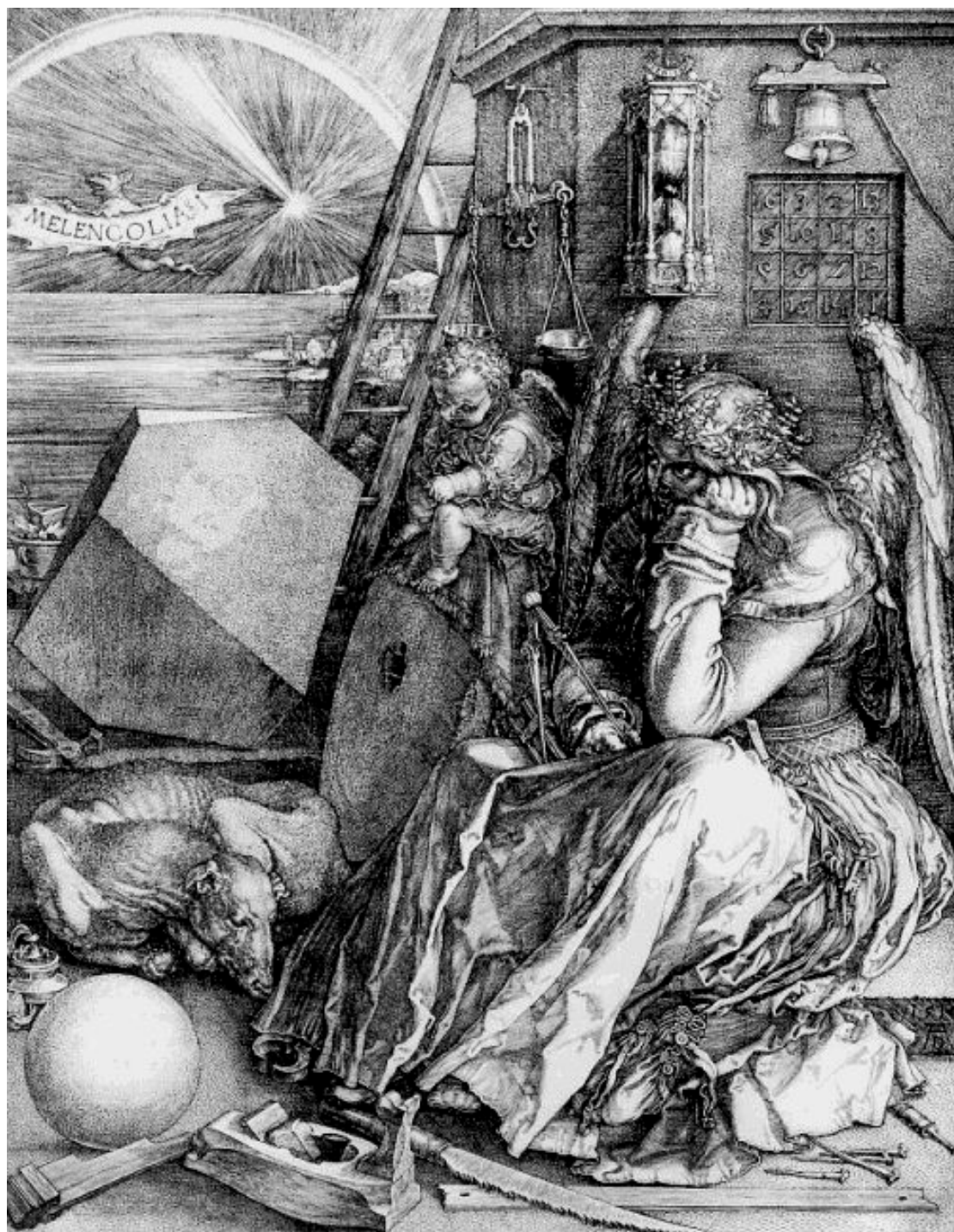
La razón avasallada ante lo inconmensurable,  
el astrolabio y el octante no marcan más el rumbo,  
los seres divinos borran sus huellas,  
a ciegas busco caminar sobre sus pasos,  
pies de barro impiden elevarme en el espacio,  
alas atrofiadas, son nostálgico signo de regiones celestes.

Inamovible casi pétrea,  
triste espectadora de la vida,  
permanece en las sombra,  
observado con mirada desaforada,  
en la siniestra el planeta del eterno movimiento,  
poblado de los demonios del nunca olvido,  
la diestra estática renuncia al mundo,  
sin sentido la razón y el virtuosismo,  
solo queda la angustia de perderse en uno mismo,

Fluidos ríos pueblan la esfera saturnina,  
negros humores, llenan el vacío sin fin,  
me ahogo en sombría y profunda tristeza,  
la extrema vigilia yace en la luz de la mirada,

brillando en la penumbra, ilumino solo el desconsuelo.

Fernando Martínez Aroche.



## CAPITULO. III

### **LA MELANCOLIA.**

La melancolía a parece en este trabajo como inherente al discurso de la modernidad es la presencia que oculta aquello que no puede concretarse en la modernidad, eso inalcanzable es la perdida de aquello por lo que se ha trabajado y luchado por cerca de 500 años y no funciona, además de tener este sentimiento de perdida desde que se construyo la idea de la utopía y la noción de progreso.

Sin embargo la melancolía que se aborda en este trabajo también arrastra significados acumulados previamente.

En el contexto en el que Durero produjo *La melancolía I* este concepto se basaba en la antigua teoría de los cuatro humores, desarrollada en la antigüedad clásica, la cual sostenía que tanto el cuerpo como la mente del hombre están condicionados por cuatro fluidos básicos; que a su vez se consideraban consecuencia de los cuatro elementos, constituyentes del mundo, los cuatro vientos (o direcciones del espacio), las cuatro estaciones, las cuatro horas del día. Así se asociaban la cólera o bilis amarilla con el elemento ígneo y se creía que compartía sus cualidades de calor y sequedad. Correspondía al caliente y seco Euro al verano, al mediodía y la edad de la viril madurez.

A la flema se la atribuía características, como ser húmeda y fría como el agua y se le relacionaba con el viento Austro, con el invierno, con la noche y con la ancianidad.

A la sangre se le considera, húmeda y caliente, se igualaba con el aire y el se equiparaba con el grato Céforo, con la primavera, la mañana y a la juventud.

Pero el carácter melancólico en esta teoría es considerado como el mas negativo de los humores: “algo a lo que hay que temer, cuyo nombre deriva del griego melaina ksloz, bilis negra; se consideraba coesencial con la tierra, lo seco y frío, se relacionaba con el bronco Bóreas, con el otoño, con el atardecer y una edad de unos setenta años. La teoría también sostiene que aquel ser humano que poseyera un equilibrio perfecto de los cuatro humores de manera que ninguno de los cuatro predominase sobre alguno de los otros tres, seria inmortal y se hallaría libre de pecado. A pesar de que el conocimiento antiguo consideraba perdidas estas posibilidades después de la expulsión del hombre del paraíso”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Erwin, Panofsky. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. P.196



En la vida cotidiana se suponía que dicho equilibrio era imposible de obtener, de manera tal que un humor siempre prevalecía, imponiéndole a la persona el carácter que determinaría su temperamento a lo largo de la vida. En el transcurso del tiempo el balance entre los humores determinaba los cambios y alteraciones en la personalidad, así se hablaba de la sangre alborotada de la juventud o de la melancolía del otoño.

Pero los humores no solo determinaban la psique de las personas, conforme a el predominio de un humor también determinaba el tipo físico característico, según se fuera de temperamento, sanguíneo, flemático, colérico o melancólico así se desarrollaba la complexión, (el nombre inglés complexon, se deriva de la palabra latina, que quiere decir mezcla humoral o temperamento) que marcaba una propensión a determinadas enfermedades así como cualidades morales e intelectuales características.

Pero el efecto de este predominio, no es deseable en todos los casos. Se estableció que el temperamento sanguíneo se asociaba a elementos tales como aire, la primavera, la mañana y la juventud, por lo que se le consideró el más deseable de los demás temperamentos. Las características físicas los sanguíneos son las siguientes: “cuerpo recio y tez rubicunda además de contar con una gran alegría natural, sociabilidad, generosidad y toda clase de talentos, hasta sus defectos parecen favorecerle; una cierta debilidad por el vino, la buena comida y el amor, defectos considerados del genero amable, por ello perdonable. Pues se pensó siempre a la sangre como el más noble y sano de los fluidos corporales, por encima de las dos clases de bilis y la flema. “Algunos teóricos, consideraron el temperamento sanguíneo, como la condición original del hombre, aun cuando el equilibrio ideal quedara destruido por el pecado de Adán. Se prefería la condición sanguínea; por contraste, la condición melancólica se consideraba como una condición despreciable, pues el excesivo aumento, inflamación, u otra perturbación (considerándose a la bilis negra como la causante de múltiples problemas de salud, sin precisar cuales son estos de modo específico); la bilis negra ocasiona la mas temida de todas las enfermedades, la demencia; esta enfermedad puede aquejar a cualquiera, pero se supone que por naturaleza, los melancólicos son mas susceptibles de padecerla”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Erwin, Panofsky. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. P.197

Aun sin este padecimiento se suponía que los melancólicos naturales o constitucionales, a quienes en general se le consideraba pessime complexionati (los de peor mezcla) son a la vez desgraciados y desagradables. Delgados y de piel oscura, el melancólico es torpe, mezquino, rencoroso, codicioso, cobarde, desleal, irreverente y soñoliento. Es arisco, triste, olvidadizo, holgazán e indolente, rehúye la compañía de sus semejantes y desprecia al sexo opuesto, la única cualidad que le redime, es una inclinación hacia el estudio solitario. Esta descripción de la melancolía corresponde a la imagen que de esta condición se tiene hasta el Medioevo.

Sin embargo a lo largo de la historia se le ha definido por otros autores de las siguientes maneras:

### **Diccionario de la Real Academia**

#### ***Melancolía.***

Del lat. melancholia, y este del gr., bilis negra.

1. f. Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que no encuentre el que la padece gusto ni diversión en ninguna cosa.
2. ant. Bilis negra o atrabilis.
3. Psiquiat. Monomanía en que dominan las afecciones morales tristes.

#### ***melancólico, ca.***

Del lat. melancholicus, y este del gr.

1. adj. Pertenciente o relativo a la melancolía.
2. Que tiene melancolía. Ú.t.c.s.
3. Astrol. V. cuadrante melancólico.

#### ***Melancolizar.***

De melancólico e -izar, por haplogía.

1. tr. Entristecer y desanimar a uno dándole una mala nueva, o haciendo cosa que le cause pena o sentimiento. Ú. t. c. prnl.

### **Diccionario de Mitos Herméticos. Siglo XVIII**

Nombre dado a la materia, al negro, sin duda porque el color negro tiene algo triste, y el humor del cuerpo llamado melancolía es visto como una bilis negra e irreconocida que causa vapores tristes y lúgubres. La tristeza y la melancolía son los nombres que los adeptos dan a la materia llevada al negro.

Fuente: , Julia, Le solei noire, Ed

### **Melancolía. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana - Joan Corominas**

**MELAN-**, primer elemento de cpts. y derivados cultos, procedente del gr. *mélas, mélaina, mélan*, 'negro'. Melancolía, 1490 (antes *malenconía*, 1251), lat. *melancholia*, gr. *melankholía* 'mal humor', propte. 'bilis negra', formado con *Kholé* 'bilis'; *melancólico*, fin S. XIV; *melancolizar*. *Melanita*. *Melanosis*. *Melanuria*, con uréo 'yo orino'. *Melena* (enfermedad), gr. *mélaina* 'negra'.

*Melancolía, melancólico, melanita, melanosis, melanuria*, V. *melan-* *Melar, melaza, melcocha, melcochero*, V. *miel Melena* (enfermedad), V. *melan-*

### **Melancolía. Diccionario de Psicoanálisis. Elizabeth Roudinesco.**

s. F. (fr. *mélancolie*; ingl. *melancholia*; al. *Melancholie*). Afectación profunda del deseo, concebida por Freud como la psiconeurosis por excelencia, caracterizada por una pérdida subjetiva específica, la del yo mismo.

Las representaciones que de la melancolía solían hacerse en el Medioevo se ocupaban de esta desde el punto de vista del tratado médico, en contraste en la transición al renacimiento se publica a nivel divulgación imágenes en el que se trataba la teoría de los cuatro humores, en publicaciones tales como calendarios manuscritos e impresos. En cuanto al estudio médico, las imágenes se referían

a la melancolía como una enfermedad, el objetivo de las representaciones era demostrar los diversos métodos para la cura de tan terrible mal con remedios que van desde la música y la flagelación hasta la cauterización.

En cambio las representaciones populares al respecto le restaban el carácter patológico que la medicina de la época le imponía. La imagen que se tenía de los cuatro temperamentos, es mas bien un especie de estereotipo, imágenes que presentaban los tipos de la naturaleza humana con la cualidades propias de cada temperamento.



El melancólico, generalmente era representado como un anciano avaro con los pies en la tierra, triste, apoyado en un escritorio, cerrado con llave la superficie de este casi totalmente cubierto de monedas, la cabeza recargada sobre la mano derecha, con la izquierda sujeta una bolsa que cuelga de su cinturón. Así las representaciones de los otros temperamentos aparecen de la siguiente manera. “El sanguíneo está representado por un joven halconero, bien vestido, que pisa una banda de nubes como signo de su afinidad con el elemento aéreo; por su parte el temperamento flemático es difícil de caracterizar,

Galeno señala que esta secreción no desarrolla características físicas particulares, de cualquier manera aparece como un burgués obeso, parado sobre un charco con un rosario en las manos. El colérico por su parte es un hombre de aproximadamente cuarenta años, en actitud belicosa avanza rápidamente sobre el fuego, en una mano esgrime una espada y en la otra sostiene un taburete”<sup>3</sup>.

Por otra parte también existían representaciones escénicas o dramáticas que hacían interactuar a dos personajes de distinto temperamento, en este caso la representación no marcaba de manera tan tajante las diferencias de edad o estatus; solo se les representaba en actividades que permitían ver su temperamento curiosamente estas escenas en primer instancia se utilizaron en la edad media como ejemplos para señalar los vicios, imágenes adoctrinadoras al servicio de una teología moral al tener una amplia difusión debido a su uso eclesiástico. Sirvieron como modelo de conductas indeseables; así se popularizaron, pero fueron perdiendo su carácter moralizante para convertirse en solo un estereotipo de los diversos temperamentos. De manera que cuando alguien buscaba representar los diversos temperamentos con un interés más bien expresivo en detrimento de lo meramente descriptivo, era lugar común el uso de estas escenas tradicionales de los vicios.

Estas imágenes son sujetas a un proceso de reinterpretación. La imagen que en el bajo medioevo hacían alusión a la lujuria, se convierte en la representación de los sanguíneos, como una pareja enlazada en un apasionado abrazo. Otro ejemplo de esta cadena de resignificación, es el de la imagen usada como ejemplo medieval de la discordia. En este momento, se toma como la representación del carácter colérico, consiste, en un hombre propinando una patada a una mujer.

La representación popular que de el melancólico se tuvo en el medioevo, lo caracterizaban como alguien somnoliento. Así que la representación dramática de la melancolía se desarrolló como una representación de personas dormidas, de modo que aparece una pareja, el dormido frente a una mesa o en la cama en ocasiones con un libro, en el caso de ella junto a una rueca, solo en momentos más tardíos se incluye un tercer personaje, un ermitaño como humilde representante del estudio y la soledad.

Todas las imágenes previas trabajadas de un modo un tanto cuanto simplista en cuanto a técnica se refiere, en comparación con el virtuosismo de la representación de Durero, a partir de estos conocimientos generalizados en la población, retomo dos elementos que luego aparecerían en su

---

<sup>3</sup> Erwin, Panofsky. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.P.198

melancolía, la postura estática, que muestra la falta de acción, además de la manifiesta idea de una constante tristeza.

Erwin Panofsky describe el grabado de Durero de la siguiente manera: “la composición en diagonal presente en el grabado de Durero se desprende de una popular manera de representar el carácter melancólico, en el que la melancolía se asociaban a lo femenino, en primer plano, generalmente junto a una rueca, y luego otros personajes en distintos planos, con menor jerarquía en la imagen, y de sexo contrario, que están situados en diagonal tras la imagen central.

Sin embargo Durero a pesar de retomar algunos de los elementos de la representación de la melancolía, las diferencias entre la indolencia y el abandono que muestran las figuras de las miniaturas en xilografía del siglo XV contrastan grandemente con la actitud que guardan entre sí la estatua melancólica y el putto que hace grandes esfuerzos tras de esta.

Otra importante diferencia es la actitud de inactividad, mientras los grabados del siglo XV muestran que se ha descuidado el trabajo por mera holgazanería, la melancolía de Durero se encuentra plenamente alerta, en actitud ociosa y pasiva pero siempre vigilante, con una mirada lúcida y atenta, la melancolía que Durero representa no es el reflejo de la pereza, es la personificación del desencanto ante aquello que ha perdido su sentido, es una renuncia con plena conciencia, no se trata del indolente abandono del trabajo, su inmovilidad es la del pensamiento impotente, una razón sin razón de ser.

Por otra parte, Durero incluye otro grupo de elementos que hereda de una serie de representaciones previas sobre el mismo tema, representaciones de carácter dramático, en el que la figura principal en primer plano es la de una mujer estática, que claramente deja ver una gran tristeza a partir de aquí se distribuyen en diagonal los elementos del grabado, en estas composiciones previas aparece siempre en compañía de un hombre también en actitud de abandono y somnolencia. “Estas representaciones del siglo XV en las que solo se hace hincapié en la inactividad, Durero al representar la melancolía establece un notorio contraste entre la inactiva mujer del primer plano, y el putto del segundo plano, ella hace grandes esfuerzos para lograr tan solo garabatos”<sup>4</sup>.

La representación que de la melancolía realiza Durero, no es una apática somnolienta criatura, como en las representaciones del siglo XV, mujeres que descuidan su trabajo por estar sumidas en una pereza tal que la melancolía era considerada como una enfermedad. Pero, Durero cambia esta concepción de la melancolía, o el melancólico, visto como presa de una pereza patológica, por una melancolía que es la renuncia de un mundo que resulta poco satisfactorio, de un ser que aspira siempre a más, quizá a la

---

<sup>4</sup>Erwin, Panofsky, “*Vida y arte de Alberto Durero*”. Madrid: Alianza Editorial, 1982.P. 171,172 Y 173

utopía, es que aspira a lo que debiera ser y nunca puede ser, lo que yo postularía como el mal de la modernidad: la tensión al progreso, la vista pendiente del futuro, el tiempo que invade el pensamiento convirtiéndose en proyecto que fuerza al movimiento, el mal de la modernidad, plantear un fin de la historia que jamás puede ser develado, un futuro que se oculta y se torna incontrolable, impredecible, es la imagen del devenir, el tiempo que escapa a un futuro infinito, que no puede ser controlado ni domesticado. Así solo descubrimos incógnitas tanto en el origen como en el fin, ambos permanecen ocultos, en la obscuridad, la indeterminación que los torna incuantificables invisibles, entrado en el terreno de lo siniestro de aquello que no se hace visible, ni evidente.

A partir del cuestionamiento nuevamente de los límites de la estética de acuerdo a su definición es aquello que permanece oculto a la mirada, lo que no es accesible a los sentidos. El origen etimológico de estética como ya se señaló es *aísteicos*, o la forma de aprender mediante los sentidos, por lo que aquello oculto, es precisamente lo siniestro, constituye el límite de la estética, por ser también el límite de las capacidades sensoriales humanas.



Por lo que la melancolía que aqueja a la modernidad, es una melancolía que personifica o encarna un enorme desencanto, la imposibilidad de alcanzar el origen el límite metafísico y a la vez la imposibilidad de ir al futuro por que la utopía se halla ya cancelada, esta melancolía se hace extensiva para el mundo del arte. La tan llevada y traída posmodernidad (Postmodernidad) no es sino al parecer el eterno duelo por la muerte de la utopía, el eterno presente, el continuo revisionismo, el arte entonces renuncia al futuro, pero más que una renuncia al futuro, lo cambia por un eterno presente, del pasado

reciclado reapropiado por los ahora contemporáneos. Siempre con un dejo de desencanto por el largo duelo, con un dejo cargado de una cierta ironía, un remake que no hace sino ocultar la amargura, el resentimiento, por su propia cultura, en una ambigüedad que va de la ya mencionada ironía, lo lúdico hasta las connotaciones kitsch, pues toda reelaboración del pasado al ser recontextualizada y reinterpretada no necesariamente es asimilada, especialmente en el actual juego. De manera intencional se mantiene como un collage, no se ha hecho un estilo ecléctico, sino una superposición o yuxtaposición de estilos que lejos de integrarlos parecería confrontarlos, quedando siempre como algo inacabado, inconcluso, se torna un simulacro del propio arte que retoma e imita las formas y se pierde el sentido así como el significado original.

Jean Baudrillard, en una entrevista titulada *Conversaciones*, retoma la idea de que el arte contemporáneo se ha vuelto solo un simulacro: “Quizá el arrepentimiento y el resentimiento constituyen ambos la forma última, el estadio supremo de la historia del arte moderno, así como constituyen, según Nietzsche, el estadio último de la genealogía de la moral. Es una parodia y a un tiempo una palinodia del arte y de la historia del arte; una parodia de la cultura por sí misma, con forma de venganza, característica de una desilusión radical. Es como si el arte igual que la historia, por cierto hurgara en sus propios basureros buscando su redención en sus desechos.”<sup>5</sup>

Se crea lo que llama un trompe-l'oeil, un efecto engañoso, un desplazamiento en el que se privilegia en la creación de la imagen el efecto de perfección en el sentido puramente técnico, lo que redundara en una pérdida del sentido de la ilusión, o la alusión, se pierde lo que el propio Baudrillard llama la seducción: “se pierde terreno frente a lo evidente, lo obscuro, lo porno donde el énfasis en lo genital, elimina lo sexual, al exagerarse en lo gráfico se termina por acabar con lo erótico, no queda nada por revelar al extremo de tornarse una visión ginecológica o andrológica: “El cine actual ya no conoce (digamos en general) ni la ilusión ni la alusión; se entrega a un modo hipertécnico, hipersofisticado, hipereficaz, hipervisible; ya no hay vacío, no hay eclipse, no hay silencio (como tampoco en la televisión hoy, con lo que el cine se confunde con está más y más)”.<sup>6</sup>

---

<sup>62</sup>Copyright © 2000 - 2005 por *Análítica Consulting 1996*. Caracas, Venezuela.

<sup>63</sup>Jean, Baudrillard. “*La ilusión y la desilusión estéticas*”, Monte Ávila editores, Caracas, 1997.



La saturación de imágenes, la proliferación y producción masiva de mensajes visuales ha resultado en un desgaste de la propia imagen, una especie de inflación de la imagen, donde existe un tan alto número de imágenes circulantes que acaban por perder todo valor.

La hipertecnificación, la realidad de la realidad, la inmersión virtual logran romper la ilusión; ese velo de misterio, la parte oculta el lado siniestro o dionisiaco. Eugenio Trias en *La estética de lo siniestro* dedicada un análisis a “El nacimiento de Venus” plantea que justamente lo único que pude hacer bella a este imagen es el horror subyacente, en la historia del mito del cual surgió la imagen, es condición establecer una especie de contraste, pero a la vez de misterio que logra dar tensión e interés a la obra; ya sea por la tensión a el deseo o por la tensión escatológica, quizá a esa rara seducción que ejerce lo siniestro, lo dionisiaco, el deseo siempre como fuerza subyacente, por lo que es pertinente también establecer algo que es poco citado o mencionado dentro de la conformación de la melancolía, que es la vena erótica del melancólico, o de la construcción de la imagen de la melancolía en el imaginario de occidente; esto es que el melancólico tiene una fuerte inclinación por lo sexual: “La misma tradición que asocia el temperamento melancólico con la poesía, la filosofía y el arte, le atribuye una exasperada inclinación al Eros. Aristóteles, después de haber afirmado la vocación genial de los melancólicos, coloca de hecho la lujuria entre sus características esenciales: “El temperamento de la bilis negra -escribe- tiene la naturaleza del soplo... De aquí proviene el que, en general, los melancólicos sean depravados, porque también el acto venéreo tiene la naturaleza del soplo. La prueba es que el miembro viril se hincha de improviso porque se llena de viento. A partir de ese momento, el desarreglo erótico figura entre los atributos tradicionales del humor negro; y si, análogamente, también al acidioso se le representa en los tratados medievales sobre los vicios como “φιλήδονος” y Alcuino puede decir de él que “se entorpece en los deseos carnales”, en la interpretación fuertemente moralizada de la teoría humoral de Hildegard von Bingen el Eros anormal del melancólico toma de plano el aspecto de una agitación sádica y salvaje:[ los melancólicos] tienen grandes huesos que contienen poca médula, la cual sin embargo arde con tanta fuerza, que éstos son incontinentes con las mujeres como víboras... son excesivos en la libido y sin medida con las mujeres como asnos, tanto, que si cesaran en esta depravación, fácilmente se volverían locos... su abrazo es odioso, tortuoso y mortífero como el de los lobos rapaces... tienen comercio con las mujeres, y no obstante les tienen odio”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Giulio Einaudi Capítulo Tercero, extraído de “*Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*”. Ed. Pre-textos. 1995. Versión original en italiano de 1977. editore s. p. a.Torino

Esta contradicción entre la proclividad a lo sexual y el odio por el otro sexo, marca una tendencia por una personalidad obsesiva en los melancólicos, rasgo que se ve acentuando por su proclividad ha estar permanentemente inmersos en sus propias ideas, así el genio es un ser aislado, cuya tragedia es ser incomprendido, por lo que a pesar de su propensión al otro sexo nunca puede establecer otro tipo de vinculación que no sea la sexual, según está tradición. De manera tal que de nuevo la melancolía esta marcada por la imposibilidad de concretar un proyecto, el caso de la pareja contemporánea, encuentra una buena metáfora en esta obsesión por el otro sexo, incluso como afirma Baudrillard en “De la seducción” se ha creado una economía libidinal, el individuo tiene un sexo y una sexualidad que debe ser consumida o que se participe del mercado\*<sup>8</sup> sexual; por lo que de nuevo el desencanto y la saturación de las referencias a lo sexual se hallan sobreesaturadas, por ello ante la pérdida de la seducción está es remplazada o desplazada, para privilegiar lo obsceno, no confundir necesariamente con la saturación de la pornografía, que en estricto sentido en su acepción original equivale a hablar gratuitamente o sin fin alguno de las prostitutas, aun que la pornografía y lo obsceno comparten el exceso de lo explícito, de lo inmediato.

La seducción hace las veces de velo o límite que crea la tensión entre el objeto del deseo y quien desea, logrando mantener el interés por esté; la perdida de la seducción a favor de este mercado consumo de la sexualidad, redundando en este desencuentro de las parejas, el desencanto por el otro cuando no queda nada por descubrir, donde el encuentro con una y otra pareja sexual ya no se puede diferenciar a una de otra; de manera que sin diferencia, sin contraste, el simple consumo del sexo lleva de nuevo al tedium vitae.

La saturación de lo sexual la necesidad de consumir la propia sexualidad, la obsesión por este consumo, por entablar o realizar la posesión de uno y otro cuerpo, crea lo que denomina Baudrillard el porno estéreo, la saturación de la imagen sexual, el intentar descubrirlos mínimos detalles que diferencien uno y otro cuerpo, que puedan significar la posesión de un nuevo y diferente producto.

Esta sobre saturación de la hipermedia o multimedia en el consumo de lo sexual, se repite el desgaste y la perdida de la ilusión en la imagen, se produce de nuevo un duelo por la perdida de la

---

<sup>8</sup> \* NOTA: En este caso se a usado la palabra mercado asociado a la sexual, no como sinónimo de comercio sexual, sino como el jugo e intercambio sexual en el ámbito social.

seducción, el erotismo, y el velo retirado a favor de la evidencia, del hiperrealismo de la toma ginecológica, que no deja nada por descubrir: “es decir que hay una especie de obscenidad de la imagen de tres o cuatro dimensiones, una obscenidad de la música de tres o cuatro o veinticuatro bandas, etcétera. Siempre al añadir a lo real, al añadir algo real a lo real, con el propósito de una ilusión perfecta -la del estereotipo realista, perfecto-, se termina matando la ilusión de fondo.

La pornografía, por ejemplo, al añadir una dimensión a la imagen del sexo, le quita una dimensión al deseo y descalifica toda seducción. Y el apogeo de esta desimaginación de la imagen, de la pérdida de imaginación de la imagen, para hacer que una imagen no sea ya una imagen, es hoy la imagen de síntesis, o sea, todo lo que tiene que ver con la imagen numérica, la realidad virtual, etcétera.”<sup>9</sup>

Por ello entramos en la simulación donde el deseo no tiene cabida, para ser sustituido por el espectáculo de la sexual y el consecuente mercado del consumo de éste.

La melancolía es entonces para la modernidad un duelo, la tristeza por eso que nunca se tuvo y se espero por un largo tiempo, la eterna promesa no cumplida, la cultura atrapada pues tras la tristeza provocada por la supuesta muerte de la modernidad, es la catatonia que padece las sociedades actuales incapaces de generar una salida a la economía, la política, la historia sumida en un eterno presente, una cultura y por tanto el arte producido en este momento vive de los despojos de su pasado, se regodea en sus desechos, un arte contemporáneo que anhela dejar de significar para hallarse en la absoluta inmovilidad.

---

<sup>9</sup> Jean, Baudrillard. “La ilusión y la desilusión estéticas”. Monte Ávila Editores, Caracas, 1997.

## EL CAOS, EL MITO, FUENTE DE LO SINIESTRO.

A continuación se aborda el caos como una noción de particular importancia en el presente trabajo, pues mientras la modernidad se vanagloria de su voluntad de poder, de la razón como herramienta y arma para dominar el mundo y el universo, la razón, la cuantificación se convierte en un intento por hallar certidumbre, pero el caos se significa como aquello que en general ha escapado de lo cuantificable, de lo describible, es lo inconmensurable.

La palabra caos, como toda palabra tiene un significado acumulado a lo largo de la historia, también ha sufrido mutaciones, dicha historia o tradición parece haber sido olvidada, especialmente su significado etimológico, actualmente esta noción identifica a la palabra con algo dañino, negativo, contrario al hombre y sus intereses.

Por lo cual haré un intento por recuperar algo de esa historia, lo cual me conduce a recordar la etimología de la palabra.

Sin embargo no se parte de un criterio evolucionista, se trata en cambio de un intento de interpretar las nociones de caos, en un contexto particular.

