



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL DESMEMBRAMIENTO DIONISIACO DEL
LENGUAJE A TRAVÉS DE LA SURREALIDAD Y
LA DECADENCIA:
ESTUDIO DE SIETE VIDEOCLIPS MUSICALES
REALIZADOS ENTRE 1994 Y 1999**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN. ESPECIALIDAD PRODUCCIÓN
AUDIOVISUAL.**

PRESENTA :

JUAN MIGUEL FLORES GÓMEZ

ASESOR DE TESIS:

DR. LUIS ALBERTO FONSECA LAZCANO



MÉXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
-------------------	---

CAPÍTULO I- *EIDOS* DIONISIACO Y ORIGEN ESTÉTICO

1.1.- LA NATURALEZA O EL NACIMIENTO DE LA BELLEZA Y LA FEALDAD.....	12
---	----

1.2. -MIEDO, ANGUSTIA Y TERROR: EL <i>EIDOS</i> DIONISIACO.....	23
---	----

CAPÍTULO II- EL DESMEMBRAMIENTO: POESÍA, COMUNICACIÓN Y OBRA

2.1.-SOBRE LA DECADENCIA Y LA SURREALIDAD: EL ESPECTRO ESPECULAR Y LA POESÍA.....	36
---	----

2.1.1.-1ª cuestión: Si es que somos tan sólo la imagen en un espejo, ¿cuál es la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos?.....	47
--	----

2.1.2.-2ª cuestión: Si es que somos la imagen en un espejo, ¿podemos cobrar vida matándonos?.....	55
---	----

2.1.3.-3ª cuestión: ¿Es posible que podamos procrear nuevos seres autónomos independientes de los seres cuyo reflejo somos, si es que somos la imagen en un espejo, mediante la operación quirúrgica llamada acto carnal o coito?.....	63
--	----

2.2.-LA COMUNICACIÓN, LA POESÍA Y LO REAL EXPERIMENTADO POR EL DESMEMBRAMIENTO DIONISIACO DEL LENGUAJE.....	71
---	----

2.2.1.-El lenguaje y su desmembramiento.....	76
--	----

2.2.2.-Poesía-imagen: interrupción de la belleza convulsiva.....	82
2.2.3.-La experiencia de la comunicación.....	92

**CAPÍTULO III-LA MIRADA AUDIOVISUAL: ÉXTASIS ESTÉTICO
AUTOAMPUTADO**

3.1.-SENSACIONALISMO TECNOLÓGICO Y VIDEOCREACIÓN CAPITALIZADA DESDE LA MODERNIDAD AL POP.....	103
3.1.1.- Novedad y extrañamiento.....	105
3.1.2.- Videocreación y videoclip.....	114
3.2.- LA DISRUPCIÓN AUDIOVISUAL.....	124
3.2.1.- El patetismo en la forma del videoclip.....	124
3.2.2.- Sensación extática en la experiencia audiovisual disruptiva.....	138

**CAPÍTULO IV- YOU GET ME CLOSER TO GOD: *Desmembramiento
dionisiaco del lenguaje en siete videoclips de los años noventa.***

4.1.- «I want to fuck you like an animal, my whole existence is flawed» <i>Closer</i>, NIN/Mark Romanek (1994).....	165
4.2.- « Words are useless, especially sentences» <i>Bedtime Story</i>, Madonna/Mark Romanek (1995).....	174
4.3.-« Something in our skies, something in our blood» <i>The Heart's filthy lesson</i>, David Bowie/Sam Bayer (1995).....	183
4.4.-«So tear me open and put me out, there's things inside that scream and shout» <i>Until it sleeps</i>, Metallica/Sam Bayer (1996).....	191
4.5.-.-«Take your hatred out on me, make your victim my head» <i>Tourniquet</i>, Marilyn Manson/Floria Sigismondi (1996).....	199

4.6.-«This is the noise that keeps me awake, my head explodes and my body aches»

Push it, Garbage/Andrea Giacobbe (1998).....207

4.7.-«If you knew how much I love you, you would run away»

Pretty when you cry, VAST/Phillip Stölzl (1998).....215

CONCLUSIONES.....224

ANEXO A.- Automutilación, automatización y prolongaciones: Ideas sobre fragmentación y erotización del espacio.....238

ANEXO B.- Índice de imágenes.....250

BIBLIOGRAFÍA.....275

INTRODUCCIÓN

La condición humana está atrapada entre esclavitudes. Tal pareciera que el hombre nació para servir, ser útil. Tanto recordamos cómo nuestros padres nos llamaron inútiles en algún momento, desde que jugábamos hasta el mero acto de leer un libro cómodamente en un sillón, urgiéndonos a realizar algo productivo, “ser alguien” en la vida, progresar, crecer y formar una familia.

En plena edad contemporánea no queda duda que dicha idea progresista, así como la tendencia a la servilidad han desplazado la esclavitud del señorío divino al dominio racional, dejando de lado aquella razón impura del cuerpo que caracteriza a los bárbaros. El acto de razonar implica la admisión de cánones, medidas y estatutos resultantes en una actividad económica dedicada a los servicios, donde se ve reconocido que aquel considerado inútil es quien no desea progresar y finalmente es tipificado como loco al no encajar en el modelo establecido.

Mientras Platón planteó la esencia de la realidad en el *Topos hiper uranus*, Kant aterrizó el cielo al mundo de los fenómenos donde se hallan las categorías del conocimiento, volviendo el color blanco traducido en alemán a *weiß* en el verbo *wissen* (saber) y de ahí a su elevación a *Wissenschaft* (ciencia). Tras esta institución todo acto relacionado con el pasado animal del hombre fue excluido de las filas de la razón, noción que fue vital para que Nietzsche adjudicara a dicho pasado la verdad en una red de convenciones.

Sin embargo dichas exclusiones también radican en una razón encarnada y deseante, aquella donde los horrores tienen lugar. El ser inútil como se ha mencionado al principio actúa en un despilfarro necesario del excedente energía, el cual es obviamente un impulso natural que necesita hallar forzosamente una válvula de escape. El método aquí desarrollado se encuentra ligado con esa válvula. El lenguaje en tanto consagración de la razón y el progreso, ha hallado un vínculo explícito con la imagen que “representa”, en orden de unificar dos territorios diferentes en uno sólo con el fin de practicidad, manteniendo alejada la tenebrosa verdad y encerrándola entre

mentiras. Es decir, la imagen como fuente de plasticidad para el arte está fundada por un velo que oculta al espíritu al grado que sólo unos cuantos pueden entreverlo y sentirlo. La explícita confusión hace que el hombre deposite su visión del espíritu en la religión y no en el arte.

Describir el poder del arte es como dice T.S. Eliot, “una incursión en lo inarticulado, con un desastrado equipo siempre deteriorándose”¹. A sabiendas de esto, el propósito del presente es no sólo redimir la posición de la animalidad como componente patético necesario para el desarrollo de la cultura, sino también descubrir las tramas a través de las cuales la comunicación audiovisual se encuentra estructurada bajo la lupa del arte y su relación con el lenguaje.

Como reconoce Angel Rodríguez Bravo, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, la comunicación audiovisual se ha vuelto la técnica de engaño más compleja y extraordinaria en donde su propio lenguaje captura las informaciones sensoriales que emanan de los objetos.² En orden de encontrar dicha trama en la comunicación audiovisual se ha erigido aquí un modelo de estudio basado en la multidisciplinariedad de estudios tan opuestos como el psicoanálisis, la antropología, la filosofía, la sociología, la historia del arte y la neurobiología que trabajen en conjunto con la iconología, el discurso audiovisual, las teorías de la comunicación de masas y el lenguaje cinematográfico por ejemplo.

Esta perspectiva de organización dialéctica se da gracias a una forma de pensar casi automática en la cual solemos contraponer elementos contradictorios gracias a una parte del cerebro que tiende a evaluar al mundo bajo una mirada dualista, esto en orden de “aprehender” al mundo y sólo posteriormente “conocerlo”. El desmembramiento dionisiaco del lenguaje surge como una revisión de los impulsos prelógicos en orden de reducir el papel

¹ Eliot T.S. (1944), *The Four Quarters*, Londres, Faber and Faber, verso tomado de “East Coker” aparecido en Zeki, Semir, *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro* (Madrid, A. Machado libros, 2005) pág. 26.

² Rodríguez Bravo, Angel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* (Paidós, Barcelona, 1998) pág.13.

predominante de la ciencia y el lenguaje para poder usarlos libremente y sin restricciones. Al ser una tesis de ciencias de la comunicación me he visto en la necesidad de aumentar la lucidez para así desenmascarar las implicaciones de las coartadas del lenguaje, construyendo una crítica bajo la visión de Roland Barthes.

Criticar es poner en *crisis* y la prueba de fuego para esta tesis es probar la crisis de la relación entre el lenguaje y el audiovisual mediante un desplazamiento desde la polisemia a la asemia que si bien permanece como una utopía de libertad, no se niega a la idealización del silencio, la intimidad, la destrucción y la muerte. “El discurso represivo no se asocia con la violencia declarada sino con la ley”³ como expresa Barthes, puesto que la violencia se halla intrínseca en el lenguaje y éste no escapa de ella, de esto va que podamos poner en entredicho los signos bajo su control.

El mismo cuestionamiento surge entonces hacia las fuerzas que mueven al mundo, la ideología burguesa encargada de dirigir las miradas. La mirada se torna un objeto de estudio vital. La sinestesia provocada por la mirada en tanto una indivisión de los sentidos (fisiológicos), dispone una serie de impresiones poéticas dedicadas al cuerpo y es parte de una consonancia armónica a la cual el cuerpo desea responder desde lo más profundo de la carne. La ideología burguesa, la ciencia y el lenguaje útil no son capaces de dar voz a la respuesta del cuerpo, allí donde la mirada quiere escuchar, tocar y oler.

Entonces dichos cuestionamientos conforman ya no una búsqueda vulgar de significados ocultos, sino una experiencia interior que forzosamente nos libere del esclavismo servil tan sólo para hallar la nada, el vacío del sentido obtuso y la significancia en tanto estado liminal donde los ritos de pasaje nos convierten en un ser sin categorías y etiquetas, dejándonos flotando en un espacio ambiguo.

³ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*, tr. C. Fernandez Medrano (Barcelona, Paidós, 1986) pág.329.

La expresión buscada en estos videoclips es íntima, anímica, ese mero patetismo que hace saltar al espectador de su asiento, a gritar, a estremecerse, a extrañarse y salir de sí. Hay que dejar que el cerebro del espectador reconfigure las formas, decía Schopenhauer: “Siempre se debe dejar algo a la imaginación, sobre todo la última cosa”⁴. La misma idea es hallada por Barthes al inquirir que no todo es significación, hay algo que escapa al lenguaje y radica no en la capacidad de emocionarse, sino en el cómo y el por qué se emociona uno con algo en específico.

Para poder expresarse y criticar un fenómeno más allá del juicio y la *doxa* es necesario contemplar el fenómeno desde afuera y posteriormente sumergirse en él, en orden de apreciar todas las caras posibles para la formación de un criterio unificado, no reduccionista, sino individual.

El estudio presente ha sido escrutado bajo la lupa de la dimensión de la comunicación en sentido obtuso que a partir de un hilo plenamente iconográfico se sirve del desmembramiento dionisiaco del lenguaje a través de la decadencia y la surrealidad para cimentar el camino hacia una razón poética que halle la obra. Toda la tesis por tanto se subdivide como un cubo en seis caras o subdimensiones para efectuar dicho escrutinio:

1. Subdimensión mítico-filosófica
2. Subdimensión psíquico-lingüística
3. Subdimensión poética
4. Subdimensión histórica-materialista
5. Subdimensión neurobiológica (sensación audiovisual)
6. Subdimensión sociológica

¿Cómo hallar obra en la experiencia estética del contacto con los videoclips disruptivos? Habría que hacerlo nuevamente mediante el saber en tanto memoria del cuerpo como *sí mismo* olvidado:

⁴ Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, cap. 34, suplemento al 3er libro, loc. Cit. (1844), referenciado en Zeki, Op.cit. pág. 54.

Somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia. Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto. Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado..."⁵

Esta tesis usa el miedo como método pues sólo con él se viaja a lo desconocido esperando lo peor. El miedo en tanto esencia del desmembramiento dionisiaco atañe al horror que provoca la intersubjetividad imaginaria como pensó Lacan: 1) yo veo al otro; 2)yo lo veo verme; 3)él sabe que yo lo veo. Si el miedo es amado y superado entonces la premisa del reconocimiento es que se halle (en) la obra en la angustia. Ésta implica el miedo a perder, una expresión del ímpetu de poseer.

Teniendo en cuenta que el presente estudio no es de ninguna forma el de un filósofo, el de un psicoanalista o el de un neurólogo, como comunicólogo me he visto en la necesidad de recurrir a dichas disciplinas para una apreciación lo más completa posible del paradigma. Se pide al lector paciencia ante algunos puntos que tienden a la repetición en orden de ser aclarados, esto también con el propósito de elucidar los puntos necesarios que respondan los objetivos planteados.

Finalmente recurrimos a la poesía como lenguaje potencial y específico de la obra. Bataille explica cómo la poesía es un modo de expresión natural de la tragedia y el erotismo, así como del orden de las palabras que evocan los derroches de energía que terminan por aniquilar los signos claros, puesto que se asume la premisa en la cual lo inexpresable se halla contenido en lo expresado.

La verdadera experiencia de comunicación yace como lo piensa Bataille en viajar al límite de lo posible en el videoclip disruptivo, algo olvidado gracias al consumo desmedido de lo visible, pues esta tesis va también hacia la estructuración de una razón poética en torno a un resurgimiento, renovación y

⁵ Elizondo, Salvador. *Farabeuf o la crónica de un instante* (Barcelona, Montesinos, 1981) pág. 97.

preservación del *pathos* festivo en la cultura, Bataille lo expresa así: “la muerte es en un sentido vulgar inevitable, pero en un sentido profundo, inaccesible”⁶.

Los derroches de energía retomados de Bataille son lujos de la naturaleza englobados en la alimentación, la muerte y la reproducción, de esto se forma la protocomposición del desmembramiento dionisiaco del lenguaje, el cual desea poner al espectador “fuera de sí” y para ello no podemos sino sugerir el camino a tomar con la simple petición de cuestionar todo lo tenido por conocido, citando a la inscripción de las puertas del infierno en el canto III de la Divina Comedia finalizo la introducción así:

Por mí se llega a la ciudad de llanto;
Por mí se llega al dolor eterno,
Y a los que se han perdido para siempre
Con toda su ciencia y amor primigenio,
Y en mí no hay fin ni cambio alguno.
Nada fue antes que yo, sino lo eterno.
Ha dictado justicia el gran creador.
Hízome con su poder divino.
Ustedes, que a este recinto penetran,
Renuncien para siempre a la esperanza.⁷

⁶ Bataille, Georges. *La experiencia interior*, tr. Fernando Savater (España, Taurus, 1973) pág.79.

⁷ Alighieri, Dante. *La Divina comedia*, Canto III.

CAPÍTULO I-*EIDOS* DIONISIACO Y ORIGEN DE LA ESTÉTICA⁸

1.1. LA NATURALEZA O EL NACIMIENTO DE LA BELLEZA Y LA FEALDAD

“...La tempestad estaba por iniciar sus embates
Y ya el cielo se oscurecía adquiriendo un color negro
Casi tan horrible como el corazón del hombre.”

ISIDORE DUCASSE, EL CONDE DE LAUTRÉAMONT

Los Cantos de Maldoror, Canto II

La naturaleza es el principal enigma con el que la humanidad se ha topado. Teoremas e ídolos, son sólo algunas de las manifestaciones civilizadas que han intentado captar su esencia, sea para aspirar a comprenderla o idealizarla. El hombre la desafía con construcciones efímeras; erige pilares, catedrales y rascacielos que puedan “equiparar” la monumentalidad de la tierra y sembrar ensimismamiento entre quienes recorren las calles de las grandes urbes, esto dada su inexplicable propensión al horror, como principal ejemplo se halla el miedo a los insectos entre las fobias más desarrolladas hacia la naturaleza.

El dominio sobre la tierra, se da por hecho, pertenece al hombre, quien hace uso de los recursos naturales para mantener una civilización que busca sentido espiritual en modelos de juventud y belleza. El mando del planeta es de orden humano, lo dicen por sí mismos los poco más de 6.000 millones de habitantes que caminan, duermen y hacen sus viviendas, negocios, comercios y comunidades sobre ella. ¿Hasta qué punto será cierta esta afirmación?