Así comienzo por conocer un poco de esta historia, en un intento por recuperar el valor de lo fortuito, el accidente, lo indeterminado, que como veremos mas adelante, encierra en si mismo la vitalidad y renovación en prácticamente cualquier proceso. De modo tal, caos deriva del latín *Chaos* y del griego *Khaos* que significa: abismo, confusión, desorden, en la mitología griega Hesiodo describe el caos como: “Entidad primordial, símbolo del espacio inmenso y tenebroso”<sup>10</sup>. En la mitología griega se le presenta de esta forma, al principio señala Hesiodo, era el caos, luego apareció Gea la tierra de ancho seno y al fin Eros, el amor que ablanda las almas hizo que del caos nacieran el Érebo (identificado como el equivalente griego del infierno) y la noche.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Hesiodo *Teogonía*. Pgs. 117 a 123 Salvador, Centeno La idea del espacio en Democrito” Universidad de Oviedo, 1985 P.195

<sup>11</sup> Hesiodo *Teogonía*. Pgs. 117 a 123 Salvador, Centeno La idea del espacio en Democrito” Universidad de Oviedo, 1985 P.195

En cuanto a la tradición judeocristiana el caos es descrito así: estado en que se hallaban las cosas al momento de su creación, antes que dios las colocase en el orden que después tuvieron.

De modo que las tradiciones como la griega, no se identifica al caos como una noción negativa, mas bien son conceptos que yo llamaría neutros, por no tener cargas morales, ni atributos como el bien o el mal, se trata de una estado o entidad primigenia del universo o la creación. He elegido estos dos ejemplos, por que la tradición occidental tiene gran influencia de estas dos.

Me parece que es común plantear el caos como la oposición del orden, lo cual reduce las posibilidades de interpretación del concepto, a una muy simplista visión maniquea. La doctrina fundamental del maniqueísmo se basa en una división dualista del universo, en la lucha entre el bien y el mal: “el ámbito de la luz (espíritu) está gobernado por Dios y el de la oscuridad (problemas) por Satán. En un principio, estos dos ámbitos estaban totalmente separados, pero en una catástrofe original, el campo de la oscuridad invadió el de la luz y los dos se mezclaron y se vieron involucrados en una lucha perpetua. “La especie humana es producto, y al tiempo un microcosmos, de esta lucha”. El cuerpo humano es material, y por lo tanto, perverso; el alma es espiritual, un fragmento de la luz divina, y debe ser redimida del cautiverio que sufre en el mundo dentro del cuerpo. Se logra encontrar el camino de la redención a través del conocimiento del ámbito de la luz, sabiduría que es impartida por sucesivos mensajeros divinos, como Buda y Jesús, y que termina con Mani o Manes. Una vez adquirido este conocimiento, el alma humana puede lograr dominar los deseos carnales, que sólo sirven para perpetuar ese encarcelamiento, y poder así ascender al campo de lo divino”<sup>12</sup>.

Esta noción heredada nos hace reducir una compleja relación de hechos e información a una simple oposición bien-mal, una reducción del mundo, un presupuesto que nos hace despreciar esta noción para privilegiar un sentido ético, moral, desechando todo aquello que tenga que ver con la noción de caos.

Pues esta queda así asociada a lo oscuro, lo dañino, lo malévolo, incluso lo demoníaco, nociones que para la antigüedad podrían vincularse, con lo dionisiaco, las manifestaciones artísticas ligadas a estos elementos prácticamente no tendrán cabida en el inicio de la modernidad, estas

---

<sup>12</sup> Albert, Habib Houranis. *La historia de los árabes*, Editorial Javier Vergara, México 1992.

Pags.31, 32, 283.

manifestaciones no tendrán más que un papel secundario , casi clandestino , en un mundo donde la noción de orden y belleza son inseparables; estas ideas se tornaran muy importantes, pero pasara largo tiempo para ser nuevamente validadas.

La forma en que se arraigan estas nociones en un tradición solo es posible mediante el mito, el mito es una manera de contestar de forma inmediata las dudas sobre nuestro entorno.

Según Lévi-Strauss el mito es un relato que explica y da coherencia a una forma de entender el mundo, la cual originalmente se adjudicó solamente a las llamadas culturas “primitivas”, sin embargo el propio Lévi-Strauss menciona que el mito es una parte inherente del pensamiento humano, lo cual explicaría por que las personas de diversas culturas piensan de manera parecida, por lo que estos relatos también pueden explicar la formación de instituciones tales como las científicas, por medio de las cuales el pensamiento moderno se valida. El mito es pues un relato que explica y posibilita al hombre relacionarse con su medio; así como explicarse la realidad, aun que paradójicamente el relato no sea un fiel reflejo de la realidad.

Mircea Eliade, establece que todas las culturas cuentan con mitos cosmo-antropogónicos, los cuales son los que explican la creación el origen, la fundación del mundo los cuales contienen en si los mitos antropogonicos es decir la creación y origen del hombre o la humanidad que no es más que otra forma de diferenciar al origen como fundamento y como principio: “Lo cosmogónico refiere a la creación del mundo e incluye a lo antropogónico que refiere a la creación del hombre, los mitos antropogónicos son la extensión el complemento que logra explicar como la creación original es trasformada y enriquecida por la presencia del hombre y su relación con la creación original reseñada en el mito cosmogónico, por lo que el relato de conformación del conocimiento tal como ocurre con la historia o las ciencias contendrían un relato antropogónico.

- a) La consideración del mito como relato de la emergencia de los tiempos primordiales.
- b) El carácter sagrado del espacio mítico
- c) El reconocimiento de su carácter social o colectivo”.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Eliade, Mircea. 1972. *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial, Madrid. P. 19

El mito da sentido a eso que no podemos explicar, particularmente el mito del origen en un momento en que el pensamiento humano no había construido una manera objetiva de explicar el mundo, por tanto incluye en relato el origen de este mundo.

En contrasta el pensamiento científico, a pesar de intentar explicar el mundo de modo objetivo, no ha podido dejar de estructurarse al modo de un relato que trata de explicar también aquellas cosas que no podemos explicar, pero que a diferencia del relato mítico que tiende a ser estático e inflexible, el relato científico se abre a cambios, es dinámico, acumulativo, y construye criterios de evolución del conocimiento.

- 1) “El caos en la tradición toma una clara dimensión mítica, el relato mítico al echar raíces, se establece de tal modo que se torna perenne y solo cambia de modo que no se altere su apariencia, su forma; solo la migración provoca metamorfosis al ser adoptado por el nuevo lugar para adaptarse al contexto geográfico.
- 2) Los científicos actuales hacen la separación, pero admitiendo una doble legitimidad: los dos recursos no tienen una medida común, son dos caminos del pensamiento que no deben confundirse en las tentativas de acceso a lo real; son dos practicas de pensamiento que engendran efectos totalmente distintos: ninguno esta equivocado, ninguno tiene razón.
- 3) La certidumbre de esta división se debilita, sin embargo, cuando se vuelve a la historia de la ciencia y del mito científico actual: cuando el sabio se interroga sobre la realidad de los seres científicos que estudia; cuando se pregunta si existen independientemente de toda observación humana, como lo hace en el “gran debate de la teoría cuántica”.
- 4) Ilya Prigogine e Isabelle Stengers han señalado el parecido y la diferencia, han aproximado y disociado: “Igual que los mitos y las cosmologías, la manera en que esta organizado, el lugar que ocupan los hombres en el”; pero el pensamiento científico se aleja de la interrogación mitológica al someterse “a los procedimientos de la verificación y de la discusión crítica”.
- 5) El relato mítico, en cambio se impone por su autoridad, depende de una hermenéutica (interpretación) y de una exégesis (explicitación).”<sup>14</sup>

Como vimos, el relato científico se auto corrige, se reconstruye y se permite a si mismo rectificar, esta basado en la posibilidad de cambio, pues no supone verdades absolutas sino conocimientos transitorios que deben ser verificables, en contraste, el mito tiende a lo absoluto, a lo inamovible por tanto requiere ser investigado pero no necesariamente verificado, pues depende de un acto de fe.

---

<sup>14</sup> Georges, Balandier. *El desorden*. Ed. Gedisa, Barcelona 1994. P.18

Cual es la intención de equiparar el relato de carácter científico al relato mítico tradicional, atribuido a los pueblos primitivos, pues es establecer que a pesar del carácter racionalista del pensamiento científico, su función es la misma de los relatos míticos, es dar sentido y validar una forma de ordenar el mundo, por lo que los metarrelatos, o relatos autorizados o reconocidos, construidos durante la modernidad son de modo subyacente grandes mitos, cuya mayor diferencia con los relatos tradicionales es que cuentan con un mecanismo que les permite ser dinámicos, pues son susceptibles al cambio, no solo en sus elementos formales como ocurre con los mitos tradicionales, sino que al mutar y cambiar en sus contenidos; son capaces de alterar las creencias que los sostienen, son capaces de modificar los presupuestos ontológicos que los fundamentan.

El mito por naturaleza carece de comprobación. De ahí resulta la incertidumbre de su identificación.

“El *mythos* griego remite igualmente a la palabra mentirosa, generadora de ilusión, como a la palabra capaz de alcanzar la verdad; esto lleva a Aristóteles a la conclusión de que “el amor a los mitos es de alguna manera amor a la sabiduría”. En este caso se le reconoce al mito el poder inclinar el espíritu a la investigación, comenzando por la búsqueda de su propio sentido, pues tanto misterio y obscuridad contiene. Es incluso debido a esta dificultad, a su forma enigmática, que el mito fascina, obligando al desciframiento, a la lectura iniciática.<sup>15</sup>

En este sentido, tanto el relato mítico, como el científico comparten el interés común, la necesidad por desvelar aquello que permanece tras el velo de lo siniestro, pero también el desencanto por estar imbuidos en una labor imposible.

Sin embargo aunque el mito no puede develar lo oculto si puede dar un argumento, un orden a las cosas que nos conforta que nos permite operar sin la explicación. Dentro de este orden, la forma más sencilla de ordenar el mundo en el mito es la creación de una dualidad; donde el caos toma el lugar contrario de la divinidad, es la manifestación del mal, de lo demoníaco, y el bien se manifiesta por medio del orden, en este caso, como el orden humano. Creando la oposición naturaleza-caos vs. orden-civilización. De modo tal que en la antigüedad esta noción es asociada o forma parte del orden natural, orden en el cual el hombre se allí inmerso, según la concepción antigua del universo, donde el orden esta sujeto a un tiempo cíclico que marca las estaciones del año, la vida social obedece este orden, así en el mito la *Némesis* es el resultado del rompimiento de este orden natural, lo que crea un estado caótico; la *Némesis* es el sacrificio impuesto por las divinidades para restablecer el orden.

---

<sup>15</sup> Idem.



Además de estar inmerso en un tiempo ahistórico, el tiempo de la antigüedad es cíclico, obedece las leyes naturales.

Los rituales dedicados a Dionisios o Baco tienen como finalidad, mantener un equilibrio con aquellas fuerzas contrarias al hombre, una catarsis que permite liberarse de los impulsos negativos, si bien en el arte de la antigüedad no son muy frecuentes las manifestaciones artísticas referentes, si se encuentran algunas esculturas de pequeño formato que representan, faunos, machos cabríos y ninfas, en actitudes claramente sexuales.

Otro ejemplo dentro de la tradición occidental, esta en el periodo medieval, la concepción que del tiempo se tiene en este momento, al estar supeditada a lo religioso refleja un mundo cuya principal preocupación es obedecer la ley divina, pero no se trata de una ley divina integrada a la naturaleza como en el caso de los griegos, sino la naturaleza como producto de la voluntad divina, toda actividad esta hecha con vistas a la eterna salvación, el escatón que marca el fin del mundo, en esta visión escatológica, el caos aparece como fuerza contraria a lo divino, pero paradójicamente es una fuerza genésica, es el universo previo al orden divino, antes que Dios le diera orden mediante la palabra. El caos se presenta en este caso como aquello incognoscible, es la energía que yace mas allá de la decisión fundacional, decisión que diferencia un continuum informe, el conocimiento que reside en la palabra al nombrar las cosas, el caos es ese continuo indiferenciado que está en el origen, es la forma en que imaginamos y representamos aquello que permanece mas allá en el lado de la metafísica, es ese mundo al que no podemos acceder, ni conocer.

Dentro de eso inaccesible se construye lo siniestro como aquello a lo que nuestros sentidos no pueden acceder ni conocer, Freud hace un análisis filológico del término. Si el fin del conocimiento humano es ver más allá del límite de esta condición, se torna una paradoja, una obsesión el descubrir algo que por definición y condición permanece oculto, que es el caso de lo siniestro.

Freud aborda lo siniestro al estudiar la etimología de la palabra, recurre a múltiples fuentes en donde puede seguir el origen de dicha palabra, recurre a la raíz grecolatina y varias otras lenguas europeas, pero se centra en recuperar una dualidad de las palabras *Unheimlich* y *Heimlich*, que tienen que ver respectivamente, con lo ajeno, lo desconocido y con lo íntimo o familiar, lo cual Freud liga a la sensación primero de lo íntimo, lo conocido y cotidiano, pero que debido a la forma en que se percibe por las circunstancias, esto íntimo y familiar se convierte en aquello que es íntimo pero que hay que ocultar, como un secreto de aquello íntimo que incomoda, de eso que no puede ser presentado : “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo

atrás. En lo que sigue y se verá cómo ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares, pueden tornarse siniestras, espantosas. Quiero observar aun que en esta investigación comencé por reunir una serie de casos particulares, hallando solo más tarde una confirmación en los giros del lenguaje. Al exponer el tema, en cambio seguiré el camino inverso.”<sup>16</sup>

De modo que en primera instancia *unheimlich* y la voz *heimlich* en estricto sentido son antónimos, así *heimlich* se identifica con lo íntimo, lo familiar, hogareño y lo doméstico, por lo que en oposición ha ser *unheimlich* entendiendo la partícula un como lo carente o la negación *unheimlich*, pero esto se presenta como algo paradójico, pues si lo íntimo nos es familiar, se convierte en aquello que es tan íntimo que por ello está oculto. En este punto se acerca mucho al significado de *unheimlich*, que se significa como aquello que debiendo estar oculto y secreto se ha manifestado, así *heimlich* también es aquello oculto, pero que por su origen divino y místico es impresentable.

También *unheimlich* evoluciona en la acepción de siniestro: De modo que *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de sus antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*.

“Por lo que se puede decir que ambas definiciones se identifican con lo siniestro, con la salvedad que una se refiere a lo siniestro insólito, pues es aquello que se teme por ser desconocido inédito, sin que implique que toda nueva noción tenga un carácter siniestro.

En base a esta definición Freud interpreta y vincula esta dualidad de los términos con aquello que se hace aparente debiendo permanecer oculto que a la vez es familiar y por ello secreto, con lo que establece una correspondencia con el subconsciente, pero además con las posibles significaciones del subconsciente con lo siniestro”<sup>17</sup>.

De modo que Freud desprende a partir de lo siniestro dos posibles significaciones de lo siniestro con la psique, abordando para ello el texto de *El arenero* de Hoffmann que también se aborda en este texto mas adelante, Freud vincula la mutilación o pérdida de los ojos con la castración simbólica, así como la presencia de los autómatas con la imagen del doble y como esta noción podría significarse. Se pretende mediante el conocimiento, la ciencia, develar aquello que se encuentra mas allá de nuestra percepción, mas allá del límite de lo humano, de su conocimiento y por ello carente de sentido; así

---

<sup>16</sup> Sigmund, Freud. *El malestar en la cultura y otros ensayos / Sigmund Freud*; [traductores, Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y de Torres] Madrid : Alianza. 1999

<sup>17</sup> Ibid.

aparece por primera vez con el barroco el afán de develar de modo consciente lo siniestro, definido precisamente como aquello que permanece oculto, misterioso, velado, indiferenciado.

Pero al igual que el concepto de caos, el concepto de lo siniestro, ha sido estigmatizado, ahora lleva la marca del reino de lo negativo, lo demoníaco, lo maligno, inmoral, sin embargo dentro del ámbito de lo estético las atribuciones y definiciones morales en torno a lo siniestro se encuentran alejadas de la condición estética. Así por contraste empezaré por definir: “Lo bello implica armonía y justa proporción. Tanto las estéticas de raíz estoica y vocación materialista como las estéticas de la belleza concebida como idea luminosa -estéticas de la armonía y estética de la luz - coincidían en definir la belleza en su presentación sensible en términos de medida y limitación. Su unidad frente a las estéticas que se abren paso a mediados del siglo XVIII, radica en su coincidencia en rechazar del ámbito de lo bello todo aquello cuanto implique o sugiera desproporción, desorden, infinitud, caos. De hecho, limitación y perfección eran para el griego una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad, eran sinónimo de ilimitación, e infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo.”<sup>18</sup>

Por ende, en el extremo la naturaleza misma es vista como contraposición del orden humano, así tenemos la contraposición Civilización vs. Naturaleza que equivale a divino ordenado, medurado; el hombre como medida de las cosas, en tanto es creación celestial y esta hecho a imagen y semejanza de un dios que delimita perfectamente los contornos, las fronteras en las que ejerce su poder, paradójicamente es un dios de los límites porque sólo “Dios” es infinito, límite de la moral y el comportamiento hasta el renacimiento que abreva en una moral y teología basada en la interpretación disponible que de los griegos se tenía.

Así el caos es la fuerza a partir de la que se crea por vez primera, paradójicamente el caos es la herramienta que ordena el mundo, Dios crea el diluvio, la destrucción para limpiar y reestructurar el mundo de modo tal que sus mandatos sean obedecidos, de igual modo el Apocalipsis es de nuevo la fuerza del génesis que permitirá destruir la presencia de lo material, para crear un nuevo mundo, el mundo de lo divino, donde se cumpla la promesa de la vida eterna.

---

<sup>18</sup> Eugenio, Trias. *Lo Bello y lo Siniestro*. Editorial Ariel, S.A. Barcelona 1988 P. 19

No solo la tradición occidental contempla el caos como origen o impulso de génesis consecutivas. El mito del quinto sol en Mesoamérica es una clara muestra de la destrucción de un orden, la gran catástrofe, el accidente que permite la renovación de la vida, el rito al final o al principio del siglo azteca cada cincuenta y dos años, la destrucción de los objetos y la desaparición de los edificios sagrados mediante las sucesivas superposiciones arquitectónicas a modo de sacrificio, produciendo la fuerza que permite una vez mas la renovación de la energía vital y la continuación de los ciclos naturales.

El rito se presenta bajo formas múltiples, según la naturaleza de las obligaciones que requiere por parte del oficiante. La repetición constitutiva de un ciclo o un acto ocasional es un suceso que pide una respuesta, esta respuesta están en función del beneficio obtenido por la colectividad.

La vigencia de la tradición católica y sus mitos la continuidad de estos aun después de los cismas sufridas por la iglesia, dejan su huella en todas las representaciones artísticas, pero particularmente en la pintura, se crea a partir del Medioevo, un énfasis por buscar la representación de lo divino, lo humano solo es la imagen de lo divino en la tierra, el hombre hecho a imagen y semejanza de Dios. El caos identificado como lo demoníaco solo aparece como sentencia moral, es el castigo por contradecir la ley divina, así aparecen recurrentemente en representaciones, tales como las danzas de la muerte.

A partir del renacimiento y la paulatina desacralización de la pintura, donde se hacen mas comunes las representaciones de escenas que no tuvieran como tema lo divino, al aparecer con mayor frecuencia temas cotidianos, se crea una pintura laica, pero aun así permanece la búsqueda o la aspiración al orden divino dentro de la tradición pictórica en occidente, donde los temas abordados por el Bosco en *“El jardín de las delicias”*, aunque conserva una cierta carga de mensaje moral empiezan a ser o a manifestar un marcado énfasis en lo grotesco, lo siniestro o lo oculto. Así Rembrandt, (en sus pinturas) *“Sansón cegado por los Filisteos”* o *“El buey desollado”*. Los retratos grotescos de Leonardo Da Vinci, e incluso los estudios anatómicos, que incluyen los estudios de algunas ejecuciones publicas, y los llamados Desollados como los trabajos anatómicos de Vesalius y Jan van Calcar. Goya con pinturas como *“Saturno devorando a sus hijos”*, o los cuadros de su serie conocida como *“Las pinturas negras”*, o la tan celebre serie de grabados *“Los caprichos”*, todas estas obras a pesar de compartir un impulso común por fuerzas aparentemente adversas a lo humano, no logran en el momento de ser producidas, fincar una tradición que aborde temáticas afines, de modo tal

que estas obras se tornan intentos aislados por plantearse la pregunta, o atisbar mas allá de lo que aparentemente es humanamente cognoscible.

Quizá con el romanticismo es donde por vez primera se instaura la idea consciente de la búsqueda de lo sublime; entendiendo lo sublime precisamente como lo impresentable o inconmensurable, dentro de esta idea se abre un espacio para lo grotesco y lo feo como formas de lo estético, sin embargo el predominio y fuerza de las academias no permiten el desarrollo de una forma de expresión que vaya acorde con estas ideas.

En el impresionismo aparecen tímidamente los primeros esfuerzos conscientes por atrapar la fugacidad del accidente, la luz como fenómeno cambiante, la imagen que cambia en el tiempo, mientras cambia de posición el sol. Los impresionistas se afanan en capturar, los accidentes creados por la luz al filtrarse entre la vegetación o los múltiples cambios perceptibles en la fachada de un edificio, según cambia el ángulo de incidencia de la luz sobre las superficies.

Cabe decir entonces que bajo la óptica del conocimiento decimonónico de la fuerza que para entonces el conocimiento científico había consolidado, se alejó del mito del caos encarnado en las formas del mal, el caos ya no es el demonio, ni los espíritus del mal pero la idealización que del conocimiento científico se hizo, llevo a ver el universo como una máquina que repite su funcionamiento en ciclos perfectamente ordenados, hay una simplificación de las cosas en función de privilegiar esta visión de orden; por lo que lo adverso y contrario a el impulso civilizatorio se encuentra en el desorden y el accidente. La ciencia al sentirse controladora de la naturaleza no puede permitir que algo escape a su dominio, es impensable que algo no pueda ser previsible o no sea posible anticiparlo.

Así la noción de accidente construida por el positivismo convierte al caos en desorden en accidente que subyace en la oposición civilización vs. naturaleza.

Otra noción ligada al caos que se tomo gran importancia en el arte del siglo XX es el accidente de manera que definiremos Accidente: Del latín, *accidentis* y del latín *cadere*, lo que tiende a caer, se refiere a aquello que altera el orden regular de un objeto o cosa, lo que sobreviene o aparece en un objeto sin que su aparición o desaparición implique cambio en el objeto mismo del que se trata.

A continuación se presenta un recorrido por distintos momentos de la producción artística, donde de manera subyacente aparece el caos, el desorden, como un reflejo de la crisis del proyecto moderno, convirtiéndose en gran medida en la simiente de el espíritu innovador y transgresor de las vanguardias.

De manera que el caos, el desorden, el accidente son vistos con nuevos ojos en el XIX, en un ambiente de rebeldía y renovación frente a las academias, en el que se reevalúa la noción de desorden y caos, el romanticismo, utiliza lo siniestro como parte de una nueva poética que ya no tiene que ver con la belleza y el orden.

Entonces el ánimo o idea que lleva un poco más tarde en el tiempo a los impresionistas para representar y capturar el accidente es el rompimiento no solo con las formas académicas del arte, sino con el orden social. En la literatura aparecen también a fines del siglo XIX los llamados poetas malditos, se establece la bohemia en la época como forma de vida, esta era esta llena de ejemplos de personajes que no solo retan de modo formal al arte, sino en la forma de vivir fuera de las formas aceptadas en este momento, bajo la idea del genio incomprendido herencia del romanticismo, Vincent Van Gogh, Gauguin, Toulouse Lautrec, Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire, así la rebeldía se encarna en la bandera del accidente, de lo incontrolable; de modo que la energía de los impresionistas es tomada en parte de este ambiente rebeldía.

En un inicio esta energía, lo accidental, lo evanescente encontró una traducción pictórica cuando los impresionistas se centraron en captar lo transitorio de la luz; lo cual genera una serie de cambios en la manera de representar las imágenes que respalda la idea de rompimiento con las formas académicas establecidas desde el siglo XVIII, el afán de renovación de reinicio, de rompimiento con la tradición que han de alimentar de aquí en adelante el espíritu de las vanguardias, creando un nuevo mito, que a diferencia del mito antiguo que es perenne e inamovible, siempre conserva sus elementos cambiando solo en la forma externa, además este mito solo se altera al mudarse de sitio adoptando nueva apariencia, en contraposición, el nuevo mito es transitorio y en alguna medida proyectual, se reelabora siempre a sí mismo.

lo que se crea la idea de que el verdadero valor del arte radica en su capacidad de innovación, imitando en este sentido a la tecnología.

A partir de este momento e impulsadas por este afán se suceden de forma vertiginosa las vanguardias, que desde mi punto de vista todas se encuentran fundadas en este afán de librarse de la tradición del lenguaje que conlleva una decisión fundacional. El afán por superar este acto fundacional es el que impulsa esta carrera de reacciones contra la tradición pictórica, tradición que se apoya en una estructura sumamente conservadora hasta la fecha.

El futurismo es el siguiente paso en esta carrera contra lo establecido. Los intentos por lograr un cambio en las artes conllevan ahora y a partir de los manifiestos, un carácter proyectual que se hereda de los procedimientos científicos, donde se postula una hipótesis un posible procedimiento por medio del cual, al cabo del proceso verificar el primer anuncio, tanto es así que incluso en algún momento el arte adoptará términos como experimentación, emulando la capacidad para recrear o reproducir un fenómeno tantas veces como se considere necesario, para verificar la hipótesis previamente planteada a partir de la visión proyectual imitando el método científico. Así los artistas, pretenden verificar las posturas enunciadas en una gran cantidad de manifiestos que establecen los procedimientos mediante los cuales han de conducirse; este espíritu positivista, también le da un enfoque evolucionista a las artes, en este momento. Se aspira en este proyecto aun a alcanzar las utopías.

Los futuristas toman posturas radicales, adoptan una actitud de choque contra las instituciones establecidas, aun las sustentadas por las utopías de la modernidad en el sueño positivista sueñan con el paraíso de la tecnología, la máquina que ha de liberar al hombre de los problemas, los futuristas apuestan a un futuro mejor, conseguido por la grande y todo poderosa máquina.

Con los futuristas, se postula en el arte de modo total el rompimiento con el pasado, la ilusión de la tabula rasa, el reinicio... sin embargo se mantiene la idea del orden y armonía, se deja entrever la posibilidad de un grado mayor de complejidad en los múltiples intentos de atrapar al signo mayor del futurismo, la velocidad, la superposición de imágenes que intentan emular el movimiento, cambio de ubicación y tiempo, logran un alto grado de complejidad. Así aparecen las primeras representaciones de la velocidad en pintura, y la aparente arbitrariedad que contienen los altos grados de complejidad.

Pero realmente el gran cambio en el arte se debe a Dadá, el radical cambio que instaura, sienta realmente las bases para el que hacer artístico del siglo XX, por redundante que suene la expresión. A pesar de estar atado en algún momento a un manifiesto, Dadá es una crítica directa a la tradición artística. Es la negación del arte mismo, como tal es un sistemático ataque a los valores establecidos por la tradición y el orden académico, de modo tal que Dadá se postula para empezar por convicción como antiarte, estableciéndose no como arte, pretende surgir de modo inconsciente, sin plan previo, nace en un sitio tal que resulta completamente ajeno a lo que la tradición ha impuesto

como un recinto adecuado para el arte, un arte que se considera manifestación de lo divino, de la armonía, Dadá en un verdadero afán de rebeldía, asume sin una plena conciencia de las categorías estéticas tales como lo sublime y lo grotesco, lo feo, lo repugnante, lo desagradable, planteando en ese momento lo que puede considerarse como transestético.

Dadá al asumirse como antiarte, ataca el buen gusto, la armonía, el mercado del arte establecido como institución, además asume posiciones políticas extremas al igual que el futurismo, pero las posturas en política están extrapoladas, el futurismo apoya la extrema derecha, Dadá se asocia al socialismo aunque su espíritu sea en verdad Anarquista.

En sus discursos se haya presente la búsqueda de la utopía. Un nuevo orden que solo es posible tras la destrucción del viejo, se genera algo a partir de la aparente nada del caos.

El cabaret Voltaire, es el espacio de la antiolemonidad, lejos de la galería y el museo, lejos de los críticos y el mercado, carente de un programa en su origen este movimiento no posee un estilo, reúne a un grupo de artistas bajo una idea.

Dadá desde el nombre mismo, busca despertar la ambigüedad, en la imposibilidad que hay al interpretar el balbuceo de un niño, la indeterminada y libre asociación de ideas que pueda tener el espectador a partir de la puerilidad del lenguaje del bebé, es reflejo del orden social vigente en la época, época de cambios, en la estructura social es la turbulencia en el ambiente de Berlín y París, o incluso el entusiasmo en la expectativa de Nueva York por un nuevo orden.

“Es en este desordenar para reordenar donde la paradoja de Dadá es mayor, solo existe para destruirse a si mismo, de modo tal que Bretón fomenta mitos, como el de la extrema posición de Jacques Vaché, quien nunca se incorpora al movimiento, (Vaché al suicidarse crea un mito que Bretón aprovecha el hecho para fomentar la imagen del estilo de vida salvaje y llevada al extremo de Dadá), sin embargo Vaché comprende la ironía que se encierra en este impulso de cambio, Al respecto Vaché dice: “((Además, el ARTE desde luego no existe... todavía, hacemos arte por que es así y no de otra manera -. Bien, ¿y que quieren que hagamos?))

((Así que no nos gusta ni el arte, ni los artistas (abajo Apollinaire)... de cualquier manera, ya que es necesario vomitar un poco de ácido o viejo lirismo, que se haga de sopetón, con rapidez, que las locomotoras van de prisa)). A pesar de todo, los Dadaístas continúan produciendo pues la ironía de los objetos Dadá esta en ser como caballos de Troya”.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Stangos Nikos., *Conceptos de arte moderno*, Editorial Alianza Forma, Madrid 1997. P 97



El estado de ánimo Dadá queda muy bien expresado si se yuxtapone el regalo de Man Ray: “una plancha corriente de ropa con una hilera de tachuelas de estaño sobresaliendo de su base, con la idea de Duchamp de un ready-made reciproco-empléese un Rembrandt como tabla de planchar.

Picabia agregaría sobre lo absurdo del arte: “Las únicas cosas auténticamente feas son el arte y el antiarte. Donde quiera que aparece el arte, desaparece la vida.”<sup>20</sup>

Una vez conseguido el fin de desacreditar la institución del arte en su forma tradicional, su vigencia y fin, estos dejan de tener sentido, por lo que se sustituye con el cultivo del gesto, con el desgaste de la tradición, solo resta como recurso la broma pesada.

Así el ready-made de Marcel Duchamp, al retomar objetos de uso común, en especial si son producidos de modo industrial, e insertado en el ceremonial del mercado, el aparecer en las galerías sin modificaciones considerables, por lo que el esfuerzo radica en la reelaboración de un contexto para el objeto al llevar un objeto de uso cotidiano a la galería, la ironía lograda por medio de la broma, así se elimina la diferencia que se establecía entre lo elaborado a mano y la fabricación industrial.

Los ready-mades en esta creciente escalada en el tono de los actos hechos por Dadá buscaron coherencia en el lenguaje que fuera acorde al rompimiento de lo establecido, Arp es sumamente lucido al diferenciar entre absurdo lógico y sinsentido lógico. Así enuncia su propia definición de lo que es Dadá: “El objetivo de Dadá era acabar con las decepciones que le causaba al hombre la razón y recobrar el orden de lo natural y no de lo razonable. Dadá quería sustituir el absurdo lógico de los hombres de hoy por el sinsentido lógico. Esa es la razón por la que batimos con toda nuestra fuerza el gran tambor de Dadá, trompeteando las alabanzas de la sinrazón. Dadá aplicó un edema a la Venus de Milo y permitió que Laocoonte y sus hijos descansaran tras miles de años de lucha con la buena salchicha pitón. Para Dadá las filosofías tienen menos valor que un cepillo de dientes viejo y desechado, y Dadá se las deja a los grandes líderes del mundo. Dadá denunció las trampas infernales del vocabulario oficial de la sabiduría. Dadá está a favor del sinsentido, que no es lo mismo que lo absurdo. Dadá es un sin sentido como la naturaleza, Dadá esta a favor de la naturaleza y contra el arte. Dadá es directo como la naturaleza. Dadá esta a favor del sentido infinito y los medios definidos.”<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Idem. P.97

<sup>21</sup> (Nikos Stangos, Op. Cit., p...)

La importancia que hay en diferenciar el absurdo del sinsentido es crucial, pues los sucesos ocurridos en la naturaleza, carecen de sentido, por lo menos en cuanto a los términos de la condición de lo humano y de una finalidad; sin embargo permiten que se mantenga el particular orden de la naturaleza, inaccesible a las formas de percepción humanas, por ello carente de sentido para la visión antropocéntrica. No tiene que ver con la lógica de lo humano; en cambio el absurdo, es aquella acción realizada o idea propuesta para un fin, a pesar de que sea inútil para el fin determinado o propuesto.

Arp asume plenamente en su obra plástica el accidente, si recordamos el accidente como aquello que cae o que rompe el orden natural de una cosa, elaborando la obra al proceder de modo accidental. Un día Arp rompió en pedazos un dibujo, dejó que los fragmentos cayeran de modo tal que formaran una nueva composición, al mismo tiempo dibujaba con tinta dejando que esta fluyera libremente. En cuanto a su poesía procedía de modo semejante, rompiendo las frases de modo que se rompiera la coherencia lógica, aunque sus resultados están lejos de carecer de sentido: “sonrientes animales babeaban junto a los calderos los truenos de las nubes sacan animales de sus núcleos”.<sup>22</sup>

Arp asume de modo intuitivo y define de modo muy próximo a las ideas más recientes la noción de caos, define Dadá como algo carente de sentido pero no incoherente, así los altos grados de complejidad contenidos en el caos carecen de sentido para el observador que no puede asimilar la gran cantidad de información contenida en el fenómeno, sin embargo la coherencia contenida se encuentra en un orden superior, el cual el observador no puede codificar y por lo tanto es incapaz de darle sentido. Identifica este orden de gran complejidad con la naturaleza, la naturaleza es vista como aquella fuerza incontrolable que escapa al orden humano y su capacidad de representarlo para poderlo aprehender.

Ahora regresando a Vaché quien pone en escena el acto más extremo del movimiento, el suicidio de este personaje, se transforma por medio de Bretón en el signo del máximo gesto Dadá. La ironía es que Vaché es tomado como estandarte sin haber oído hablar nunca de Dadá, sin embargo queda demostrado que comprende el ácido y agresivo sentido del humor contenido en los gestos Dadá, en las frases que arriba aparecen.

Al terminar la turbulencia de Dadá, al borrarse así mismo, como lógica consecuencia de un orden sin un sentido lógico para los ojos humanos, Dadá deja la energía y la ironía, la sinrazón que sus sucesores, surrealistas habrán de emplear.

---

<sup>22</sup> (Nikos Stangos, Op. Cit., p...)

Tzara recomienda para hacer un poema Dadá: “recortar frases de un periódico y echarlas a una bolsa, y sacándolas al azar, Tzara señala El poema se parecerá a ti”<sup>23</sup> refiriéndose a la particular mezcla de factores aleatorios, la interacción entre el fenómeno y el autor, que es tan personal como podría serlo, la creación de una obra mediante una acción consciente y deliberada.

La obra consciente y deliberada de Vaché, el suicidio, que por un lado es contradictorio con algunos de los postulados de Dadá, pero coherente con el sinsentido, este acto puede considerarse, un acto de terrible ironía, que se llena de este humor ácido, que caracterizara el arte del siglo XX, tiene como componente subyacente la melancolía, esta negra y profunda tristeza, el desencanto que marca a todo el siglo y lo que va del actual.

Dadá es tan extremo en su búsqueda de un nuevo modo de expresión que deja todos los planteamientos que habrán de desarrollarse más tarde en el resto de las vanguardias; el azar, el accidente, la provocación, la trasgresión sistemática, la idea de la búsqueda de la permanente innovación y sistematización de las acciones guiadas por un manifiesto que aunque particularmente en el caso de Dadá no haya habido un discurso estructurado, ni un seguimiento sistemático de este, lo que es coherente con la naturaleza del movimiento.

El surrealismo es una consecuencia lógica de Dadá, la participación del azar y la integración de la idea del automatismo son fundamentales en el futuro inmediato del surrealismo. Dadá al ser la gran explosión, tormenta de provocaciones y agresiones se agota rápidamente, la poca energía restante se concentra en mantener cohesión, de modo que muchos de los autores participantes pronto están trabajando bajo los postulados surrealistas.

El surrealismo se alimenta también del azar, Bretón en el primer manifiesto surrealista discute el “Poema de periódico” como actividad surrealista, sin embargo en el surrealismo el manifiesto y sus postulados son ejercidos como fuerza ordenadora y normativa mientras que en Dadá son solo parte de un derroche de actividad productiva; Dadá no actúa supeditado a un programa, de nuevo es una excepción su manifiesto, es una acumulación de frases que reflejan el espíritu de este furioso desencanto, la rabia de la ironía y el juego.

---

<sup>23</sup> Idem. P.99

Así pues el surrealismo es similar a Dadá, solo que este es plenamente anárquico. El surrealismo construye teorías, particularmente retomadas de las ideas freudianas del subconsciente, el uso de psicotrópicos, el automatismo como medios para acceder al mundo onírico, teorías en las cuales se sustenta. De 1922 a 1924, en el llamado periodo de los sueños se sientan las bases a seguir, sin embargo en este periodo de gestación, se intenta inducir al automatismo y los sueños por medios mecánicos. Se usa la hipnosis y las drogas, pero estas prácticas tienen un alto grado de imprevisibilidad, ocurren algunos accidentes tales como sobredosis, inducción de estados agresivos o depresivos. Bretón tras estos incidentes decide dar un giro, de modo tal que descalifica la inducción mecánica, entonces postula “el surrealismo es una actividad natural no inducida”, Bretón parece dar un paso hacia atrás en la liberación, de la energía que encierra el accidente como fuerza genésica, pues al parecer genera miedo la energía que no se puede controlar.

Para Bretón el origen de su metodología se encuentra en el psicoanálisis de Freud; Bretón había tenido contacto con la práctica psicoanalítica, cuando trabajó en una clínica, así que concentra su trabajo en el uso del psicoanálisis como puerta de entrada al subconsciente por medio de los sueños, Bretón carece de una formación y mentalidad científica, además de contraponerse en gran parte a los fines de Freud.

Tzara en medio de un altamente politizado ambiente artístico, se revelara contra los fines freudiano al definirlos como “un despreciable estado de normalidad burguesa”. Al surrealismo no le interesa la interpretación de los sueños, sino los sueños como materia los sueños *per se*, la expresión pura de lo maravilloso, lo cual encierra un encuentro fortuito, pretendidamente falto de dirección y sentido.

En el extremo, el autor es de nuevo solo un medio para la expresión, ya sea de lo divino, de aquello incognoscible; el autor busca un entrar a estado mental que facilite la producción de imágenes oníricas, lo que se dio en llamar automatismo, para ello el autor es un médium, es solo un aparato de registro.

Artaud en una postura distinta, privilegia en primer lugar el acto mismo de la creación, creo que sienta las bases para el arte procesual con esta actitud, pero más allá de los procesos, me parece que Artaud propone en el arte un intento de superación de la metafísica. En una carta que dirige a los rectores de las universidades europeas: “Mas allá de donde pueda llegar nunca la ciencia, allí donde las flechas de la razón se rompen contra las nubes, existe un laberinto, un foco en el que

convergen todas las fuerzas del ser y los nervios mas extremos del Espíritu. En ese laberinto de paredes móviles y siempre cambiantes, fuera de cualquier forma conocida de pensamiento, nuestro Espíritu se agita, atento a sus movimientos más secretos y espontáneos -aquellos que tienen el carácter de una revelación, un aspecto de proceder de otra parte, de haber caído del cielo... Europa se cristaliza, se momifica lentamente bajo las envolturas de sus fronteras, sus fábricas, sus tribunales de justicia y sus universidades. La culpa la tienen los sistemas enmohecidos, la lógica de dos mas dos igual a cuatro; la culpa la tienen ustedes, rectores. El más mínimo acto de creación es un mundo más complejo y revelador que cualquier metafísica.”<sup>24</sup>

Esta afirmación, creo, supone el acceso a el origen mas allá de la decisión fundacional, con el acto de creación pretende acceder a aquello que yace mas allá de lo ente, para decirlo en términos heideggerianos, el pretende estar en el ser mas allá de sus simples manifestaciones, en la creación asume inconscientemente el lugar del Demiurgo en el mito del origen, asume una actitud mística donde el artista es el iluminado que puede acceder de modo privilegiado a la verdad.

Dalí y Ernst asumen una postura de pasividad, son médiums, son vehículos que transmiten lo que existe más allá, pero no en un mundo sobrenatural sino lo que hay más allá de la conciencia, en una realidad no inmediata que se descubre bajo el ojo de una sensibilidad exacerbada.

El accidente en el surrealismo ocurre precisamente por la falta de participación en la manipulación la imágenes, de esa realidad no inmediata, así la imagen surrealista surge de la yuxtaposición casual de dos realidades diferentes, “la belleza de la imagen depende de la energía liberada por el choque de estas distintas entidades, cuanto mas diferentes sean los componentes de la imagen mas brillante es la chispa creada en este encontronazo”<sup>25</sup>. Creían en la imposibilidad de manipulación de este tipo de imagen.

Dalí y Ernst, sostienen que el cuadro debe ser la ventana que de acceso al mundo interior y la unión de este con el artista. Este punto de vista les permite cierta independencia de la figura rectora de Bretón en el movimiento, Ernst en 1925 retoma de Paúl Eduart, el Frottage que postula esta forma de producir imágenes como el perfecto equivalente de la escritura automática. Bajo esto procedimiento se busca evitar la participación del gusto y destreza del artista.

---

<sup>24</sup> Idem.P.106

<sup>25</sup> Idem.P.106

Masson señala el peligro de un automatismo a ultranza que no conduce a ningún lado, abandona el surrealismo, para ejercer un cubismo más ordenado. Miró es postulado por Bretón como el más extremo de los surrealistas, en razón de un ( automatismo psíquico puro ) sin embargo Miró divide su trabajo en dos etapas, la primera sustentada en la libertad del automatismo y la segunda cuidadosamente calculada, en la primera etapa esparce pintura sobre la superficie, de modo accidental “a la buena de dios” sirviéndose de trapos y esponjas, traza sobre las imágenes que se insinúan, masas biomorfas, Miró aporta a su creación desde el mundo consciente, la formas del arte infantil , del arte popular y de el Bosco.

La influencia definitiva de Freud en la mayor parte de los surrealistas, es la constante aparición de referencias de carácter sexual.

El método Crítico paranoico de Dalí, es una adaptación del Frottage de Ernst, usando la capacidad visionaria del artista, más el poder repentino de asociación propio de la paranoia.

El surrealismo se dispersa abruptamente por la guerra, la inmigración de los surrealistas hacia Estados Unidos, preparan el terreno y sirven de influencia para los movimientos estadounidenses de posguerra.

Así el expresionismo abstracto es una forma de englobar a distintos artistas con distintos quehaceres pero que comparten como en Dadá, un cierto sentimiento el desencanto de otra posguerra. También comparte este sentimiento con los existencialistas, el desencanto por las cosas.

Esta pintura como principal característica formal tiene una gran preocupación por la superficie pictórica en si, la superficie es su mundo, se toma conciencia plena de que la superficie pictórica, no es más la representación de un espacio como lo era aun para los surrealistas, el accidente es solo un inicio que insinúa formas interesantes, después se retoman métodos conscientes.

Por ejemplo en el caso de Pollock, retoma las técnicas de exploración del yo en el psicoanálisis, pero, implica la inclusión de iconografía e incluso técnicas testimoniales del muralismo mexicano, particularmente de Orozco y técnicamente de la experimentación de materiales de Siqueiros, con quien tiene contacto al asistir al taller de éste impartiera en Nueva York con cierta regularidad, pero lo que es determinante, es la acción como tal en la pintura. Pollock, privilegia el movimiento y el ritmo con que ejecuta sus pinturas, sumado al interés por la superficie lo lleva a buscar telas mas grandes, el tamaño de las telas le obliga a pintar en el piso, lo cual dice le fuerza

cambiar de ritmo; “la tela se torna un mundo en el cual el pintor se mueve, el ritmo de la ejecución, la acción, se convierte en gesto, que queda impreso en el trazo”.<sup>26</sup>

Existen muchas variantes o formas de arte que recurren al accidente; estas variantes contemplan formas diversa de la contingencia, lo inesperado, esta no es una historia del arte sino una rápida visión de algunas formas de expresión que comparten la energía del caos como génesis que van desde Dadá, surrealismo, expresionismo abstracto y todas las distintas técnicas que conllevan variantes en su concepción; en su versión europea el informalismo , desde el action painting, al art brut, arte materico, arte procesual , Body art.

El expresionismo abstracto se convierte en una suma o síntesis de diversas actitudes, ante las formas de producir arte: el arte acción. el performance, happening, el arte de la tierra: intenta la creación de un mundo en el extremo en que el artista, no lleva el objeto a la galería ya no recontextualiza, es el creador, el que al pronunciar la palabra diferencia un pedazo de la “realidad” paradójicamente desordena con las palabras el mundo, creado otro orden, un pedazo de la vida, donde de nuevo reside la paradoja, que mayor caos que el acontecer de la vida, en el performance no hay ficción, en el se encierran la mutilación, el acto extremo del suicidio, como el de Alberto Greco, quien fue hallado con un papel con la palabra fin, pero también se encuentra ante el desgaste de las vanguardias, la ironía parece ser el único camino que queda después de tal desgaste, el panorama expuesto hasta aquí.

Creo que es suficiente para poder plantear un espíritu común, no en las formas pero si en la actitud subyacente. Se trata de un abandono del orden divino expresado en los mitos antiguos, es la explosión de lo dionisiaco, de lo inconmensurable, la identificación, con un orden no humano, la creación del nuevo mito que se autoconstruye y que cambia constantemente, lo grotesco, lo feo ha dejado de ser un estado de excepción para convertirse en la principal búsqueda del arte en el siglo veinte. Probablemente como síntoma del profundo desencanto ante el fin de las utopías, y de los finales felices, este arte es consciente del caos que se encuentra siempre presente en nuestras vidas y nos negamos a ver, quizá por que lo inconmensurable que encierra el caos solo se nos manifiesta alterando la regularidad de este orden que nos hemos impuesto, quizá por que la vida se revela en el orden natural solo como una excepción, una anomalía; la vida en este gran orden sin sentido, sin

---

<sup>26</sup> Idem.p.110

sentido no por falta de congruencia, sino por que el sentido que le damos solo tiene interés en el ámbito humano al encontrarnos con el caos, con esta fuerza original, indiferenciada , a la que no podemos acceder por que nuestro conocimiento se encuentra limitado a la posibilidad de diferenciar, por ello es que en el origen, en el acto de creación no podemos trascender la metafísica, es esa masa, ese continuo, es el abismo y la confusión, es ese espacio inmenso y tenebroso del cual solo vemos lo que alcanzamos a alumbrar.

El caos lo incomensurable y la locura serán el antecedente que permitirá que el desencanto por la pérdida la utopía, y la búsqueda por manifestar un profundo rechazo por el mundo, el asco y la abyección, es la manifestación del la náusea el rechazo por el fracaso de un proyecto que nunca se concreto.



## EL ASCO

Se establece el asco como el límite de lo estético, por considerar que corresponde al campo de lo siniestro de aquello que debe permanecer oculto, de eso que permanece literalmente tras el velo. Por otra parte hay que reconocer que debe prevalecer un cierto pudor, para lograr que permanezca el efecto estético, el arte de el siglo XX se ha encargado de empujar de este límite, sin embargo había seguido existiendo el interés por no presentar de modo gratuito o inmediato lo grotesco, lo siniestro, aquello que despierta el asco, todo lo emparentado con lo dionisiaco y que Kant catalogó o emparentó con lo sublime; sin embargo el límite de lo estético y la exploración de las artes en este sentido han seguido a la psiquiatría, el psicoanálisis, desvelando no solo el mundo exterior sino asumiendo y representando el mundo interior la subjetividad del artista.

Bajo el espectro de lo asqueroso se encuentran sentimientos, sumamente complejos pues se constituyen de un componente sensorial que desencadena una serie de conductas aprendidas en torno a esta sensación, basada en una normatividad de carácter social, que determina en gran medida nuestras reacciones ante el asco. Si bien el asco parece tener un carácter universal, pues se puede hallar en todas las culturas, las reacciones ante el objeto que nos despierta esta reacción no son iguales en todas las culturas, ni nos provoca necesariamente el asco las mismas cosas, existe pues una especie de relativismo cultural con respecto al asco, Darwin en sus viajes de observación y sus encuentros con distintos grupos humanos, describe uno de estos encuentros: “En la tierra del fuego un nativo tocó con su dedo un poco de carne fría en conserva que yo estaba comiendo en nuestro campamento y mostró claramente el enorme asco que le producía su textura blanda; por mi parte, también sentí un tremendo asco ante el hecho de que un salvaje desnudo tocara mi comida, aunque sus manos no parecieran estar sucias. Una mancha de sopa en la barba de un hombre nos hace sentir asco, aun que por su puesto la sopa en si misma no nos de asco. Supongo que esto se debe a que en nuestra mente asociamos estrechamente la visión de la comida, sean cuales sean las circunstancias, con la idea de ingerirla”.<sup>27</sup> Darwin habla del disgusto que párese también ser una noción aparecida con la modernidad y basada en la noción kantiana del juicio de donde se derivaría la concepción del buen y el mal gusto, como veremos mas adelante.

---

<sup>27</sup> William Ian, Miller. Anatomía del asco. Ed. Taurus. Madrid 1998.P.8.

En sentido estricto disgusto se significa como aquello que es desagradable al sentido del gusto: Se ha mantenido aquí el termino disgusto que aparece en el original en idioma ingles porque el autor se va a referir a la etimología de esta palabra, que no coincide con la etimología del termino en español equivalente a el asco. “La palabra disgusto llega al idioma ingles a través del francés, que, a su vez, lo toma del latín: di (prefijo que indica negación) mal (gusto)”<sup>28</sup>.

Por otra parte, siguiendo con las paradojas, lo desagradable, la violencia y lo repulsivo tienen un poder tan grande para repeler así como para mantener nuestra atención, el morbo, tan presente en los mas media: “Puesto que esta impregnando de sexo, violencia, horror y violación de las normas de decencia y el decoro, y aunque lo asqueroso nos repele rara vez lo hace sin captar nuestra atención”.<sup>29</sup>

La única manera en que Kant acepta integrar el asco en el ámbito de lo humano es bajo el velo del humor, dentro de esta sublimación del asco se integra también el horror así Trías cita a Kant : La oralidad del asco, su inmediatez, su referencia al excremento, la asociación que produce entre la comida y defecación - como si se nos diera a comer un plato de mierda- produce ya tal contraste entre el objeto y el sentimiento que despierta, tal violencia - como señala Kant- que únicamente un sentido placentero del mismo carácter violento y automático como el humor, y en su manifestación mas pedestre puede hacerse cargo de el: “contracarga de placer opuesta a la sobrecarga de violencia con la que el sujeto reacciona al objeto que suscita el sentimiento asqueroso. La transformación del dolor en placer se produce así por intercesión de lo comicidad: único modo acaso que tiene el arte por configurar estéticamente ese límite señalado por Kant; ese límite del arte (y como veremos, también condición) que es el asco, en tanto el asco constituye una de las especies de lo siniestro”.<sup>30</sup>

Dentro de esta visión el asco solo puede tener un efecto estético por medio de la comicidad del chiste, en este sentido es muy próximo a la visión Freudiana.

Quizá quepa el asco como límite de lo estético, según el paradigma kantiano, producto de una forma de organización del mundo, ajustado a las categorías del orden, pero según los nuevos paradigmas, en especial si lo enfocamos bajo la visión del caos y lo aleatorio los límites tienden a disolverse, es pues una nueva forma de ordenar el espacio, si bien cabe la noción de orden, por lo menos no en los términos tradicionales pues se carece como hemos dicho antes de un fin, este orden no tiene finalidad pero no carece de sentido.

---

<sup>28</sup> William Ian, Miller. Anatomía del asco. Ed. Taurus. Madrid 1998 P.21.

<sup>29</sup> Ibid.P.10

<sup>30</sup> Eugenio, Trías “Lo bello y lo siniestro”. Ed. Ariel Barcelona 1988 P.13

Pero lo asqueroso no solo es un impulso o sensación causada por estímulos físicos y ambientales; sino que al convertirse en un sentimiento humano como todos nuestros comportamientos está basado en un paradigma social que le impone límites o mejor dicho umbrales de aquello que debe resultar asqueroso, aunque los gestos del asco son en general similares en cuanto a la reacción, ante aquello que se ingiere, es como el gesto que comúnmente se hace al repeler un cabello en los alimentos, el gesto de escupir, si bien las reacciones del asco no provienen meramente de la actividad oral parece ser la parte central, no hay argumentos objetivos para ello; sin embargo simbólicamente parece haber un gran poder de contaminación de las sustancias asquerosas a las cuales al menos en apariencia la boca es particularmente susceptible, ante una muy amplia gama de posibilidades, aunque los dientes de un modo simbólico también podrían ser una defensa; por otra parte todos los orificios corporales parecen ser tan susceptibles de ser contaminados como la propia boca, por ello las heridas, los desgarres en la piel, las mutilaciones, hacen pensar por analogía, en nuevas aberturas corporales susceptibles de ser contaminadas, la violencia ligada en este sentido al asco, como causa de peligro para integridad corporal: como el asco, el horror a la muerte, la putrefacción, la desintegración.

De un modo similar y vinculando estrechamente el horror con el asco aparece, el relato de Hoffman, “El arenero”, relato de corte romántico, donde se describen y entremezclan lo sublime, lo siniestro, y el asco en el horror.

Aquí cabe diferenciar el miedo del horror y como el asco puede ser un importante componente cuando estos sentimientos se combinan en expresiones tales como sentir miedo y aversión, el miedo funciona como una reacción defensiva ante el peligro, prepara e impulsa al sujeto a la huida que nos aleja del peligro, nos aleja ante una posible agresión, el asco conlleva un sentimiento semejante al repeler aquello que nos asquea o repugna, con el fin de evitar ser contaminados.

El miedo por si solo tiende a desaparecer más rápidamente que el asco, pues el asco al tener este ingrediente casi mágico, que es la posibilidad en la que siempre se piensa de ser contaminado por la simple cercanía de aquello que nos repele, a pesar de no estar en contacto directo con este.

El horror es la suma de estos dos sentimientos, considerando que en lo psicológico el resultado no es la suma de sus partes, por lo que se hace sumamente difícil disipar el sentimiento creado por el horror: “Lo que hace el horror es algo tan terrible es que, a diferencia del miedo, que permite la posibilidad de recurrir a una estrategia (¡echar a correr!), el horror impide la opción de huir. Y según parece también anula la opción de luchar. Precisamente por que la amenaza procede de una

cosa asquerosa, no queremos golpearla, tocarla, o forcejear con ella. Además, debido a que generalmente se trata de algo que ya esta dentro de ti, que te domina y se apodera de ti, no cabe la posibilidad de huir a ningún sitio”.<sup>31</sup>

Este horror que implica la imposibilidad de huir y la recurrencia de una imagen que marca la vida del personaje descrito en el cuento del arenero, muestra claramente el horror a sufrir la violencia, la mutilación.

A continuación un resumen del relato referido como ejemplo del horror y la imposibilidad de huir de aquello que nos repugna, nos asusta y aterra.

“El estudiante Nataniel, permanece atado a los recuerdos de infancia, recuerdos de la una misteriosa y horrible muerte la muerte de su padre, esto impide que su felicidad actual sea plena, a pasar de estar comprometido con una joven y bella mujer Clara. Cuando niño su madre lo mandaba a dormir temprano bajo la advertencia de al no hacerlo vendría el hombre de la arena (versión germánica del hombre del costal) y este niño escuchaba al irse a dormir, los pasos de un hombre que retenía a su padre toda la noche, el niño al preguntar por el personaje que suponía el arenero, solo la niñera le dio detalles sobre el proceder de este personaje. “Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena en los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego los guarda en un bolsa, y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido con picos curvos, como lechuzas, con los cuales comparten a picotazos los ojos de los niños que no se portan bien.

Aunque Nataniel sabia que esto era falso el miedo que le inspiro la historia quedo grabado en el, despertando este sentimiento una enorme curiosidad, por lo que decidió descubrir la identidad de aquel personaje, por lo que se oculto, cuando pensó que aquel personaje llegaría a su casa, apareciendo el abogado Coppelius, de modo tal que Nataliel identifico al arenero con este personaje repulsivo, que atemorizaba a los niños por su simple presencia, mientras el padre de Nataniel y Coppelius se encuentran junto al hogar ocupados en la brasas ardientes, y Nataliel los espía, repentinamente Coppelius grita ¡vengan los ojos!, ¡vengan los ojos!, aterrorizado Nataniel grita descubriéndose, Nataliel es prendido por Coppelius, quien pretende arrojar granos ardientes de fuego a los ojos, para luego echarlos a las llamas, el padre suplica por los ojos de su hijo, el niño termina por desmayarse cayendo en una larga enfermedad.

Un año después coincidiendo con una nueva visita del arenero, muere el padre de Nataliel, en una explosión, desapareciendo el abogado Coppelius.

Siendo estudiante Nataliel conoce a un óptico, Guisepe Coppola en quien cree reconocer al arenero que lleno su infancia de horror, el óptico ofrece en primera instancia barómetros, al no tener demanda de estos ofrece ojos, que no son sino inofensivos anteojos, Nataliel compra un catalejo de bolsillo con el cual comienza a mirar la casa del vecino, el profesor Spalanzani, donde descubre a Olimpia la misteriosa silenciosa hija de Spalanzani, de la cual se enamora de modo tal que se olvida de su compromiso con Clara.

---

<sup>31</sup> William Ian, Miller. “Anatomía del asco”. Ed Taurus. Madrid 1998 P.52.

Nataliel visita la casa de Spalanzani, justo en el momento en que Coppola y Spalanzani pelean por Olimpia que no es otra cosa que un autómata de madera, hecho por Spalanzani al cual Coppola le a puesto ojos, en la disputa le son arrancados los ojos a Olimpia, estos caen al piso ensangrentados, Spalanzani recoge los ojos y se los arroja a Nataliel diciendo que es a el a quien Coppola se los a robado.

Nataliel tiene una nueva crisis de locura, e intenta ahorcar al supuesto padre de Olimpia. Un año después recuperado de otro largo periodo de locura Nataliel recupera su vida busca de nuevo a Clara y planean casarse, paseando con Clara por la plaza deciden subir a la torre del ayuntamiento para contemplar la vista desde la altura, Clara centra la atención en un peculiar personaje, al cual comienza a seguir con la mirada Nataliel, al intentar verlo mas de cerca utiliza el catalejo de bolsillo, al mirar aquel personaje a detalle Nataliel enloquece de nuevo, e intenta arrojar a Clara, Clara logra librarse y comienza a descender, en tanto Nataliel va de un lado a otro del mirador, entre la multitud que se agolpa al pie de la torre aparece el abogado Coppelius, quien comenta que no se preocupen por subir a contener al loco, que en seguida baja, entonces Nataliel se percata de la presencia de Coppelius, Nataliel se arroja al vacío mientras grita bello oco, bello oco, al estrellarse en el piso, Coppelius desaparece en la multitud.”<sup>32</sup>

En este relato no solo se hace evidente el horro con la incapacidad para confronta aquello que nos asquea y repugna, sino que al llevar consigo permanentemente la carga del horror, que reside en el trasfondo o si se prefiere es aquello que subyace, precisamente en las áreas del inconsciente, mas allá de nuestra propia capacidad para conocernos, es aquella parte que preferimos mantener oculta como defensa, por que encierra nuestros instintos, esa parte de naturaleza que aun conservamos y con la que luchamos constantemente, internamente retornamos a ese otro orden el orden natural, al que no alcanzamos a comprender y por ende se nos presenta como sin sentido, como un galimatías, llegando de nuevo al límite de lo cognoscible.

Pero incluso más allá del límite del autoconocimiento, y el sentido del mundo, esto es el terror siempre subyacente de la muerte, la mezcla de miedo a la muerte y la repugnancia el asco causado por la desintegración, el terror a la degradación de la propia carne. Ejemplificado en el cuadro del “Buey desollado” de Rembrandt.

Por otra parte se encuentra el asco no solo a la contaminación del cuerpo por ingesta de alimentos, el olor también conlleva la posibilidad de contaminación y en el se ejemplifica esta cualidad irracional del asco que semeja a la lógica de la magia, la posibilidad de ser contaminado a distancia incluso sin contacto alguno una especie de temor ancestral.

---

<sup>32</sup>Eugenio, Trias “Lo bello y lo siniestro”. Ed. Ariel Barcelona 1988 P.36,37

El asco en algún sentido tiene que ver en gran medida con el exceso quizá por esta noción de falta de control que se tiene sobre aquello que resulta excesivo, como la excesiva ingesta de alimentos o alcohol.

## LO MOUNSTRUOSO

En un capítulo anterior se ha definido la belleza como la expresión de lo limitado, cuantificable, predecible y controlable, según el canon clásico griego y heredado por la tradición judeocristiana, que se torna una norma de conducta, a la postre adquiriría la connotación de carácter moral, por lo que los excesos serían considerados como una forma de desorden, de caos, la transgresión del límite, se significa como una forma de destrucción. Romper la *hybris* (equilibrio natural) que para los griegos también es el orden del mundo divino, el orden impuesto por los dioses, olvidándose de la *Epimeleia* (cuidar de sí mismo), la *némesis* o el castigo por transgredir el equilibrio o la medida, la medida que mantiene el orden establecido.