⁸La conformación de la estética en tanto estudio se dio gracias a la sistematización hecha por Kant en cuanto al cuestionamiento sobre el lugar de la *physis* en la filosofía. Hegel posteriormente asignaría a la *physis* un lugar antitético asumido dialécticamente por los dioses frente al pueblo ético o *polis*, de ello que el arte surgiése como el darse a sí-mismo las condiciones de representación para sí-mismo como Estado y *ethos* del pueblo, entendiendo el *pathos* extraído como *mnemosyne* (memoria), es decir como la condición de representación de las condiciones históricas y de la identidad del pueblo hechas epopeya. Para esta tesis se dan por hechas ambas perspectivas y se parte del *pathos* nietzscheano en tanto potencia trágica y acontecimiento que regresa la vida (*zoé*) a la filosofía.

Cabría pensar la tierra no como planeta, sino como mundo (sea este planeta o todo el universo); el humano no puede hacer sino testimoniar cómo las civilizaciones y las edificaciones se erigen y caen, mientras la vida sigue su curso y trasciende los conceptos y nomenclaturas impuestas por él. El rol de éste es meramente transitorio, siempre ataviado por las cuestiones fenomenológicas que lo rebasan crea signos, nombres, palabras, imágenes, límites, convenciones sociales y estéticas para obtener un espejismo cartesiano que vincule su lugar a la existencia. Engloba la grandeza del mundo en palabras insuficientes y categoriza en orden de domeñar lo inconcebible. Así es como el humano ha logrado mantenerse con vida y estructurar relaciones de poder con el entorno que habita mediante reglas de posesión, leyes y normas de conducta, regulaciones, códigos civiles, morales y penales.

El logocentrismo es la necesidad de poner una presa a la *hybris*, que como grifo abierto dejaría fluir infinitamente el agua hasta derramarse. Si el hombre no estableciera límites la civilización no habría sobrevivido al abatimiento. La ideología existe para el convencimiento de que somos necesarios, establece vínculos lógicos entre nosotros y el mundo sin tener en cuenta que la existencia es gratuita, pues aunque se trate de una idea de dominio aparentemente ilusoria, es necesaria para el caprichoso progreso de las sociedades y el crecimiento individual del hombre, “el principio de individuación”(al cual apelaban Schopenhauer y Nietzsche) como los límites impuestos por el espíritu de la justicia. Para ser claros, dichos límites se establecen al margen de la economía y la moral (el hombre que produce es el hombre que “es” alguien, de ahí su “buen” valor), mientras que el excedente de energía es relegado fuera de la sociedad pues “la dolencia primordial de la cultura moderna, consiste, en efecto, en que el hombre teórico se asusta de sus consecuencias, e, insatisfecho, no se atreve ya a confiarse a la terrible corriente helada de la existencia.”⁹

De aquí el antagonismo esencial con la naturaleza dionisiaca, *cthónica*, titánica, la pesadilla apolínea que logra romper dicho principio por el cual el

⁹ Friedrich, Nietzsche. *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, tr. Andrés Sánchez Pascual. (Madrid, Alianza, 1ª ed. Biblioteca de autor, 2000) pág.158.

hombre confía en sí mismo y en sus medios, frente al mundo del tormento. La mitogénesis lleva a inferir cómo la naturaleza se vuelve una proyección simbólica de la imaginación en donde se dan valores morales que tienden a satanizar y posteriormente a poner una máscara bella a tal fealdad informe que se erige como estamento social absoluto de lo gregario.

Se establece una contienda entre el hombre civilizado y la naturaleza, la Madre Tierra y avergonzado de los instintos primitivos que le han sido heredados cual hijo ingrato, reniega de su violencia y sus pasiones, del sexo y de la inevitabilidad de la muerte. El sexo es la naturaleza del hombre (*physis*), pero éste la reduce al acto de concepción, mientras que trasciende en la violencia y el desenfreno, en el proceso de creación a partir de la destrucción. El mecanismo de defensa del hombre es "conocer" lo desconocido, controlar y abolir el miedo y reprimir la naturaleza *cthónica* que fluye en el interior. Así se refugia en su sociedad artificial, con muros físicos y virtuales que puedan protegerlo de la tempestad, blandiendo un estandarte moral que refleje el mundo "idealizado", cuya conformación soporta los cimientos de la civilización occidental; el mundo es un efecto de la alienación de la lengua, la moral y la ciencia, una figura del pensamiento.

A partir de esta repulsión (no sólo bíblica) al placer, el hombre occidental autodenominado víctima de la naturaleza, se acostumbra a vivir en sobreplenitud, en la obsesiva búsqueda de salud, bienestar y comodidad que coincide con los descubrimientos de la ciencia, pues la ciencia existe como el disco solar que ilumina y abate a las fuerzas primitivas. A diferencia de la tradición aristotélica, que veía en el hombre a un animal social, el *zoon politikon*, Thomas Hobbes explica el surgimiento de la sociedad de un acuerdo artificial basado en la búsqueda de seguridad, el *Leviatán*, "dios mortal" o poder absoluto y regulador de las vidas.

Hobbes afirmaba que en el "estado de naturaleza" el hombre vive una guerra de todos contra todos, de ahí la frase: «el hombre es un lobo para el hombre». Pero, a la par, incluso en el estado de naturaleza, sigue siendo racional y tiende a superar el desorden y la inseguridad. Con el fin de superar

el peligro que el estado de naturaleza implica, los individuos ceden sus derechos en favor de un tercero, surgido de este contrato el Estado (también llamado "Leviatán"). De ahí que la cultura griega, cuna del pensamiento occidental civilizado, cuyo principal límite es la obsesión armónica, un anhelo de equilibrio arquitectónico y jovialidad académica nacida de su estrecha relación con la melancolía causada por los embates de la madre naturaleza, que desencadenó en el fervor de dar **imagen** no sólo a la belleza de sus deidades, sino a todas las cosas terribles y enigmáticas por igual, despertando también, un anhelo de lo "feo".

Pero el constructo artificial del hombre por excelencia no es su Estado, sino algo más profundo, la lengua, el superyó diseñado para encapsular la vastedad en palabras, el origen de la ley y el límite análogo al padre totémico, tirano y arbitrario cuya principal función es derrotar al *daimon*, absorbiendo dentro de sí la naturaleza primitiva. El signo útil del lenguaje útil marca el deslizamiento del *homo ludens* al *homo faber*, por la representación de "lo Otro" en el pensamiento, siguiendo a Wittgenstein: "pensar (hablar) es figurar, y figurar es representar en el espacio lógico los hechos del mundo"¹⁰. Este signo olvida "la noche del mundo", aquella orgía sin sentido que es el delirio del oráculo fundador de la poesía y se vuelve un logocentrismo que renuncia a la exuberancia de las pasiones naturales para representarlas lógicamente en pro de la subsistencia de la civilización, lo cual da génesis a una mitología cultural que trata de salvar la realidad del sin sentido por medio de la *diánoia*, la imagen útil, el Estado, la ciencia y sus leyes lógicas; se vuelve un proyecto de trabajo por el cual el hombre ordena el mundo de las cosas y se reduce él mismo a una cosa entre las demás en términos de apatía.¹¹

De lo anterior ahora se puede explicar dicho rechazo a través del constante antagonismo entre las potencias apolíneas y dionisíacas materializadas en la estética del mito y sus símbolos desbordados. El mito expresa la naturaleza del sexo demónico transgresor como un viaje a los reinos

¹⁰Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*, tr. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera (Madrid, Alianza, 1999) (2.11)

¹¹ Bataille, Georges. *El erotismo*, tr. Antoni Vicens y Marie Pauln. (México, Túsquets, 1997) pág. 162.

inferiores de la fertilidad, el nacimiento a partir de la muerte como analogía entre las contracciones del parto y el acomodamiento telúrico de la tierra; y es además la reconciliación con aquello ocasionado por el asesinato totémico, la continuidad o fundición entre aspecto masculino y femenino. Ahora bien, el constante vaivén de supremacía sexual existe bajo una consciencia tabú que antecede toda moral y religión, y cuya esencia es el miedo a la castración y el horror al incesto de acuerdo al psicoanálisis. Al realizar sus estudios sobre las tribus animistas, Freud¹² detalló el origen de esta consciencia punitiva en el *asesinato primordial* del padre por parte de los hijos varones exiliados. Como en la historia de *Las hijas de Lot*, el padre solía conservar a todas las mujeres para sí. A esto cabe la memoria de los hijos varones expulsados que mataron al padre y tomaron a las mujeres aún siendo sus hermanas o madres. La mujer como figuración hiperbólica de discordia deviene de la angustia hacia la represión libidinal impuesta por el padre, quien cede tras su muerte una culpa inexorable que traería orden a las tribus mediante la exogamia y el culto al tótem como representación del padre asesinado con el fin de redimir a los hijos de la ignominia, pero sin llegar a olvidarla, establece la base para las religiones como sistemas de crueldad asentados en la relación placer-culpa.

Tras fundar una moral consecuente al asesinato totémico, el hombre en tanto figura acaparadora de poder, se refugia en tradiciones celestiales, como medio de defensa ante las fuerzas de la naturaleza, las cuales llevaron a Edipo y su estirpe a la condena, de aquí se construyen techos, murallas y templos para adorar al sol y al cielo como arquetipos de sabiduría y seguridad bajo el halo del ojo solar que busca la forma. Camille Paglia lo llama reconocimiento. Paseando por la naturaleza, vemos, identificamos, nombramos, *reconocemos*. Este reconocimiento es un *apotropaion*, es decir, un amuleto para alejar al miedo.¹³ El occidental conoce por la vista un entorno de efímeros “aquí” y “ahora”, que conforman un gusto variable en la sociedad al aprehender la realidad empírica como una proyección al exterior de percepciones interiores,

¹² <<Basándonos en la fiesta de la comida totémica, podemos dar a estas interrogaciones la respuesta siguiente: los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre, y devoraron su cadáver, poniendo así fin a la existencia de la horda paterna>> Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres (Alianza, Madrid, 1999), pàg. 167.

¹³ Paglia, Camille. *Sexual Personae: arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, tr. Pilar Vásquez Álvarez (Madrid, Valdemar: Intempestivas, 2006) pàg. 29.

originando la belleza o la representación del mundo ideal según la época: el mundo como una serie interminable de reflejos especulares. Ejemplo de ello son las estrellas de cine en los años 40 y 50 como Humphrey Bogart o Marlene Dietrich quienes eran idealizados por la misma mirada apolínea que contemplaba en el hermoso corcel griego la cúspide de la perfección y por la misma razón que Van Gogh, Monet o Gauguin desagradaron un día y al siguiente eran considerados “genios”.

Sin embargo la belleza prehistórica no tenía un canon estético, no tenía necesidad, la belleza se manifestaba en los relieves brutos y deformes de la Madre Tierra como se aprecia en la Venus de Willendorf (fig.1.1). La idolatría de la tierra en los cultos terrenales se hace presente por vez primera con la belleza ritual del fango primigenio, pero ésta no implica hermosura, al contrario, es grotesca. Régis Debray comenta al respecto que los principios de visión occidentales son de división, segmentan lo que hay que ver de lo que no, y dicho punto ciego es considerado no-ser, engaño visual o falso pretexto, lo cual es un teorema óptico de la existencia en primer lugar y una operación intelectual secundaria en torno a una “verdad” moral.¹⁴

Más que hablar de lo que “es arte” y lo que “no es” propiamente puede hablarse de la belleza como institución que rechaza la animalidad. Dice Aristóteles en su *Poética* que “la belleza consiste en la medida y en el orden”.¹⁵ Los griegos retomaron la conformación del Estado egipcio con su poderoso faraón iluminado por el apolíneo disco solar que permite encontrar en el Nilo la primera línea recta y posteriormente complementar la línea hasta edificar las pirámides a manera de montañas humanas donde la belleza se constituye como un concepto masculino contrario a la informe naturaleza; el caso de los griegos comprende un símil de idealización masculina entre la arquitectura y el hombre. Pero mientras en Egipto la oposición masculino/femenino (Apolo y Dioniso) se encontraba reconciliada, en Grecia era precisamente la figura de Apolo quien convertía dicha idealización en la fealdad agresiva del simio. A

¹⁴ Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada de Occidente*, tr. Ramón Hervás (Barcelona, Paidós, 1994) pág. 301.

¹⁵ *Poét.* 1450,b,38 (cap.VIII)

esto cabe especificar la falta de estética entre los griegos. Más que poder hablar de una estética griega se trata de una epistemología que designa la manifestación artística como *techné*, una suerte de “*know how*” en orden de designar la técnica y el artificio como la temprana división política de los cuerpos al servicio de la producción de “objetos”.

La Gran madre es autosuficiente, no necesita de una figura masculina pues ella posee este aspecto también, ella da los frutos, de ella nacen y a ella regresan, analógico al nacimiento del Pegaso y el gigante Chrysaor de la sangre de Medusa. Pero los celos masculinos, transforman a la *Terra Mater* en una figura prístina, virginal, extirpando el terror telúrico de la *vagina dentata* que causa el miedo a la castración. Por eso las vírgenes son representadas como damas sumisas, con las piernas cerradas, apretadas, impidiéndoles la movilidad, simplificándolas en la imagen de la *kalokaigathia*, o la combinación de lo hermoso y lo bueno. Mas no siempre fue así. La idea de la virgen pasiva, encargada del hogar y del amor nació con la Venus romana y el cristianismo. La virgen era figura de poder entre los babilonios, los egipcios y los griegos. Artemisa, hermana gemela de Apolo, como Atenea, simbolizaban la fortaleza a través de la castidad. Atenea como patrona de Atenas, siendo el recto ejemplo de la virtud, la sabiduría y la táctica bélica, vestida de armadura y una victoria en la mano; de igual manera la virginal cazadora de mirada soslayante apuntando con el arco a su presa. Ambas deidades apolíneas de la rectitud, conservadas en la figura femenina humanizada, son el punto medio entre la Venus de Willendorf y la Virgen María. Sin embargo son Hesíodo y Homero, quienes, al posicionar a los Olímpicos y darles un origen, estructuran la apariencia de belleza como la lucha contra el sufrimiento.

Hesíodo, *aeda* (poeta) que data del 700 a.C., recrea el árbol genealógico del panteón olímpico al seguir la corriente apolínea de lo bello. Narra cómo se originó el cosmos cuando el Caos dio origen a Gea, la tierra y posteriormente ésta a Urano, el cielo estrellado. Tras compartir el lecho con el cielo, la tierra dio a luz a los titanes y más tarde éstos a los dioses del Olimpo, hecho que llevaría a la Titanomaquia por el control del cosmos entre seres divinos. Los titanes hesíodicos son los aspectos turgentes de la tierra, terribles,

destrutivos, mientras que los dioses tienen aspecto humano, simbolizan la belleza y la virtud. Hesíodo termina por condenar a la naturaleza cuando narra la traición hacia Urano por parte de la Madre tierra. Al encerrar la fealdad de los hermanos de los titanes, los hecatónquiros en el profundo Tártaro, la región más oscura del Inframundo, Gea excitó a los titanes a cobrar venganza, para concluir con la castración de Urano por parte de Cronos.

La traición originaria por parte de la madre se ve repetida infinidad de veces en los mitos como continuidad de la fobia hacia lo femenino portador de discordia, alegoría que siglos después con Dante, haya el lugar de los traidores en el noveno círculo de infierno, ahí donde radica Satán. La repugnancia al caldo primigenio, la humedad, el mundo viscoso de los desechos, de los venenos, del cadáver, Escila y Caribdis, son todos para el sujeto el riesgo que corre el orden simbólico que cimenta a la civilización. Rea entregando una roca a Cronos para evitar el devoramiento de Zeus; Clitemnestra asesinando a su esposo recién llegado de Troya, Agamenón; Lilith abandonando a Adán en la historia cabalística y Eva dándole el fruto prohibido; la traición y el desafío (*hybris*) de la naturaleza (*physis*) ante las leyes racionales eminentemente masculinas implicaban una cuestión de repugnancia hacia un ser aparentemente inferior, como se denota en cuestiones antropológicas al ser Semele, madre de Dioniso en la tradición griega, realmente una Gran Diosa Madre frigia degradada al status de mujer mortal por los griegos posteriormente. La repugnancia es el miedo apolíneo a la disolución de los límites¹⁶, de ahí el origen de la misoginia.