De la tradición griega, la tradición judeo-cristiana hereda el sentido de la medida pero se reviste de un carácter moralizante que se transmite a Occidente y que permanece a lo largo del Medioevo, el Renacimiento y que subsiste hasta la actualidad.

Así se entienden pecados tales como la Gula, o la Lujuria, de manera que socialmente la embriaguez, el tener más de una pareja sexual, o incluso el número de relaciones sexuales es considerado excesivo.

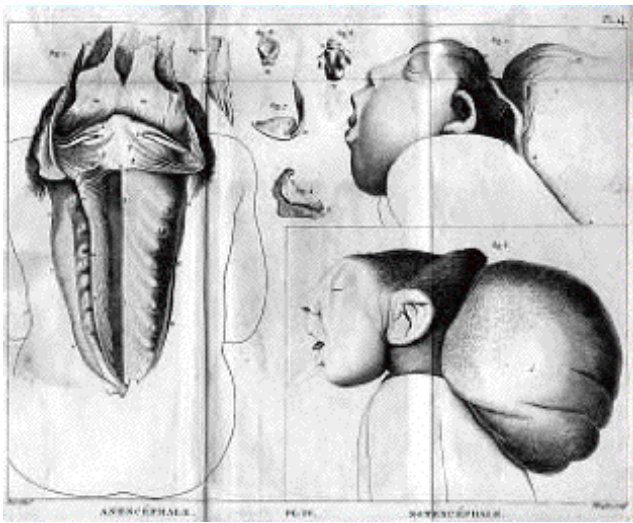
Lo masivo lo extremadamente grande en particular, o lo cuantioso a tal grado de tornarse incontable como lo infinito llevan de aquello repelente, lo inconmensurable, lo que no se puede medir, este exceso nos lleva a denominar como caóticas aquellas cosas que son sumamente complejas que escapan a nuestra comprensión siendo el exceso sinónimo de lo desordenado por no poderse medir, para los griegos como ya se mencionó, orden, medida y equilibrio son sinónimo de belleza, el exceso, la falta de medida y equilibrio hace que se carezca de elementos para juzgar y diferenciar las partes del todo tendiendo a verse el todo como una especie de textura, también se considera como repugnante o poco bello a lo que se sale de las normas (por ausencia o exceso), de lo que se considera el orden natural o divino, así llegamos a la teratología:

ología

mbriol.) Estudio de las malformaciones en el desarrollo de plantas o animales.

Έρα-ς/-τος gr. 'monstruo' + -λογία gr. 'estudio' (sign. 1 'decir', 'razonar') .

Estudio de lo monstruoso en estricto sentido: la teratología (estudio de las anomalías del desarrollo embrionario). Geoffroy Saint-Hilaire se interesó también por las nuevas ideas de evolución biológica”<sup>33</sup>.



Podencéfalo. Dibujo de una de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire en su *Philosophie Anatomique* (1822), tomo II, plancha VI

Ampliando la definición de teratología tenemos:

“Rama de la anatomía que se ocupa de las anatomías de conformación y organización de los seres vivos.

La teratología fue abordada de manera sistemática por vez primera, por Haller en su obra *Los monstruos* (1768) mas recientemente se divido el estudio de estas anomalías en Hemiterias, heteriotaxas, hermafroditismos y monstruosidades propiamente dichas.

Las hemiterias: son consideradas anomalías ordinariamente congénitas, que se manifiestan sobre un solo órgano o sistema. Mientras no oponga ningún obstáculo al cumplimiento de las funciones vitales se les considera como simples variaciones de una especie, tales como seis dedos en manos y pies en lugar de cinco. En cambio cuando llevan aparejados trastornos a la función del órgano afectado, se las designa como vicios de conformación: tales como el pie equino.

---

<sup>33</sup>Étienne Geofroy, Sain-Hilaire “Pilosophie Anatomique” Paris 1822

Las heterototiaz: son anomalías complejas que afectan a la vez gran número de órganos; sin embargo, no se acompañan de trastornos funcionales. Resultan de la coexistencia y coordinación regular de numerosas modificaciones, que serían aisladamente incompatibles con la vida, pero que compensándose mutuamente anulan sus efectos perjudiciales. Tal es el caso de la inversión total de órganos, corazón a la derecha, hígado a la izquierda etc.

Los hermafroditismos son anomalías congénitas complejas, casi siempre aparentes al examen externo. Se dice que hermafroditismo verdadero cuando el mismo sujeto se encuentran las dos clases de glándulas sexuales, excepcionalmente separadas, y con mayor frecuencia reunidas en una sola glándula mixta; llamándose hermafroditismo falso o espurio, o pseudohermafroditismo, a la presencia en un individuo de las glándulas correspondientes a un sexo, mientras que el aspecto exterior, de los órganos genitales o de los caracteres sexuales secundarios corresponde al sexo opuesto.

Las monstruosidades propiamente dichas, son anomalías de carácter más grave. Aun en el caso de que no traigan aparejado ningún trastorno funcional, provocan modificaciones en el aspecto exterior del organismo. Lo más frecuente es que la influencia ejercida sobre las funciones sea tal que la vida resulte imposible fuera del seno materno.

Los monstruos forman dos grupos a saber: los monstruos simples o unitarios, en los que no se encuentra más que los elementos completos o incompletos de más de un individuo.

La serie de los monstruos simples, comprende tres grupos: los autositos, los ofalositos, los parásitos.

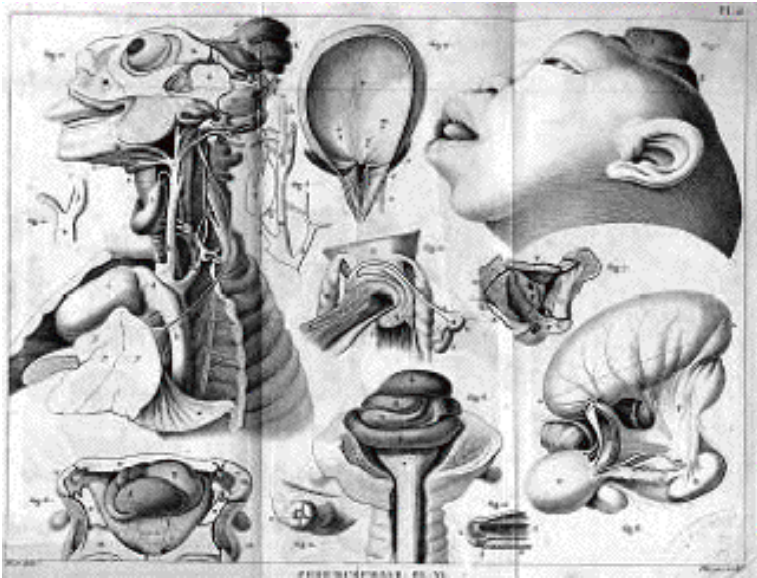
A. En los autositos los órganos externos se hallan distribuidos por lo general en forma simétrica, y los internos suelen estar conservados en forma normal o casi normal, en ellos es posible la vida en lapsos de tiempo normales a estos se les dividen en 8 grupos.

B. Los ofilositos, viven solo mientras se encuentran unidos a la madre, por el cordón umbilical, cesando en cuanto este es seccionado, se les agrupa en tres categorías.

1.- Los paracefálicos caracterizados por que la forma de su cuerpo, se aparta notablemente de la simetría normal, por lo que sus miembros son completamente imperfectos, por carecer de una gran parte de las vísceras, y por que su cabeza es muy defectuosa a veces imposible de distinguir.

2.- Los acefálicos se distinguen por la ausencia de cabeza, de la que a lo sumo existen algunos residuos, y un cuerpo más o menos imperfecto. El número de sus miembros varía de cuatro a uno.





3.- Los unidos se colocan, por la simplicidad de su organización, aun más abajo que los demás monstruos unitarios. Su cuerpo no está representado más que por un cuerpo ovoide o glóbulos sin apéndices ni caracteres especiales de forma.

C. Los parásitos o zoomilos son los más imperfectos de la serie, y están representados solo por masas inertes, irregulares, compuestas solo de dientes, huesos, pelos, grasa, y que a veces carecen aún de cordón umbilical.

Serie de monstruos dobles: comprende los monstruos dobles autosuarios y los monstruos dobles parasitarios.

A. Los autosuarios están constituidos por dos individuos iguales en desarrollo y que juegan actividades fisiológicas pareja. Pueden encontrarse reunidos, una reunión del cuerpo y vivir cada uno una vida casi independiente, o hallarse unidos en una forma más íntima, cumpliendo en forma conjunta algunas de las actividades necesarias para la vida en común.

B. Los monstruos parasitarios están compuestos de dos individuos muy desiguales, y poco semejantes, uno de ellos completo o casi completo, y el otro mucho más pequeño, muy poco importante, y que se nutre a expensas del primero. El parásito puede estar implantado exteriormente sobre el autosito y tener una organización muy compleja; o estar implantado también exteriormente, pero tener una organización muy simple, por lo que parece constituir solo una parte supernumeraria del primero, o, finalmente, estar incluido en el sujeto principal”.<sup>34</sup>

El listado del estudio y clasificación de la teratología tiene como propósito ejemplificar el manejo estadístico de la información, reflejando la lógica desarrollada por el establecimiento y diferenciación de lenguajes analógicos y digitales, de tal modo que el estudio de la genética en particular del genoma

---

<sup>34</sup> Ibid.

humano consisten en la simplificación y análisis de una estructura que almacena información de modo digital, pues esto representa para fines prácticos en la naturaleza una gran economía de recursos, al pasar de este medio digital a un analógico, al codificar la orden que es desencadenada por un impulso químico, en buena medida el ADN hace esta traducción al pasar de el registro químico, al llegar a cierto grado de complejidad se establece como código y lenguaje, en este caso en particular, la imagen partiendo desde la normalidad, me interesa como un código binario, que se guarda y se puede representar bajo una gran economía de recursos, desde el esquema básico de la anatomía humana, las formas a las que estamos acostumbrados y que reconocemos, formas en las que nos reconocemos, así los monstruos se pueden representar como la mezcla de estas partes de un modo estadístico, la simple recombinación de elementos, tal cual ocurre con los cuadernillos para niños, en los que las páginas han sido subdivididas sobre la horizontal y con solo mover una de estas partes se recombina las formas, así con esta simple operación se eleva el grado de complejidad de la imagen con la simple recombinación de las formas en superposición, el juego se vuelve interesante por que a pesar de la fuerte intervención, la forma de esta se sigue significando como un sujeto y no como una superposición de diversos personajes.

En el caso particular de los monstruos o las anomalías congénitas y a pesar de los estudios genéticos, parece seguir existiendo este sentido mágico de transmisión de las anomalías, tanto en los padres que tienen un sentimiento de culpa, cuando tienen hijos que presentan alguna de estas anomalías, así como se presenta el irracional sentimiento de repulsión, similar al del asco como si la cercanía con un persona afectada por estos padecimientos pudieran transmitirse de forma mágica, tal como se describió antes con los olores.

Así se han significado dependiendo de la cultura en que se presente dichos padecimientos, como la celebre “colección de Moctezuma” donde reunía a las personas que presentaban este tipo de enfermedades, siendo considerados como personas especiales por tener ciertos atributos divinos, son incluso señales de buenos augurios, en el caso de Europa aun que no se trata del mismo caso en específico, no se considera dentro de la teratología, pero el considerar de buena suerte el tocar la joroba de una persona, así el contacto físico con ciertas deformidades se significa como algo positivo o con la posesión de ciertos atributos y dones mágicos, existe pues una ambigüedad en la forma en que se ve las deformaciones corporales.

Parece que de manera subyacente y a pesar de los avances en genética, la codificación del genoma humano y con la identificación específica de las combinaciones de genes que pueden derivar en

anomalías, parece mantenerse cierta aura de misterio con respecto a estas manifestaciones, prevalece el sentimiento de lo inconmensurable esa sensación de que sin importar lo que se haga siempre la naturaleza nos supera y nos oculta algo sin importar cuanto crezca nuestro conocimiento.

De modo que el devenir nos asalta con la idea de nuestra propia fragilidad, el asco es el sentimiento que mantiene un límite de aparente protección, al repelernos al menos en la percepción, crea la ilusión de protección, siguiendo esta idea mágica e irracional, pues en el caso de las enfermedades contagiosas y de las de las enfermedades congénitas; así aunque la razón nos indica que es imposible contagiarnos, como ocurre también en el caso de las fobias, el miedo a ciertos animales o condiciones del espacio circundante.

Como vimos también este terror a las heridas y la posible contaminación que implican, no desde el punto de vista racional, sino por esta idea de la mutilación e incluso, la castración simbólica, claro abrevando en la visión freudiana, sobre la pérdida de los ojos referida en el relato del arenero.

El horror, lo monstruoso, el asco son manifestaciones del arte que se han vuelto comunes solo desde mediados del XX, Piero Manzoni con Merda d'artista se rompe totalmente con el límite del asco impuesto por Kant en La crítica del Juicio, el horror el asco lo monstruoso son manifestaciones corporales que tiene un fuerte componente psicológico, son manifestaciones de aquello que nos agrede sobre todo de modo simbólico aunque tienen un componente constituido por una amenaza real, y estas manifestaciones están emparentadas con lo siniestro el *unheimlich* en sus dos acepciones tanto en aquello inédito que nos amenaza o nos es desconocido como aquello cotidiano común familiar, la vida a desde finales del siglo XIX a la fecha se han caracterizado por estar marcadas por el horror, el asco, lo monstruoso, son parte cotidiana de la cultura, elementos que se adoptan en el arte como lenguaje congruente del fin de las utopías y de la modernidad, son el lenguaje de una crisis persistente en la cultura contemporánea.

Como complemento a estas manifestaciones de lo siniestro en el arte están otras cuyo origen es más profundo en la psique de las personas tales como la crueldad la violencia la abyección.

## La crueldad, la violencia y la abyección

En este trabajo se ha presentado como una constante, la ruptura de un sistema, del orden, por lo menos en cuanto la percepción y la concepción, desde el punto de vista de lo humano con aquello que se considera como irreconocible, aquello que es incomprensible y todas las manifestaciones que escapan al límite de lo humano o de lo que se considera el límite de éste, se emparenta dentro de lo que se ha llamado lo sublime, lo inconmensurable, así la melancolía como ya se ha dicho sería el síntoma de esta incapacidad humana para superar esta condición. Pero en el caso específico del tema que ocupa esta sección la crueldad, también en otros casos tales como el asco, lo monstruoso, la violencia, rompen con los límites del orden convencional o de lo que se considera normal, tal como la energía de la libido abordada en la parte dedicada al “*Gran vidrio*”, romper el orden convencional, tal como se hace en los carnavales o ciertos ritos donde se rompe el orden social temporalmente, para poder traer nuevos ánimos o nuevas energías a un sistema, energía obtenida justamente de lo que se considera caótico, para fortalecer el propio orden, se da cause o ingreso a un sistema aparentemente cerrado logrando la interacción con otro sistema; esta interrelación y el aparente rompimiento del orden permiten el mantenimiento de la estructura guardando el equilibrio del sistema.

La particularidad con la crueldad es que mientras con el asco se rebasan ciertos límites para entrar en contacto con la materia asquerosa, llámese la búsqueda de la santidad, al rebasar los límites de lo convencionalmente soportable, o el superar el asco por amor, en lo sexual al tocar las secreciones corporales de otra persona o incluso al probar estas o el estar expuesto a las secreciones corporales en el cuidado de los enfermos, ya sea la pareja o en el caso de los hijos o personas con algún grado de parentesco.

También existe la superación o la confrontación de las cosas que nos son repulsivas como la violencia, la miseria, la enfermedad, el humor es una manera de confrontarlo, de igual modo sucede con la crueldad y es algo que se comparte al parecer en este reino de lo dionisiaco.

Pero la particularidad con respecto a la crueldad es que mientras todas las demás manifestaciones mencionadas, como parte de la condición humana incluso en los excesos aquellos casos que rebasan la “normalidad”. En el caso de la crueldad ocupa un sitio peculiar dentro de la tradición occidental, se le ha querido ver como algo extraño, un estado de excepción en el que se niega o se intenta borrar toda

relación con la condición humana, por otra parte tampoco se le acepta como algo perteneciente al comportamiento animal, ni a un estado u orden natural ( Sobre la ambigüedad de la conceptualización de la crueldad): “La crueldad escandalizó ante todo al filósofo; prueba de ello es el carácter ambiguo e incluso paradójico del discurso. Por un lado en efecto, pasa por una realidad estrictamente humana: “el animal sin conciencia ni libre albedrío, no puede ser considerado cruel.

La bestia feroz obedece a su instinto, sin sentir placer al ver ni al hacer sufrir, .Pero por otra parte, el filósofo se entrega en una tentativa desenfrenada de eliminar la crueldad del orden humano: La crueldad es denunciada como *bestialidad* con lo cual se nos remite, extrañamente, a la animalidad- lo que hace pensar que los hombres se entregan a la crueldad en la medida en que no son verdaderamente hombres- o bien es vista como un síntoma patológico, y, en cuanto tal, no pertenece realmente a la naturaleza. ”<sup>35</sup>

De esta ambigüedad que sitúa a la crueldad en una división, en una excepción, un estado especial nos conduce también a establecer la otredad, de aquel que es distinto pero ya no dentro del marco de lo ejemplar o lo excepcional, sino de un territorio específico en que todo aquello que no pertenece a la norma pero tampoco es territorio de lo metafísico, sino aquel territorio que se funda para significar o clasificar aquellos comportamientos que rompen con las convenciones sociales, tales como los locos, los presidiarios (delincuentes en general) en esta otredad entran los odios raciales, la discriminación por genero, a los homosexuales, los adictos, otras religiones, entra en este territorio todo lo que desde un punto de vista maniqueo, pone en peligro la integridad de la sociedad y los individuos que la integran, tal como expuso a lo largo de su trabajo Michelle Foucault, en títulos como *Historia de la sexualidad, Historia de la locura, Vigilar y castigar*.

Esta otredad crea este estado, este sitio al margen, una especie de reino de lo “antinatural” en donde simbólicamente la sociedad ubica todo aquello que parece romper lo establecido, el mecanismo al que una sociedad esta acostumbrado y este uso o costumbre, crea una oposición al cambio, basado en el miedo a quien es diferente, de modo que por un lado existe este miedo irracional sostenido por un principio mágico, donde el que es distinto no es aceptado y por lo tanto no puede estar cerca de otra persona, pues está adquiriría de este modo mágico los mismos atributos, de modo similar a como ocurre con el asco. Por lo tanto por ser la encarnación de los defectos y males de la sociedad a la que pertenece por lo tanto si se aparta o se elimina al distinto, se elimina el “riesgo de contagio”; así es como estos grupos hacen las veces de chivo expiatorio.

---

<sup>35</sup>Camille, Domuolié " Nietzsche y Artaud por una ética de la crueldad". Editorial Siglo XXI, México D.F. Primera edición en español 1996, primera edición en francés 1992. P16

Ampliando las referencias sobre la ambigüedad de la conceptualización de la crueldad los griegos establecen esta extraña categoría de modo que lo catalogan de la siguiente manera: “La crueldad como un suceso fuera del límite de lo normal o lo establecido la otredad: Así cuando en el libro VII (cap. V) de la Ética de Nicómaco Aristóteles enuncia ciertos actos de crueldad en sentido estricto. [Pensemos también en a “algunos salvajes del Ponto Euxino de los cuales unos comen carne cruda, otros comen carne humana, otros se ofrecen recíprocamente a sus hijos para banquetearse con ellos, o también lo que se cuenta en Falaris”] (tra. Esp. Antonio Gómez Robledo, México, UNAM., 1954 VIICAP. V,2) a la vez física (despedazar la carne cruda) y psicológica (el placer derivado del acto cruel) , considera estos actos como manifestaciones exteriores a lo humano. Por lo tanto, no corresponden verdaderamente a la moral y no constituyen “una forma de perversidad”... en sentido propio – puesto que ese término se aplica, en realidad, a “la que es según la esencia del hombre”. “Fuera de los límites del vicio,” la crueldad se explica, pues, ya sea por la “bestialidad” la “enfermedad” o la “locura”.<sup>36</sup>

Desde la perspectiva de la tradición filosófica de occidente, es requisito que quien ejerce la crueldad carezca de la plena conciencia de sus actos y de las consecuencias de estos, así que la crueldad también es definida principalmente de modo curioso como un acto placentero, aun que resulta paradójico pues como se puede carecer de algún grado de conciencia al realizar un acto que nos proporciona placer. De modo tal que Dumollié dice sobre la definición aristotélica de la crueldad lo siguiente: “Es preciso admitir entonces que la crueldad – [ese placer consciente y voluntario derivado del sufrimiento ajeno] – no pertenece a la categoría ética de la “maldad”.<sup>37</sup> Para coincidir con esta definición es preciso reconocer también que el hombre cruel carece de lo que constituye la esencia de la crueldad, es decir la conciencia verdadera de su acto y una voluntad autónoma. Vista más de cerca la definición aristotélica nos pone frente a una contradicción en la que la crueldad misma se pierde y en la que se desvanece cualquier sujeto de la crueldad, puesto que no puede ser atribuida ni al animal, ni al hombre en cuanto tales. La crueldad sobreviene del exceso y ocupa una región intermedia donde las diferencias vacilan. “Por que todo exceso (*hiperballousa*) en la irreflexión, la cobardía, la intemperancia y la dificultad de carácter presente rasgos ya sea de bestialidad (*theriodeis*) o de enfermedad (*nosematodeis*)”<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup>Ibid.P.16

<sup>37</sup>Ibid.P.16

<sup>38</sup>Ibid.P.16 y17

Parece ser una preocupación constante en muchos filósofos el dejar al margen de lo humano la crueldad y definirla como una especie de estado de excepción, así la violencia pareciera poner en peligro la idea misma de lo humano, por ello se articula un complicado esquema en el que entra en una especie de territorio indiferenciado.

Hablando de estados de excepción pocos autores se atreven a considerar la crueldad como parte de la naturaleza humana, tales son los casos de Hobbes y Maquiavelo, incluso estos autores aplican un filtro una visión eufemística por decirlo así de la crueldad, creando un marco de justificaciones, en que la crueldad es un síntoma es una manifestación que se deriva de la forma en que se ejerce el poder para lograr un objetivo, de tal modo que el ejercicio de la crueldad tiene un carácter utilitario regido por el interés personal el ansia de poder o conquista.

Solo hasta muy recientes fechas en cuanto a la historia de las ideas, es que la crueldad es vista como un componente del comportamiento humano, es con Schopenhauer que además reivindica la idea de crueldad, para ello Schopenhauer establece un contraste, la contraparte o complemento de la crueldad, puesto que en todo ejercicio de la crueldad, al otro lado se está quien sufre, y afirma primero que el sufrimiento es una parte esencial de la vida : “el sufrimiento es el fondo de toda vida” (El mundo como voluntad de representación, libro IV, 57 , Formulas idénticas se encuentran en Nietzsche : “ El sufrimiento es sin duda una parte esencial de toda existencia” y en Artaud “ El fondo de las cosas es el dolor”) presenta a esta última como la manifestación de una fuerza cruel, precisamente la misma que subyace a la Voluntad. El hombre, es quien la Voluntad ejerce en mas alto grado, es el ser que mas sufre, y para quien la Naturaleza es una potencia cruel, en proceso que no deja de recordar al que describen los héroes de Sade, se libera de ese sufrimiento padecido infligiéndolo a su vez . Incapaz de consolarse directamente, busca el consuelo por vía indirecta; se consuela contemplando el mal ajeno y pensando que ese mal es un efecto del poder de él. Así, el mal de los otros pasa a ser propiamente un objetivo: es un espectáculo que le agrada y la calma; y es así como nace ese fenómeno, tan frecuente en la historia, de la crueldad en sentido preciso de la palabra...“La crueldad se convierte así en la consecuencia lógica de la Voluntad de vivir cuando ésta se expresa sin restricciones, Encuentra así una explicación metafísica y se inscribe en la naturaleza del hombre.”<sup>39</sup>

Schopenhauer al redimir o reivindicar el concepto de crueldad no solo rompe con la imagen occidental del ser, el cual es sinónimo de orden de gracia, equilibrio medida.

---

<sup>39</sup>Ibid. P.17

Con esta noción que rompe con la visión del clasicismo griego que en algún sentido todavía permanece válida, lo medido, lo medido a partir de el orden humano, la belleza y la salud como aquello que permanece dentro de un cierto rango determinado, al menos en apariencia por una decisión basada en leyes naturales, en el caso griego el orden divino, así nuevamente como a ocurrido a lo largo del este trabajo, el orden de la naturaleza el orden de lo no humano se contraponen al orden de la civilización de nuevo se plantea para la modernidad la confrontación caos–naturaleza versus civilización-humanidad, con la contradicción de sentido que arrastra la noción del orden griego que se ha heredado a la visión de la modernidad, de modo tal que la ruptura del sistema o la falta de herramientas sensoriales; así como conceptuales para descifrar o hacer una posible interpretación de estos ordenes de gran complejidad, que se intentan suplir mediante el uso de esquemas en los que se simplifica los fenómenos para evitar confrontar su complejidad.

Así la melancolía nuevamente es el rostro, la expresión, el sentimiento que se significa como la impotencia del hombre ante su condición de mortalidad y de fragilidad, ante el devenir, confrontando al tiempo, frente a Saturno o el padre Cronos devorando a sus hijos.

Herencia, en este caso en particular se trata de una cruel herencia: “Es la que los dioses arrojan sobre los hombres como un destino, un *fatum* que se difunde por todo un linaje, continua su obra y hace que cada miembro de la tribu repita el gesto fatal, cometa el mismo crimen, Es así como hubo un linaje de Edipo, cuyos ojos vaciados se convirtieron para siempre en Mirada, vacíos de cualquier otra cosa. “Es así como Edgar Allan Poe, con Gérard de Nerval, con Nietzsche, con Kierkegaard, y la hubo con relación a Van Gogh.

Lo que Artaud heredó, como una marca segura de pertenencia, prueba del vínculo único con Nietzsche es la Mirada, No hay mas que ver los retratos de Artaud, de los primeros a los últimos, pero también los autorretratos y aun mas los shorts: hojas de papel devoradas por la mirada, cuyos agujeros son el surgimiento mismo de la mirada”.<sup>40</sup>

El texto anterior es una metáfora sobre el ejercicio de la crítica, pero la imagen se puede vincular como es el caso con la imagen de la crueldad, los niveles de la imagen son múltiple esta herencia de la mirada, primero que el crítico mira la obra pero además hereda la obra y el que hacer de otros como una imposición social, pues toda obra divulgada, es parte del lenguaje herencia

---

<sup>40</sup> Ibid.P.12.



generalizada de la condición humana, con respecto a la imposición del lenguaje, por lo tanto hay una condena a repetir en algún sentido lo mismo. Por el otro lado la mirada que se pierde o que parte del vacío de la obscuridad se puede interpretar como lo infinito, por que lo limitado es la herencia pero no la posible cadena de significaciones a partir de esta herencia.

Occidente hereda el lenguaje y una cultura que trae consigo esta maldición, esta mirada vacía que paradójicamente mira al infinito, pero es incapaz de mirar mas allá del velo de maya, esta mirada vacía se puede significar en primera instancia como la mirada que se pierde en el infinito, en lo enorme en aquello que no podemos ver por su tamaño, lo inconmensurable, pero también la mirada al interior el viaje a lo inconmensurablemente pequeño, la vista a nuestro propios miedos o a nuestros miedos ancestrales, esta es quizá la vista mas aterradora la mirada al horror ya descrito, este horror del que no podemos huir, aquello que permanentemente nos acompañara y peor aun acompañara a las nuevas generaciones, el dramatismo de esta imagen es precisamente la que le da el carácter teatral a la crueldad, mirar al interior de otro a través de las heridas, pero ver dentro de uno de modo especular, la crueldad y repulsión contra si mismo la encontraremos mas adelante con la abyección.

La teatralidad de la crueldad es en buena parte la causante del rechazo de los filósofos por ella al contemplarla superficialmente: “Pero mientras Aristóteles, agobiado por el exceso la rechazaba hacia la no man’s land de una bestialidad no animal o de la locura, para cortar de inmediato lo que asomaba por allí, Schopenhauer la integra a su metafísica pesimista e incluso le da un carácter sumamente revelador a la naturaleza del Ser. Esa monstruosidad en el plano de los fenómenos y del individuo encuentra su sentido metafísicamente: si no nos limitamos a la relación narcisista y dolorosa entre el yo y el otro, sino que, saltando fuera del campo fenomenal, accedemos al punto de vista del Uno, “la crueldad aparece como el signo carnal del deseo metafísico de apaciguamiento, que solo se expresa por una duplicación teatral de un lado, por el otro constituye sufrimiento de pertenecer cautivo del velo de maya. Esa comprensión metafísica por para Nietzsche y Artaud el origen común de su reflexión sobre la crueldad”.<sup>41</sup> Es preciso observar sin embargo que la definición de Schopenhauer hacer de la crueldad parte de un efecto puramente negativo; como expresión de un malestar que busca aliviarse mediante un espectáculo consolador, el signo del resentimiento, la forma de cobrar venganza al devenir o si se quiere al destino.

Esta encarnación de la angustia de permanecer atrapado por el velo de maya se traduce en acto de rasgar, y como se encarna en el cuerpo humano esta rasgadura es la de la piel del otro, de aquel al que

---

<sup>41</sup> Ibid.P.18

infringiendo daño de modo placentero en un afán de descubrir en el otro lo que somos incapaces de descubrir en nosotros mismos, en el infligir las heridas se concreta la posibilidad de reflexión mediante el espejo puesto en el otro, que no solo duplica si no que es nuestra replica (tanto por emular nuestra humanidad así, como por ser quien por su presencia y sufrimiento nos contesta y cuestiona) en este espejo también aprendemos los límites de nuestra propia corporeidad, la fragilidad de la carne al ser rasgada y violentada en sus propios límites.

De modo tal que la crueldad no es lo que destruye la historia, esté acto agresivo no destruye por el contrario la aparente destrucción que conlleva la crueldad es una vez mas la escritura, es la herida que marca la sangre es la tinta que marca el inicio de una nueva visión de la historia. La crueldad y la violencia no son más que la escritura de lo contingente, lo evanescente que deja su paso marcado en la temporalidad.

“La época de la muerte Dios vs. o en comparación con el inicio de la historia (OCCIDENTAL):

La insistencia en la temática de la crueldad, a lo largo de las obras como las de Dostoievski o Kafka, Bataille o Genet, Michaux o Mishima , el interés de nuestros contemporáneos por Sade o Lautréamont, sería prueba de que corresponde a esta época del pensamiento y de la historia que se abre con el acontecimiento de la muerte de Dios : sino fuera de la reaparición de un tema que acompañó otra aventura: la de la historia misma, según relatan sus crueles inicios las Teogonias, las epopeyas, los pensadores presocráticos.