La idea de la *Femme fatale* no viene de pensar que la mujer es poderosa, sino traicionera, como un animal salvaje que puede cometer actos tan “impensables” como una viuda negra. La reacción apolínea es la retención del poder. Zeus al emparentar con Metis, la encierra en su vientre por temor al nacimiento de un ser que pudiera castrarlo como él hizo a su padre y su padre a su abuelo. De su cabeza nace la casta Atenea, pero no nace de mujer, sino de hombre, no sólo por el recelo del hombre ante la imposibilidad de crear vida

¹⁶ Paglia, op.cit. pág. 154.

como lo hace la mujer, sino por darle al mundo una deidad apolínea, masculina, encerrada en el cuerpo humanizado de una mujer carente de poderes *cthónicos* o subterráneos. Antropológicamente el principio del miedo se halla en el misterioso cuerpo femenino.

Aún cuando el hombre halla consuelo en el todo poderoso ojo solar, éste también representa a la fuerza dionisiaca desbordante, es decir, el sol es igualmente un elemento de la naturaleza al cual se le concedió una máscara llena de gracia, Apolo. Apolo es la máscara benévola de Dioniso en el mito griego, pero Dioniso se quita la máscara y rebela su cruel trato en la contienda musical con el flautista Marsias. Al ser otorgada la victoria a Apolo por las Musas, el dios castigó a Marsias desollándolo y clavando su piel a un árbol. El castigo apolíneo es un despertar dionisiaco que se ve repetido en la caída de Ícaro al intentar alcanzar al sol tras derretirse la cera de sus alas y posteriormente en el mito judeocristiano al probar el hombre el fruto del árbol del conocimiento.

Si bien dichas vicisitudes son encontradas a lo largo de la historia, tan sólo se asocian a la feminidad en la historia del sexo. De allí que los titanes simbolizaban la naturaleza tempestuosa, terrible como el negro Pontos (el mar), por eso fueron encerrados en el Tártaro tras la titanomaquia, allí, bajo la tierra. Zeus (al igual que Apolo) como figuración del Dios creado (en el imaginario) a semejanza del hombre, a pesar de ser tempestuoso, es el ser que domina la naturaleza, cielo y tierra. Es el hombre el que crea a Dios y no al revés. Mientras tanto, una madre condenada, se ve forzada a parir las peores bestias. Hay que olvidar un poco la genealogía. Lo que atañe es el ojo demónico femenino o la naturaleza salvaje como principio formador de Dioniso.

Da igual el nombre o su origen hesiódico, sean Gea, los Titanes o la misma Ekidna, de ellas salieron las bestias más repugnantes y grotescas; lo feo consagrado como el cerbero, la hidra de lerna, el león nemeo, la quimera, la esfinge, las gorgonas, las furiosas Erinas, todos aspectos de lo desconocido y lo perverso que amenaza el orden humano compuesto por la psique y la sociedad; y la respuesta apolínea, cual burla ante el Hombre Elefante, es la risa

manifestada como heroico asesinato de cada elemento que pueda tener de etiqueta la maldad o las tinieblas, la satanización del éxtasis, entendiendo el *Malleus Maleficarum* como la supresión de lo feo- diabólico durante el periodo militante del cristianismo, parafraseando al filme *Antichrist* (2009) de Lars von Trier: “La naturaleza es la iglesia de Satán”. Sin embargo dicha risa mantiene un carácter eminentemente dionisiaco. Es un elemento envilecedor que surge como intento de vituperación a aquello sin respuesta, es decir, se infiere cómo actúa en tanto efervescencia paranoica de la vida, la cual carece de interpretación y se revela como parodia.

La *Nyx* (noche), viene a reconocerse como una parte complementaria de la naturaleza terrible propiciadora de *Hipnos* (sueño) y *Thanatos* (muerte), mientras el día es la develación de la duda, el regimiento apolíneo. La naturaleza da origen a la fealdad, sin ésta no se concebiría el permiso de vivir de la belleza. Pero el papel de la Madre Tierra da un giro inesperado cuando “lo feo” se traduce en belleza convulsiva con el empoderamiento de las fuerzas telúricas inherentes a Dioniso y sus figuraciones hiperbólicas redentoras que lideran las huestes infernales hacia la siguiente petición hecha por el Conde de Lautréámont:

Tempestades, hermanas de los huracanes; azulado firmamento
cuya fuerza no admito; hipócrita mar, imagen de mi corazón; tierra
de misterioso seno; habitantes de las esferas; universo entero;
Dios que lo creaste con magnificencia, a ti te invoco: ¡muéstrame a
un hombre que sea bueno!... Pero que tu gracia multiplique mis
fuerzas naturales, pues ante el espectáculo de semejante
monstruo puedo morir de asombro; por menos se ha muerto.¹⁷

La obra de arte en tanto manifestación de la *poiesis*, puede dejarse de apreciar por la simulación de la belleza y tornarse en un diálogo frenético con Dioniso, demostrando que aquella naturaleza tempestuosa y repugnante no es el reflejo difuso de lo inhumano, sino el doble especular de la animalidad humana que se filtra a las manifestaciones artísticas y al audiovisual específicamente, como

¹⁷ Lautréámont, Comte de. *Los Cantos de Maldoror*, coord. Ramón Cifuentes Pérez (México, Axial, 1ª ed. 2007) Canto I, pág. 17

son los videoclips a revisar en esta tesis, cuya fundamentación dionisiaca se basa en el romance que escapa a la historia del arte y se vuelve atemporal, pues la insurrección romántica es un estado de perpetua rebeldía hundida en la irracionalidad de las pasiones y es tan inherente al hombre como su reflejo o su sombra, es decir, es la esencia de un lenguaje no servil sumergido en la euforia de la embriaguez y en el delirio apolíneo del oráculo.

El ojo solar es en su mitogénesis no sólo un símbolo de conocimiento, sino de muerte, tal como Bataille piensa en su interpretación sobre el sacrificio de Van Gogh (su oreja) como glorificación del violento ano solar que mantiene con vida sus girasoles al defecar sobre ellas. La creencia de un *eidos* dionisiaco extirpado por la razón nos lleva a ser lisiados mentales que se han autoexcluido de los espacios liminales en orden del progreso. Reprimiendo la razón poética del cuerpo exhaltamos aquella iluminación solar (ilustración) mas nuestros ojos no toleran ni al sol ni a los cadáveres, como a la oscuridad, el silencio y el sexo abiertamente. En la cumbre de la elevación, el conocimiento absoluto se vuelve caída. El mismo ojo solar consagrado es el castigador y el deseante. Si Dios creó al hombre a su imagen y semejanza implica que nuestra mirada fascinada devenida del aspecto terrible del ojo solar, es también nuestro maleficio. Por lo tanto lo que se ha de desmembrar es el lenguaje al ponerlo en crisis con la imagen y cuestionar las seguridades provistas por los mecanismos de asociación simbólica convencionales, por aquí comienza la vía hacia la obra, la cual está más allá de cualquier percepción de belleza o fealdad.

1.2. MIEDO, ANGUSTIA Y TERROR: EL *EIDOS* DIONISIÁCO

“Dios en mí es el horror de lo que fue,
es, y será tan horrible que a cualquier precio debería
negar y gritar con todas mis fuerzas que yo niego
que eso fue, es o será. Pero Yo mentiría.”

GEORGES BATAILLE

Ma Mère

Ya los cultos místéricos lograban vivir la euforia de la existencia bajo el umbral dionisiáco caracterizado por una intensidad de ser, más que preguntarse el “cómo ser”. La música y la danza enaltecían la voluntad a grados donde la altura del vivir limitaba con la muerte. El miedo se diluía con el placer al contemplar el núcleo oscuro del abismo, deviniendo en la náusea hacia la monotonía cotidiana que implica la realidad. Lo dionisiáco más que referirse a un dios, remite a un *eidos*¹⁸ primordial, el principio unificador del hombre con la naturaleza y la existencia pura; es Dioniso, el desmembrado y revivido quien logra reivindicar la esencia de la Madre tierra en un paradigma que perdura hasta días presentes, cuya máscara causa una contemplación hipnótica sobre aquellos subversivos que le miran y un miedo desgarrador en sus detractores. Ya se ha indicado antes cómo el hombre por miedo a lo que no puede concebir pone límites y nombres para reconocerse en su entorno y sentir la aparente seguridad narcisista que involucra reflejarse frente al espejo, ahora cabe preguntarse ¿Qué es el miedo? ¿Qué es el terror? ¿Qué es el horror? Y ¿Qué es la angustia?

Para la formalización de este estudio es necesario diferenciar los términos con fines de coherencia. No es coincidencia que el miedo, la angustia, el terror, el horror y el pánico sean empleados como sinónimos una y otra vez.

¹⁸Platón sitúa el *eidos* en la parte más alta del mundo inteligible. Es descrito como un concepto elevado y fuera del mundo sensible. Nietzsche rompe con dicha idealización platónica del *tropos hiper uranus* al indicar que no hay una conciencia más allá de lo sensible, sino que todo se encuentra en el mundo mismo. De esto entiende lo dionisiáco y lo apolíneo como los instintos inmanentes que dan origen a las criaturas del arte. Tomando prestada la acepción platónica bajo el pensamiento de Nietzsche se entiende por *eidos* el principio cósmico por el cual se encuentra articulado el mito de la existencia, no en un nivel de conocimiento, sino de ser (en el mundo) y sensación presente y real.

El miedo es una reacción primaria provocada por la percepción de peligro, real o supuesto, es la repugnancia hacia lo desconocido, la ceguera. Se puede vivir permanentemente con un miedo objetivado, como una fobia, o se puede tener un miedo inconsciente a diversas situaciones. El miedo es una idea global que al parecer no dice nada, sin embargo se manifiesta en la angustia, el horror y el terror. El horror es el contexto del miedo, es incluso narrativo. El horror conlleva contar una historia, una ambientación, sea real o ficticia, como la novela *It* de Stephen King, la película *The Exorcist* (1979) o un acontecimiento trágico como fue Auschwitz. El horror es un texto general que puede manejar tragedia y crueldad hasta cierto punto. El terror es la sensación pura y primitiva, la exaltación última del miedo, el núcleo de lo dionisiaco entendido como el paso en falso que puede acabar con la vida y cuya vinculación con la tierra es intrínseca y fundamental¹⁹.

Se entiende desde la raíz grecolatina “*terr*” en la palabra terror, una apelación a los terremotos, al inframundo e igualmente al sacrificio, recordando de la posición del dios Pan en la corte de Dioniso, junto con las bacantes, las ménades, los sátiros y Sileno. Lo dionisiaco se basa en lo anterior, caracterizado por la manifestación de los excesos de la naturaleza *cthónica* ya conceptualizada. El mito de Dioniso capta la existencia en su vastedad. La versión apolínea-hesíodica explica que Sémele al ver en su máximo esplendor a Zeus, muere fulminada por el rayo y para salvar el feto de Dioniso, Zeus lo implanta en su muslo. Sin embargo la versión que aquí interesa es la de Onomácritos en las *Teletai*, la cual explica cómo los titanes devoraron al dios recién nacido. Dioniso Sparagmós, el niño asesinado por la *Tartaria macchina*²⁰, cortándolo en siete trozos y devorándolo, guardando únicamente su corazón.

¹⁹ La palabra latina “pánico” viene del griego *panikos*, que hacía referencia a las apariciones nocturnas del dios de los bosques, Pan, bajo el efecto de la embriaguez, así como a los ruidos perturbadores de la naturaleza. La estrecha relación entre el inciso anterior y éste se hace más evidente al verificar la raíz de “terror”, notando que viene del latín *terroris* y a su vez del verbo *terreo*, cuya acotación es “hacer temblar”. Hay que identificar el vocablo o prefijo “terr”, el cual desciende de *Terra* o *Terra Mater*, la Madre tierra como culto a la cosecha, la muerte y el nacimiento a partir de ocasionales sacrificios y holocaustos, como se nota en la latina posterior, *terrarium*, y desemboca en el actual francés *terroir*, una extensión geográfica agrícola específica para la cosecha de la vid, que en la antigüedad griega servía para el sacrificio violento de un macho cabrío como ritual de siembra consagrado a Dioniso y cuya relación con el francés *terreur* (terror) queda ya demostrada.

²⁰ N.T. Cuchillo infernal

El mito primordial del desmembramiento titánico concluye, según Nono de Panópolis, con Zeus fulminando a los titanes por cometer el acto de canibalismo entre divinidades, resurgiendo de las cenizas un Dioniso encarnado en el ser humano. Este destino trágico se ve traducido en el canto de Lenos al pisar las uvas como metáfora del descuartizamiento del dios. Pero el desmembramiento no es único de Dioniso, cabe recordar el desmembramiento del egipcio Osiris por parte del dios Set o incluso el mexicana en el cual Huitzilopochtli corta en varias partes a su hermana la Coyolxauhqui por atentar contra la Madre Tierra, Coatlicue, por lo cual es crucial extraer del *eidos* dionisiaco la constante del desmembramiento al ser el cimiento medular de esta tesis y cuya cercanía con la reinterpretación posterior del signo, el significado y la imagen atañan directamente a la lectura textual de la obra de arte.

El mito de Dioniso no es griego, es extranjero, posiblemente de Tracia o Frigia. En Creta, así como aquellas zonas aledañas a Delfos y al Parnaso, comprendían la historia de Dioniso mediante la versión hesiódica, detallando el crecimiento del dios y la consagración del vino a él. Por la misma naturaleza violenta en que llegó al mundo, sus rituales y festividades tenían la misma índole. La cacería bajo los efectos de la embriaguez de la naturaleza le dieron los epítetos de Dionisos *Zagreus* (cazador) y Dionisos *Omadios* (comedor de carne cruda), pero ¿por qué el vino? El vino según Karl Kerényi²¹ simboliza la intensificación, la embriaguez de la vida (*zoé*) hasta ocasionar el efecto opuesto, la muerte (*thánatos*), y cuando la vida se ve amenazada se experimenta el terror, sin embargo el éxtasis no cesa en momento alguno. Sea por el vino o las drogas como en el caso de Baudelaire, de De Quincey o Burroughs, el deseo es liberado como la vida vivida intensamente. El vino es la sangre del dios desmembrado que causa un trance y libera al animal enjaulado en el hombre para dejarlo producir las más grandes atrocidades, aniquilando las barreras y sumergiéndolo en el letargo de la consciencia, sólo para su retorno a la consciencia con la sensación de náusea.

²¹Kerényi, Karl. *Dionisos: Raíz de la vida indestructible*, Ed. De Magda Kerényi (Barcelona, Herder, 1998) pág. 58.

Cuando Dioniso surge del muslo de su padre y es llevado por Hermes a ser cuidado por las primeras ménades o ninfas dionisiacas, los misterios apenas revelan el surgimiento de los rituales orgiásticos y las faloforías que duraron hasta los bacanales romanos, así como la tauromaquia misma. Su epíteto de “Zagreos” denunciaba a un domador de fieras. La captura del toro recuerda al ritual de la cueva de Ida, donde éste (junto con otros animales) era desgarrado vivo por las salvajes mujeres que rendían culto al dios, quienes comían la carne cruda del animal no sólo en conmemoración del dios desmembrado, sino también de la vida agresiva y asesina. A esto Walter Otto hace hincapié en que el mundo de Dioniso es eminentemente femenino y reivindica la violencia de la naturaleza frente al Olimpo, pues Dioniso es el dios del éxtasis y el terror, de la ferocidad y de la liberación más dichosa, el dios furibundo cuya aparición lleva a los hombres al frenesí, ya anuncia lo misterioso y lo contradictorio de su carácter en su concepción y en su nacimiento.²² Y es que las mujeres fueron las principales acólitas de éste.

Ya cuando el mito de Dioniso halla su lugar en las letras por primera vez, la tragedia como género hace su aparición con Esquilo, Sófocles y Eurípides principalmente. Eurípides²³ es quizá quien mejor describe el culto de las mujeres a Dioniso en *Las Bacantes*, donde como con Licurgo y Orfeo, se realiza el asesinato simbolizando el destino trágico cuando bajo el influjo de la embriaguez dionisiaca, Ágave (hermana de Semele y seguidora del dios) en estado de trance menádico asesina a su propio hijo Penteo, desmembrándolo como castigo del dios hacia su detractor.