Desde este punto de vista, Homero y Sade son hermanos, y a la crueldad de la *Iliada*, como las novelas del divino marqués, fuera de todo contexto psicológico o social, es el signo de que de nuevo, algo se abre, en una separación cruel en que la historia puede (re)comenzar, a partir de lo cual el tiempo, una vez mas, se recupera”.<sup>42</sup>

Esta interpretación en la que se hermanan autores tan distantes en el tiempo y aparentemente en el tratamiento y la temática de sus obras solo es posible gracias al enfoque de la modernidad donde se da mayor importancia a los valores formales de las artes, lo cual es posible digamos dentro de un arte secularizado o un arte profano ajeno a las restricciones que las diversas religiones le han impuesto al arte, por otro lado también el cambio en la visión que del tiempo y por ende de la historia se tiene, solo con la modernidad viene la idea de un tiempo lineal con un origen convenido y un infinito futuro.

Por esta visión de un tiempo infinito en el que solo cuenta su origen o inicio como punto de referencia, a diferencia de tiempo cíclico de la antigüedad los eventos en este tiempo cíclico ligado a la naturaleza es el que obliga a los antiguos a procurar el mantener un equilibrio, pues desde esa perspectiva el

---

<sup>42</sup> Ibid.P.18

romper o dañar el ciclo compromete la posibilidad de mantener la estructura misma del tiempo, por ello cuando se transgrede el orden, la naturaleza se cobra de modo tal que se recupere el equilibrio perdido posibilitando el mantenimiento del ciclo del tiempo, en cambio en la visión del tiempo con un origen y sin un fin establecido no importa las marcas que puedan quedar en la línea del tiempo.

“De manera que la cuestión de la crueldad no es tan excedente y tan esencial sino en la medida en la que plantea a la historia y al pensamiento la cuestión de sus orígenes”.<sup>43</sup>

La crueldad plantea de nuevo un límite, no pretende superar el límite de la metafísica. pero marca y con está marca hiere la historia marca justamente el límite, el registro, la escritura que es posible con un marca violenta , el escribir el subrayar o trazar con sangre el límite de la historia, o como se ha dicho de una forma de ver la historia, este acto de agresión, de destrucción marca justo el cierre de un momento y permite vislumbrar una nueva forma de mostrarse del ser en lo ente, la violencia de la crueldad el *crur* de Nietzsche y Artaud por medio de la escritura el verter sangre al escribir, al describir permite desgarrar la maya el velo de lo siniestro, permitiendo dar un atisbo a las manifestaciones del ser, con lo que además se rompe la visión de la crueldad solo como exceso.

La paradoja de la crueldad radica en que la agresión curiosamente no termina por destruir, sino que construye la memoria, por medio de las marcas, muestra los límites entre un estadio y otro entre una forma de ver, entender el mundo y una nueva que termina por sepultar bajo su propia escritura y sus marcas a la manera anterior.

Seneca señala: “las aberraciones que solo la tragedia y la tiranía, pueden ofrecer. Es verdad que el recurso de la tragedia latina es el furor y que Séneca consagró un tratado a la cólera”.<sup>44</sup>

Si bien al mismo tiempo afirmaba que la cólera no es algo natural, ni esta inscrita en la naturaleza del hombre, “puesto que nada es más “cruel” que la cólera, y nada más “dulce” que la naturaleza humana. Si ya la cólera es tal grado paradójico, (a las vez propia del hombre y ajena a su naturaleza), ¿como será su hija, la crueldad? “Es un vicio por demás grave e incurable”.<sup>45</sup>

Al igual que el acto de la santidad, previamente abordado es preciso para el Santo violentarse a si mismo, mediante un prueba un exceso de exposición e incluso la ingestión de aquella materia

---

<sup>43</sup> Ibid.P.19

<sup>44</sup> Ibid.P.19

<sup>45</sup> Ibid.P.19

contaminante y asquerosa como la pus de las heridas de un leproso, así se compara la actitud del filósofo ante la crueldad de tal modo que se entabla una relación entre víctima y verdugo, que encarna y simboliza en esta relación la actitud del estoico por medio de la ataraxia o la inmutabilidad al mantenerse ajeno a las cosas del mundo principalmente al dolor, la postura de las visiones catastrofistas de Schopenhauer, Nietzsche o Artaud, al violentarse por medio de la escritura. El desencanto que ha caracterizado las sociedades desde el inicio del siglo XX. Al parecer marca el comienzo de la consciencia de la enfermedad de la modernidad y la agonizante utopía, tal vez más que consciencia del fracaso del proyecto de la modernidad, se experimenta el malestar que aun no se hacía tan evidente en una época en que el positivismo reinaba y se imponía como la vía del eterno progreso, sustentada en un acelerado avance tecnológico que también deja ver el desfase de la tecnología y el humanismo, este desequilibrio presenta la cara negativa del conocimiento técnico ya no es el instrumento mediante el cual se lograra la utopía, la técnica también contiene una amenaza latente.

La crueldad también puede ser ejercida mediante la actitud inmutable, al ignorar algo o alguien, es una manera fácil de violentar de forma aparentemente pasiva, la situación límite a este respecto la ejemplifica George Orwell en su novela *1984*, donde precisamente mediante el lenguaje se domina a la población, la principal arma de dominación es la eliminación de la mayor cantidad de conceptos, eliminar es igual que omitir, es decir ignorar, de ahí la necesidad de incluir en el discurso a los grupos considerados marginales o indeseables, los cuales normalmente no son siquiera nombrados, por tanto son inexistentes, así la omisión es un tipo de violencia que es ejercida por la falta de acción desde el poder.

La voluntad de poder se comienza a construir o a equiparar como la equivalencia humana de la crueldad, dentro de un esquema en que no se acepta como el exceso de la condición humana, pero aquí se comienza a justificar con una postura muy cercana a la de Hegel, por medio de la llamada astucia de la historia que concentra en ciertos hombres lo que podríamos llamar el genio, que sería una extraordinaria capacidad de liderazgo la cual se ejemplifica: con el caso de Napoleón, Alejandro Magno, etc. Líderes que encarnan o personifican esta astucia, esta voluntad de poder, que curiosamente no crea una categoría o instancia metafísica, sino que los sucesos crueles que marcan justamente una época, señalan la línea que sirve como referencia para aplicar la interpretación ética.

Así se observa que desde esta óptica incluso la crueldad tiene una función, que es el alterar marcando la historia con un fuerte suceso el cambio de un momento a otro, no como sutiles transiciones en las que paulatinamente va cambiando un estadio a otro de la historia, sino que estos

sucesos violentos y crueles tuvieran como función empujar la historia y a las sociedades de distintos momentos de un estadio a otro, al modo de un salto dialéctico. Lo cual queda ejemplificado con sucesos tales como las revoluciones.

Una vez que se ha observado la crueldad como la escritura y la marca de los sucesos en la historia, con ello el concepto se torna una moneda de uso común y sufre una especie de excesivo desgaste, con lo que la palabra crueldad deja de tener un significado preciso, para ser una palabra que remite a diversas imágenes según el punto de vista Nietzscheano estas se remitan a series paradigmáticas mientras que Artaud las describe. : “Nietzsche delimita "la voluntad el poder" asimilándola a conceptos tan diversos como "guerra", "crueldad", "vida", "esencia", "devenir", "apetito", o estableciendo series La voluntad de poder. /La voluntad de sufrimiento. / La voluntad de crueldad. /La voluntad de destrucción. / La voluntad de injusticia”. Artaud procede de la misma manera cuando en las "Lettres sur la cruté" la delimita mediante una red de términos que se iluminan en un juego mutuo ;"rigor", "masacre", "apetito de vida", "necesidad implacable", "muerte", "resurrección", "Eros".<sup>46</sup>

Pero como es que se vincula una simple persona mas allá de los grandes héroes que empujan los cambios en la historia, los hombres comunes que son vehículo del devenir, según los esquemas planteados por Nietzsche y Artaud el teatro es un vehículo contemporáneo por el cual se expresa la violencia constituyéndose este en una forma de catarsis. El teatro tiene su origen en antiguos rituales, como hace notar Nietzsche en su trabajo *El origen de la tragedia*.

La teatralidad se vuelve un medio de apropiarse y canalizar la energía manejada en los rituales, es un medio de confrontar la realidad por confusa o violenta que esta resulte, el ritual es una forma de dar orden al mundo desde la perspectiva de lo humano: “Séneca señala las aberraciones que solo la tragedia y la tiranía, pueden ofrecer. “Es verdad que el recurso de la tragedia latina es el furor y que Séneca consagro un tratado a la cólera”.<sup>47</sup>

A pesar de lo contradictorio de los conceptos de Séneca establecer o circunscribe la violencia y la crueldad a lo teatral como un forma de canalizar aquellos impulsos indeseables en el

---

<sup>46</sup> Ibid.P.19

<sup>47</sup> Ibid.P.19

hombre, Schopenhauer utiliza la teatralidad como un antecedente para validar la función de la crueldad entre las sociedades y en la historia.

En el juego ambiguo en el que en un inicio se clasificó a la crueldad como algo fuera del ámbito de lo humano, con esto se crea una relación especular un tanto curiosa, puesto que el ejercicio de la crueldad dentro del orden social, en las sociedades premodernas descansa en una figura legal especial de modo similar al cargo encomendado a los sacerdotes, como vínculo entre los hombres comunes y la deidad, como en el caso del sacrificio, el sacerdote encarna a la deidad para tomar en su nombre la vida de la víctima, así como en las sociedades modernas el uso del poder o de la fuerza se delega o transmite de modo representativo en un aparato judicial, el verdugo es en quien se deposita el poder para el ejercicio de la crueldad de modo que es quien inflige el castigo, este ejercicio de la violencia legalizado se aplica generalmente a el delincuente, el asesino, el traidor ; o en todo caso la persona en la que simbólicamente se descargan las culpas o deudas, las cuales son pagadas o redimidas, perdonadas mediante el dolor, que paradójicamente reconforta o recompensa a la contraparte que experimenta placer con esta demostración de poder ante la otredad, aquello que le amenaza por ser distinto por que realmente trasgrede las normas sociales.

La figura del verdugo es presentada entonces como el reflejo o mejor dicho es la imagen en negativo del filósofo estoico o de la actitud ascética, en donde el acto consiente del estoico que mediante una serie de actos planeados en base a una disciplina sólida e inflexible; o en el caso del asceta donde la renuncia consiente de las cosas que causan placer son sustituidas por el auto sacrificio, la penitencia como forma de expiación de culpas incluso no cometidas : Al igual que el acto de la santidad, previamente abordado es preciso para el Santo violentarse a si mismo, así se compara la actitud del filósofo ante la crueldad de tal modo que se entabla una relación entre víctima y verdugo, que encarna y simboliza en esta relación la actitud del estoico por medio de la ataraxia o la inmutabilidad, al mantenerse ajeno a las cosas de este mundo y principalmente al dolor, la postura de las visiones catastrofistas de Schopenhauer, Nietzsche o Artaud, al violentarse por medio de la escritura, el desencanto. El verdugo además imita al filósofo estoico, o al asceta en la programación de una serie de actos consientes, dirigidos específicamente ya no a ignorar el dolor propio, sino a ignorar el dolor ajeno y centrar su atención en lograr una serie de técnicas destinadas a prolongar y aumentar el sufrimiento de la víctima, en realidad el placer del verdugo es una especie de plus, por eso la postura inicial de la que parto, es que el verdugo se limita a cumplir su labor sin sentir placer, el sentir placer al ejercer la crueldad parece en gran medida una conducta aprendida, por ello el verdugo encuentra a su

maestro en el asceta, o el estoico, además de no existir una tradición pública o reconocida en occidente de la enseñanza del ejercicio de la crueldad, el registro y la enseñanza subsisten en una especie de clandestinidad, a la sombra del ejercicio del poder.

Precisamente las sociedades han intentado mantener oculta o mantener el silencio en torno a las cosas que le avergüenzan, le horrorizan, o incomodan. Por ello la crueldad ha sido abordada por otras disciplinas, de alguna manera respetan la postura general de la filosofía, de la exclusión del concepto de otra manera en el juego dialéctico se crea una especie de decisión crítica y purificadora por medio de la omisión, la purificación dialéctica no difiere de la purificación trágica o catártica. Ya que el orden del mundo que construimos parte justamente del lenguaje, cuando de este se omite un concepto equivale a ignorarlo y por lo tanto a matarlo puesto que se le ignora y solo subsista como algo latente justo en el propio lenguaje, así la palabra mata la cosa o la ausencia en el lenguaje tiene el mismo efecto, aquello que no es nombrado no existe.

En este intercambio de la "realidad" por la realidad del lenguaje por el andamiaje que sostiene nuestras creencias el intercambio de la *res extensa*, a la *res cogito*, de la experiencia basada en el contacto con las cosas, lo empírico, la teatralidad es justamente uno de los medios en que se hace este trueque y la dramatización teatral es la representación de la realidad: “Así, Nietzsche denuncia en “la temible energía hacia la certeza” que fue la de Parmenides el origen de esa crueldad sacrificial, que se oculta bajo el frío trabajo de los conceptos: “Sin embargo, la araña exige la sangre de la víctima, pero el filósofo parminedeo, desteta precisamente la sangre de la víctima, la sangre de la realidad empírica que ha sacrificado”.<sup>48</sup>

El lenguaje es en si un límite al conocimiento, por ello anexa o incrementa los conceptos que lo componen como organismo vivo, al crecer los saberes crece el número de palabras que lo componen, al extinguirse algún saber desaparecen las palabras que se referían a ello, pero mas allá del desarrollo sincrónico y diacrónico de las lenguas, el límite de la lengua y el velo o el misterio que nos impone, es su origen es el acto que funda este convenio o en todo caso la imposición social que es la lengua, el propio lenguaje se encuentra tras o bajo este velo de maya que es lo siniestro y que se refleja en las tradiciones crípticas del lenguaje.

---

<sup>48</sup> Ibid.P.21

“Siempre deudor, pero también siempre activo y relanzando el proceso, la necesidad de la dialéctica, lo real, cuyo estatuto sigue siendo enigmático, es un “principio de crueldad” como el título de una obra de Clement Rosset (El príncipe de cruauté, París, Minuit. 1998 Clement Rosset intento “poner en evidencia cierto número de principios que rigen esa “esa ética de crueldad”: el “principio de la realidad suficiente” y el “principio de incertidumbre” los dos tienen por objeto hacer aparecer “la crueldad de lo real”.

Sin embargo, aun cuando esa noción de lo “real” se da para él con una especie de evidencia, veremos, a través del pensamiento de Nietzsche y de Artaud, que es esencialmente paradójica y más problemática de lo que hacen suponer ciertas páginas de C. Rosset).”<sup>49</sup>

Me parece que en este ejercicio interpretativo hecho a partir del modelo del lenguaje y sus consecuencias en la realidad, es que se trata la visión proyectual de la modernidad, que genera incertidumbre y ambigüedad que incrementa las posibles interpretaciones, mejor dicho mas que ambigüedad, se trata pues de las posibles interpretaciones que de un texto es viable hacer, en este caso en particular de la cita anterior, tiene dos principales formas de interpretación, por un lado el misterio el límite de lo sensorial que no nos deja atisbar más allá de este límite, presentándose lo existente mas allá de este límite como un misterio, Wittgenstein diría "mejor no hablar de aquello que no es posible", o por el otro lado el problema de lo contingente ante aquello que simplemente ocurre, el devenir que no puede ser aprendido o aprehendido ni siquiera por el lenguaje impidiendo incluso su descripción a nivel conceptual, no solo rebasando el límite de los sentidos sino el del conocimiento, el intelecto y la capacidad cognoscitiva del hombre.

Al igual que ocurre con los objetos asquerosos, con la violencia en general, párese ser que si existe un mórbido interés de la vista por estos temas, por estas imágenes: “La crueldad fascina y la mirada se deja atrapar cuando no quería mirar (pregunten a los que fueron a ver Saló de Pasolini). Se deja atrapar en el juego de una seducción violenta que arroja brutalmente de si. La crueldad es la cosa mas encantadora “el filtro de la gran Cirse“, repita con frecuencia Nietzsche. Fuera de si, hacia el otro. Mirando de cerca, la crueldad introduce a la experiencia de la intimidad dolorosa que seria el contrario exacto de la piedad y que, en un solo acto, hace participar a la víctima y al verdugo de la misma violencia.”<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup>Ibid.P.21

<sup>50</sup> Ibid.P.22



Sade logra identificar, vislumbrar esta estrecha relación entre verdugo y víctima, generalmente se liga la ambigüedad del placer y el dolor en estas contrapartes, pero en el extremo, Sade vislumbra la relación sadomasoquista donde verdugo y víctima gozan ante el dolor, basten los múltiples ejemplos expuestos en *Juliette* y *Justine* donde la crueldad parece ser el motor, la condición que permite tras el dolor ajeno e incluso el propio, el placer tras el acto de crueldad...

Una vez más, creed que la infamia se transforma pronto en voluptuosidad. Recuerdo haber leído en alguna parte, creo que en Tácito, que la infamia era el último de los placeres para aquellos que se han hastiado de los otros a causa de los excesos que han cometido, placer muy peligroso, sin duda alguna, porque hay que encontrar un goce, y un goce muy intenso, en esta especie de abandono de uno mismo, en este tipo de degradación de los sentimientos de donde nacen todos los vicios al tiempo... porque mancilla el alma, y no le da otro aliciente que el de la más completa corrupción, y todo esto sin dejar el menor lugar al remordimiento, totalmente extinguido en un ser que sólo estima aquellos placeres, que sólo se complace en hacerlos revivir para tener el placer de vencerlos, y que llega de este modo, gradualmente, a los excesos más monstruosos, con tanto más facilidad cuanto que los frenos que ha roto, o las virtudes que ha despreciado, se convierten en otros tantos episodios voluptuosos, a menudo mucho más excitantes para su páfida imaginación que el extravío que había concebido. Lo que es más singular es que se cree feliz entonces y que realmente lo es. Si, a la inversa, el individuo virtuoso también es feliz, entonces la felicidad no es ya una situación que cada uno puede vivir comportándose bien: sólo depende de nuestra organización, y puede encontrarse igualmente en el triunfo de la virtud y en el abismo del vicio. Pero, ¿qué digo?, en el triunfo de la virtud... ¡ah!, ¿serán sus cosquilleos tan excitantes? ¿Cuál es el alma fría que podría contentarse con ellos? No, amigas mías, no, nunca se hizo

la virtud para la felicidad. Miente el que se enorgullece de haberla encontrado en ella,  
¡Quiere hacernos tomar por felicidad las ilusiones de nuestro orgullo! En lo que a mí  
respecta, os digo que la desecho de mi alma, la desprecio tanto cuanto anteriormente  
fue mi debilidad en quererla, y me gustaría unir a las delicias de ultrajarla  
constantemente la voluptuosidad de arrancarla de todos los corazones.

¡Cuántas veces, en mis ilusiones, se calentaba mi cabeza hasta el punto de querer estar cubierta con esta infamia que acabo de pintaros! Sí, me hubiese gustado ser declarada infame: me habría gustado que hubiesen decidido, mostrado que soy una puta; ¡me gustaría romper estos indignos votos que me impiden prostituirme públicamente, envilecerme como la última de las mujeres! Confieso que desearía la suerte de esas divinas criaturas que satisfacen, en los rincones de las calles, las sucias lubricidades del primero que pasa; ellas están sumidas en el envilecimiento y la inmundicia; la deshonra es su ajuar, y ya no sienten nada...

¡Qué felicidad! ¿Y por qué no nos esforzamos en volvernos todas así? ¿Acaso no es el ser más feliz de la tierra aquel al que las pasiones han endurecido el corazón... lo han llevado hasta el punto de ser sensible sólo para el placer? ¿Y qué necesidad hay de estar abierto a otras sensaciones que no sean ésta? ¡Amigas mías, aunque llegásemos a este último grado de ignominia, no pareceríamos más viles, y preferiríamos divinizar nuestros errores antes que despreciarnos a nosotras mismas! Así es como la naturaleza sabe darnos a todos la felicidad. Pero, joder, ¡cómo se excitan! -prosiguió Delbène con ardor-, se elevan, estos miembros que palpo mientras discuro; miradlos duros como bronce, y mi culo los desea. Tomadlo, amigos míos, jodedlo, este trasero mío insaciable; derramad en el fondo de este culo libertino nuevos chorros de esperma que refresquen, si es posible, el vivo ardor que lo devora. Ven, Juliette, quiero chuparte tu coño mientras que me dan por el culo; Volmar, en cuclillas sobre ti, te presentará todos sus encantos; tú se los lamerás, los devorarás, mientras que tu mano derecha excita a Flavie y la izquierda golpea las nalgas de Laurette.

Realizamos esta nueva escena. Los dos amantes de la Delbène la sodomizan alternativamente. Inundada con el flujo de Volmar, el mío corre abundantemente en la boca de la superiora, y por fin comenzamos con la desfloración de Laurette. Destinada a desempeñar el papel de gran-sacerdote, me revisten con un miembro postizo. Siguiendo las bárbaras órdenes de la abadesa, he elegido el más gordo; y así es el desarrollo de esta sesión a la vez lúbrica y cruel: Laurette está atada a un taburete, de tal forma que su rabadilla, apoyada en un cojín muy duro, descansa solamente sobre este mínimo lugar; sus piernas, muy separadas, están sujetas por argollas, igual que sus brazos, pendiendo del lado contrario. En esta postura, la víctima presenta en la más hermosa posición la estrecha y delicada parte de su cuerpo donde debe penetrar la espada. Sentada junto a ella, Teléme debe sostener su bonita cabeza... exhortarla a la paciencia; y esta idea de ponerla en manos del confesor, más o menos como si estuviese en el suplicio, divierte infinitamente a Delbène, cuyas pasiones son

tan feroces como libertinos sus gustos. Mientras yo desvirgo el coño de esta Agnés, Ducroz debe darme por el culo. El altar que se encuentra más allá, y que, por su posición, corona a aquel en que la joven debe ser inmolada, servirá de sofá a nuestra voluptuosa abadesa. Allí se deleitará la zorra libidinosa entre Volmar y Flavie, tanto con la idea del crimen que me impulsa a cometer, como con el delicioso espectáculo de su consumación.

Antes de darme por el culo, Ducroz facilita la introducción que yo debo hacer; lubrica los bordes de la vagina de Laurette y de mi consolador con una esencia olorosa que le hace penetrar casi al instante. No obstante, el desgarramiento es terrible: Laurette no tiene todavía ni diez años, y mi miembro postizo tiene ocho pulgadas de gordo y doce de longitud. Los ánimos que me dan, la excitación en la que me encuentro, el gran deseo que tengo de consumir este acto libertino, todo me hace poner en esta operación la misma actividad, el mismo ardor que hubiese utilizado el amante más vigoroso. La máquina penetra, pero los chorros de sangre que brotan de la ruptura del himen, los terribles gritos de la víctima, todo nos anuncia que la obra emprendida no se realizará sin peligro; y la pobre pequeña, en efecto, acaba de ser herida de un modo tan cruel como para inquietarnos sobre su vida. Ducroz, que se da cuenta, informa con una señal a la abadesa, que, voluptuosamente excitada por sus bribonas, ordena que sigamos adelante.

-La perra es nuestra -exclama-, no la ahorremos sufrimientos; ¡no tengo que da cuenta de ella ante nadie!

Podéis imaginaros hasta qué punto me enardecieron estos propósitos. Totalmente segura del daño que había causado mi torpeza, no hice más que redoblar con más fuerza mis sacudidas: Mientras que Laurette se desvanece. Ducroz me da por el culo, y Télème. Encantado, se excita sobre el bonito rostro de la moribunda, cuya cabeza comprime con rudeza entre sus piernas...<sup>51</sup>

Un género pictórico en particular, hace evidente la crueldad y deja al descubierto el misterio de la carne, la fragilidad de la vida y por consiguiente lo fugaz de ésta, las crucifixiones que podrían encontrarse en un género más amplio que bien puede denominarse los martirologios, tanto los tormentos infligidos a distintos santos como, las crucifixiones particularmente resultan interesantes, pues en una buena parte ellas existe una gran ambigüedad, el manejo sumamente voluptuoso de las expresiones y los cuerpos en diversas versiones, con expresiones tales como la de éxtasis que de no ser por el contexto sacro de la imagen podría corresponder a la expresión de cualquier escena erótica. Por otro lado la representación de los estigmas la carne desgarrada, es el ofrecimiento voluntario ante el sacrificio y el dolor, las heridas abiertas en el supuesto hijo de Dios, en la encarnación de la divinidad, heridas que son ojos que miran al interior infinito que se pierden en el ojo cegado o vaciando que devela una pequeña porción de lo siniestro: “La crueldad stricto sense, como penetración de la carne por desgarramiento previo de la piel, oculta una experiencia metafísica y pone en juego la existencia como tal. Es ese movimiento que empuja a ir a ver, bajo la piel del otro, bajo la envoltura que delimita su integridad y la delimita como suavidad, delicadeza, morbidez, según la palabra que emplea Hegel en su Estética”.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Marques de Sade. “Juliette/1” Editorial Fundamentos, Madrid 1998.P.37

<sup>52</sup> Camille, Domuolié “Nietzsche y Artaud por una ética de la crueldad” Editorial Siglo XXI, México D.F. Primera edición en español 1996, primera edición en francés 1992. primera P.22-23

De igual manera el genero de los desollados desarrollado en el Renacimiento, que alcanzara su esplendor y se mantendría en el Barroco así como alegorías mas sutiles sobre la crueldad, escenas muy estudiadas sobre el acto de herir, sobre la manera en que se desgarran la carne, en la obra de Rembrandt con obras tales como *El sacrificio de Isaac* 1635, *Sansón cegado por los filisteos* 1636, *La erección de la cruz* 1633, *El descendimiento de la cruz* 1633, *El entierro de Cristo* 1636-1639, *La lección de anatomía del profesor Tulp* 1632, *La víctima de Abrahám* 1655 punta seca único estado, *El buey desollado* 1655 Óleo sobre madera, *La lección de anatomía del doctor Joan Deyman*. Así como la obra de Miguel Ángel de Caravaggio y particularmente el tratado de *Humani Corporis Fabrica* de Andrea Vesalius, con dibujos de Jean Van Calcar.



“Por otra parte, precisa que la epidermis humana, contrariamente a la del animal, “permite comprobar a cada instante que el hombre es un ser, uno sensible y dotado de alma”. Es por eso por lo que la crueldad ejercida sobre el hombre es la más interesante, la más reveladora. Lo que la piel protege frágilmente de la fractura, a la vez que lo deja ver, es, continua Hegel, “la vida por así decirlo, turgente: Turgor vitae”. Pero la piel cortada sangra (cruor), se agita, y más al fondo incluso apesta. Es ya el cadáver que se revela en la visión inmunda de la sangre y de la carne despojada del ornamento de la piel, (inmundus)”<sup>53</sup>

En los desollados no solo se presenta una herida o una simple rasgadura de la piel, sino la ausencia total de ésta, la imagen del desollado es entonces una fuerte metáfora, es el desvelamiento de la carne una manera de atisbar mas allá de aquello que la piel oculta una forma de intentar desentrañar, de conocer el misterio de la vida, ya se ha señalado también la intención de descubrir en que sitio del cuerpo reside el alma, pero a partir de aquí que los estudios anatómicos, las momias y la idea de reanimar los cadáveres, nos fascina, y se cierra el candado con el cuento del arenero y los autómatas , la tecnología brinda da la posibilidad de recrear la construcción del cuerpo humano por medios mecánicos y electrónicos, la idea de la electricidad como la fuerza que reproduce al hálito, el ánima, o aliento divino e infunde vida a los cuerpos, se encuentra en las dos posibilidades que la ciencia a buscado para reproducir la vida, la clonación, la partición de núcleo celular por medio de la electricidad, o en el caso de Frankenstein de Mary Shelley, la recreación de la vida por medio del dominio tecnológico, pero en ambos casos se significan como el temor del hombre frente a la tecnología , la tecnología es el poder de la modernidad , la encarnación de la visión proyectual de progreso, el brazo ejecutor de la voluntad de poder del hombre, es vista como un peligro potencial para si mismo, la posibilidad de que este poder creador se torne contra si mismo, también se ve como la primeras formas de la distopía.

Pero este poder de la tecnología no llega de una manera gratuita, sino como el castigo, persiste el tabú, el hombre al equipararse a la deidad, trasgrede o violenta el mayor poder, el de la creación en si misma, por eso simbólicamente al desequilibrar el orden divino debe existir otra acción que restaure el equilibrio roto.

---

<sup>53</sup>Ibid.P.23

Así esta idea del Prometeo moderno, la creación tornándose contra su creador, pues la creación humana según este punto de vista religioso carecerá del alma y conciencia que le haga discernir y elegir entre el bien y el mal.

La sangre asociada a la herida, fluido que demuestra la fragilidad del cuerpo, la metáfora del devenir, el paso del tiempo y la futilidad de la vida, vida que se escapa y se acaba con el fluir de la sangre que también es el primer recurso del cuerpo por repararse, la sangre se asocia con la ascendencia y la descendencia, también es la vitalidad y la fuerza corporal, el coraje el temple del carácter, la sangre le imbuje vida a la carne. La carne que marca nuestra corporeidad, los límites de nuestros sentidos, la residencia de nuestra consciencia y nuestro ser, que no solo es carne, esta conciencia de ser que rompe y supera los límites de la carne, por ello simbólicamente los vampiros literarios al estilo de Drácula logran la inmortalidad, pues al consumir la sangre no solo consumen la sangre sino también el alma de la víctima : “Cruor la sangre que corre, es el signo de la vida y significa: “vida fuerza vital”; pero por eso mismo, es signo de violencia infligida a esa carne- y cruor significa también “asesinato carnicería”. Cruor es la vida y la vida según numerosas formulas de Nietzsche y de Artaud, es crueldad. Cruor es la violencia, pero la violencia en nosotros: “la sangre de nuestra sangre, la vida- muerte que se agita allá abajo, bajo la piel, en esa carne que no somos y sin embargo fuera de la cual no existimos. No comemos carne sino la de los animales y la de dios”.<sup>54</sup> (Al menos en la tradición judeocristiana Occidental.)

En otras tradiciones se alimenta a los dioses de la carne de los hombres o animales como sacrificio, carne y sangre de la cual se alimentaran los dioses, particularmente en la tradición mexicana, y en la tradición de otros pueblos mesoamericanos, en la que el cuerpo también contiene en si la significación de los ciclos de renovación de la naturaleza, tal como ocurre con la deidad Xipe-Totec, el Dios desollado, Dios de la renovación de la tierra, el ritual de culto a esta deidad, consiste en tratar durante un año a un esclavo a un prisionero de guerra como a una divinidad, para después ser sacrificado y desollado, el sacerdote que oficie el ritual se vestirá con la piel de éste para emular al dios, la piel superpuesta encarna al dios y deja ver la nueva piel y la vida existente bajo esta, en algunos de los rituales al parecer, partes del sacrificado eran consumidos de manera ritual, no como forma de alimentación cotidiana, la crueldad entonces es parte del ritual en que la carne y la sangre trasmite su energía vital no solo a los dioses sino también a los hombres.

---

<sup>54</sup> Ibid.P.23



“El ejercicio ritual de los pueblos indígenas atrapó por eso la imaginación de Artaud, por el carácter dramático y teatral de estos rituales: Y si el plato se llama “carne” no se trata de carne sino de pescado, ave o fruta, Esa ambigüedad de la carne en su carácter inmundo, y vital se sella su pertenencia al orden de lo sagrado, es decir, al orden de la violencia fundamental, como lo testimonian las prohibiciones que pesan sobre las prácticas culinarias”.<sup>55</sup>

Sobre estas restricciones en cuanto a la comida, la ingesta de carne por su relación simbólica con lo sagrado, en el caso del cristianismo la carne del hijo de Dios que al sacrificarse se ofrece como alimento de los creyentes en esta religión, como en el acto violento en el desmembramiento, el descuartizamiento, el ejercicio del carnicero del matancero, quien destaza los cuerpos que habrán de ser comidos, pero también el oficiante del oráculo, al desentrañar los cuerpos literalmente se desentrañan los misterios que ocultan los cuerpos bajo la piel, el destino escrito en las entrañas, la lectura de las vísceras era una práctica común entre algunos pueblos de la antigüedad.

En el original: “Nous en mangeons pas de chair, sauf celle Dieu, mais de la viande. Et si le mets se nomme “chair”, c’est justement qu’il n’y a pas de chair mais de poisson, volaille ou fruit” En francés, como en otras lenguas, existen diferentes palabras para designar la carne humana, o la carne viva y la carne comestible. El cruel, el carnifex, también es lanzado a ese orden. La crueldad se abre a la experiencia violenta de lo sagrado cuyo lugar de prueba es el cuerpo. Pero en el se oculta “el gran secreto”, debemos estar dispuestos a asumir “el gran combate” evocado por Henri Michaux en *L’espace du dedans*. “¡El pie ha fallado! ¡El brazo se ha roto! ¡La sangre ha corrido! Busca, busca en la marmita de su vientre hay un gran secreto”.<sup>56</sup>

Solo en el cuerpo quebrantado, el cuerpo roto, se aparta la piel para mostrar los secretos ocultos en la carne viva, en la carne turgente, pero aun el acto de desmembrar, desentrañar, como forma de escrupuloso escrutinio se disuelve en el infinito, se pierde pues no se puede hallar nuevamente el misterio oculto en los cuerpos vivos, como todo sistema en los extremos se rompe, en este caso el, límite de la crueldad, la mirada especular con el cuerpo del otro en la relación víctima-victimario, la

---

<sup>55</sup>Ibid.P.23

<sup>56</sup> Domuolié, Camille, *"Nietzsche y Artaud por una ética de la crueldad"* Editorial Siglo XXI, México D.F. Primera edición en español 1996, primera edición en francés 1992 Henri Michaux *L’espace du dedans* P23

unidad la totalidad del cuerpo enseña los límites de nuestra propia corporeidad pero también de nuestra propia mortalidad, así como en el extremo contrario nos damos cuenta de nuestra fragilidad, de la posibilidad de sucesivas subdivisiones del cuerpo hasta una masa irreconocible que no tiene relación en cuanto a forma con la unidad, con el cuerpo como universo: “Pero en el punto extremo de la crueldad más cruda, el hombre descubre el límite infinito de su ser y de su verbo: “el secreto que buscaba por medio de la crueldad se esconde, hasta el infinito.(La violencia sufrida por nuestros semejantes se sale del orden de las cosas finitas, eventualmente útiles : la violencia lo entrega a la inmensidad, en esa destrucción se niegan los límites de nuestro semejante”. (Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Gallimart, col. “Idées”, 1947, p. 144.<sup>57</sup>

La condición de la crueldad como indicador de un posible origen, como ya se dijo tiene que ver con que posibilita la experiencia en el cuerpo del otro al reflejarnos en el permite tomar conciencia de nuestra propia corporeidad, pero con esta conciencia de la corporeidad también de nuestra finitud ya que ésta existencia está condicionada a la existencia del propio cuerpo. Por lo que todas las sociedades buscan hacer algo con los cadáveres de sus miembros, dar significado a la ausencia por medio de lo que queda, pero que rápidamente se corrompe y termina igualmente por desaparecer, por lo que se ritualiza el cuerpo, la conciencia de la corrupción y desintegración del cuerpo, el rito mortuario se torna aun más la imagen especular del final de nuestras vidas, el luto, el duelo, el ritual es parte de un compromiso social, una imposición social, que nos obliga a disponer de los cuerpos, por medio de un ritual establecido, que nos es heredado, al igual que el habla, por medio de esta institución mortuoria existe el compromiso de hacer registro de quienes murieron por medio de la escritura, las actas de nacimiento, las actas de defunción son maneras para hacer constar nuestra existencia, el ritual del duelo es una manera de acercarse a la muerte de quienes nos son muy cercanos, disponer del cuerpo de tal forma que a pesar de su descomposición y desintegración al paso del tiempo, se tenga la certeza de su ubicación, tener la seguridad de que el cuerpo solo va ser sometido a los rituales aceptados en cada grupo social, de modo que no sea devorado por animales, o que los objetos que lo acompañan o lleva puestos no serán robados.

Esta necesidad de certeza ante el cuerpo de los muertos de aquellos que nos heredaron la lengua, los conocimientos, los saberes y de las normas que establecen nuestro compromiso con la siguiente generación, a esta necesidad de establecer una certeza sobre el paradero tanto simbólico,

---

<sup>57</sup>Ibid.P.23-24



como real del muerto, tanto en lo físico, como en el supuesto de lo existente tras el límite que impone la metafísica Derrida lo ha llamado Duelo u “Ontologización”.<sup>58</sup>

“1: El duelo siempre consiste, en intentar, ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en identificar los despojos y localizar a los muertos, toda ontologización, toda semantización-filosófica, hermenéutica, o psicoanalítica, - se encuentra preso de este trabajo de duelo.

Es necesario saber. Es preciso saberlo. Ahora bien, saber es saber quien y donde, de quien es propiamente el cuerpo y cual es su lugar- Ya que debe permanecer en su lugar.- En lugar seguro. Hamlet no pregunta solo a quien pertenece esa calavera. Exige saber a quien pertenece esa tumba.

Nada sería peor para el trabajo de duelo, que la confusión o la duda: es preciso saber quien esta enterrado y donde- y es preciso (saber... asegurarse de) que, en lo que queda de él, él queda ahí. ¡Que se quede ahí y no se mueva ya!

2: A continuación no puede hablarse de generaciones de calaveras o espíritus (Kant qui genuit Hegel qui genuit Marx) sino bajo la condición de la lengua... y de la voz o en cualquier caso de lo que marca el nombre u ocupa su lugar. (Hamlet << That Shull had a tongue in it, and could sing once>>).

3: Por último ( Marx qui genuit Valéry...) , la cosa trabaja, ya transforme o se transforme, ya ponga o se descomponga: el espíritu ”el espíritu del espíritu” es trabajo. Pero ¿que es el trabajo? ¿Que es su concepto si supone al espíritu del espíritu? Valéry lo subraya. “Entiendo aquí por “Espíritu” cierta potencia de transformación el espíritu trabaja”.<sup>59</sup>

Entonces confirmando lo que Nietzsche supone, como la voluntad de poder en el hombre es la energía, el impulso necesario para que el hombre transforme su entorno y se imponga como especie dominante, de modo que en el origen las necesidades del grupo están por encima de los individuos, el ejercicio y el uso de la fuerza para saciar las necesidades u obtener el liderazgo del grupo sin importar la forma en que se llegue a este, baste ver los ejemplos de los distintos grupos de primates en donde se inflige la violencia de manera sistemática a machos y hembras colocados en una escala jerárquica menor, aun que en el caso de los grupos humanos no se puede precisar el origen de la crueldad pues se halla tras el límite de nuestro conocimiento. Por que desde el punto de vista de la ciencia buscamos nuestro origen como especie, y Hamlet se pregunta por los restos y la tumba de su padre, para tener certeza sobre su origen, y la herencia del poder, la certeza sobre la pertenencia de esté, así como el ejercicio del mismo.

---

<sup>58</sup> Jaque, Derrida “Los espectros de Marx” Ed. Trotta, Madrid 1995 P. 23

<sup>59</sup>Ibid. P23

Segun Henri Michaux: "la crueldad se origina en el lugar del otro".<sup>60</sup>

En este juego especular de encontrar en el otro la violencia, la transgresión de la propia corporeidad, quizá la mayor violencia se halla en el hecho mismo de la imposibilidad de acceder al origen, pues al tener conciencia de límite del propio cuerpo gracias al reflejo y con ello la aparición de la otredad, del límite del otro y a la vez del límite de los sentidos, aun que la capacidad cognoscitiva trasciende los sentidos no logra vencer el límite cognoscitivo impuesto por el origen.

"La experiencia de la crueldad tiene algo de originario y al mismo tiempo revela el carácter insoportable, inubicable del origen. Para que sea posible identificar la crueldad con la vida, aquella debe existir "antes" que el hombre y encontrar su principio, como lo sugiere Nietzsche y Artaud cuando se refieren a la versión de Heráclito, una especie de necesidad cósmica; sin embargo la crueldad no es ella misma sino en el hombre, y no adquiere su profundidad ética más que en él".<sup>61</sup>

Así podríamos afirmar que acto fundacional de la crueldad viene con la aparición de la consciencia del hombre, de modo tal que la violencia en realidad es causada al cuerpo, pero es sufrida de modo más intenso por la psique humana tanto para quien inflige las heridas como para quien las recibe.

De modo que una vez que se establece el cuerpo como el objeto de la violencia, la metáfora organicista, de la representación le es natural.

Pero a nivel social la crueldad y sus implicaciones dejan de ser la visión especular de sujeto para convertirse en el impulso fundamental de la voluntad de poder, la forma de dar cause a la violencia, a la crueldad, haciendo posible que se mantenga el orden establecido, en un inicio dependió del ritual, como forma de apropiación simbólica de la crueldad y la violencia, la competencia incluso simbólica entre la fuerzas divinas.

Es significativo que los primeros textos de Nietzsche y Artaud hayan sido consagrados al teatro. En efecto, lo consideraban ligado al tiempo de los orígenes

---

<sup>60</sup> Camille, Domuolié. "*Nietzsche y Artaud por una ética de la crueldad* " Editorial Siglo XXI, México D.F. Primera edición en español 1996 , primera edición en francés 1992 .P.24

<sup>61</sup> Camille, Domuolié "*Nietzsche y Artaud por una ética de la crueldad* " Editorial Siglo XXI, México D.F. Primera edición en español 1996 , primera edición en francés 1992 .P.25

Ante todo históricamente como descendiente del rito y forma de expresión del origen, de un origen violento surgido de lo abyecto, lo llamado uterino fecal.

## LA ABYECCIÓN

La imagen del origen biológico y simbólico, basados en el cuerpo femenino es el punto de partida, un origen ambiguo, donde la vida no surge de un útero immaculado, aséptico y antiséptico, santificado, por el contrario; lo uterino fecal es la imagen de un órgano que tiene la capacidad de dar vida pero a la vez de contener aquello infecto, el desperdicio corporal aquello que si no es desechado impide la vida; tiempo después Kristeva simbólicamente crea una metáfora ente el excremento y un cadáver no solo como los desechos corporales, sino como cadáver que es una parte del ser muerto y expulsado, en lo uterino fecal se presenta la dualidad entre contener la vida, dar vida y desechar, este cadáver que es a la vez excremento, es una visión, totalmente nihilista, de modo que al dar a luz la vida es a la vez cadáver y excremento en el mismo inicio de la vida la muerte ya latente, la putrefacción del cuerpo esta contenida en esté, se halla latente.

Por otro lado la visión no carece de cierto tono misógino, pues el cuerpo de la mujer es ya de por si Don dado al hombre el regalo divino, según la tradición judeocristiana, pero ahora además es el origen de la violencia del parto, que no solo expulsa a la vida en medio de la abyección, sino que con este solo hecho condena a la muerte.

Así lo femenino en cuanto a lo sexual, el erotismo, la seducción, la imagen de lo femenino, el cuerpo queda también sujeto a la ambigüedad entre la seducción y la repulsión, entre la fecundidad y la muerte, lo estéril y la putrefacción, la excrecencia.

Julia Kristeva en *Los poderes de la perversión* aborda el problema de la violencia partiendo de una especie de sentimiento difícil de explicar, la abyección es un sentimiento cuyo origen no logra precisarse, es una especie de asco incontenible que se genera desde nosotros mismos y a causa de nosotros mismos, quizá emparentado con el terror conteniendo ese tipo de miedo y repulsión.

En un inicio lo abyecto es ligado por Kristeva en lo que refiere como su forma más primitiva y básica, el asco.

La abyección contiene en si un doble juego, una fuerte contradicción, contradicción que a su vez le da una gran fuerza, un gran poder de atracción, casi de seducción pero al mismo tiempo nos repele, Kristeva lo explica del siguiente modo: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras

rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y le parece venir de afuera o de un adentro exorbitante”.<sup>62</sup>

De modo que el asco, es un sistema de protección, para expulsar del cuerpo aquello que le puede contaminar, o dañar por lo cual a través de un reflejo se desata la arcada, la contracción, la náusea, el vómito, pero en el caso de la abyección, existe una contradicción pues no se precisa el adentro y el afuera, por lo que al venir del interior y no del exterior lo que repugna o repele, Kristeva elabora una figura parecida a la que Derrida probablemente retoma de la embriología, la figura de la invaginación, la invaginación que el remarca o resignifica en una mezcla de imaginación y una figura paradójica, que a su vez es afuera y adentro, es el estadio en el que los genitales del embrión se definen en masculino o femenino, a partir de una estructura única y ambigua, que Derrida utiliza para resignificar lo femenino.

De manera similar la abyección implica la ambigüedad del adentro y el afuera pero causada por razones distintas en el caso de la figura planteada por Derrida la figura ambigua se define, pero en el caso de de la abyección, nunca se define.

Sin embargo Kristeva al ligar la abyección con el asco, con la ambigüedad en la definición de la personalidad y de la propia corporeidad, resignifica la abyección con respecto de la visión de Nietzsche y Artaud. En especial con respecto a lo femenino desvinculando la visión de lo abyecto al cuerpo femenino y de su capacidad reproductiva.

A la manera de Sartre, la náusea delata una especie de tedio vital, el asco que se tiene uno mismo por carecer de identidad, por permanecer en la vacuidad en un vértigo ante la falta de ubicación tanto física como psíquica.

“De este elemento, signo de su deseo, “yo” nada quiero, “yo” nada quiero saber, “yo” no asimilo, “yo” lo expulso. Pero puesto que este alimento no es otro para “mi”, que solo existo en su deseo, yo me expulso, yo me escapo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que “yo” pretendo presentarme”.<sup>63</sup>

En este voltear el cuerpo, en la repulsión de si mismo en la búsqueda de si mismo, en la falta de definición donde no hay ni afuera, ni adentro y por tanto en esta falta de identificación del propio cuerpo y sus límites, al no haber identidad, a diferencia de la crueldad que se había descrito antes, el ejercicio de la violencia era un ejercicio de reflexión, el uso especular del cuerpo del otro para

---

<sup>62</sup>Julia, Kristeva “Los poderes de la perversión” , Ed. Siglo XXI, quinta edición en español México 2004.P.7

<sup>63</sup> Ibid.P.9 y10

identificar en el otro el dolor y la existencia, reconociéndose en la carne cruda desvelada por las heridas infligidas que dan cuenta de la propia fragilidad, de quien ejerce la violencia y por su puesto de quien recibe las heridas, existe en este ejercicio de la crueldad por lo menos en momentos una especie de hambre saciada, pero con respecto a la abyección parece no existir alivio ni saciedad, pues en esta ambigüedad y falta de identidad, no existen los límites corporales y al repugnarse a si mismo el abyecto siempre esta vacío y a la vez ausente.

El abyecto no excreta las heces se excreta a si mismo, como desecho excreta un cadáver o en todo caso su propio cuerpo fragmentado, sin llegar a sumar el todo.

“Esta nada me da vuelta como a un guante, me deja las tripas al aire; así ven ellos, que yo estoy volviéndome otro al precio de mi propia muerte. En este trayecto ”yo” devengo, doy a luz un yo (moi) con la violencia del sollozo, del vómito, protesta muda del síntoma, violencia estrepitosa de una convulsión, inscrita en un sistema simbólico, en el cual se encuentra sin poder, ni querer integrarse para responder, eso reacciona, eso abreccióna, eso abyecta”.<sup>64</sup>

El cuerpo al ser la referencia para fundar o crear la identidad, no solo físicamente sino también en lo psíquico, así como en lo social; pues la identidad en buena parte es un una construcción social, abalada o respaldada por la firma, como signo de un contrato social, en el que la firma es el símbolo del cuerpo, la identidad es la huella dejada por medio de la escritura asentada en diversos contratos, se registra y se avala nuestro paso por la vida, acta de nacimiento, certificados de estudios, acta de matrimonio, certificado de defunción. El cuerpo es finalmente lo que da certeza sobre la existencia de alguien, al definir sus propios límites e identificarse mediante su reflejo en los demás.

Por ello existe la necesidad de tener la certeza, saber cuando alguien muere donde están sus restos, para que no sufran transformación física y por lo tanto simbólicamente, asegurarse en todo caso que estos queden resguardados socialmente; simbólicamente es necesario lo que Derrida llama la ontologización del cuerpo (concepto ya visto en esté mismo trabajo).

La certeza al resguardar los cuerpos, trátase de cremación, entierro, momificación, la ingesta, etc. da la posibilidad de resguardar la propia identidad, de asegurar que así como nuestra generación resguarda y da certeza a los restos de sus antecesores, este comportamiento garantiza a su vez que la siguiente generación mediante los rituales antes descritos resguarde a la siguiente generación.

---

<sup>64</sup>Ibid.P.10

Por tanto en el caso del abyecto al morir por partes en el vómito, al expulsarse poco a poco en los desechos corporales, el abyecto hace ausente su cuerpo mediante la ambigüedad, pues al carecer de una identidad definida por no poseer límites claros con respecto a su propia corporeidad, es ajeno a los rituales sociales de preservación o disposición de los cuerpos, pues su cuerpo no tiene límites por tanto raya en inexistencia o un cuerpo que se disuelve por disgregarse en el espacio.

De modo que la abyección no es un reflejo del estar o de la existencia física de las persona ni de su salud, es asco existencial, esta terrible violencia se deriva u origina en una contradicción interior.

Kristeva la explica de la siguiente manera. Abyección: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, por que señala la fragilidad de la ley. Es abyecto, el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita, lo son aun más, por que aumentan esta exhibición de la fragilidad legal.-Puede haber grandeza en lo amoral y aun en el crimen que hace ostentación de su falta de respeto de la ley, rebelde, liberador y suicida.

La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal en la espalda”.<sup>65</sup>

La peor abyección es la de si mismo pues al no reconocerse a si mismo no existe deseo, por tanto carece de sentido o lenguaje por tanto no puede liberarse ni significarse simbólicamente, por ello solo se puede ser por medio de la abyección de si mismo y ser abyecto hacia los demás.

“Esencialmente diferente de lo *siniestro*, incluso más violenta, la abyección se constituye sobre el no reconocimiento de sus próximos: “nada le estimula ni siquiera una sombra de recuerdos”.<sup>66</sup>

En el caso de la abyección el ejercicio de la violencia no reconoce límites, así como el sujeto abyecto a causa de la ambigüedad que le repele y le obliga al reflejo de arcada, al verter su cuerpo, al no tener definidos los límites de si mismo, el abyecto no reconoce ni afuera ni adentro y por tanto no reconoce

---

<sup>65</sup> Ibid.P.10

<sup>66</sup> Ibid.P.13

la otredad; al no existir la posibilidad de reflejarse en el otro, ni en el cuerpo ajeno, al ejercer la violencia no distingue límites, en el caso de la crueldad al reconocerse en el otro existe una especie de saciedad en el uso de la violencia, aun que esta saciedad sea momentánea, existe un límite, un freno.

En la abyección parece haber una avidez por la violencia, no puede ser saciada, pues en cuanto se ejerce la violencia se requiere de más violencia, no es posible que sea asimilada simbólicamente pues en el momento que el abyecto consume algo la náusea, el asco de si mismo, la ambigüedad, le obligan a abyecctarse, por tanto al expulsarse, y vaciarse incluyendo lo consumido, el consumo simbólico no puede ser asimilado, de modo que nunca se sacia creando una voracidad imposible de calmar, la falta de identidad lo desliga de sus propios recuerdos por ello sus recuerdos no le significan nada pus es ajeno a ellos.

La abyección puede identificarse con la última etapa del capitalismo, hemos arribado a una etapa de producción y consumo, donde el cuerpo social ya no puede acumular como en etapas anteriores, donde el ciclo del consumo pasaba por la producción, acumulación y consumo; ahora es insaciable, se ha tornado en una sociedad que se halla vacía sino consume y en especial sino consume particularmente signos, pues todo objeto es signo, lo que nos ha llevado a una sociedad inviable en términos económicos, al no ser sustentable, en lo cultural nos lleva a la vacuidad en un sistema sobrecargado de un incesante consumo simbólico que nunca es digerido y por lo tanto jamás codificado, además de carecer de recuerdos, pues la posmodernidad es ahistórica vive en un eterno presente.

## La locura

Como en otros capítulos este no persigue hacer un recuento pormenorizado del tema abordado, el presente capítulo dedicado a la locura no es una revisión exhaustiva de temas y términos psicológicos o psiquiátricos, es mas bien una mirada general a ciertas nociones producidas por la modernidad, de cómo estas nociones también marcan el particular carácter de la modernidad y por tanto de la posmodernidad al presentar un perfil general de ciertos momentos que le dan sentido a el sinsentido que subyace en la locura.



El propósito de éste capítulo es el de dar una idea general de cómo se significa en este momento la modernidad y su proyecto inconcluso.

El asco el miedo al contagio de una enfermedad incurable, la repulsión, el terror que nos despierta la imagen del otro, de ese que no es como la mayoría de las personas, convirtiéndose en ese que es estigmatizado, de manera que su comportamiento poco común es un buen pretexto para segregarlo, separarlo de modo irracional. A lo largo de la historia este a sido suficiente motivo para confinar a un grupo social, en la edad media la enfermedad que impulso la segregación de un grupo fue la lepra, ante epidemias tales como la peste que mermó la población europea en poco tiempo, por sus características atacaba rápidamente a sus víctimas; en el caso de la lepra se requiere un largo y doloroso proceso entre el contagio y la muerte, el enfermo padece una enfermedad que va minando, deformando, mutilando y lisiando a lo largo de varios años. Con el fin de evitar la propagación de estas grandes pandemias se recurrió a medidas tales como colocar, cencerros o campanas a los enfermos, para que el resto de las personas se alejaran a su paso, hasta que se instituyeron los leprosarios donde fueron reclusos.

Creándose con esto una de las instituciones más difundidas por toda Europa, la reclusión para todos estos enfermos, la atención a los enfermos fue incluso motivo de santidad, al reconocer la renuncia y el sacrificio de aquellos que se integraban, a este servicio, o incluso la abyección de quien al consagrarse a este servicio, como ya se menciona en el capítulo dedicado al asco, se llegó a efectuar como acto simbólico, de renuncia a la seguridad personal al consumir las costras, los despojos, la pus o los fluidos de los leprosos, el consumo simbólico de los desechos del enfermo no solo son un acto de renuncia la salud, o un acto ya no de humildad sino de humillación, pero sobre todo de abyección pues la ambigüedad que implica, la pérdida de los límites de la propia corporeidad y por ende de la propia identidad.

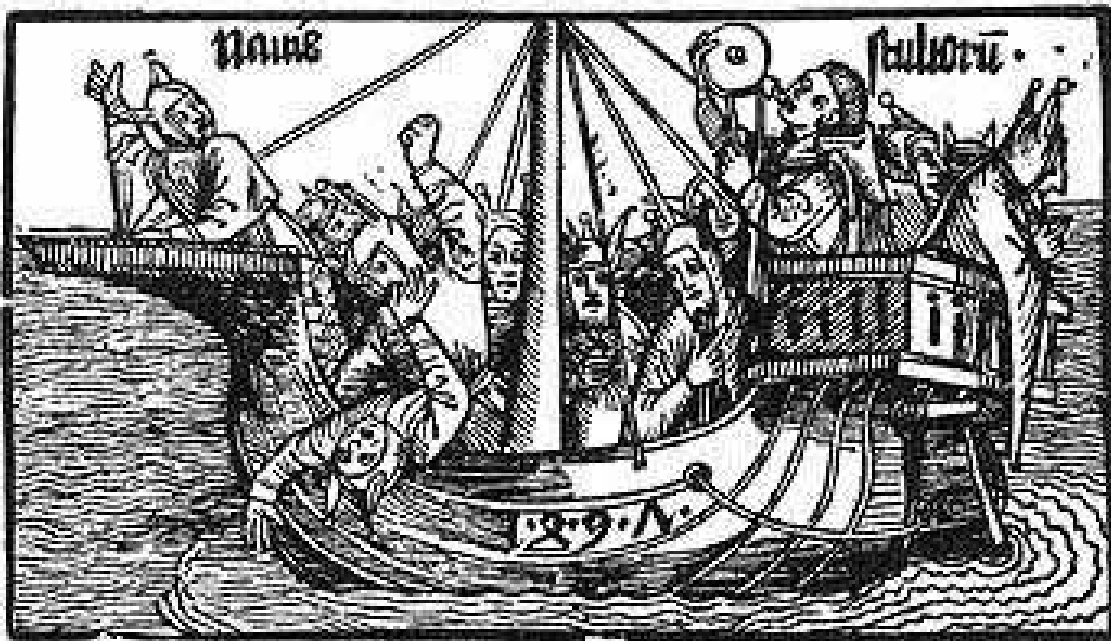
En el caso de las enfermedades relacionadas con el cuerpo y no con la mente. Existía en general la idea de una causa externa, algo que viene de afuera y que nos enferma, por ello la exclusión se puede justificar fácilmente, bajo argumentos pretendidamente biológicos. Pero el miedo que despierta en nosotros la locura resulta un tanto cuanto inexplicable, pues no parecía haber una razón para enfermar, para perder la razón, la pérdida de la conciencia de si mismo. En el caso de las enfermedades mentales parece no haber causa alguna para enloquecer, por ello parece haber un componente mágico que justifica la exclusión de los enfermos mentales.

Para el inicio del Renacimiento el loco es aquel que vive fuera del orden social no se trata de un enfermo, sino de una especie de paria social, por lo que la solución es la reclusión y encadenamiento, sin hacer gran distinción de otro tipo, todo caben en el círculo de los marginados o rechazados sociales, incluso sin hacer distinción de estos con los delincuentes.

La solución a el problema que estos seres causan en las ciudades son los decretos para echar a los locos de éstas, van desde la prohibición de la mendicidad, prohibiciones para entrar a los poblados, o medidas tan extremas y sin razón como en las que se le expulsaba de las ciudades tal como ocurría al utilizar la famosa nave de los locos, de modo que se recluía a los que se consideraba insensatos en una población y una vez reunidos todos se conseguía algún tipo de embarcación, donde se recluía y se les expulsaba a todos en la misma, sin importar su destino.

Se creo una especie de paradigma de la nave de los locos, como un subgénero literario, al utilizado para difundir mensajes de carácter ético y moral del mismo modo que pulularon en el medioevo las imágenes de los diversos tipos de temperamento, así como la nueva interpretación que de estos hizo el Renacimiento, o las varias versiones del “Don Juan”, las múltiples utopías, y distopías, escritas tras la aparición de la”Utopía” de Tomas Moro, de igual modo se establecen una seria de versiones diversas de la Nave de los locos.

“STULTIFERA NAVIS”



“Empecemos por la más sencilla de sus figuras, también la más simbólica. Un objeto nuevo acaba de aparecer en el paisaje imaginario del Renacimiento; en breve, ocupará un lugar privilegiado: es la Nef des Fous, la nave de los locos, extraño barco ebrio que navega por los canales tranquilos de Renania y los canales Flamencos.

El Narrenschiff es evidente una composición literaria inspirada sin duda en el viejo ciclo de los Argonautas, que ha vuelto a cobrar juventud y vida entre los grandes temas de la mitología, y al cual se acaba de dar forma institucional, en los estados de Borgoña. La moda consiste en componer estas “naves” cuya tripulación de héroes imaginarios, de modelos éticos o de tipos sociales se embarca para un gran viaje simbólico, que les proporciona, sino la fortuna, al menos la forma de su destino o de su verdad. Es así como Symphorien Champier compone sucesivamente una Nef des princes et des batailles de Noblesse en 1503; hay también Nef de Santé, junto a la Blauwe Schute de Jacob van Oestvoren de 1413, del Narrenschiff de Brandt (1497) y de la obra de Josse Bade, Stultiferae navicularae scaphae fatuarum mulierum (1498). El Cuadro del Bosco, con seguridad pertenece a esta flota imaginaria”.<sup>67</sup>

Esta explosión de diversas versiones de la nave de los locos como una forma de educación ética, por medio de la metáfora de las diversas posibles aventuras de la o las Naves de los locos, utilizando la tripulación como una serie de estereotipos de carácter moral y ético, y los viajes son las diversas búsquedas, pero que como muchos de los fenómenos de la modernidad tienen su origen en la literatura como la propia modernidad y que en el caso de la nave de los locos encarna y será realizado de manera sistemática.

“De todos estos navíos novelescos o satíricos, el Narrenschiff es el único que ha tenido existencia real, ya que si existieron estos barcos, que transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos. Los locos de entonces vivían ordinariamente una existencia errante. Las ciudades los expulsaban con gusto de su recinto; se les dejaba recorrer los campos apartados cuando no se les podía confiar a un grupo de mercaderes o de peregrinos. Esta costumbre era muy frecuente sobre todo en Alemania; en Nuremberg durante la primera mitad del siglo XV, se registró la presencia de 62 locos; 31 fueron expulsados; en los cincuenta años siguientes, constan otras 21 partidas obligatorias; ahora bien, todas estas cifras se refieren sólo a los locos detenidos por las autoridades municipales”.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Michel, Foucault. “Historia de la locura en la época moderna”, Fondo cultura económica, Breviarios, México 1998. P.21

<sup>68</sup>Ibid.P.21 y22



de la fiesta y las Danzas de los Locos. Así podemos ver cual cierto es que, desde el siglo XV, el rostro de la locura ha perseguido la imaginación del hombre occidental”.<sup>69</sup>

La conceptualización que se hace de la locura en el Renacimiento, va cambiando y aunque de modo general no se atiende a los locos como a enfermos, algún tipo de distinción se hace entre los locos pues no a todos se les expulsa de las ciudades o poblaciones, a pesar de ser detenidos por las autoridades.