Aquí, Penteo (sufriente) exterioriza el paradigma de castigo divino al exclamar, cual macho cabrío antes de ser sacrificado, el ditirambo, la unidad de

²²Otto, Walter. *Dioniso. Mito y culto*, tr. Cristina García Ohlrich (Madrid, Siruela, 3ª ed. 2006) pág. 62,

²³ Eurípides logró dar voz a Dioniso y acercarse a él más que cualquier otro de los trágicos griegos, siendo en *Las Bacantes* donde narra con especificidad el castigo impuesto al pueblo de Cadmo por no reconocer su divinidad, dirigiendo principalmente su influencia a las mujeres, quienes eran consideradas figuras del hogar <<Por eso las he aguijoneado fuera de sus casas a golpes de delirio, y habitan el monte en pleno desvarío. Las obligué a llevar hábito de mis misterios, y toda la estirpe femenina de los Cadmeos, a todas las mujeres, las saqué enloquecidas de sus hogares. Arremolinadas junto a las hijas de Cadmo, bajo los verdes abetos, se echan sobre las peñas a cielo abierto.>> Eurípides, *Tragedias III: Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*. Tr. Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. (Madrid, Gredos, 1ª ed. 1979) pág. 349.

la *tragodia* (canto con motivo del macho cabrío) o Tragedia, a lo cual Camile Paglia comenta: “El voyeurismo salaz al que Dioniso arrastra a Penteo puede ser el comentario que hace Eurípides a la evasión moral del teatro: El perverso voyeurismo del público, el residuo de barbarismo puro presente en las muertes y catástrofes que se representan en la tragedia”²⁴, cuya realidad es parte del humor negro del imaginario al leer una nota roja, ver una película de cine gore, una fotografía de Joel Peter Witkin, o uno de los videoclips a exponer, como “Closer” de Nine inch nails o “The heart’s filthy lesson” de Bowie, los cuales recuerdan al voyeurismo escópico de la crucifixión o el circo del coliseo romano.

Ya en los rituales bianuales trietéricos, principalmente en los menádicos, el sacrificio de un hijo era vital para traer al dios de vuelta. Es Dioniso quien impulsa a matar, pero es él presa de caza y víctima sacrificial a la vez, como Penteo o el cuerpo y la sangre de Cristo, así como el sacrificio ritual del animal totémico, donde el asesinato simboliza la deuda de sangre que la humanidad debe pagar y sólo el elegido redime esta culpa primordial con su propia muerte²⁵, deja de ser víctima y se vuelve mártir, un testigo.

Hasta aquí se ha constituido parte del simbolismo del *eidós* dionisiaco, pero hay que entender a Dioniso, no como dios, pues no es el propósito dar corpus a una idea. Lo dionisiaco como potencia cósmica está basado en lo que el culto al dios engloba, la existencia, el amor a la inherente relación placer-dolor entre el hombre y su entorno, donde, como en *El éxtasis de Santa Teresa de Ávila* (fig.1.2), se valen de una mística extática para ascender al hombre hacia el espíritu universal, para luego regresarlo como un ente maduro a la vida cotidiana. Lo dionisiaco y la contemplación apolínea no se encuentran dissociadas, son dos caras de una misma moneda, pero sólo pueden encontrar

²⁴ Paglia *Sexual Personae*, pág. 169

²⁵ Carlos García Gual habla de una pasión y muerte de Penteo en el prólogo de *Las Bacantes*, donde puede encontrarse un símil de la investigación psicoanalítica de Freud en torno al sacrificio del tótem redentor del asesinato primordial, donde el hijo (Penteo) es una repetición del padre asesinado que funciona de antecedente a la comunión cristiana. García Gual escribe: <<Penteo es ejecutado como una víctima propiciatoria, como el *pharmakos* que recoge sobre sí los pecados de la comunidad para expiarlos con su muerte, inmolado en un *sparagmos* ritual, un despedazamiento en vivo a manos de las ménades (al cual en el ritual debía seguir la *omophagia*, la comida de la carne cruda del animal sacrificado, a lo que en la tragedia de Eurípides sólo se alude)>> Eurípides, op.cit. pág. 331.

su lugar en la catarsis, arte y espacio escénico trágico como aproximación entre experiencia estética y experiencia extática.

Por ello y para entender cuál es la explicación iconográfica-históricamítica de las figuraciones que se están estudiando, es necesario volver a una pregunta planteada por Nietzsche en *El Nacimiento de la tragedia*: ¿Cómo lo feo y lo disarmónico, que son el contenido del mito trágico, pueden suscitar un placer estético?²⁶ A esto, el destino trágico proclamado por el *eidos* dionisiaco es el anhelo de lo disarmónico (entendido como el atentar contra el principio de individuación) como el abandono del “yo” al suplicio. Mas el mito trágico necesita ser evocado mediante el tabú y sus nociones de transgresión (*hybris*) y castigo (*némesis*) como acción-reacción ante el pecado judeocristiano cofundador de la occidentalidad.

El castigo divino es un paradigma de relectura meramente apolíneo (y por lo tanto dionisiaco en su trasfondo), de culto celestial, el panóptico o el superego que sanciona todo aquel acto en contra de las reglas establecidas del deber ser, como la moral, la ley, la ciencia y el lenguaje útil. La tragedia griega es un acto de castigo divino que trasciende por la *moira*, cuya voluntad justiciera aplicaba tanto para humanos como para dioses, sin embargo el castigo divino occidental es aplicado por una deidad moral, tal es el caso del dios judeocristiano. Mientras Dioniso castiga a Penteo por mantener el orden, los Olímpicos castigan avasalladoramente a los héroes durante las tragedias festejadas en las Grandes Dionisias. En la *Orestíada*, Esquilo cede un triunfo a Apolo, cuando el dios mismo se aparece en el tribunal de Atenea para presidir el juicio contra Orestes por el homicidio de su madre Clitemnestra, donde las Erinias claman venganza por el matricidio de la traidora.

Aquí, el principio de individuación se presenta como la misericordia que la naturaleza no tiene y que los Olímpicos, por ser más similares en forma a la humanidad sí, lo cual se traduce en la derrota de las fuerzas telúricas, alegoría incluso de Noé saliendo del arca tras el diluvio. El desafío de Orestes es

²⁶ Nietzsche, op.cit. pág. 198

motivado por una venganza hacia su madre que durante el juicio es respaldado por Atenea, quien suscribe: “Al varón patrocino. Es el padre quien triunfa... ¿Una mujer? ¿Y qué es una mujer? ¡Una mujer que es muerta... una mujer que mata!”²⁷ Una mujer que mata, sea Clitemnestra o la traicionera Medea asesina de sus hijos, son las figuras que revisten la quema de brujas en la edad media, pero es más bien un pretexto de represión hacia la naturaleza tempestuosa encarnada.

Si bien el paradigma sexista se circunscribe aún en el mito y en la tragedia, persiste hasta hoy con la proclama de Dios a la mujer en el libro del *Génesis*: “multiplicaré en gran manera tus trabajos y tus preñeces; parirás con dolor los hijos y buscarás con ardor a tu marido, que te dominará”²⁸. Casi cincuenta años después de Esquilo, Eurípides otorga el triunfo al desenfreno dionisiaco que vendría a vaticinar muchos siglos después hechos como la llegada del rock, el movimiento *hippie* y la liberación sexual entre los años cincuenta y los ochenta.

Uno de los castigos más simbólicos para la humanidad desde los griegos es el de Prometeo al robarse el fuego sagrado de los dioses y otorgárselo a los mortales, cuyo reflejo metonímico es el de Eva, quien vio apetecible el fruto del árbol de la sabiduría y lo dio de comer a Adán. Las consecuencias de desafiar la ley divina se extienden por generaciones cuando para castigar a Prometeo y a los mortales, los dioses crean a Pandora y le otorgan la caja, “y he aquí que se esparcen innumerables males entre los hombres y llenan la tierra y cubren el mar; noche y día abruman las enfermedades a los hombres... Y así es que nadie puede evitar la voluntad de Zeus.”²⁹ Pero la voluntad del cielo es la voluntad del hombre y cualquier acto con intención de violar el equilibrio de ésta se encuentra penado, como sucede al incurrir en la infracción del tabú en las tribus totémicas; Eva al ver el fruto; la erección de un ídolo para adorar a Dios a las faldas del Sinaí en ausencia de

²⁷ Esquilo, “Trilogía de Orestes: Euménides” en, *Las siete tragedias*. Ed. De Ángel María Garibay (México, Porrúa, 1967) pág. 150

²⁸ *Gén* 3, 16:17

²⁹ Hesíodo, *Teogonía; Los trabajos y los días; El escudo de Heracles*, pról. De José Manuel Villalaz (México, Porrúa, 1972) pág. 32

Moisés; Semele fulminada por Zeus al verlo; Dioniso castigando a Penteo: Pecado de imagen, pecado de carne.

La consideración actual de que el *eidos* dionisiaco es patológico por consagrar placeres violentos establece una psique colectiva encerrada en juicios morales y estéticos (sobre lo obscuro, lo malo, lo feo) y condenas (el infierno, la cárcel) encargadas de activar la paranoia de la masa por el tabú, pues el miedo es más fuerte que el deseo. Esta noción no es nueva. Tras el clímax medieval de la peste negra en el año 1348 en el cual 40% de la población europea fue diezmada, Europa se sumió en una oscura ceguera de fervor religioso. Las iglesias góticas eran impresionantes a comparación de las pequeñas casas de los pobladores. Por una parte el propósito era proveer un refugio de la “maldad”, por el otro atemorizar a la fe campesina ante la ira divina. Las catedrales dejaban entrar por sus vitrales cantidades inmensas de luz lo cual identificaba al lugar como el camino a Dios.

Un poeta francés de la edad media, Francois Villon, ha descrito este efecto en los versos que escribió pensando en su madre: “Soy una mujer, vieja y pobre, ignorante de todo; no sé leer; en la iglesia de mi pueblo me mostraban un paraíso pintado, con arpas; y un infierno, donde hierven las almas de los condenados; el uno me alegra, me asusta el otro”.³⁰De aquí se infiere el principio terrorista en el cual la fe campesina daba un sentido realista a aquello que siempre debió tener un carácter simbólico y cómo dicho terrorismo se ha mantenido aún hasta el S.XXI; Warburg denominó *Denkraumverlust* a esta tendencia mental de confundir el signo con la cosa significada, es decir, de dar un sentido literal al prototipo que origina a la imagen y es de esto que gran parte de la tesis va, al estudio de dicha tendencia y sus implicaciones.

En un mundo construido bajo el ideal clásico, sólo pocos, y a través de las manifestaciones artísticas, transgreden esa ley capaz de traer diluvios (sea con Deucalión o Noé), la ruina de las sociedades injustas y “perversas” (la Torre de Babel, Sodoma, Gomorra, las plagas en Egipto, el becerro de oro en

³⁰Gombrich, Ernst. *Historia del arte*. (México, Debate, 1991) Pág. 130.

el Sinaí o el derrumbe del gran templo en Jerusalén tras la crucifixión) o la condena de los pecadores al fuego en el fin de los días, tema que ha sido expresado y representado incontables veces desde El Bosco hasta el video a revisar “Until it sleeps” de Metallica.

Así pareciera ser que el *eidos* dionisiaco envía por delante los estandartes del infierno, enalteciendo el sexo desenfrenado, el asesinato, la violación, los actos sádicos y crueles, el canibalismo, la embriaguez, las bestias del inframundo, la muerte y los terrores nocturnos, todos corporeizados en el ángel caído. *Satán*, cuya raíz etimológica viene del arameo *Ha-Satan* y quiere decir “adversario”, no es más que otra figuración hiperbólica del *eidos* dionisiaco, el héroe romántico que se levanta contra la razón divina en *El Paraíso perdido* de Milton diciendo: “Mejor reinar en el infierno que servir en el cielo”. Los dioses (y como su contraparte, el diablo) son criaturas excesivas. El amor y la clemencia de Yahvé son infinitos, y toda infinitud, cual exceso, es una potencial forma de terror tal como lo sostuvo el sublime matemático de Kant, por eso Satán es la imagen patológica de Dios, una mala interpretación de él (la ley).

Habiendo dicho esto cabe hacer reflexión en varios puntos. La tragedia no es lo anteriormente mencionado. Todo lo expuesto es parte del juicio moral y social sobre la abyección que perturba el orden. Si lo dionisiaco tiene algo de “patológico” el orden también tiene dicha compulsión “patológica” inmanente. Todas las figuraciones hiperbólicas antes señaladas son parte del imaginario que designa un orden simbólico sobre el crimen, la transgresión, la enfermedad, el cataclismo, la muerte, la animalidad y la maldad. La tragedia representa al mártir en una relación que ve en la naturaleza (interna y externa) una enemiga perenne por atentar cruelmente contra el hombre. Sin embargo la crueldad es un concepto maniqueo que desenmascara al lenguaje utilitario como un acto castrativo.

La naturaleza no es cruel con el hombre porque la idea de crueldad es de orden humano, sólo él la sufre y la racionaliza, y ésta se encarga de dar dimensión a la tragedia, “se da erróneamente a la palabra crueldad un rigor

sangriento [comenta Artaud]...no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada... la conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobreentiende que la vida es siempre la muerte de alguien,³¹ ejemplo de ello son *El gato negro* o *El corazón delator* de Poe.

Desde un nivel metafísico, el hombre (como persona) no es naturaleza tempestuosa, ni razonamiento absoluto, sino el vástago de ambas cosas. El humano es “post-natural” por su capacidad de raciocinio y potencial creativo; sin embargo su memoria genética contiene la naturaleza inhumana mutada en animalidad. Si se habla de la naturaleza es por la necesidad de revisar el texto primitivo que constituye el *imago* mental (el orden imaginario para Lacan) para comprender la gran complejidad resuelta en lo “feo” de la animalidad humana que, desde la literatura hasta las manifestaciones audiovisuales, ha encontrado un verdadero sentido de la carne, pues todo hombre que sufre es pieza de carne³². La carne es el espacio donde se conjuga el miedo a la pérdida física del yo, ahí se origina la crueldad como acontecimiento, la tragedia misma, pues como carne ambulante pertenecemos al espectáculo de la vida donde toda relación humana implica placer y dolor. La pieza de carne no está muerta, se ve reflejada especularmente en lo heterogéneo, el estadio del espejo donde se canaliza el sufrimiento padecido infligiéndolo a su vez, de ahí la siguiente afirmación de Schopenhauer: el sufrimiento es el fondo de toda vida.³³

El morbo que seduce al régimen escópico de liberar la angustia libidinal del inconsciente siempre se revela en un acto de crueldad y es cuando la carne actúa como escritura viviente expresándose por medio del grito como manifestación extática del ser, pues desde siempre se han amado los espectáculos crueles padeciendo una suerte de *Schadenfreude*³⁴. Es una disposición natural que se entraña en el público que atendió a la crucifixión, al

³¹ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, tr. Enrique Alonso y Francisco Abelanda (Barcelona, Edhasa, 1978) pág. 16.

³² Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, tr. Isidro Herrera (Madrid, Arena, 2002) pág.32.

³³ Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, Libro IV, pág. 57, citado en: Dumoulié, Camille. *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, tr. Stella Mastrángello, (México, SXXI, 1ª ed. 1996) pág.17.

³⁴ N.T. Es el sentimiento de alegría por el sufrimiento de otro.

Coliseo romano y a otras tantas ejecuciones³⁵, pues la única diferencia existente entre estos y los emperadores Nerón, Calígula o Heliogábalo, reside en que los últimos se dejaban llevar por el éxtasis, orquestando un espectáculo donde la desnudez y la muerte son la misma cosa.³⁶

Ambición es la búsqueda del alma bajo las capas del hombre hasta llegar a la partícula más pequeña, la significancia por el desvelamiento de los significantes que llevan a la desnudez, la abyección y el envilecimiento. Dicho afán de transgresión que concede al *eidos dionisiaco* su propiedad como principio cósmico unificador halla su núcleo en el grito. Pero el grito es efímero, un espectro lúdico de presencia y ausencia, entretiempos cuya esencia no puede atraparse sin causar la muerte, es decir, la transgresión preñil y absoluta es inalcanzable. Sin embargo su hipóstasis puede ser espectralmente mediada por la estructuración de lo simbólico volcado por lo imaginario, cuya composición capta un fragmento del *eidos* dionisiaco.

Esta mediación necesaria para llegar a dicha transgresión no es ni natural ni racional, ya es posthumana en tanto imaginario mediado. No mantiene vivo el grito, lo evoca, lo hace aparecer, pero no es el grito en sí mismo, sino una extensión de él, de la carne y los órganos de percepción. Dicha extensión del grito es parcial, sólo puede prolongar el éxtasis del suplicio por el camino de la angustia y la sensación de ésta (nunca la interpretación). Es el heraldo prometeico que lleva al terror inefable por el desmembramiento del sentido como *imago* fragmentaria.

Así al explicar la idea abordada al principio de este apartado cabe parafrasear a Deleuze: el grito es lo previo al horror³⁷. El horror introduce una historia, pero cabe más bien preguntarse, ¿Qué produjo el grito? ¿Se puede extraer del horror el grito como el cuerpo escapándose en el acto? ¿Abolir las

³⁵ A esto, Eco comenta: <<Schiller defined this ‘natural disposition’ to the horrific very well, and let us not forget that in every period people have always rushed excitedly to witness executions. If today we think of ourselves as “civilized”, perhaps it is only because the cinema has provided us with “splatter movies”, which do not disturb the spectator’s conscience and they are presented as fictitious.>> Eco, Umberto. *On Ugliness*, tr. Alastair McEwen (Nueva York, Rizzoli International Publications, 1ª ed. 2007) pág. 220.

³⁶ Elizondo, Salvador. Op.cit. pág. 142.

³⁷ Deleuze, op.cit. pág. 68.

palabras, desmembrar el lenguaje para obtener la sensación que atraviesa el sistema nervioso al ver el espectáculo horroroso, sensacional, que una novela, una película o el rito dionisiaco mismo pueden ocasionar? La apuesta es resultado del acercamiento a la poesía, al teatro de la crueldad al cual Artaud abogaba, a la música, a la pintura, a la danza, a la fotografía, al cine y también al videoclip disruptivo.

La diferencia entre sensación y lo sensacional es que lo segundo es la concreción del imaginario dionisiaco por medios apolíneos (el horror), en donde la imagen se ve provista de un velo retórico, contemplativo y simbólico, volviéndose un *eidolon*. Los impactos ya sentidos son el espectáculo sensacional de la figuración significativa; mientras que la sensación no es aquello detrás del velo, sino el velo mismo, los impulsos enviados al sistema nervioso central, “lo sublime” del terror al cual se llega por una vía perpetua y a la vez transitoria (la angustia). El terror es poder, de ahí el terrorismo en su origen como violencia infligida por el Estado a sus enemigos, las Euménides que defienden la *polis* implican la victoria militar.

Lo anterior es el *eidos* dionisiaco como principio hallado más allá del sentido y la significación que brinda la “belleza”, y sólo el desmembramiento del lenguaje puede ausentar la proposición lógica en la “*petite mort*”, pues logra intencionalmente el resquebrajamiento y olvido del “yo” por el “sí mismo” (*selbst*) que compone el rechazo especular del “otro”. Se llega, en palabras de Salvador Elizondo a “la fascinación de aquella carne maldita e inmensamente bella”³⁸, tan sólo para retornar de ese ligero momento de extática embriaguez, una angustia en la cual se goza y se sufre sin llegar al paso decisivo ante la muerte, el terror; el *eidos* es un *pharmakos* que puede curar o envenenar.

La crueldad es necesaria e inherente, es el cuerpo escapándose a través del grito hasta llegar a la consonancia del éxtasis universal, haciendo consciente lo inconsciente, donde lo que se creía un discurso lógico se ve sublevado ante esta revisión del texto primitivo. Pero volver al texto primitivo no

³⁸ Elizondo, *Farabeuf*, pág.41.

es de ninguna manera reencontrar un estado de naturaleza, por el contrario, es realizar una transgresión a las reflexiones propias sobre los juicios que por convención empujan a cada individuo a buscar sentido. Volver al texto arcaico implica levantar la prohibición sin suprimirla, llenar la sensación con la celebración del sacrificio totémico. Para hallar una noción de esta sensación (el terror) y el camino a esta sensación (la angustia) en los videoclips a revisar, se mirarán en el siguiente apartado las figuraciones del *eidos* dionisiaco que se ven mitificadas una y otra vez en la historia del arte para así desmembrar el sentido impuesto por el lenguaje al audiovisual.

A esto, la crueldad debe ser entendida en su expresión filosófica y específicamente estética, donde lo feo asciende como belleza convulsiva por la **decadencia** (*thanatos*), noción íntimamente ligada al proceso de **surrealidad** (*hypnos*) causante del humor negro característico del *eidos* dionisiaco, en el cual las palabras, los íconos visuales y el lenguaje útil carecen de sentido y discurso, pero no de carga simbólica, proporcionando un modelo de razonamiento erótico/mítico cuya premisa es el lenguaje desmembrado por el lenguaje mismo (el “yo” por el “sí mismo”), una noción de ausencia cuyo afán romántico de rebeldía es recuperar aquél lenguaje mágico que se niega a volverse signo, la poesía. “Por lo tanto [dice Artaud] el verdadero combate debe ser librado ante todo contra la idea y la lengua alienada, porque ellas constituyen las verdaderas barreras, pero siempre después de su clausura, porque también ellas nos constituyen.”³⁹

Tras lo expuesto merece anticipar que Apolo y Dioniso no están separados, son los principios delirantes de la naturaleza. Dioniso es la embriaguez, el cuerpo como exceso, pura fuerza que no tiene representación, es decadencia; mientras Apolo es el exceso de imaginación, el delirio del oráculo y el verbo original donde nace la surrealidad. De ellos surge el desmembramiento como pura afectividad que restituye la dialéctica entre lenguaje y vida.

³⁹ Antonin Artaud, citado en: Dumoulié, op.cit. pág. 180.

CAPÍTULO II-EL DESMEMBRAMIENTO: POESÍA, COMUNICACIÓN Y OBRA

2.1. SOBRE LA DECADENCIA Y LA SURREALIDAD: EL ESPECTRO ESPECULAR Y LA POESÍA

"In horresco in quantum dissimilis ei sum.

In ardesco in quantum similis ei sum"

SAN AGUSTIN

Confesiones

Hasta aquí se ha hablado del principio metafísico de la existencia, lo dionisiaco como un *eidos* primordial enraizado en el proceso de creación-destrucción. Por *eidos* dionisiaco se vislumbra una mística de afirmaciones y negaciones, pero de este fundamento ontológico se desarrolla una estética disruptiva y transgresora materializada en el audiovisual. El *eidos* como abstracción de la existencia sólo puede considerarse hipostático a través de las manifestaciones artísticas en forma de velo apolíneo o apariencia física que le permiten formar parte del campo de la percepción sensible, de esto que el personaje de Dorian Gray haya comprendido que no hay estado de ánimo que no tenga contrapartida en la vida sensorial.⁴⁰

Todo tipo de manifestación artística es un texto que puede ser objeto de lecturas e interpretaciones diversas, sin embargo dichas lecturas no logran concretar las perspectivas aquí propuestas. Al historiador del arte le interesa más el nombre de una personificación que la realidad o irrealidad del contenido, sus lecturas dicen la época considerada, las técnicas de fabricación, estilos y escuelas, pero de la obra nada; El hermeneuta, similar al semiólogo, parte de la afirmación de que el hombre y el mundo se constituyen como tales a través de la interpretación de su sentido trascendente y sus formas, el cual es eminentemente simbólico; finalmente la historia de las mentalidades sólo esquematiza las influencias y el sitio de las manifestaciones en la sociedad.

⁴⁰ Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*, tr. Julio Gómez de la Serna (España, Orbis Fabbri, 1990) pág. 190.

Para lograr el objetivo de esta tesis no se empleará ninguna de estas técnicas metodológicas, no en afán de desacreditarlas, sin embargo los estudios realizados por dichas disciplinas han impuesto límites categóricos a las manifestaciones artísticas, cuando el punto no es borrar dichos límites, sino ampliar los horizontes bajo otras perspectivas cuyas premisas permitan un razonamiento sensual y mediológico que detecte los elementos de unión en una obra que producen la sensación por medio de la visualidad, es decir, se busca postular un modelo transensorial y sinestésico en torno a una poética específica al nivel de la experiencia de los entes involucrados en el proceso de creación, emisión y recepción de la manifestación artística sin tener que interpretarla, por lo cual se emplearán por ahora rangos de evocación supeditados a la expresión simbólica que puedan detallar la vía de la experiencia hasta los límites del lenguaje yacidos en las manifestaciones audiovisuales a revisar. A esto, se entiende una síntesis solipsista en la cual el “yo” actúa como creador, mensaje y receptor por sí mismo, pues toda interpretación e identificación comunicativa dependen de él y su disolución.

Para llegar a esto es necesario un análisis detallado de la génesis de la manifestación audiovisual que comprende al mito mismo, pasando por el signo, la escritura, el símbolo y la imagen en el deslizamiento de lo real a lo imaginario para poder en el siguiente inciso detallar el deslizamiento invertido de retorno a lo real. De la cultura como excedente de necesidades e impulsos biológicos deviene el mito, dicho es el significante simbólico que obliga a dar sentido a la acción arcaica, la orgía de no significado anterior al despertar de la subjetividad. El mito se origina en la inexistencia del “yo” y justifica la narración de acontecimientos asemejando un ideal plástico; el mito es la plasticidad de una historia. De lo anterior que se ha comentado en los otros incisos es del mito, su plasticidad y su ontología, pues como apunta Ortega y Gasset “nada es mito si no lleva dentro la médula de una experiencia humana real. Cuando esto falta no se llama ‘mito’, se llama ‘tontería’”⁴¹.

⁴¹ Ortega y Gasset, José, *Una interpretación de la historia universal*, XI, citado en: Andrés Ortiz-Òsez, “Mitologías culturales”, *Los lenguajes del símbolo*, AAVV, coord.. Blanca Solares (España-México, UNAM, ANTHROPOS, 2001) pág. 34.

El símbolo por su parte (y acorde a los hermeneutas) es la estructura de la imaginación mítica, una revelación en el “cerco del aparecer” no sólo mediante discurso (*mythos*) sino de gestos (*ritos*) o imágenes materializadas (*iconos*) que componen el espacio liminal, pero más allá de la facultad de formar imágenes se torna potencia deformadora de las copias pragmáticas suministradas por la percepción, remite a lo que trasciende, señala Eugenio Trías.⁴² El símbolo es una oscuridad anubladora, una máscara del deseo inconsciente; mientras allí éste evoca, el signo representa y el lenguaje explica, por lo cual hay una incompatibilidad. Sin embargo a pesar de esto, el símbolo se halla materializado y deviene en el orden discursivo del sujeto hablante, para esto el símbolo encierra la oscuridad de la obra de arte que puede llevar a la sensación de vuelta a lo real y lejos del orden simbólico, lo cual es el objetivo del presente estudio, hallar la vía de regreso.

A diferencia del símbolo, el signo es el vínculo lógico materializado que se halla regido por un nexo arbitrario entre el concepto (significado) y su expresión concreta (significante) nacidos de la comunicación útil para el progreso de la civilización. De acuerdo a Roland Barthes “un signo es algo que se repite. Sin repetición no habría signo pues no se le podría reconocer”⁴³, sin embargo la mirada no es un signo como se verá. Del signo deviene la lengua en tanto sistema doblemente articulado que obtiene sentido y significación de una imagen acústica y una imagen visual. Al estar sumidos en el lenguaje cotidiano, asumimos que todo aquel mensaje al cual está expuesto el sujeto debe seguir estas características, por tanto se asume un patrón de decodificación similar para las imágenes y las manifestaciones artísticas u obras. He aquí la pregunta ingenua al observar una imagen⁴⁴, ¿Qué significa, qué quiere decir? Pero dicha pregunta ingenua puede cambiarse a una

⁴² *Los lenguajes del símbolo*, op.cit. pág. 12.

⁴³ Barthes, Op.cit. pág. 305

⁴⁴ Al decir “imagen” no sólo nos referimos a las percepciones visuales (aunque principalmente nos avoquemos a ellas para este estudio) sino en general a todas las percepciones registradas por los sentidos.

cuestión más elegante y que no deja de ser ingenua, ¿qué fue primero, el signo o la imagen? De toda imagen⁴⁵ se debe hablar pero la imagen sola no puede.

La imagen no es lengua, no tiene sintaxis ni gramática, aún cuando parece lo contrario. Significante, significado; simbolizante, simbolizado; todo parece partir de la misma premisa estructural que comprueba la causa del *Denkraumverlust* de Warburg. La imagen en primer lugar es fenómeno mental y en segundo fenómeno material. En cuanto a lo mental, la imagen reside primero en lo imaginario, halla su sentido en la presencia/ausencia de la misma manera que el lenguaje, nace necesariamente de la muerte pues mantiene del signo su raíz etimológica en *sema*, piedra sepulcral, de esto se hablará un poco más adelante.

La imagen es producto de lo imaginario por la impresión del fenómeno físico y en segundo lugar, aparece volcada de lo imaginario al orden simbólico. Es la necesidad de dar cuerpo y difiere de la palabra como Cristo difiere de Yahvé. Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza según las escrituras y le prohibió al hombre darle imagen a él: “Tú no harás ídolos”⁴⁶. Sin embargo con el dogma de la encarnación vino la suavización diplomática de un Dios terroríficamente infinito que se ocultó en el cuerpo y la sangre de su hijo: su imagen. Un cuerpo divino podía tener imagen material, de ahí Hollywood. La ironía se juega al debatir entre la pureza de la palabra y la imagen profana según la iconoclasia ortodoxa del Antiguo Testamento, la cual halla su razón apartada del cuerpo. Actualmente aún cuando la videosfera agazapa los mercados, incluso en la religión, la fiebre iconoclasta de la cultura desconfía del cuerpo y le repugna la figuración mal llamada “impura”, optando por una figuración útil del tipo Bauhaus, es decir, la imagen se ha vuelto funcional, servil. Si de impureza se trata, Cristo dice “No es lo que entra en la boca lo que hace impuro al hombre; mas lo que sale de la boca, eso es lo que al hombre le hace impuro.”⁴⁷

⁴⁵ Con imagen nos referimos al principio sinestésico y transensorial en el cual la mirada ya no sólo refiere al sentido de la vista, sino a todo lo perceptible y consonante con las vibraciones anímicas.

⁴⁶ Éxodo 20, 4.

⁴⁷ Mt. 15,11.

Entra la reflexión: si la palabra (*logos*) es impura, Jesús también lo es por ser la palabra hecha carne, el simulacro de Dios, de lo cual se infiere que en la impureza también se halla lo sagrado, como sustenta la teoría freudiana del tabú en las tribus primitivas en lo referido a los humores. El cuerpo es el vehículo agónico, el lugar de presencia de la imagen donde participan las delicias y terrores de una existencia divina fundada en la pérdida del “yo”, como hace notar Santa Teresa de Ávila. Pero la imagen no es el prototipo. Cerrando el tópico aún más a la manifestación artística, Aristóteles concluye que ésta es un acto de mimesis. La perspectiva aristotélica mantiene a la imagen estructurada a semejanza de la palabra, es decir, la mantiene por las mismas bases del signo lingüístico. La *poiesis* se ve reducida entonces a un mero acto de producción y perfeccionamiento mimético por la maestría técnica, esa es su manera de incluirlo en la sociedad... ¿y la pasión dónde queda? ¿Dónde queda lo dionisiaco?

La manifestación en tanto imagen es más que la representación de un objeto, es su realidad; es decir, el objeto al volverse imagen se convierte ya en un no-objeto aprehendido por el “yo” que lo plasma. Es un simulacro, una sombra, una apariencia que no es el resultado de la comparación entre la imagen y el original, en palabras de Levinas, “la cosa es ella misma y es su imagen. Y esa relación entre la cosa y su imagen es el parecido”⁴⁸. La imagen tiene que corporeizarse para “ser”, o sea, insertarse en el orden simbólico⁴⁹; pero de igual manera la imagen va dirigida al cuerpo y se vuelve *real*. “La mirada palpa o acaricia [comenta Debray], cala o resbala, roza o penetra”⁵⁰, apunta a la sensación real más allá de su interpretación simbólica, pero es desde el símbolo donde parte al viaje, allí donde se presiente la oscuridad y lo invisible, el cuerpo. Por lo tanto, la imagen requiere de la técnica para construirse, solicita un favor del soporte físico y deviene en figuración. La *poiesis* es entonces la creación material de un espacio exterior y por lo cual nuestra mirada en la imaginación se dirige desde el interior hasta allí donde la

⁴⁸ Levinas, Emmanuel. “La réalité et son ombre”, *Les imprévus de l'histoire*, Ed. Fata Morgana, 1994. Se publicó por primera vez en la revista *Les temps modernes* en 1948. Disponible en revista *Fractal*, núm. 28, enero-marzo 2003, tr. Saúl Kaminer: <http://www.mxfractal.org/F28levinas.html>, revisado el 09/12/2011.

⁴⁹ El sonido, así como los sabores por ejemplo, tienen valores gracias a dicha manifestación física y ambos pueden ser aquí considerados como imágenes también.