La exclusión no es una práctica realizada solo por la modernidad y el Medioevo, también excluye por razones morales o de salud.

En el caso de la lepra quizá algún éxito tuvo la medida pues con el correr del tiempo la enfermedad fue prácticamente erradicada al llegar al Renacimiento, a tal grado que los leprosarios bajaron en gran medida su funcionamiento, de modo que para el siglo XVII y XVIII ya llevaban un largo tiempo prácticamente vacíos, así que toda la infraestructura que se uso para recluir a los leprosos con el tiempo se utilizarían para la reclusión de los nuevos escindidos.

La locura que conocemos, la forma en que tratamos y conceptualizamos al enfermo mental, al igual que la melancolía, son producto de la modernidad, la melancolía y la locura que conocemos son construcciones sociales producto de la modernidad y de la visión proyectual en la que se sustento la modernidad.

Así como la visión proyectual, sirvió para cambiar la sociedad y establecer, la Revolución francesa y con ella una nueva forma de instaurar los estados, basados en las máximas de libertad, igualdad y fraternidad.

La modernidad basada en estas tres máximas pretende o aspira construir sociedades más humanitarias, de modo que en la modernidad necesariamente debían atender las necesidades y derechos de sus gobernados, privilegiando la noción de la individualidad.

El concepto de locura cambia radicalmente de manera que se crean una serie de nuevas clasificaciones de enfermedades, para la modernidad el loco ya no se halla fuera del orden, fuera de la razón, sino que al ser un enfermo, merece otro tipo de trato pero debido a la importancia que el individuo cobra en la modernidad descarga de responsabilidades a la sociedad, pues quien esta mal es el sujeto, bajo esta visión reduccionista y mecanicista el loco, el enfermo mental es como una máquina descompuesta cuya maquinaria interna está rota.

“Sin embargo la expulsión de los locos no es una medida general y al parecer se hacen distinciones entre los locos, no así como señalamos antes con los mendigos, de modo que se expulsa a cierto tipo

---

<sup>69</sup>Ibid.P.21 y22

de locos junto a los mendigos y vagos, sin embargo, hay lugares donde se les recluye e incluso se les cura, por lo que reciben tratamiento la exclusión no es la única medida tomada para tratar a los sin razón: No es fácil explicar el sentido de esta costumbre. Se podría pensar que se trata de una medida general de expulsión mediante la cual los municipios se deshacen de los locos de los vagabundos: hipótesis que no basta para explicar los hechos, puesto que ciertos locos son curados como tales, luego de ser recibidos en los hospitales, ya antes de que se construyeran para ellos casas especiales ; en el Hotel – Dieu de París hay yacijas reservadas para ellos en los dormitorios; además, en la mayor parte de las ciudades de Europa, ha existido durante toda la Edad Media y el Renacimiento un lugar de detención reservado a los insensatos; así por ejemplo, el Chalet de Melón o la famosa Torre de los Locos de Caen; el mismo objeto tienen los innumerables *Narrtürmer* de Alemania, como las puertas de Lübeck o el *Jungfer* de Hamburgo. Se puede suponer, entonces, que no se expulsaba sino a los extraños, y que cada ciudad aceptaba encargarse de aquellos que se contaban entre sus ciudadanos. ¿No se encuentran, en efecto, en la contabilidad de ciertas ciudades medievales, subvenciones destinadas a los locos, o donaciones hechas en favor de los insensatos?”<sup>70</sup>

La iglesia no castigaba o perseguía a los locos, sin embargo se les prohibía el paso a la iglesia y a la liturgia, se asoció el movimiento de los insensatos de una ciudad a otra, con las peregrinaciones, lo que comienza a dar una carga simbólica tanto a la expulsión como a la peregrinación de los locos, estos desplazamientos de una ciudad a otra muchas veces eran encomendadas a peregrinaciones de carácter religioso, o a comerciantes que hacían acompañar sus caravanas con los locos, en una especie de manda, un ritual de expiación para quien se hacía cargo del éxodo, en el caso de los locos sufrían el papel de chivo expiatorio, al ser depositarios o portadores simbólicos de los males de la comunidad que al ser expulsados de las ciudades se llevarían los males con ellos.

En una especie de parangón con lo que en la edad media fuera la tristemente celebre cruzada de los niños, pues al considerárseles faltos de conciencia, también se les considera como almas inocentes, justamente por que su estado mental los coloca en un estado de excepción, entrando en esa otredad.

Al reconocer la locura como enfermedad se concluye que hay que tratarla como tal; al hacer una distinción del resto de las enfermedades, se establecerán múltiples tratamientos para distintas enfermedades mentales o tipos de locura, pero en general se hará necesario lo que Michelle Foucault, llamara el gran encierro.

---

<sup>70</sup>Ibid.P.23

La locura entendida como una enfermedad y la atención que esta merece, requiere o implica; como ya se señaló un cambio en el trato en el ahora considerado enfermo, así se obtiene un trato más humanitario, sin embargo no es sino hasta el siglo XVIII que se institucionaliza la locura y se crea una serie de profesionales dedicados específicamente a estos enfermos, se establece la especialización de la medicina, pero también se instituye un círculo de poder en torno a la atención de estos, por ejemplo se desplaza a las comadronas y pateras, a favor de la atención del embarazo y parto por parte de los médicos; si bien la rápida sistematización del conocimiento que lograron los gremios y academias obtuvieron avances espectaculares; lo cual ayudó a desplazar a los otros saberes que se disputaban el poder y el mercado de los distintos enfermos, pero en el caso de lo que después sería la ginecología, la obstetricia, la perinatología, no solo sirvieron para evitar las muertes por parto y embarazo, sino para apuntalar el poder, la restricción y la manipulación sobre la sexualidad femenina.

De igual modo, el campo de la psiquiatría termina por otorgar el poder para determinar quien se comporta de una manera adecuada, así quien sale del parámetro aceptado es en consecuencia separado, escindido, a pesar de no representar, en estricto sentido una amenaza de contagio como en el caso de las enfermedades infecciosas; sin embargo hay un miedo latente un temor subyacente el cual provoca la segregación de los otros, los distintos.

Por medio de la cuantificación en un proceso de clasificación de lo que será considerado como normal, también obedece a factores políticos y económicos, pues si bien la modernidad pugna por libertar, igualdad y fraternidad, todos aquellos que no entren en los parámetros de normalidad y por lo tanto de igualdad, no podrán entonces ser libres ni tratarseles con respeto o fraternidad, en todo caso como ocurre con los delincuentes, los vagabundos, los locos se les debe separar del resto de la sociedad.

Por tanto la nave de los locos fue una opción viable sobre todo desde el punto de vista de la economía de las ciudades o pueblos, era mejor invertir ocasionalmente en una forma punitiva y arbitraria para deshacerse de los indeseables de los otros, que no se comportan como los demás, que no observan las reglas, no son productivos, pero sobre todo se les considera como seres que perdieron la razón de modo que los locos deben de ser excluidos de la sociedad, por lo que se piensa en un modo más humanitario de tratarlos, al ser distinguidos de los delincuentes y al adquirir el estatuto de enfermos, estos deben recibir un trato distinto más bondadoso, pues al ser enfermos, son dignos de consideración, de lástima y de atención especial.

La locura al ser considerada como la pérdida de la razón y con ella se asocia la imposibilidad para tomar decisiones, así los insanos son despojados también de sus derechos, al no ser

iguales al resto de las personas, estas consideraciones justifican una forma de escisión social, en torno a la cual se erigen las grandes instituciones, en donde se habrá ahora de recluir a los locos.

En este gran encierro, no solo será aplicado a los locos, los delincuentes y los indigentes, al igual que la inquisición el estatus de hereje o de loco se puede utilizar para desacreditar o privar de sus derechos a cualquiera, incluso el derecho de ser libre ha decidir la administración de sus bienes y la posibilidad de heredar bienes, de ahí que hasta al fecha queda establecido especificar que se hereda en pleno uso de las facultades mentales, quedando vedado a los enfermos mentales el derecho a expresarse.

De modo similar las atribuciones tomadas para reclasificar a la otredad, en este ejercicio en el que particularmente la literatura se encargó de darle un carácter moral a la imagen que de el insensato se impuso; así se construyó la imagen del loco llenándolo de un carácter simbólico, imagen sobre la que se acabaron descargando todos los vicios morales, todos los defectos o características despreciables, Brant describe a los locos como un reflejo de un saber construido, no al establecer un objeto de estudio, sino como el reflejo de la percepción de un fenómeno que elabora una sociedad, así que las diversa versiones de la *Nave de los locos* son una especie de compendio o suma de estas visiones que acaba siendo sentencias morales, la amenaza de los infiernos terrestres, la sentencia se cobra ya no en la otra vida, sino que se recibe una sentencia inmediata ante los defectos o pecados cuando aquellos que se lo merecen son ingresados en esta *Nave de los Locos*: “Ciento dieciséis de los cantos del poema de Brant están consagrados a hacer el retrato de los pasajeros insensatos de la nave: Son avaros, delatores, borrachos ; son aquellos que se entregan a la orgía y al desorden; aquellos que interpretan mal las Escrituras los que practican el adulterio. Locher, el traductor de Brant, indica en su prefacio el proyecto y el sentido de la obra; se trata de mostrar que mala que bona; quid vitia; quo virtus, quo ferat error; se fustiga por la maldad que revelan, a impíos, superbos, avaros lujuriosos, lascivos, delicatos, iracundos, gulosos, edaces, invidios, veneficos, fidefrasos... - en una palabra, a todo lo que el hombre ha podido inventar con respecto a su propia conducta”.<sup>71</sup>

Con esta carga simbólica dada a la nave de los locos se busca juzgar el comportamiento moral de la época y advertir que se deben enmendar aquellos que obren de modo similar al ejemplificado en el poema de Brant, pues prácticamente este termina con el Apocalipsis, el Anticristo, de modo que la Nave de los insensatos acaba arrastrada por una gran tormenta, tal como se consideraba que el mundo era arrastrado.

---

<sup>71</sup>Ibid.P.45 y 46



Por otro lado el Bosco también representa, el sinsentido en el cuadro donde el medico esta aun mas loco que aquel a quien pretende curar.

También al mundo moral pertenece *la locura del justo castigo*. “Es ella quien castiga, por medio de trastornos del espíritu, los trastornos del corazón; pero tiene también otros poderes: el castigo que inflige se desdobra por sí mismo, en la medida en que, castigándose, revela la verdad. La justicia de esta locura tiene la característica de ser verídica. Verídica, puesto que ya el culpable experimenta, en el vano torbellino de sus fantasmas, lo que será en la eternidad el dolor de su castigo”.<sup>72</sup>

Esta parte en que la sentencia moral prepara el cambio en lo que ha de ser el trato a los locos, pues se pone de manifiesto que entre la gran fauna descrita en la literatura que ejemplifica y describe a los locos, como personas de todas las profesiones comportamientos, temperamentos, condiciones sociales, la sociedad encuentra no solo el reflejo del comportamiento en estos relatos, sino el reflejo de la fragilidad de la condición humana y pone de manifiesto la posibilidad que cualquiera tiene de caer en el infierno de la nave de los locos.

Deja de ser la amenaza simbólica, deja de ser la espera del escatón, el juicio final al término de los tiempos, para convertirse en una realidad, la nave de los locos no es mas la figura que lleva y trae un sus estereotipos la sentencia moral para enmendar el comportamiento social, para señalar vicios y defectos, es ahora la amenaza del infierno en la tierra.

Quizá por eso la imagen de la locura fascina a la propia modernidad donde se acuña tal como la conocemos, por que efectivamente vemos como se transforma el comportamiento del enfermo pero no podemos ver o identificar los síntomas y vincularlos con una causa palpable, reconocible, algo que se haga evidente, como en el caso de las enfermedades infecciosas.

La locura, cuya voz el Renacimiento ha liberado, y cuya violencia domina, va a ser reducida al silencio por la época clásica, mediante un extraño golpe de fuerza.

En el camino de la duda, Descartes encuentra la locura al lado del sueño y de todas las formas de error. “Esta posibilidad de estar loco, ¿no amenaza con desposeerlo de su propio cuerpo, como el mundo exterior puede ocultarse en el error o la conciencia dormirse en el sueño? “¿Cómo podría yo negar que estas manos y este cuerpo son míos, si no, acaso, comparándome a ciertos insensatos cuyo cerebro está de tal modo perturbado y ofuscado por los vapores negros de la bilis que constantemente aseguran ser reyes cuando son muy pobres, estar vestidos de oro y púrpura cuando

---

<sup>72</sup>ibid.P.37

están desnudos, o cuando imaginan ser cántaros o tener un cuerpo de vidrio?".<sup>73</sup> Pero Descartes no evita el peligro de la locura como evade la eventualidad del sueño o del error.

Esta cualidad prácticamente mágica atribuida al origen de la locura la sigue vinculando a la Melancolía, pues se le atribuye a la locura el mismo origen la bilis negra, de ahí la propensión de los melancólicos a la locura, pero no solo Descartes sigue hablando de este origen común de ambas afecciones, sino que en la propia definición de algunos de los atributos que se ha dado para definir a los locos, se le pueden atribuir a la modernidad se habla de que la época moderna, es la era de los neuróticos, la propia modernidad es definida por la neurosis.

Pues pierde la noción de el tiempo basado en la naturaleza, con el alumbrado artificial, el congestionamiento de las urbes impone la pérdida de la noción del adentro y el afuera de los espacios habitables, al entrar en la casa no se sabe si se entra o se sale de la ciudad, donde los horarios de trabajo pueden realizarse durante las veinticuatro horas del día, donde la identidad es dada como una construcción totalmente social, pues solo existimos en al medida en que el contrato social nos respalda, la firma, el acta de nacimiento, el acta de matrimonio, el acta de defunción, el dominio de las propiedades solo es posible en función de este contrato social, incluso en la modernidad, la psicología nos dice que no somos dueños ya no solo de nuestros cuerpos, sino incluso de nuestra propia mente, certeza que pretendía probar Descartes.

El psicoanálisis viene a decirnos que no habitamos solos nuestros cuerpos, que nuestra psique se halla dividida.

De ahí el terror a que la locura pueda emerger:

*“Los sueños de la razón producen monstruos”*

1. Advirtió Goya en el momento mismo en que la **Modernidad** comenzaba ha realizarse en el ámbito de lo político
2. Ahora bien, ¿Cuál es el sueño de la razón? ¿Cuál sino el proyecto de una realidad configurada por el discurso de la razón científica?  
Tal había sido, por lo demás, el proyecto de la **Modernidad** que cristalizara con Descartes. Un proyecto que, en su punto de partida, exigía suprimir cualquier autoridad del pasado
3. Y que suponía, por eso mismo, la recusación absoluta del origen.  
Pues mientras en el mundo mitológico anterior a la **Modernidad** la red semántica de la realidad estaba narrativamente configurada, la razón de la **Modernidad** exigía en cambio separar la realidad de todo

---

<sup>73</sup> Ibid.P.40

relato fundador.

Reclamaba, por eso, tan sólo aceptar lo que claramente se entiende, de acuerdo con la lógica de los significantes científicos en su exploración autónoma de lo real.

Pero el caso fue que, en ese mismo momento, todo se descubrió dudoso. Y no se trataba, sin más, de una duda cognitiva: poseía, por el contrario, la intensidad emocional de la pesadilla. Nos referimos a la pesadilla de Descartes: *"Cuántas veces he soñado que estaba como ahora, vestido, sentado ante la mesa, junto al fuego, con un papel entre las manos, y sin embargo, dormía en mi lecho. ¿Estaré soñando ahora?..."*

4. Emergía, en ella, el sabor siniestro de la **psicosis**, en forma de una experiencia de pérdida de realidad."<sup>74</sup>

A partir de la construcción del discurso de lo racional, del establecimiento de la razón instrumental, hace que el mayor peligro para el proyecto moderno sea la locura pues implica la pérdida de la razón de la sistematización, del estricto orden en que se establece y clasifica el mundo, quizá esta amenaza simbólica, la locura como la enfermedad que amenaza la razón por ello los insensatos serán reclusos; pues son una seria amenaza para la razón, no son una amenaza para los vecinos o las ciudades en que habitan, son una amenaza para construir la utopía, por ello es que cuando la modernidad se consolida como proyecto político, también se consolida el encierro, la exclusión de los locos, la racionalidad del siglo de las luces se siente amenazada por el sinsentido, es amenazado un orden estricto, por ello hay que acabar con el peligro que esta amenaza supone y ante los propios enunciados de la modernidad política no es posible eliminar físicamente esta amenaza por lo que la solución será la reclusión.

La duda que siempre se tiene sobre la propia cordura permanece en el ambiente de la época, por ello se pretende acabar con cualquier sombra de duda.

"En la economía de la duda, hay un desequilibrio fundamental entre locura, por una parte, sueño y error, por la otra. Su situación es distinta en relación con la verdad y con quien la busca; sueños o ilusiones son superados en la estructura misma de la verdad; pero la locura queda excluida por el sujeto que duda."<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Ibid.P.118

<sup>75</sup> Ibid. 118

Con esto se intenta desterrar la duda de la pérdida de la razón de la misma manera en que la pregunta por el ser, se plantea como “pienso luego existo”, al preguntarse por la razón, al dudar de su propia condición, al preguntarse por lo onírico, al cuestionarse los errores cometidos, ¿La propia pregunta erradica la posibilidad de estar loco?

La duda ya no por la existencia sino por la locura, resulta más inquietante, pues el loco, existe sin tener control ni conciencia, esta falta de control es excluyente, pues al ser considerado como enfermo mental, se pierde la identidad social que es el soporte del contrato social construido en la revolución francesa, se pierden la libertad, se pierde el derecho a expresarse, y se deja de ser igual al resto de los ciudadanos.

Como pronto quedará establecido, ¿Quién no piensa, por lo tanto no existe? “Cierta decisión se ha tomado desde los *Ensayos*. Cuando Montaigne se encontró con Tasso, nada le aseguraba que todo pensamiento no era rondado por la sinrazón. ¿Y el pueblo? ¿El "pobre pueblo víctima de esas locuras"? El hombre de ideas, ¿está al abrigo de esas extravagancias? Él mismo "es, al menos, igualmente lastimoso". Y ¿qué razón podría hacerle juez de la locura? "La razón me ha dicho que condenar resueltamente una cosa por falsa e imposible es aprovechar la ventaja de tener en la cabeza los límites de la voluntad de Dios y de la potencia de nuestra madre Naturaleza, y por tanto no hay en el mundo locura más notable que hacerles volver a la medida de nuestra capacidad y suficiencia." <sup>76</sup>

¿Por que la pregunta por el ser? no responde a la duda por la sanidad mental, por que a la luz del comportamiento contradictorio, incluso errático o francamente loco de los gobernantes hace que no sea fácil legislar o discurrir los límites entre cordura y locura.

Una amplia gama de matices hace que la economía de recursos sea más compleja, para discernir entre uno y otro campo, no se reduce a un razonamiento digital radical en el que se elija entre prendido o apagado; entre existencia y no existencia.

Entre todas las otras formas de la ilusión, la locura sigue uno de los caminos de la duda más frecuentados aún en el siglo XVII. No siempre se está seguro de no soñar, nunca se está cierto de no estar loco: "¿No recordamos cuántas contradicciones hemos sentido en nuestro juicio?" <sup>77</sup>

Como ya se mencionó lo onírico, el error ya se considera desde este momento como una forma privilegiada, como un signo del estado de la mente, tan es así que Freud mucho tiempo después tomará el error y el campo de lo onírico como el acceso privilegiado a esa región entonces inexplorada y hasta cierto punto inexistente del inconsciente.

---

<sup>76</sup> Ibid.P.119

<sup>77</sup> Ibid.P.120

“Ahora bien, esta certidumbre ha sido adquirida por Descartes, quien la conserva sólidamente: la locura ya no puede tocarlo. Sería una extravagancia suponer que se es extravagante; como experiencia de pensamiento, la locura se implica a sí misma, y por lo tanto se excluye del proyecto. Así, el peligro de la locura ha desaparecido del ejercicio mismo de la Razón. Ésta se allá fortificada en una plena posesión de sí misma, en que no puede encontrar otras trampas que el error, otros riesgos que la ilusión. La duda de Descartes libera los sentidos de encantamientos, atraviesa los paisajes del sueño, guiada por la luz de las cosas ciertas; pero él destierra la locura en nombre del que duda, y que ya no puede desvariar, como no puede dejar de pensar y dejar de ser”.<sup>78</sup>

Descartes pretende dar una vuelta de tuerca extra al recurso del pensamiento como garante no solo de la existencia, sino como una forma de apuntalar y consolidar la razón, que ahora es inestable ante el miedo a la locura, el argumento se basa en que el propio cuestionamiento del raciocinio sobre el problema es suficiente garantía del mantenimiento de la coherencia del pensamiento y por ende de la existencia. Sin embargo la mera existencia no garantiza la coherencia, ni la cordura pues los locos pueden dudar de su cordura y existen a pesar de tener un comportamiento errático.

Entonces al constituirse la locura como una excepción, al ser convertido en una ambigua categoría se le envía a la otredad, quedando atrapada la locura en lo que se llamará Fenomenología del Espíritu, cayendo en la contradicción de la razón, al utilizar o aceptar que algo del mas allá, un concepto metafísico se manifieste de modo físico, con lo que se crea este limbo conceptual que justifica la exclusión de aquellos que entran en esta categoría, pero sobre todo, se erradica la amenaza a la propia razón y con el fin de la amenaza, también se resguarda el proyecto ordenador de la modernidad.

Justamente esta definición ambigua es la que en un futuro pondrá tantas trabas, tantos obstáculos, al establecimiento del Psicoanálisis como disciplina científica, por ello se acusó a Freud de querer establecer una extraña mezcla de disciplinas no científicas, elucubraciones cripticas que pretendían estudiar algo inexistente, incluso se le acuso de charlatán.

“Por ello mismo se modifica la problemática de la locura, la de Montaigne. De manera casi imperceptible, sin duda, pero decisiva. Allí la tenemos, colocada en una comarca de exclusión de donde no será liberada más que parcialmente en la *Fenomenología del Espíritu*. La No-Razón del siglo

---

<sup>78</sup> Ibid.P.120

XVI formaba una especie de peligro abierto, cuyas amenazas podían siempre, al menos en derecho, comprometer las relaciones de la subjetividad y de la verdad. El encaminamiento de la duda cartesiana parece testimoniar que en el siglo XVII el peligro se halla conjurado y que la locura está fuera del dominio de que el sujeto conserva sus derechos a la verdad: ese dominio que, para el pensamiento clásico, es la razón misma. En adelante, la locura está exiliada. Si el *hombre* puede siempre estar loco, el *pensamiento*, como ejercicio de la soberanía de un sujeto que se considera con el deber de percibir lo cierto, no puede ser insensato. Se ha trazado una línea divisoria, que pronto hará imposible la experiencia, tan familiar en el Renacimiento, de una Razón irrazonable, de una razonable Sinrazón. Entre Montaigne y Descartes ha ocurrido un acontecimiento: algo que concierne al advenimiento de una *ratio*. (Montaigne, *Essais*, libro 1º, cap. XXVI, ed. Garnier, pp. 231-232.) Pero la historia de una *ratio* como la del mundo occidental está lejos de haberse agotado en el progreso de un "racionalismo"; está hecha, en parte igualmente grande aunque más secreta, por ese movimiento por el cual la sinrazón se ha internado en nuestro suelo, para allí desaparecer, sin duda, pero también para enraizarse".<sup>79</sup>

Se establece a partir de este momento una línea tajante entre la razón y la sinrazón que fue permitida con el germen de la modernidad, el renacimiento fue el que permitió desarrollar el pensamiento utópico, es justo esta posibilidad de atreverse al sinsentido y a la locura lo que paradójicamente impulsa el proyecto de la razón, esta sin razón que es común al Renacimiento, es la energía que promueve los grandes viajes de exploración, el enfoque humanista que comenzó la secularización del mundo para construir un mundo laico, esta sinrazón es el motor del Quijote, de la Utopía de Moro, es justamente el espíritu trasgresor e innovador, pero que una vez establecido en el poder por medio del dominio de la información al convertirse en la voz rectora de las academias y los gremios que sistematizaron el carácter inquieto, curioso e innovador, ahora consolidado como poder se siente amenazado por su origen, la sinrazón que no carece de sentido. Pero que la obsesión organizadora del enciclopedismo, el proyecto político de la modernidad identifica como una clara amenaza, todo aquello que amenace el orden concebido como el funcionamiento perfecto de una máquina, las ideas que difunde Descartes al institucionalizarse intentan desterrar la locura del reino de la razón, así se pretende instaurar el enciclopedismo, de modo que los sistemas penales, las academias, las instituciones del estado moderno en general se consolidan. La construcción de la otredad que será uno de los grandes lastres para el propio proyecto moderno, pues en base a esta construcción conceptual de la modernidad se ignoraran los postulados de libertad, igualdad y fraternidad, la

---

<sup>79</sup> IbidP236

exclusión que se impone por el afán clasificatorio, justificará con todo el peso de las academias la necesidad de mantener lejos a los diversos grupos de indeseables; los grupos que trasgreden el orden. Realmente el entendimiento y la atención a las enfermedades mentales cambia poco en todo el periodo de tiempo que comprende la modernidad, es decir del siglo XV y XVI hasta el XIX, en el siglo diecinueve comenzaran los avances significativos en el entendimiento de la fisiología cerebral, pero el entendimiento de la psique comenzara una gran revolución con la llegada de las teorías de Sigmund Freud.

El uso de drogas que se emplearen a partir de estudios de la fisiología, la química del cerebro y sistema nervioso, hará que psiquiatría se consolide como una rama reconocida de la ciencia, pero no toda la explicación de la locura se hallará en desordenes de carácter orgánico, el comportamiento, en gran medida es marcado por nuestras historias personales. En como nos relacionamos con nuestras familias y en buena medida seremos tan enfermos, como enfermas sean nuestras relaciones con las familias de origen, tenderemos a comportarnos en sociedad de la misma forma en que nos relacionamos con la familia, esto marcará nuestra sexualidad, punto clave para Freud y principal punto de crítica, pues se considera reduccionista para otras escuela psicoanalíticas, el explicar todo el comportamiento humano a partir de la sexualidad: Así como se validó y estableció un parámetro de normalidad, de enfermedad y salud, de igual modo se hizo con la razón y la sinrazón a estas nociones además se les asocio el comportamiento sexual, a partir de lo que Michel Foucault llama la época clásica, en este momento cualquier preferencia o comportamiento sexual que saliera de lo convencional; es decir de la relación monógama heterosexual, se considera como anómala y enfermiza de ahí que incluso durante buena parte del siglo XX la homosexualidad se considero como una enfermedad; de modo que si la enfermedad mental, la sinrazón, encuentra sus orígenes en una sexualidad perturbada, la sexualidad es el límite de la razón así como el ejercicio de la actividad sexual.

En especial a partir del patriarcado, la sexualidad en todas las culturas ha sido parte de una forma de dominio y control, particularmente la sexualidad femenina, aun que los hombres no escapan y están igualmente atrapados por ciertas construcciones sociales, con las cuales se espera que cumplan; aunque estas formas de control nunca habían llegado al extremo de crear una escisión social tan extrema, como ha ocurrido con occidente a partir de este paradigma, en el que la razón y la sinrazón termina degradando a aquellos que entran en la categoría de la sinrazón para convertirse en consecuencia en anormales.

A pesar de que los nuevos presupuesto llegados con el pensamiento Freudianos crearon una nueva otredad, que estigmatizo o coloco a muchas personas en calidad de enfermos, anormales e incluso en calidad de degenerados, dándole a las buenas conciencias, argumentos “científicos para discriminar y excluir a quienes no se comportaran igual a ellos” el propio Psicoanálisis tuvo posteriormente que luchar para revertir estas malas interpretaciones a los postulados Freudianos.

El Psicoanálisis también debió luchar para establecerse como puerta de entrada a la compleja estructura interna de la psique, serán la palabra, el lenguaje y los intercambios simbólicos, la llave de acceso, esto al parecer es poco creíble para muchos, pues al estar establecidos los conocimientos de una visión maquinista y lineal de las cosas, el manejo de la palabra como forma de cura y al alejarse de los esquemas maquinistas del mundo, donde toda explicación se halla en factores químicos y físicos; pero la psique que resulta etérea a la percepción, por no poder ponerse bajo observación de forma directa, hace que los detractores de el psicoanálisis, lo tachen de ser una disciplina poco científica, juzgada así, desde la perspectiva de las llamadas ciencias duras, que tardarían varias décadas más en validar el relativismo y el punto de vista del observador: La ciencia de las enfermedades mentales, tal como puede desarrollarse en los asilos, no será nunca más ciencia de la observación y de la clasificación. Ello no será un diálogo. Y no podrá serlo verdaderamente sino hasta el día en que el psicoanálisis deje de depender de la mirada de otras disciplinas para validarse, abandonar el esquema mecanicista será esencial en el asilo del siglo XIX, para poder sustituir esta por los poderes del lenguaje.

Sin embargo el psicoanálisis no rompió con la relación vigilante-vigilado, es decir la relación coercitiva entre enfermo y medico de modo paralelo a la relación carcelero-convicto; de forma que el ejercicio del vigilante ya no se centra solo en la observación del enfermo y su comportamiento sino sobre todo se dirigirá a lo que dice, a pesar de centrarse esta nueva relación en el lenguaje esta no se establece como un diálogo, por lo menos no como un diálogo de iguales sino una relación asimétrica que es la de dominio, un discurso inquisitivo desde la posición del poder donde se pregunta, pero no se da respuesta, sino como tratamiento cuyo fin desconoce el paciente, al no verse al paciente como un igual por no contar con la razón se le niega la respuesta y de derecho a saber algo sobre su tratamiento.

Vigilancia y Enjuiciamiento: “aquí se perfila ya un personaje nuevo que va a ser esencial en el asilo del siglo XIX. El mismo Tuke dibuja su perfil cuando relata la historia de un maníaco sujeto a crisis irreprimibles. Un día en que éste se paseaba con el intendente en el jardín de la casa, entra



bruscamente en una fase de excitación, se aleja unos pasos, toma una gran piedra y hace ademán de lanzarla contra su compañero. El intendente se detiene y fija su mirada en el enfermo; después avanza algunos pasos y "con un tono de voz resuelto, le ordena dejar la piedra". A medida que se aproxima, el enfermo baja la mano, y después deja caer su arma; "entonces se deja conducir tranquilamente a su cuarto". Una cosa acaba de nacer que no es ya represión, sino autoridad. Hasta el fin del siglo XVIII, el mundo de los locos estaba habitado por un poder abstracto y sin rostro que los tenía encerrados dentro de límites donde no existía sino el vacío, donde no había nada además de la propia locura; los guardianes eran reclutados entre los mismos enfermos. Tuke establece, al contrario, un elemento mediador entre guardianes y enfermos, entre enfermedad y locura.”<sup>80</sup>

Aparece otra figura en el trato a los enfermos mentales que, también es algo contradictoria, pues si su encierro se debe a su falta de cordura a su sinrazón a que su comportamiento sale de la “normalidad” entonces como es que los enfermos mentales son capaces de reconocer autoridad, lo cual solo es posible si estos son capaces de reconocer formas de orden, sin embargo esto si representa un avance en el tratamiento pues los actos coercitivos ya no son el único recurso para relacionarse con los pacientes.