⁵⁰ Debray, op.cit. pág. 97.

obra pone entre comillas al mundo, diría Blanchot que “el afuera” es siempre “lo otro de todo mundo”.

Los textos corporeizados o figuraciones son *eidōs* en materia, un soporte que ha sido idolatrado o *eidolon*. Los mitos y las escrituras han engendrado imágenes manuales. La idea convertida en imagen, como el arte sacro, el texto y su ilustración. Pero el ídolo es la imagen de un dios que no existe salvo en ella, de ahí que lo artístico “sea” categóricamente cuando la obra halla su razón de ser en sí misma y su placer estético deja de ser tributario, deja de apuntar a un objeto comprometido (*engagé*) y apunta sólo a su contemplación. La obra siempre será parte del mundo pues es realizada en él, pero en sí misma (como imagen) exige la desaparición del mundo, quiere que todo regrese a la nada, a la intimidad que subsiste en el vacío.⁵¹

La diferencia entre una figura, una *imago* (imagen) y un *eidolon*, es que el primero puede ser cualquier nota musical, palabra, gesto o elemento visual sin consagrar, es decir, pasa desapercibido y carece de trascendencia como un no-lugar; la *imago*⁵² se piensa como la apariencia mental, “imaginaria”, que se vuelca desde el orden real para constituir una cosmovisión sintagmática del mundo sujeta a convenciones, miedos, figuras y otras aprehensiones que contribuyen a estructurar la psique en el orden simbólico; el *eidolon* (ídolo) es un significante simbólico a dos niveles: la figuración hiperbólica (o primaria) y la figuración espectral (o secundaria); Las figuraciones hiperbólicas son el número de motivos y temas organizados y exagerados en una manifestación (frecuencia) , es decir, las personificaciones míticas y los atributos arraigados

⁵¹ Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, tr. Vicky Palant y Jorge Jinkis. (Madrid, Editora Nacional, 2002) pág. 225.

⁵² Cabe hacer una aclaración sobre la postura de Debray en torno al estructuralismo de la lengua: <<Una lengua fonética es un sistema hablado de doble articulación que produce sentido en por el valor diferencial adherido a cada una de sus unidades. Las unidades de la primera articulación, o monemas, desprovistas de significados, se organizan en secuencias. La imagen animada y *a fortiori* la imagen fija eluden esos rasgos constitutivos del orden lingüístico: la doble articulación y la oposición paradigma/sintagma. No tienen equivalente de unidades *discretas y enumerables, preexistentes* en su composición. Un cuadro, una foto, un plano no se descomponen en fragmentos, trocitos o rasgos comparables a palabras o sonidos y que pudieran cobrar sentido por el juego de sus oposiciones.>> *Vida y muerte de la imagen*, pág.50 Sobre esto no implica que se dé en esta tesis una perspectiva estructuralista de la imagen, sin embargo en la obra, a pesar de ser imagen de “cierto tipo” se ve configurada por diversas figuras e *imagos* (según la orientación lacaniana) que componen un soporte y un estilo. De esto hay que entender que ni la obra ni la imagen se desmiembra, sino el lenguaje articulado que se establece como base para entender la imagen misma. *Cfr.* en este estudio, PP. 62-63

en el imaginario que se ven resucitados por la facultad mitopoética y juegan el papel de significantes.

En la figuración dionisiaca el vampiro, la bruja, el extraterrestre, el demonio, el asesino, los horrores de la ciencia ficción, son figuraciones hiperbólicas convencionales del enemigo de la occidentalidad constituidos por una serie de *imagos* sintácticamente agrupados que dan sentido al mito y al folclor como explicación simbólica de la realidad en forma de historias hiperbólicas (el horror como exceso) donde se pueden llegar a reconocer (mas no conocer) para “controlar” lo desconocido como sucedió con los cuentos de los hermanos Grimm y en consecuencia con uno de los videos a revisar, “Pretty when you cry” de la banda VAST. De ahí que una obra pueda representar un objeto del mundo visible, simbolizar un vínculo lógico con el mundo y expresar la mente del creador en una conjunción denominada estilo o exageración de los temas y motivos, aniquilando la postura mimética de Aristóteles.

Más allá de lo anterior, la figuración espectral adquiere su trascendencia y relevancia por cuatro razones volcadas desde lo imaginario: sus valores estéticos, sus valores simbólicos o evocativos, su valor como receptáculo o corpus proyectivo y su espectralidad; si la contemplación implica ya no sólo imagen, sino ídolo, el *eidolon* es el soporte (medio de manifestación artística) de las figuraciones hiperbólicas aparecidas como un velo fantasmal retórico y como reflejo especular y narcisista del yo entendido como una parodia de otra parodia que siempre refiere al mundo; incluso cuando se disfraza de presencia útil, el velo pertenece a la esencia de la obra y también está vinculada a la dialéctica del arte⁵³. Si la imagen es ídolo entonces se afirma que la imagen es plástica, cuya significación ontológica es no menos que una simulación de “ser”. De esto se intuye la posición central de la figuración espectral en el proceso de contemplación sensorial y sobre todo, sensible, encargado de desencadenar sentidos y significados *a posteriori* de la identificación.

⁵³ Blanchot, op.cit. pág. 185.

El *eidolon* que importa es el del enigma dionisiaco, aquel con el poder de embriagar los sentidos pero que no puede verse directamente como al sol o a la muerte; es decir, aquello plenamente disruptivo no puede ser experimentado sin perderse en el abismo implicado en el anhelo romántico de caída libre, de libertad absoluta que compone la concepción idealista de la imagen. En este punto fracasa todo ideal rousseauiano que equivoca lo dionisiaco con el simple principio del placer como lo demostró la Revolución Francesa degenerada en el “Reino del terror”. El *eidolon* es/contiene un fragmento del texto primitivo soportado por la aparición de la ilusión apolínea del sueño; el *eidolon* es (para este estudio) una figuración del horror y una objetivación del dolor que siguiendo la proposición de Wittgenstein, se “muestra” pero no puede ser dicho.⁵⁴

La figuración o *eidolon* dionisiaco se piensa como cualquier texto simbolizado del imaginario que reivindica y exalta las prohibiciones, naturalezas, miedos y pasiones respecto a la crueldad, el sexo, la muerte, el crimen o lo obscuro, y cuyo objetivo es el escarnecimiento de la moral impuesta por el logocentrismo del “yo”. Dicho esto, la figuración hiperbólica significativa es en primera instancia el horror hacia la naturaleza, o como Kant lo denominó, lo sublime dinámico, una proyección hacia el exterior, desde la animalidad de las pasiones y el libertinaje humano que desde plena Edad Media se concibe como algo ajeno e inhumano, como el rompimiento del tabú de los muertos: el temor a la persecución demoniaca, ahí donde hay animismo en los muertos u objetos sin vida. El *eidolon* significa primero fantasma o *revenant*⁵⁵ de los muertos y sólo después imagen, la sombra que sale del cadáver.

Basados en ciertas premisas de la descripción preiconográfica y el análisis iconográfico de Erwin Panofsky se pueden tratar la decadencia y la surrealidad en las figuraciones sin la necesidad de interpretarlos. Adaptando la sistematización de Panofsky a la conveniencia del presente y retomando la descripción preiconográfica se ha reconocido a Dioniso (no como deidad, sino

⁵⁴ Wittgenstein, op.cit. (4.1212)

⁵⁵ N.T. Revenant: fantasma/“que vuelve, que retorna”

como *eidos* en un plano natural, fáctico y expresivo) como motivo de las manifestaciones artísticas estudiadas. Ahora el objetivo es llegar al plano convencional de la figuración simbólica donde se reconocen las historias, alegorías y personificaciones alegóricas a lo dionisiaco en orden de hallar los valores estilísticos y simbólicos que subyacen no en la belleza aristotélica, sino en la belleza terrible de lo abyecto creada por el artista. De lo abyecto se entiende la repulsión en la cual el artista se expulsa: “yo” me expulso y me deposito en la obra, “yo” soy la obra, “yo” (no) soy, pues a la vez la obra es como un miembro cercenado, un sujeto pulverizado, un (no) objeto ausente, una materia fecal desechada para que “yo” pueda vivir en el mundo por una suerte blanchotiana de *désœuvrement*⁵⁶ de la cual se hablará después.

Por elucidar lo anterior en el terreno plástico, aún en el Renacimiento se reconoce en Botticelli cierta melancolía dionisiaca que los manieristas retoman de sus pinturas erotizadas donde hay un predominio del rosa, el sepia, el gris y el azul pálido. Lo anterior muestra que de Botticelli al barroco los artistas no estaban obsesionados con la belleza mimética, sino como expresividad de aflicción por el envejecimiento y la ruina del cuerpo, el “yo” expulsado. Aún desde antes dicha melancolía se vio filtrada al *sfumato* de Da Vinci en *La Última cena*. Quizá quien llevó el retorno de lo informe más allá fue Miguel Angel al erigir sus impresionantes epícenos aniquiladores de la canónica belleza efébrica y a las esculturas “viragos”⁵⁷, como *Leda*, la *Virgen de Doni Tondo* y finalmente *La Noche* (fig.2.1), la cual remite en sus formas a la Venus de Willendorf, todas encerradas en sí mismas, híbridas y sin libertad cual lúgubre andrógino gorgónico.

Incluso la fabulosa Britomarte de Spenser y su avatar posterior, la Pentesilea de Von Kleist renuevan la belleza terrorífica y agresiva en la que el beso y el mordisco se confunden como en su tiempo lo hicieron *Las Bacantes* de Eurípides. El barroco fue testigo del gusto por lo extraordinario explorando la violencia, la muerte y el horror en apelación a la sensualidad como en *Los horrores de la guerra* de Peter Paul Rubens. Schiller fue uno de los primeros en

⁵⁶ Blanchot emplea esta noción para describir la condición del escritor excluido de la obra.

⁵⁷ Mujer de aspecto o comportamiento que recuerdan a los comportamientos atribuidos a los varones.

observar en *El arte trágico* (1792) cómo es natural que aquello considerado terrible también es irresistible, algo notable al referirse a la novela gótica o el cine de horror, donde el autor logra unificarse con el “otro”. El sujeto en posición receptora se halla sumido en la angustia provocada por la fantasmagoría de la heterogeneidad proyectada a través del medio empleado para expresar el horror del sueño en la realidad, es decir, el sujeto se aterroriza y queda fascinado al mismo tiempo de sucumbir al texto primitivo expresado, por lo tanto, lo idolatra.

El terror al cuerpo, la deformidad y monstruosidad de lo que parece “otro” presente en los circos antiguos, bestiarios medievales, *freak shows*, el carnaval del *feast of fools*, los espectáculos de tentación pintados por Jerónimo Bosco y las teratologías y abominaciones documentadas o ficticias como el *Frankenstein* de Shelley, o cintas como *Freaks* (1932) de Tod Browning, *Alien* (1979) de Ridley Scott, *Elephant man* (1980) de David Lynch o *Santa Sangre* (1989) de Alejandro Jodorowsky, *The Hunchback of Notre Dame* (1996) de Disney o *Naked Lunch* (1991) de David Cronenberg, que ejecutan una suerte de “Desfile de horrores” como parte todas del reconocimiento con lo heterogéneo que no es sino la proyección del “yo”, pues éste y el “otro” no se encuentran disociados, la obra es tanto el artista como el espectador. Por la misma línea, “la fuerza mitogénica no estriba en lo que se presenta en la pantalla [comenta Fernando Savater], sino en los fantasmas de la imaginación del espectador que son convocados o conjurados por la narración cinematográfica” y en esencia, audiovisual.⁵⁸

Lo reprimido, lo heterogéneo, lo informe, regresa (*revenant*) en el cine contemporáneo para enardecer la latente e inquietante extrañeza que no procede de la animación de lo inorgánico como solía presentar la literatura, el teatro, la pintura y el cine a la manera expresionista desde el exterior, del “otro” mundo de los fantasmas, demonios y criaturas aparentemente ajenas al hombre, *ergo*, no alienadas a él. Con las investigaciones científicas,

⁵⁸ Fernando Savater 336 “Las naturalezas en Alien” en cuadernos del norte n°4, 1980, en: *La Nueva carne, una estética perversa del cuerpo*. AAVV, editada por Antonio José Navarro (España, Valdemar:intempestivas, 2002) pág. 336.

psicoanalíticas y los cambios socioculturales y tecnológicos posteriores a los años cincuenta, dicha proyección se volcó (mediáticamente) al interior como un extrañamiento del propio cuerpo capaz de albergar aquellos horrores inherentes al individuo y propios a su organismo y su psique, es decir hubo una inversión, una invaginación que también se traduce en un panfleto terrorista de política anticomunista y por otro lado como un agotamiento del modelo manierista habitual del cine de horror y ciencia ficción de épocas anteriores. Estos son el grito que desea ser expulsado como en el filme *Alien* (fig.2.2), en el cual un agente extraterrestre se gesta en el interior de un tripulante de la nave espacial y para poder vivir mata desde el interior a quien lo incubaba, o bien *The Fly* de David Cronenberg, en donde una vez completada la mutación de la carne de Seth Brundle en mosca, comienza a deshacerse del cuerpo anterior como si saliera de un cascarón, es el “despertar del otro, aquello que nos persigue y a su vez perseguimos, y que jamás lograremos aprehender...”⁵⁹

Lo vital de esto es captar cómo se involucran la decadencia (expresión filosófica de la crueldad) y la surrealidad en el proceso de formación de dichas figuraciones por la proyección del reflejo especular del “yo” como umbral del mundo visible, así como en su desmembramiento textual; igualmente es trascendental pensar que dichas figuraciones no existen como elementos aislados pues son la constante mitificación idolatrada del fragmento dionisiaco residido en la embriaguez consciente y en el vaivén entre inconsciente colectivo e individual, hasta llegar a las figuraciones a estudiar en esta tesis: las figuraciones dionisiacas se van refinando a sí mismas y los videoclips a estudiar son un ejemplo de ello, es decir el mito antiguo es referido a la experiencia contemporánea.

Se ha hablado del miedo plastificado en un objeto significativo, un producto tardío que recobra las emociones del miedo arcaico, el lenguaje de la falta. Partiendo de esto, en *Farabeuf*, Salvador Elizondo hace tres cuestiones⁶⁰ que servirán de eje a los incisos siguientes a manera de reflexión en cuanto al

⁵⁹ David Cronenberg, citado en “La perversión de la realidad” por Ramon Freixas en: *La Nueva carne*, op. Cit. Pág. 310.

⁶⁰ Elizondo, *Farabeuf*, PP. 94-95

planteamiento de interrelación entre surrealidad y decadencia en la composición del *eidolon* dionisiaco, perfilando pronta conclusión del apartado al ser la apremiada meditación sensual de las manifestaciones artísticas como comunicación en sentido fuerte, entendida así por Georges Bataille, por lo cual se pide al lector paciencia ante la estructura escrita de los incisivos siguientes.

2.1.1.- Primera cuestión

- “Si es que somos tan sólo la imagen en un espejo, ¿cuál es la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos?”

En lo abyecto hallamos pistas que responden a dicho cuestionamiento. Julia Kristeva explica la negación como mecanismo de defensa formal ante lo abyecto. Es lo no familiar, aquello que no se reconoce (al menos no a primera vista) y es el primer acercamiento a la fundamentación freudiana de lo siniestro u ominoso: “abyecto [dice Kristeva] es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que un objeto.”⁶¹ Lo abyecto actúa desde lo siniestro hasta la forclusión lacaniana como una condena que perturba perpetuamente la identidad y por lo tanto se halla expulsado del orden simbólico donde el sujeto hablante se desenvuelve. Sin embargo el “yo” me expulso nunca se separa, habita en el “sí mismo” (*selbst*). No hay grados de superación pero hay una modificación en la estructura narcisista. Lo abyecto puede devenir en lo *Unheimlich* freudiano, una primera aproximación a lo siniestro como impresión sensorial de un acercamiento a lo heterogéneo.

Lo *Unheimlich* deviene en el perpetuo miedo a aquello que debía permanecer oculto y tiene la posibilidad de manifestarse, es decir, lo siniestro se da frecuentemente cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo

⁶¹ Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*, tr. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman (Madrid, SXXI ed. 1988) pág. 11.

simbolizado y así sucesivamente.⁶²A estas alturas del tiempo es casi impensable creer en apariciones de demonios en la realidad, por lo cual lo siniestro se ha relegado a las creencias esotéricas fomentadas por una nostalgia religiosa que implica una creencia dada, intentando dar la espalda a las imposiciones de la ciencia y la sociedad.

Tanto más cuanto que los antiguos cristianos heredaron la superstición de los griegos y dieron imagen a sus miedos en formas de crispación onírica y visiones nocturnas, conjuramos los malos espíritus llenando el mundo de ídolos que tienen bocas pero no hablan más⁶³; sólo las manifestaciones artísticas recuerdan ese constante principio arcaizante del temor a la muerte como su propia revelación de ultratumba en películas, obras literarias, pinturas, expresiones escénicas, fotografías y música. El fragmento de lo *Unheimlich*, es un abyecto no familiar a la moral y las buenas costumbres; es el espectro dionisiaco aparecido en el *eidolon* y sólo puede captarse por la decadencia y la surrealidad que hallan la consanguinidad entre manifestaciones artísticas.

La decadencia como expresión filosófica (sintetizando lo dicho en el apartado anterior) es la reflexión profunda de la ruina y la miseria de la vida, la civilización y el cuerpo, a esto el *Frankenstein* de Shelley entiende que “para determinar las causas de la vida debemos trabar conocimiento primero con la muerte”⁶⁴, con la corrupción del hombre al concebirlo como pieza de carne el arte es la conciencia de la desgracia, indica la proximidad amenazante de un afuera vago (el cual es un adentro). La crueldad proyectada del hombre a sus relaciones con **el/lo otro** es plenamente psíquica (imaginaria) y metafísica (simbólica); es la mera relación placer/dolor explicada como excedente de energía productiva. Por lo tanto, ser cruel no es un acto, no es verbo siquiera, es un elemento del inconsciente y una proyección mental y metafísica manifestada como acto violento o reminiscencia primitiva por la surrealidad, a través de la cual deja de ser para el hombre algo heterogéneo, pues no hay

⁶² Freud, Sigmund. “Lo Siniestro”, en E.T.A. Hoffmann, *El Hombre de arena*, tr. Carmen Bravo Villasante y L.López Ballesteros y de Torres (España, Hesperus, 1991) pág. 30.

⁶³ Levinas, Emmanuel. « La réalite et son ombre » op.cit. revista *Fractal*, núm. 28, enero-marzo 2003, tr. Saúl Kaminer: <http://www.mxfractal.org/F28levinas.html>, revisado el 09/12/2011.

⁶⁴ Shelley W. Mary, *Frankenstein* (México, Porrúa, 2007) pág. 35.

consciencia de ello en tal estado. El sentido de ese exceso cruel es percibido como la necesidad de cierto sincretismo hacia lo rechazado del “yo” por el “sí mismo”; de aquí la fundación de lo religioso como medio para cubrir el vacío dejado por el paraíso perdido. Sin embargo cabe diferenciar cuando la crueldad se presenta como medio de obtención de placer, “*jouissance*” horrible y cuando se presenta como sensualidad suprema, el erotismo hipnótico vinculado a la angustia.

La estructura yoica del hombre ha heterogenizado su propia decadencia, de la cual no está disociado, de esto el sentimiento de *spleen* o desaliento de vida (pensada como aburrimiento, insatisfacción y en palabras de Sartre, náusea) al cual Baudelaire rinde sus versos en *Las Flores del mal*. Lacan lo piensa como una pérdida en lo real, una forma de luto que exige un lugar en lo simbólico en orden de conservar una neurosis flexible, cuya salida (psicótica o perversa) halle cabida a través del sueño y la fantasía provista (en este caso) por el *eidolon* dionisiaco.

El sueño o surrealidad provee la fuga (el grito) del *eidos* en estado inmanente para complementar una fantasía aproximada a la animalidad del hombre y plasmarla en la figuración del *eidolon*. Ante lo dicho y en orden de captar cuándo y cómo ocurre el desmembramiento del lenguaje, por el momento sólo se puede explicar la decadencia como la sensibilidad a la ruina, mientras la surrealidad se traduce en la función del imaginario encargada de inhibir los límites conscientes y los vínculos lógicos impuestos por la razón a dicha sensibilidad al deslizar el absurdo de “la noche del mundo” hegeliana (el texto primitivo) al mundo lleno de sentido, razón por la cual una obra o manifestación artística no puede ser juzgada moralmente.

En las manifestaciones artísticas no cabe el *ethos* salvo cuando la manifestación lo permita, requiera y solicite para compleción, sin embargo, una simpatía ética constituye un amaneramiento imperdonable de estilo⁶⁵; de otra forma, el *eidolon* dionisiaco sólo puede y debe ser sentido por el *pathos* en

⁶⁵ Wilde, Oscar, op.cit. pág.51.

tanto acepción basada en el humor negro, único mecanismo capaz de difuminar la línea entre la perversión o la muerte y el erotismo o la vida embriagada que danza cerca de la muerte, de aquí el objetivo de Thomas de Quincey en *Del asesinato considerado una de las Bellas Artes* al dar juicios estéticos a los homicidios perpetrados en Inglaterra durante su época a motivo de una estricta y rigurosa mofa que nada tiene que ver con la moral. El *eidolon* es finalmente el paroxismo encargado de aproximar la visualidad del hombre a “lo sublime” por el humor negro, sin embargo, mantenido como lo imposible e inefable, el sentido obtuso apuntado por Barthes; es la imagen de un tiempo inmóvil, síncope de eternidad, corte vertical en el infinito inmovilizado de lo divino.⁶⁶

André Bretón observa que el humor negro tiene diversas fronteras, como la tontería, la ironía escéptica o la broma sin gravedad, pero todas éstas se caracterizan por ser enemigas del sentimentalismo. En *Antología del humor negro*, Bretón explica a través de diversos autores la verdadera naturaleza del humor negro, entendiendo que se concibe como el acto de provocar la risa sin participar en ella. En el texto “Entreacto de cinco minutos” de Francis Picabia, la alegría de ver muerto a alguien, ocasiona una situación que beneficia al entretenimiento, algo muy similar a lo ocurrido en el circo romano. Si bien en el escrito de Picabia el personaje principal juega con la cabeza de su odiada esposa con un perro, la desgracia de otros, presentada como entretenimiento trae un efecto de placer expresado en la risa, de ahí la expresión alemana *Schadenfreude*. Así en *La canción de la trepanación* de Alfred Jarry, se hace una alegoría al desmembramiento visto como algo digno de celebrar.

La visualidad referida se piensa como la apertura sensible y sinestésica del cuerpo en orden de una contemplación erótica del mundo en la cual el *ethos* se encuentra inhibido siempre. Dicha visualidad sólo puede darse en tres situaciones: el sueño, el proceso de creación artística o *poiesis*, y la exposición a la creación artística. De esto se intuye cómo la surrealidad apolínea vaticina la visualidad del hombre y su identificación o reconocimiento hacia ella durante

⁶⁶ Debray, *Vida y muerte de la imagen*, pág. 177.

la inconsciencia. La tentación de matar existe en el inconsciente⁶⁷ y la surrealidad es el detonante de dicho texto primitivo lúdico, que al despertar se desvanece como el fantasma del padre de Hamlet tras dar la revelación de su asesino; es decir, el sueño augura la velación de la naturaleza tempestuosa y sus oscuros secretos, mas el despertar culpabiliza y razona la culpa misma por la ruptura de un tabú que se encausa en las directrices del lenguaje, he ahí cómo el *homo ludens* ha sido relegado por el *homo sapiens* a ciertos rincones del ser.

Para Albert Béguin, el sueño permite al hombre sumergirse en el origen de la vida fisiológica para descubrir las concordancias rítmicas con la naturaleza, en otras palabras, el acto creador del poeta [entendido como cualquier artista] es el mismo acto encargado de crear a los seres vivos.⁶⁸ El poeta ha visto por un instante el abismo y se ha reconocido a sí mismo en él, da latencia al inmanente abismo que es él pero sin adentrarse más al corazón de las tinieblas con el objetivo prometeico de entregar el terror a los demás hombres, sin embargo para acceder al terror como regalo del poeta, no puede ser nombrado ni conocido por el dominio alienante del lenguaje, pues el lenguaje no alcanza salvo a dar la **forma** al horror; el lenguaje mata (desaparece) lo que representa y lo vuelve apariencia y aparición, es decir, un simulacro, la sombra de la realidad.

Por lo tanto en la inconsciencia, la surrealidad se encarga de privar límites y ofrecer identificación gracias a la proyección yoica (individual) con lo absurdo ¿Pero cómo procedería este hecho si se efectuara en la lucidez? La manifestación artística, como el sueño o el libertinaje, significa la fuga de la surrealidad al mundo consciente en forma de ensoñación por el sujeto que se ha visto reflejado a sí mismo durante la consciencia; Alicia atravesaría el espejo en la realidad si así fuera el caso. Si se recuerda la primera cuestión planteada

⁶⁷Lacan analiza dicha cuestión como una noción existente desde la infancia y dice: <<No hay sino que escuchar la fabulación y los juegos de los niños, aislados o entre ellos, entre dos y cinco años, para saber que arrancar la cabeza y abrir el vientre son temas espontáneos de su imaginación que la experiencia de la muñeca despanzurrada no hace más que colmar.>> Lacan, Jacques. *Escritos I*, tr. Tomás Segovia y Armando Suárez (México, SXXI, 3ª ed, 2009) pág. 110.

⁶⁸Albert Béguin citado en: Cross, Elsa. *La realidad transfigurada, en torno a las ideas del joven Nietzsche* (México, UNAM, 1985) pág. 32.

por Elizondo, la angustia de la pesadilla vivida conscientemente tiene el potencial de plasmarse, y quien haya reconocido al *doppelgänger* del otro lado del espejo como a sí mismo (*selbst*), comprende la demolición del orden por el gasto improductivo planteada como acto soberano de quien se entrega al erotismo sin esperar placer y sólo se pierde en él, como se expresa en *Ma mère*: “Dudaba, permanecía en la angustia y, en la angustia, me abandonaba sin descanso al deseo de ser para mí mismo el objeto de espanto: diente podrido de un bello rostro.”⁶⁹

Los *eidolon* dionisiacos, como el siniestro *doppelgänger* del padre Medardo en *Los elixires del diablo* de E.T.A. Hoffmann o los “replicants” de *Blade Runner*, no existen *per se* para el desconocimiento de la naturaleza violenta, por el contrario. La surrealidad que los dispone (junto con la decadencia) elimina la disociación de tales por medio de la aparición de lo fantástico (o lo feo), de ahí el horror cuya manifestación se relaciona más con la pesadilla, pues en palabras del Marqués de Sade en *Las 120 jornadas de Sodoma*, “la belleza, la frescura, no deslumbran más que con simplicidad; la fealdad, la degradación, asestan un golpe mucho más fuerte, la conmoción es mucho más tajante, la agitación debe, pues, ser más viva.”⁷⁰

En la primera mitad del siglo XX, André Bretón y su grupo se valieron de ésta idea para formar una escuela con miras al inconsciente como vía para desarrollar métodos de creación artística. Fue afán del surrealismo el convertir los sueños en el mito confrontado por la realidad, creando una tesis y una antítesis, de donde se desprende a manera de síntesis la revolución explicada por Louis Aragon en *Un vague de rêves* como: “la relación en la cual el espíritu engloba las nociones, es el horizonte común de las religiones, de las magias, de la poesía, del sueño, la locura, de las embriagueces, y de la vida endeble, esa madreselva temblorosa que creéis que basta para poblar nuestro cielo”⁷¹.

⁶⁹ Bataille, Georges. *Mi madre*, tr. Carlos Eduardo Turón (México, Ed. Coyoacán, 1991) pág. 45.

⁷⁰ Sade, Marqués de. *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje*. Tr. César Santos Fontanela (Madrid, Akal, 2004) pág. 42.

⁷¹ Louis Aragon, *Un vague de rêves* citado en : Gendron-Chénieux, Jaqueline. *El surrealismo* (México, FCE, 1989) PP. 294-295.

Sin embargo la surrealidad no fue inventada por los surrealistas, sólo sistematizada. El surrealismo remite sus antecedentes a obras, pintores y autores “prevanguardistas”⁷², como Rimbaud, Mallarmé y Baudelaire. La liberación de los instintos primitivos se puede ver reflejada en las obras del Marqués de Sade, y de Johann Heinrich Füssli en su vena gótica. En este período la ensoñación aparece en pasajes alegóricos a los mitos antiguos, de ahí que la figuración dionisiaca se refine, pues conforme el tiempo pasa, la surrealidad absorbe la decadencia en la historia del hombre y los cambios en la sensibilidad de éste.

De aquí se intuye que el miedo del hombre no es al exterior como algo aislado, sino al “ello” manifestado como “lo otro” por la espectralidad de los demonios⁷³ del “sí mismo” al ser originariamente una objetivación del poder diabólico oculto en el tabú, ahí radica la prohibición de irritarlos en orden de evitar la venganza acaecida sobre el “yo”, como la aparición del caballero vengador que trae consigo el anatema a la casa de Manfred en *The Castle of Otranto* o las presencias de los sirvientes muertos en *The Turn Of The Screw* de Henry James, quienes desean ansiosamente a los niños de la casa para tomarlos como su pertenencia de ultratumba; a esto y sobre la surrealidad caben ciertas palabras del Monje Medardo en *Los Elíxires del diablo* de Hoffmann, quien menciona: “La fantasía te hará realmente volver a ese mundo, y de nuevo sentirás todo lo espantoso, lo ridículo, lo siniestro y lo cómico.”⁷⁴

De esto que el sentido obtuso de la surrealidad es figurativo pero no está en ello; lo es en tanto aparición, se dé por la manifestación que se dé, sin embargo no se halla tampoco en los símbolos, sino en el malestar o éxtasis sentidos; el sentido obtuso permite ser cerebralmente pesimista y neuralmente

⁷² Esta categorización es un designio de la Historia del Arte, un formalismo empleado en el presente sólo de manera ilustrativa para cierto período antes del SXX, de ninguna manera se aplica como distinción entre lo que se considera vanguardia y lo que no.

⁷³ A propósito de esto, Alberto Ruy Sánchez expone lo siguiente en *Los demonios de la lengua*: <<El demonio, dice Llorente, está en la mente de los hombres: su nido es la idea misma de santidad, de perfección, de cielo en la tierra.>>, de esto se intuye que las culpas y la animalidad no están dissociadas del hombre en absoluto. Ruy-Sánchez, Alberto. *Los demonios de la lengua* (México, Punto de lectura, 2008) pág. 31.

⁷⁴ Hoffmann, E.T.A., *Los elíxires del diablo*, tr. Carmen Bravo Villasante (España, Torre de viento, 2001) pág. 265.

optimista pues a pesar de contar historias como *Drácula* de Bram Stoker o *The Hellbound heart* de Clive Barker apunta más a la importancia de sentir la angustia por el reconocimiento de identidad hacia la obra que por la historia de horror en sí, “porque el relato de un sueño no puede transmitir la sensación que produce esa mezcla de absurdo, de sorpresa y aturdimiento en un rumor de revuelta y rechazo, esa noción de ser capturados por lo increíble, que es la misma esencia de los sueños”⁷⁵.

Para explicar este proceso de reconocimiento y espectralidad se detalla lo siguiente: Debe haber una presencia extraña que hace sentir horror (lo abyecto); ésta se manifiesta; se da un rechazo inmediato hacia ella; dicha presencia se vuelve aparición persecutoria (espectral, es el *revenant*); se descubre cierta intimidad con ella y sobreviene la fascinación. Esto apunta principalmente al deslizamiento de lo *Unheimlich* a lo *Heimlich* (lo cómodo) que no es sino un juego de palabras donde el sujeto pretende no ver la imagen especular como el umbral del mundo visible; el deslizamiento es el primer paso a la lucidez, la consciencia de saber que en la imagen el objeto no está ahí, pero el sujeto sí. Tal es el caso de Dorian Gray y su retrato del cual siente celos y posteriormente una angustia que lo lleva a fascinarse con los cambios del cuadro; o el del protagonista en *La Sombra sobre Innsmouth* de Lovecraft, quien tras huir de los monstruos que le acosaban cae en cuenta que pertenece a su raza y decide abrazar su verdadero ser, tan sólo por nombrar unos ejemplos.

La naturaleza del reflejo especular es de hecho posnatural, una mutación que sólo habita en el humano, la maldad. La maldad del Dr. Jekyll es reconocida en el cuerpo informe y decadente dejado por el Sr. Hyde y cuenta: “...al contemplar en el espejo aquella fea imagen, no sentí la menor repugnancia, sino más bien un impulso de bienvenida. Aquél también era yo.”⁷⁶ La maldad humana no es sino el escarnecimiento vil sobre lo decadente, mas el inconsciente no distingue entre maldad y bondad, se figura en

⁷⁵ Conrad, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, (México, Terramar, 2007) pág. 50.