Por otra parte es curioso observar como Freud utiliza el arte para abrir o romper los sellos de la psique, establece modelos que utiliza como metáforas para simplificar el comportamiento de los pacientes a su cargo, de modo que abreva en la literatura, particularmente en los relatos mitológicos griegos, que se han tornado en todo un cliché del comportamiento, Freud al contar con una sólida formación cultural fincada en las culturas clásicas particularmente la griega, establece a partir de estos ciertos patrones que se pueden identificar en las carencias de los pacientes durante el desarrollo, el cual se ve truncado cuando la carencia se torna permanente impidiendo al paciente, pasar al siguiente estadio de desarrollo.

Así como Freud abrevó en el arte para establecer sus modelos, que ciertamente no dejan de ser demasiado deterministas y mecánicos a los ojos contemporáneos, pero que sin duda establecieron las bases para el desarrollo de toda una área de conocimiento, de igual modo Freud influiría en el arte del siglo veinte de manera determinante; en movimientos tales como el surrealismo, el expresionismo.

Al marcar la puerta de acceso al subconsciente también devela y revela que nuestro carácter, personalidad, el dominio de nuestra conciencia y cuerpo no son totales, tal como se creía en la era de la razón con Descartes, el pienso luego existo, la res cogita y la res extensa no nos pertenecen

---

<sup>80</sup> Ibid. P.263

del todo, compartimos nuestra residencia en el cuerpo, con otras partes de nosotros mismos que generalmente no vemos y que otras tantas preferimos mantener ocultas.

Así que al quebrantarse la solidez de la razón al encontrarse que no es dueño ni de sí mismo, que cohabita y comparte el dominio de su propia corporeidad.

Por ello la posmodernidad como una época de crisis de la modernidad puede caracterizarse con la imagen de lo esquizoide, a diferencia de la modernidad que es neurótica, quizá hasta histérica, pero la propia crisis que la hace inconsistente, irresoluble e inviable como proyecto, hace que la llamada posmodernidad y su propia identidad al carecer de proyecto carezcan de una finalidad y por tanto de deseo, de tensión proyectual, así que se puede caracterizar como un esquizoide. De modo que la violencia extrema, la abyección del ser que es la ruptura de la identidad que se encuentra muy próxima a los trastornos, de modo que desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, comienza un gran interés por el arte producido por los locos, hay ejemplos múltiples, pero uno de los más destacados sobre todo por la coherencia de la obra, dentro de la percepción del mundo que desarrolló Antonin Artaud (1896 – 1948).

“El término esquizoide se aplica al individuo cuya experiencia ha sufrido una doble ruptura: con el mundo que le rodea y consigo mismo. Es una persona que no se encuentra en armonía con el resto y que sufre un sentimiento de soledad y aislamiento desesperantes (...) Se siente como una persona entera pero dividida o reventada, como dos seres (o más) diferentes”.<sup>81</sup>

De modo que se tienden a borrar límites y caracterizaciones de géneros, de instituciones, de modo tal que se insiste en la pérdida de fronteras, de nacionalidades, la pérdida de un proyecto, la pérdida de la idea de historia, para cambiarse por un eterno presente, una especie de atemporalidad, pero también la falta de identidad, por ello todo vale, la falta de identidad hace tanto en lo estético, como en lo político aparecer la carencia de unidad, pero tampoco hay oposición real a un sistema predominante, la falta de límites hace que sean válidas cualquier agresión y trasgresión al otro.

Paradójicamente para Antonin Artaud la escisión interna de la psique, lejos de producir un discurso incoherente y disociado logra a pesar de todo hacer una exploración del inconsciente.

Así a finales del siglo XIX, comienza la fascinación por el arte de los niños y de los locos, pero al no poder entender este arte, este interés migra y se transforma en un ansia por lo exótico por lo desconocido, se vuelve curiosidad por otras culturas, no se hará diferencia por el arte de otras culturas

---

<sup>81</sup> José Miguel, Cortés. "Orden y caos" Editorial Anagrama, S.A. Barcelona 1997 P.115

e incluso por el arte de las llamadas culturas primitivas, siempre aun con este aire condescendiente del enfoque eurocentrista.

Este creciente interés produce estudios y la consecuente publicación de diversos trabajos: “Es en este contexto que donde el doctor Walter Morgenthaler expresó la idea según la cual la enfermedad mental (en la medida que destruye ciertas estructuras inhibitoras de la personalidad) puede favorecer la eclosión de fuerzas expresivas habitualmente rechazadas. Paralelamente y maravillado por la obra de un enfermo sicótico llamado Adolf Wölfli, decide consagrarle una monografía que se publica en 1922. Ese mismo año Hanz Prinzhorn escribió *Expresiones de la locura*, libro que tendría gran repercusión entre los surrealistas y Dadaístas y que se sustenta en el estudio de más de cinco mil obras artísticas recogidas en diferentes manicomios de Alemania y Suiza”.<sup>82</sup>

El estudio que los artistas de ese momento hacen sobre la nueva disciplina que como ya se mencionó en otro capítulo se centra en el uso de sustancias, uso que pronto habrá de ser proscrito, por los accidentes sucedidos, por lo que algunos artistas se acercan al psicoanálisis como una manera de acercarse al subconsciente, de modo que el automatismo será uno de los vehículos favoritos.

Cuando en 1919 Max Ernst, expone su trabajo conjuntamente con la obra de enfermos, mentales y analfabetas, abre el camino para validar otras visiones del arte que no están mediadas ni controladas por los cánones, dados por la academia, ni por la supuesta razón, por lo que el avistar el mundo que habitualmente es ocultado por nuestros prejuicios ahora permite mostrar esas otras realidades: La creación entendida como la proyección fantasmagórica del mundo interior que dota a todos sus objetos de un cierto naturalismo psíquico, siendo por tanto las tensiones inconscientes y los conflictos internos los que hacen posibles el hecho creativo.

Sin embargo el encuentro o mas bien el desencuentro entre Andre Bretón y Freud, los múltiples métodos del automatismo y la aproximación de los surrealistas con otros investigadores teóricos del psicoanálisis dan algunos resultados aunque fuese de modo efímero.

Uno de estos breves pero fructífero encuentro fue el que se dio entre Dalí y Jacques Lacan, aunque no se trata de un encuentro en estricto sentido si mantuvieron una línea de investigación y complicidad en torno a la concepción de la psicosis paranoica, ideas en las que Dalí dará soporte y legitimación a su quehacer frente a la institución científica: En 1932, Lacan publicó su primer libro, *La psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, texto importante no sólo porque proporcione su acercamiento a los surrealista (que no duró mucho tiempo), sino por que va a marcar claramente las

---

<sup>82</sup> José Miguel Cortés, “*Orden y caos*”, Editorial Anagrama, S.A. Barcelona 1997 P.115 y 116”

investigaciones de los años cuarentas y cincuentas en torno al lenguaje de los locos, la locura como un lenguaje de los creadores heréticos.

Lacan entiende el lugar del subconsciente como un conjunto de significantes organizados sobre la trama de un discurso; entendiendo el inconsciente como el discurso del otro, el Yo no se entiende independiente de la existencia del otro. El estadio del espejo. Es un proceso precursor de esta dialéctica; de hecho, la identificación del niño con su imagen especular es posible en la medida que ella está sostenida por un cierto reconocimiento del otro (en este caso la madre). Es a partir de la imagen del otro que el sujeto accede a su identidad. Para Lacan la división del sujeto procede su sometimiento al orden simbólico; más exactamente, al orden que va a mediatizar la relación del sujeto con lo real, enunciado, para el sujeto, lo Imaginario y lo Real. Decir que el sujeto está dividido es ya, según Lacan decir que no hay sujeto, sino ser hablante, es aceptar que es el orden lo que crea el sujeto estructurándolo en un proceso de división que hace posible el inconsciente.

Al validar o consolidar al lenguaje en relato y por tanto el universo simbólico, y al establecer que todo intercambio y actividad humana descansa sobre este presupuesto, establece que todo es lenguaje y todo es relato y por tanto se hace posible los cambios radicales de discurso y por tanto de paradigma, por lo que todo es posible en el discurso, incluso el discurso del loco o el capricho del artista, siempre y cuando exista coherencia interna en el discurso el relato, es válido digamos de manera local, aun que fuera de esa esfera de influencia sea considerado el discurso de un loco, un ejemplo de esto es el discurso de disociación corporal de Artaud, que es tan válido como cualquier otro.

La imagen que Artaud forma de sí mismo es muy próxima a la que Kristeva asocia a la abyección, la cual es capaz de un muy alto grado de violencia, que afecta a otros pero sobre todo a quien genera esta manera de verse a sí mismo, es quizá esta la razón por la cual nos fascina y a la vez aterriza la posibilidad de no poder conservar nuestra corporeidad, sin que seamos dueños de ella, habitar en un cuerpo del cual ya no somos conscientes, ni percibimos ni vivimos ya con él, la muerte de nuestra identidad, sin desaparecer por completo.

Resumiendo, al establecerse con el psicoanálisis, la psiquiatría que imponen una nueva forma de ver y clasificar el comportamiento humano, los estereotipos que construye, parecen definir a la modernidad y la posmodernidad, la modernidad ya definida e identificada como una era de neurosis, de alguien que tiene bien definido quien es, pero que se hunde en una era del desencanto, de la moderna melancolía, la desesperación de la falta de salidas, el proceso de deshumanización, y el

duelo no resuelto por el fin de su razón de ser, al no haber un cadáver de la modernidad, ¿es un ser? un muerto viviente parece haber un proceso de pérdida de la identidad un violento proceso en el que se pierden los límites de si mismo, la posmodernidad adopta el comportamiento de un sicótico, con múltiples personalidades, sin tener una identidad plenamente establecida, sin límite corporal, incluso los medios han exacerbado el sentido de disolución de la identidad y del espacio.

De algún modo este miedo esta falta de resolución o de expectativas con respecto a la cancelación del futuro, ante el eterno presente posmoderno, el predominio de una estética marcada por el desencanto que impero durante todo el siglo XX y lo que va de la primera década de este comparten la falta de salidas viables, ya sea en lo económico, lo político, lo social y por supuesto lo estético, la sobrecarga de imágenes, la falta de herramientas tanto preceptuales, como conceptuales para procesar, organizar y asimilar esta enorme carga de información, el mundo de la virtualidad, el mundo de la simulación acentúa la falta de límites en la identidad, las múltiples identidades, sexos, o roles que se adquieren en la red no tienen límite, incluso ya no la múltiples personalidades sino las múltiples ubicaciones simultaneas, por ello la violencia de la posmodernidad generada por una profunda sensación de vacuidad, que de modo similar al barroco intenta llenar con la apabullante proliferación de imágenes que acaban por romper el sistema y de significaciones, no por que el símbolo y el signo dejaran significarse, sino por que la cadena infinita de significaciones termina por romper el sistema ante la imposibilidad de significar lo infinito, no como concepto sino en el mas literal de los sentido, nos inmoviliza la paradoja de un vacío que nos aplasta con su infinita masa.

## CONCLUSIONES

Lo que ocurre en la cultura contemporánea obedece o es resultado de una serie de fenómenos muy complejos, el primero de entre ellos es el contexto histórico, pues atravesamos la transición entre dos eras, yendo de la modernidad a la llamada posmodernidad (que para muchos como en mi caso la consideramos un periodo de crisis de la modernidad), es pertinente observar que esta transición no es un fenómeno homogéneo; incluso se han marcado algunos sucesos paradigmáticos, en cuanto se refiere a las artes muchos señalan al expresionismo abstracto como la última vanguardia histórica, en cuanto a otros aspectos ha resaltar se encuentran: el lanzamiento de la primera bomba atómica el 6 de agosto de 1945 considerado el inicio de la posmodernidad en términos tecnológicos, en lo que refiere a lo político se marco el 9 de noviembre de 1989 el día de la caída del muro de Berlín, este suceso marca el fin de la modernidad, se considera terminado el proyecto utópico que impulsó a la modernidad; sin embargo solo algunos países del llamado primer mundo podrían considerar que han superado el estadio de la modernidad, por tanto la condición posmoderna debería ser alcanzada cuando una sociedad alcance de modo pleno la modernidad en los siguientes aspectos político, económico, tecnológico y cultural.

Razón que hace muy limitada la lista de países que podrían considerarse plenamente instalados en la condición posmoderna, en lo que respecta al tercer mundo y las llamadas culturas o naciones emergentes, como en el caso de México distamos mucho de alcanzar estos estados de desarrollo. En lo político presentamos rasgos premodernos, pues no alcanzamos una democracia plena, en lo económico la abrumadora desigualdad en la distribución de la riqueza no llevan a estar muy lejos de la equidad, la igualdad, no solo no existe en lo que refiere a la riqueza, sino en cuanto a derechos y trato igualitarios, teniendo para la población originaria o indígena que es la base de nuestra población mestiza un trato discriminatorio y en muchos casos un trato racista; por todo ello convivimos sociedades premodernas con posmodernas e incluso ya existe la especulación de haber superado la posmodernidad, para entrar en un proceso de transculturización, que implicaría que incluso la propia posmodernidad ha sido superada sin que muchos hayan alcanzado la posmodernidad.

Pero este trabajo se centra en el fin de la modernidad y el síntoma o el signo principal que anuncia su final y su principal dolencia a lo largo de su temporalidad la melancolía, pues en ella subyace una

paradoja, esta moderna melancolía es resultado no de una enfermedad como ya se menciono, es el desencanto del genio, esta mezcla entre razón y una especie serendipia (accidente afortunado), o si se quiere ver así la iluminación, inspiración o mirada privilegiada que en general hace hallazgos, pero que en el caso de su relación con el conocimiento y el proyecto moderno nunca puede superar una barrera, ya sea como un saber o como la concreción de la utopía, al ser un proyecto político inconcluso.

Esta constante insatisfacción lo podemos encontrar también actualmente, la podríamos llamar igual que Freud *El malestar en la cultura*, la insatisfacción en las formas de vida, en las relaciones sociales, político, culturales y económicas, no pretendemos explicar esto de la misma manera y menos particularizar o establecer un modelo o explicación psicoanalítica, sino mas bien describir este malestar que he definido como la melancolía, que no es una tristeza personal, no me refiero al individuo triste, sino a el sentimiento que produce al igual que la *Melancolía I* de Durerro la derrota del conocimiento, lo inútil de los esfuerzo y no vislumbrar posibilidad alguna de cambiar esta condición, de manera que el melancólico no es un individuo, es el estado de la cultura en general, una cultura melancólica pero particularmente la cultura Occidental, pues las nociones creadas desarrolladas y sostenidas desde el renacimiento a la fecha, se sustentaban en un proyecto inconcluso. Si bien la llamada posmodernidad se ha encargado de hacer una revisión de la modernidad, me parece no ha trascendido ni superado las limitantes de la propia modernidad, cuando mucho ha remarcado y señalando sus contradicciones, de modo que el pensamiento posmoderno no es original es revisionista; por ello se insiste en un eterno presente, puesto que al no haber nuevos paradigmas no se producen cambios en la manera en que se entiende el entorno, sobre todo este pensamiento se ha caracterizado por su marcado acento pragmático, sin embargo no intenta ser totalizante, por el contrario tiende a ser muy específico.

Esté trabajo no pretende ser una explicación plena de un fenómeno, es apenas una descripción o una explicación parcial, de algo que creo ocurre cuando menos en la percepción de la cultura contemporánea, el desencanto, la frustración o la enorme indiferencia traducida en *tedium vitae*, la creciente población afectada por la depresión, la cara actual de la melancolía.

El fin de la modernidad que trajo consigo el duelo, esta sensación de pérdida, de desencanto que acompañó prácticamente todo el siglo XX y lo que va del actual, la sensación casi claustrofóbica que nos causa el callejón sin salida producido por la ahistoricidad.

Me parece que de modo subyacente permanece la oposición orden- civilización vs. caos-naturaleza equivalente a lo representable e irrepresentable o impresentable, lo humano y la mirada humana

opuesta a lo incognoscible, que comienza siendo identificado con lo sobrenatural, lo divino, lo siniestro; mas tarde se intenta romper con la metafísica para entrar en el campo de lo fenomenológico.

Sin embargo queda aquello que sin ser sobrenatural aun presenta un misterio, eso que se oculta, eso que no podemos develar, aquello que sin ser parte de la metafísica sigue sin ser accesible, no solo lo natural, sino la propia sociedad moderna es incapaz de verse de modo especular, en ese sentido el proyecto político de la modernidad y la irresoluble posmodernidad quedan emparentadas con *La náusea* de Sartre, esta náusea es el síntoma de esta falta de identidad de certeza sobre el ser de una sociedad cuyo proyecto mayor fracaso, así la identidad de la posmodernidad al no poder contener la náusea es la de la figura usada por Julia Kristeva para la abyección, la posmodernidad tiene la imperiosa necesidad de consumir y consumirse , si poder saciarse, lo cual nos lleva a un desarrollo insustentable, de igual modo en lo correspondiente a lo cultural o lo tecnológico existe esta avidez por el consumo, ya sea de imágenes, música, computadoras, gizmos, gadgets, widgets, ropa, todo estetizado, esta compulsión por consumir y consumirse, se debe a su falta de identidad, a la ambigüedad, al no tener ni adentro ni afuera, al ser en y estar un infinito presente, tiene un principio pero carece de fin; donde además ya no hay diferencia entre la representación y lo representado.

La sexualidad, la vida son también bienes consumibles por lo que se ha perdido la seducción en lo sexual y en el arte. En lo sexual, se sustituye el erotismo y la seducción por la pornografía, lo evidente y lo obscuro, en el arte se pierde el efecto estético y la seducción dada en la representación, estos son sustituidos por la presentación del objeto y la falta de significación de este.

Por su parte la modernidad si bien no perdió, ni ha perdido los límites de lo que es, si es neurótica por ser contradictoria e irresoluble y es precisamente esta característica lo que la imposibilita a concretar el proyecto de la modernidad, que es paralelo y subyace en el inconsciente, de la oposición orden-caos, civilización-naturaleza, conocido-incognoscible.

En esta oposición vamos contra la entropía, al orden natural de las cosas, al cual no tenemos acceso, por ello solo le queda contemplar melancólicamente toda la obra hecha, la cual es tan inútil como su anhelo de arribar a lo que no es posible acceder.



De modo similar ocurre con el orden social, el proyecto político de la modernidad no obtuvo los resultados esperados, la libertad, igualdad y fraternidad proyectados en la revolución francesa, no se alcanzaron de manera homogénea, buena parte del fracaso del proyecto moderno obedece al factor económico, por ello en buena medida fue abandonado; a consecuencia de lo anterior se hace el anuncio de la muerte de la modernidad al desplomarse la economía del llamado bloque socialista o comunista.

Como suele ocurrir en los procesos históricos, la muerte de un periodo es la muerte de una forma de entender el mundo, no son tajantes ni homogéneos, tal como ocurrió por ejemplo con el Renacimiento con respecto al Medioevo: España donde este llega de modo muy tardío pues en el resto de Europa las instituciones modernas ya se habían impuesto, mientras España permanecía casi sin cambios encabezando la contrarreforma. La posmodernidad no se han instaurado de manera homogénea, el proyecto moderno creó la tensión a futuro teniendo como motor el anhelo por alcanzar la utopía, lo cual construyó la noción de progreso, de bienestar, que al tomar plena conciencia de sí con la revolución francesa este proceso se aceleró, se mejoró la calidad y el nivel de vida de muchos, se alcanzó cierto progreso en términos de salud, de expectativa de vida, pero nunca llegó a todos, por lo que la igualdad nunca se concretó; pero si la posmodernidad se anuncia como un eterno presente, y se ha llegado al fin de la historia pues se le remarca transformando el concepto de esta, dejando de ser el registro de los hechos pasados, para convertirse en uno más de estos relatos, desapareciendo la historia escrita con mayúsculas, se convierte en el punto de vista de algunos o de alguno en ese sentido se da un paso en democratizar la historia, pues se le da voz al hombre común, pero al acabar con visión proyectual, con la visión escatológica (entendido como el fin de los tiempos) de la historia, se termina la tensión a futuro, no existe un motivo o un lugar al que llegar, la noción de progreso deja de tener sentido; ¿Entonces para que cambiar? Por ello se habla de un eterno presente en la posmodernidad, con lo que se cancela conceptualmente la búsqueda de la utopía, el progreso con vista a el futuro, por lo tanto esto plantea un callejón sin salida, pues no se vislumbra que idea o concepto dará la energía y la razón de ser a la posmodernidad.

Si no se superó ni alcanzó a nivel global la modernidad, sino se ha terminado el duelo de las sociedades posmodernas por el proyecto moderno y aun siendo superado, la posmodernidad hereda esa negra y profunda tristeza que acompañó desde su concepción a la modernidad, la

melancolía, el desencanto es parte de la cultura posmoderna E. M. Cioran lo describe así en el siguiente aforismo dedicado al tedio a la repetición de los actos sin sentido :“Creo en la salvación de la humanidad, en el porvenir del cianuro”.<sup>1</sup>

Este aforismo resume el desencanto por el futuro de la humanidad, la falta de salidas que se hizo presente desde los Nihilistas y se concreta la imposible superación de la condición moderna pues nunca se concreto, la melancolía se halla presente en forma de desencanto, en prácticamente cualquier actividad, pero particularmente en el caso de la cultura y sus diversas manifestaciones; así atravesamos por un periodo de un marcado barroquismo, la saturación de los medios al estar llenos de mensajes que no solo saturan nuestros sentidos sino la psique, esta saturación impide la codificación de la información, por lo que solo nos enfrentamos a un infinito transito de información. Como se ha referido en este trabajo es posible heredar el lenguaje con un código que nos permita generar información, pero heredar el infinito no tiene ningún sentido, como señala Derrida en *La escritura y la diferencia*, de modo que vivimos en el reino de la vacuidad, del consumo rápido que no permite codificar ni asimilar nada la abyección del significado.

Por otra parte este frenesí de consumo se debe en gran medida a que la cultura contemporánea se funda en ser una construcción simbólica, nuestro contacto con la res extensa, está tan mediado por el lenguaje y las representaciones simbólicas que ya no estamos en contacto con ella. Ya no estamos en contacto con las manifestaciones o la percepción de la realidad, estamos ante la representación de la representación, por lo que nos hallamos en una metarrealidad, así se confunde el consumo de información y de objetos; nuestra relación con el mundo a estas alturas en buena medida una serie de intercambios y transacciones simbólicas, así como nuestra identidad social es un constructo social.

Y si nuestra identidad no es nuestra, sino un convenio social y nuestro cuerpo y nuestra psique no son plenamente nuestros, sino solo una habitación compartida por el yo, con el ello y el superyó.

La salida ya no se halla en la ilusión de la utopía, ni el progreso, si ya no hay un plan a futuro, sino un retorno al eterno retorno que esta ahora alejado de los ciclos naturales, si no existe refugio ni confort al salir de una situación, pues ya no hay diferencia entre adentro y afuera, pues los límites entre realidad y representación se tienden a borrar los límites de nuestro cuerpo y

---

<sup>1</sup> E. M. Cioran “Silogismos de la amargura.” Tusquets, Barcelona, 1997.

nuestra psique en asociación a la tecnología, que ha borrado con la luz eléctrica el ciclo del día y noche, la inmersión virtual borra los límites corporales, así como la interacción en este medio como en la internet, plantea la disolución de los límites del adentro y el afuera de la personalidad donde la gente adopta distintas personalidades, asumiendo distintos roles cambiando de nombre y de sexo, pero la resolución del *tedium vitae* no radica en el uso de estos subterfugios pues precisamente Jean Baudrillard describe la desilusión estética y la pérdida de efecto estético, la pérdida de la seducción, la pérdida de la representación a favor de la presentación del objeto y de la imagen teletecnomediática, de modo que si se han borrado los límites entre la realidad y las representaciones, también se ha perdido el límite entre lo que solían ser los diversos ámbitos de la vida; se perdió también el límite entre lo público, lo privado, entre lo cotidiano y el espectáculo, cayó la barrera entre las esferas del arte, la política, lo sacro, lo profano, de modo que arte-política, política-espectáculo son la misma cosa. El arte al perder el efecto estético y la profundidad del juego simbólico cae o mejor dicho construye el Complot del arte, en donde Baudrillard argumenta que en el arte contemporáneo, no distingue entre grandes obras y productos francamente mediocres, cotizándolos en el mercado por igual, con lo que en concordancia con la pérdida del efecto estético, el valor estético tampoco es considerado, siendo el único valor a considerar el precio que alcanza la obra gracias al juego especulativo, que es en buena medida un juego mediático; aquí es donde el arte, la política y el espectáculo borran y disuelven sus límites, pues la política se torna un espectáculo mediático, actividades que se sustentan en un discurso pragmático que persigue poder político, prestigio, poder económico, dejando a un lado cualquier otro objetivo. Esto es un elemento que se suma a la enorme cantidad de factores que contribuyen a construir la melancolía que nos atraviesa, que inunda el panorama cultural contemporáneo.

Los discursos mediáticos, al romper con los límites entre los diversos ámbitos de la vida, han trivializado el significado de la información, no solo con la saturación de la imagen, sino al recontextualizar la información pierde su sentido; no hay ya diferencia entre la transmisión en vivo de una guerra, un reality show, un comercial, todo es parte del mismo espectáculo, el mismo discurso que actúa asociado al período en el que los poderes fácticos y el poder del Estado son cómplices, de modo que las políticas culturales, los discursos que son privilegiados por estos poderes, por lo que cualquier valor estético en el arte se vuelve secundario, la desilusión estética, lo que se ha llamado la moderna melancolía a lo largo de este trabajo, es algo contrario al discurso

superficial y vacuo, esta melancolía esta enraizada profundamente en el ánimo contemporáneo, es en buena medida aquello que subyace en la ironía de los discursos, en la profusa estetización del mundo, fenómeno que abigarra de imágenes y discursos formalmente cercanos a lo que se ha considerado arte, pero que de modo similar a lo ocurrido en el barroco, el terror vacui es cubierto por la excesiva decoración. Así la profusión de formas y estetización del mundo es la manera en que la melancolía de Dürero sigue contemplado estática, el vacío, la obscuridad, impotente ante aquello que es incapaz de trascender.

## BIBLIOGRAFIA

- Balandier, Georges. *El desorden*, Ed. Gedisa, Barcelona 1994
- Cioran, E. *Silogismos de la amargura*. Tusquets, Barcelona, 1997.
- Ballesteros, Jesús. *Posmodernidad: decadencia o resistencia* Editorial Técnos, Madrid 1995.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estética (entrevista)*, Analítica Consulting Viernes, 27 de octubre de 2000 Caracas.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1997.
- De Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario
- Real Academia española, asociación de academias de la lengua española.
- Derrida, Jaques. “*Mal de archivo* “(Una impresión freudiana) ,Ed. Trotta, Madrid, 2000
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*, Ed. Trotta, Madrid 1999
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. De. Anthropos, Barcelona 1989
- Trías, Eugenio. *La estética de lo siniestro* Editorial Ariel, S.A. Barcelona 1988.
- Trías, Eugenio. *Lo Bello y lo Siniestro*, Editorial Ariel. S.A. Barcelona 1988

- Domuolié, Camille. *Nietzsche y Aartau* por una ética de la crueldad, Editorial Siglo XXI, México D.F. Primera edición en español 1996, primera edición en francés 1992.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente*, Lumen México D.F.1978
- Erwin, Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*. Editorial Taurus. México D.F. 1992
- Einaudi, Giulio. Capítulo Tercero, extraído de [. \*La palabra y el fantasma en la cultura\*](#) . Ed. Pre-textos. 1995. Versión original en italiano de 1977. Editores. p. a.Torino.
- Deleuze, Gilles y Guatari, Félix. “*Rizoma introducción*”. Editorial Premia Editora, México D.F.
- Foster, Hal. Compilador. *La posmodernidad*. Editorial Kairos Barcelona, Quinta edición mayo del 2002.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época moderna*, Fondo de cultura económica Breviarios, México 1998.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Ed. SigloXXI México. Primera edición en español 1968, vigésimo sexta edición en español 1997. Primera edición en Francés 1966.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos / Sigmund Freud*; [traductores, Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y de Torres] Madrid: Alianza.1999.
- G. Cortés, José Miguel. “Orden y caos” Editorial Anagrama, Barcelona1997
- Geofroy Sain-Hilaire, Étienne. *Pilosophie Anatomique* Paris 1822
- Ginzburg, Carlo *El queso y los gusanos*. De. Océano, México 1997. Barcelona, 1981.
- Habib Houranis, Albert. *La historia de los árabes*, Editorial Javier Vergara, México 1992

- Hesiodo *Teogonía*. Pgs.117 a 123 Salvador, Centeno. *La idea del espacio en Democrito* Universidad de Oviedo, 1985.
- De la entrevista de Francesc Valls a Evangelista Vilanova, autor de *Història de la teologia cristiana*, *El País*,
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*, Ed. Siglo XXI, quinta edición en español México 2003.
- Löwit, Karl. *El sentido de la historia*. (1 *Manifiesto Comunista*) en la traducción inglesa de la Modern Library, P. 321 ss. P. 60
- Lyotard, Jean Francoise. *La condición posmoderna*. Editorial PLANETA – AGOSTINI, Barcelona 1993
- Mircea, Eliade. 1972. *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial, Madrid
- Miller, Ian William. *Anatomía del asco* Editorial Taurus, Grupo Santillana de editores, 1998
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la verdad y la mentira en un sentido extramoral*. Ed. Tecnos, Madrid 1990.
- Panofsky, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. (La obra de Marcel Duchamp)*. Ed. Era, México, Primera edición 1973, 5ª edición 1998.
- Picó, Josep. Compilador *Modernidad y Posmodernidad*. Editorial Alianza, S.A. Madrid, 1988
- Ro Yo Hernández, Simón. *Escatología mesiánica y violencia estructural en la constitución de un mundo hipócrita: la deconstrucción Derridiana del pensamiento de Emmanuel Levinas*. Anales del seminario de metafísica 1997) Servicio Publicaciones, de la universidad Complutense, Madrid.1995
- Marques de Sade, *Juliette/I*. Ed. Fundamentos, Madrid quinta edición 1998. Sears,
- Jayne. *John Colet and Marsilio Ficino*, Oxford University Press, 1963 Taurus. Madrid 1998.

- Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Editorial Alianza Forma Sexta impresión 1997.
- Vallejo, Cesar. *Obra poética*. Ed. La oveja negra. Bogotá. 1987.