⁷⁶ Stevenson, R.L. *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Kyde y otros relatos de terror*, tr. Juan Antonio Molina Foix (Madrid, Valdemar, 2003) pág. 115.

imágenes, cuya diégesis onírica es absurda, con la diferencia de que en el sueño lo tenido por asombroso no asombra, se suspende todo principio de realidad. Sólo la surrealidad característica del *eidolon* a través de diversos procesos que se tocarán más adelante, logra emular cierto sonambulismo, cierta ensoñación, cierta alucinación y cierta lucidez paradójica parcial que enuncia la psicosis. Ante esto, es más fácil interpretar el personaje de Nathaniel de *El Hombre de arena* de Hoffmann, quien prefiere no ver que su amor, Olimpia, es un autómatas, en orden de preservar su imaginario; como presintió Guy de Maupassant en *The Terror*, el miedo siempre es a sí mismo.⁷⁷

2.1.2.- Segunda cuestión

○ “Si es que somos la imagen en un espejo, ¿podemos cobrar vida matándonos?”

Si el secreto de la fuerza de las imágenes es el inconsciente hay que llevar dicho inconsciente a la lucidez. Suena imposible detener el paradigma cartesiano al mismo tiempo que hacer lúcido el terror de la inconsciencia, sin embargo todo es una cuestión de soberanía, de un acto de muerte o *la petite mort*. El terror no puede ser dicho y necesita no ser dicho, es inefable, o en palabras de Bataille en *Ma Mère*, “la madre es un camino –el terror, “la terror”-, entre los muy diversos que existen para llegar a Dios, no vivir más apartados de Él y alcanzar la identificación: el semejante y su semejanza ya no más apartados por una distancia que, aunque mínima, resulta abismal.”⁷⁸ Antes de avanzar por este camino es necesario saber en qué consiste, hay que dormir para después soñar: “Ser o no ser; he aquí el problema!... ¡morir..., dormir, no

⁷⁷ El fragmento entero de Maupassant expresa lo siguiente: <<I am not afraid of danger. If a man came in I would kill him without a shudder. I am not afraid of ghosts: I don't believe in the supernatural. I am not afraid of the dead; I believe in the definitive destruction of all beings that die. Well?... Well then?... Right! I am afraid of myself! I am afraid of fear; fear of the pangs of the mind that loses its way, fear or that horrendous feeling that is incomprehensible terror [...] Most of all I am afraid of that horrible agitation of my thoughts, of my reason fleeing into chaos, dispersed by a mysterious invisible anguish.>> Guy de Maupassant, “The Terror”, citado en: Eco, Umberto, op.cit. pág. 270.

⁷⁸ Bataille, op.cit. Pág. 17.

más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne!...”⁷⁹

El *eidolon* dionisiaco mata al objeto, no olvida su cualidad de signo, pero de esto lo vital no es la cosa representada sino la sensación. A este aspecto se puede acceder sólo por la vía del abandono y la renunciación. Tal como Dioniso se sacrifica a sí mismo en el ritual menádico, el sujeto ha de renunciar a sus presunciones y a “sí mismo” como el artista lo hizo al plasmar la obra. La obra es la sombra de la realidad. Las conformaciones estilísticas y las figuraciones hiperbólicas pueden ser leídas e interpretadas; ese es tan sólo otro camino pero diferente al cual persigue esta tesis. En la obra hay negrura, una noche donde Satán es tan solo un cuento de niños, el abismo del “sí mismo” frente al espectador, “es la magnificencia vista desde fuera. Miserable quizás vista desde dentro, es entonces poética, si estáis de acuerdo en aceptar que la poesía es la ruptura (o más bien el encuentro en el punto de ruptura) de lo visible y de lo invisible.”⁸⁰

Jean Genet en efecto se refiere en lo anterior a un pacto necesario para acceder a la obra. Si Dante quiere volver a ver a Beatriz tiene que abandonar toda esperanza; si Orfeo tiene que recuperar a Eurídice no debe voltear atrás en su salida del Hades; si Penteo quiere sobrevivir a Dioniso tiene que entrar al bosque menádico; hay que renunciar a la coquetería, a no querer ser bello. Este pacto se refiere a adoptar el lujo y la eferescencia de la vida rechazada por el trabajo, aquel sector terciario de la economía, el servicio. El suicidio es la solución para vivir. Las imágenes fascinan por ser un acceso al mundo de la muerte, sólo que se desconoce su esencia fatal. Para que haya vida la muerte debe dejar espacio a los que nacen.

En este sentido las obras, yacidas en la literatura, imagen fija o audiovisual proveen la vida en un evento de muerte. Cuando el sujeto decide sumergirse en un libro, perderse en una fotografía o ir al cine, es soberano de una pequeña muerte que es extática en tanto el espectador se asume

⁷⁹ Shakespeare, William, Hamlet, Acto III, esc. 156-57

⁸⁰ Genet, Jean. *Santa María de las flores*, tr. María Teresa Gallego (Madrid, Debate, 1981), pág. 255

voluntario tanto como en el erotismo de los cuerpos⁸¹, de esta manera se accede al lenguaje arcaico, a la poesía que yace en la obra, sin embargo no es una salida fácil comprometerse con una obra, como no lo es comprometerse en una relación con Dios. El suicida del arte cobra vida al negarse a actuar más en el mundo... Y así logra hacer de la muerte un acto, una decisión de vida, un rito en el cual entiende que la vida es un bien preciado y su valor es aquello por lo cual uno está dispuesto a renunciar a ella.

Requiere estar a la altura del precio de lo imposible, recordando al personaje de Seth Brundle en el filme *The Fly*, éste no se encuentra a la altura de lo que su metamorfosis exige y lo lleva a la muerte fútil. Es un cambio en la estructura del “yo”, una fragmentación metafórica de la psique y el cuerpo, estar dispuesto a sacrificar una oreja como Van Gogh lo hiciera en su momento. Obviamente se trata aquí de una figuración nuevamente, recordemos lo dicho sobre el *Denkraumverlust* de Warburg. Kant observa que es imposible encontrar satisfacción en un terror que sea seriamente experimentado, trágico, de lo cual sólo la obra de arte es el medio catártico por el cual se puede acceder al terror real sin la necesidad de que sea verdadero. Se habla aquí de cometer un asesinato o un suicidio simbólico, es decir, Antígona es real en tanto la sensación provista a distancia por la tragedia es filtrada por lo imaginario; mientras que los sucesos del 11 de septiembre, la Revolución Francesa o el Holocausto judío son reales y además verídicos. Cabe aclarar que lo imaginario no implica irrealidad, su principio real “es” en tanto sensación. De hecho es lo más real concebido por el hombre.

Para cobrar vida se ha de tener algo de kamikaze, apuntar a un *happening* surrealista cuya pretensión es hacer pedazos los cuerpos además de las mentes por medio de la renunciación a un lenguaje que aparenta ser la vida, dice Terry Eagleton, “despojarse de uno mismo puede ser la forma más absoluta de propiedad de uno mismo”⁸². La suerte de soledad que se juega aquí es intraspasable, los únicos momentos colectivos que halla son en la risa

⁸¹ Eagleton, Terry, *Terror Santo*, tr. Ricardo García Pérez (España, Debate, 2008) pág. 111.

⁸² Eagleton, Terry, op. cit. pág. 113

y en el cine, y aún así cada individuo tiene una experiencia interior distinta y un grado de compromiso distinto: vivimos como soñamos... solos⁸³.

Para reconocerse en una obra, provocar el desplazamiento a lo *Heimlich* hay que personificar a Santa Águeda o a San Sebastián. Es asumir el papel de Euforión. Euforión en *Fausto* de Goethe da forma a este pacto, muestra la unión entre el ideal griego y el ideal romántico que forma la verdadera poesía. La ambición de Euforión como la de Ícaro fue la de volar, ir siempre más allá hasta llegar al *topos hiper uranos* y en su lugar encontró la muerte como Bataille lo idea en un fragmento de *Lo imposible*:

“Más alto/ que el alto cielo encapotado/ más alto/ en una loca
apertura/ una estela de fulgor/ es el halo de la muerte”⁸⁴

Ser soberano es de antemano saber que el destino es la muerte, esa es la apropiación de la voluntad de Euforión tras la poesía. La búsqueda de las sensaciones lleva allí donde habita el no-sentido de la muerte y uno debe estar dispuesto a revolcarse en la miseria y la degradación, pues admitir la decadencia del reflejo especular es manifestar lo sagrado. Cobrar vida significa dejarse matar por la imagen de “el otro” que no es sino el *ego ipse* reflejado, “yo” me expulso, “yo” me mato, cuyo ejemplo actualizado se puede notar en el filme *Black Swan* (2010) de Darren Aronofsky por ejemplo. El “yo” (no) soy implica la disolución del “yo” arraigado en el orden simbólico, devuelto a lo imaginario para ser defecado en lo real, una suerte de automutilación y transgresión corporal metafórica: “lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas”⁸⁵.

Cometer dicho crimen es transfigurar la energía de destrucción en un afán de negación de sí que desliza al *homo sapiens* al *homo faber* y de ahí al *homo ludens*, mas la lucidez requiere como se ha mencionado antes, levantar la prohibición sin suprimirla apuntando a la “teoría de la fiesta” de Marcel Mauss. Desnudarse es dar la muerte, un acceso a la continuidad ¿quién no

⁸³ Conrad, Joseph., op.cit. pág. 50.

⁸⁴ Bataille, Georges, *Lo imposible*, tr. Margo Glanz (México, Ediciones Coyoacán, 2000, 2ª ed.) pág. 132.

⁸⁵ Bataille, Georges. *El erotismo*, tr. Antoni Vicens y Marie Pauln (México, Túsquets, 1997) pág. 23.

desearía contemplar la imagen desnuda y saber qué significa? A lo anterior, no basta con la desnudez del “yo”; tampoco su inmolación es factible únicamente. Como un espectador derrocha su energía al contemplar el velo de la obra de arte, el soñador no sabe que está soñando, a esto la decadencia es la gasolina, el *eidolon* el automóvil y la surrealidad los frenos; la surrealidad puede estar imbuida del delirio (*Denkraumverlust*) o confusión entre la verdad y la fantasía, un tipo de embriaguez narcótica que sumerge por entero.

La ensoñación surreal, como el sonambulismo no brindan un consciencia plena. Pero la lucidez se logra sólo por la libertad soberana de vivir de la surrealidad provista por una instancia semionímica, es decir un *eidolon*. El *eidolon*, sea un videoclip, una pintura, un filme o un libro no reflejan específicamente el cuerpo del espectador, sino su imaginario presentado simbólicamente. En el caso reducido al audiovisual, la pantalla posibilita la ausencia del espectador así como la ausencia de lo representado por contenido, ocasionando un quiebre del “yo” por el “sí mismo” reflejado que se mantiene como una extensión de los sentidos, de esto se ahondará más detalladamente en el siguiente capítulo. El sujeto cuenta con un saber doble como su reflejo: “percibo un imaginario y soy yo quien lo percibe”-“percibo porque mis sentidos reaccionan a lo proyectado y yo recibo sólo el reflejo de lo proyectado”.

El hombre transmite y recibe por su cuerpo, muestra una conexión simbólica con la obra para permitir el flujo de comunicación, pero que igualmente aísla en la experiencia interior, pues la obra no dice nada por sí sola, “yo” la hago comunicar a través de “mí” pequeña muerte. El espectador no sólo se conecta a su interfaz (la pieza), sino que la vuelve una extensión⁸⁶ de su carne, sus órganos y sentidos a la manera del personaje de Max en el filme *Videodrome* (1983) cuando escucha la seductora voz de Nicki (Deborah Harry) que lo llama diciendo: “La muerte no es el final (...) tu cuerpo ha sufrido muchos cambios, pero sólo es el principio, el principio de la Nueva Carne. Tienes que llegar hasta el final. Transformación total (...) para convertirte en

⁸⁶ Sobre esta idea profundiza el anexo al final de la tesis.

carne nueva primero tienes que matar la vieja. No temas, no temas dejar tu cuerpo morir.”

En ese momento el espectador deja de ser “yo” de la misma forma que la obra deja de ser cosa de la cosa. Francis Bacon, como David Cronenberg llegó a esta profanación poética de la carne en muchas de sus obras, entre ellas *Figura en un lavabo* (fig.2.3), la cual asemeja la muerte de Narciso al hacer de su reflejo extensión de su ser, sofocando la distancia natural entre él y la muerte. La obra, la imagen se vuelve sujeto, se vuelve carne, la nueva carne del espectador, una extensión de él, de sus sentidos, de sus ojos y sus oídos, extensión del grito de terror, ambos son uno mismo; el “yo” y el “otro” que es el “sí mismo” se vuelven uno: un inefable, un imposible en tanto metáfora y paradoja de perfecta angustia.

El reto a afrontar es más bien una invitación a reconocerse en ese espacio sin arrancarse los ojos ante la terrible realidad, pero sí sacrificando la vista. De ahí que Edipo decidiera reaccionar de tal forma al recordar la fascinación incestuosa a los ojos de su madre. El sacrificio se vuelve más acto que símbolo, su impacto es material, translingüístico y hasta cierto punto, mágico, es decir, a símil de rito dionisiaco, se sacrifica algo al dios, pero dicho holocausto más que lo simbolice lo vuelve él, Dioniso es inmolado, mártir de su propio abandono voluntario.

El sujeto que se pierde en la angustia de la obra de arte está cerca de la divinidad, él es Dios en su propia muerte, es el Acéfalo clamado por Bataille que se corta de tajo el nódulo del servilismo y el lenguaje útil, la cabeza apolínea o halo solar. La apoteosis de lo percedero devuelve una alegría ante la muerte, rechaza el miedo a lo “otro”, a la heterogeneidad de lo desconocido, aunque sea tan sólo por unos instantes, como en el orgasmo sexual, una pequeña muerte que involucra la continuidad plena de dos entes en un regocijo por el mal. Recordando cómo un Dios infinito diplomáticamente se esconde en el cuerpo y la sangre de su hijo, el *eidolon*, materialización del *eidos* dionisiaco es elementalmente eucarístico, es decir, padece entonces una suerte de omofagia. Siguiendo a Bataille:

“Puedo ahora reír, beber, abandonarme al placer de los sentidos, entregarme al delirio de las palabras; puedo sudar en el suplicio y puedo morir; si no hubiera disuelto enteramente el mundo en mí, permanecería sometido a la necesidad y no podría jugar conmigo mismo, como tampoco pueden la alegría, el suplicio o la muerte.”⁸⁷

Aquí cabe preguntarse entonces si la obra es el libro, la película, la pintura o el videoclip o su contenido. El *eidolon* es en sí el sustituto de la obra, su simulacro, la obra es siempre inconclusa y solicita del espectador un sacrificio para continuar, pero aún así la obra es inasible, sólo permanece la sombra. Una vez que el espectador retorna al orden simbólico, el *revenant* espectral regresa a su tumba, deviene un nuevo silencio, la obra sólo pertenece a sí misma. Hasta aquí se ha hablado de la creación poética, la obra como ídolo y su espectador. Pero, ¿qué es del poeta? El poeta pinta la palabra, es un hacedor de imágenes, da forma a lo informe y crea la obra a partir de su *désœuvrement* dice Blanchot, su inacción.

El poeta debe estar alejado de su obra para permitir a otro (el espectador) continuarla. El depositarse en ella implica su expulsión, su suicidio, “yo” me expulso, como expone el pintor Basilio Hallward a un pedante Lord Henry en *El Retrato de Dorian Gray*: “...todo retrato pintado con sentimiento es un retrato del artista, no del modelo. El modelo es meramente el accidente, la ocasión. No es a él a quien revela el pintor; quien se revela sobre la tela coloreada es más bien el pintor”⁸⁸.

El creador pertenece a la obra, se proyecta en ella, se introyecta, sin embargo, a él sólo le pertenece el soporte, el *eidolon* que creó, el cual de ninguna manera es una simple mimesis. El poeta no puede expresar la obra, no quiere, no es su función. Su obra en cambio expresa la profundidad del afuera, describe la situación de quien ya no es “yo”. La experiencia del artista siempre es extática en tanto el abandono del “yo” se da incluso antes de comenzar la obra, la apropiación del Euforión es más fuerte en él, no teme a la

⁸⁷ Bataille, *El erotismo*, op.cit. pág. 201.

⁸⁸ Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, pág. 57.

muerte pues su obra es la muerte como tal, “pues todo artista es un niño-sueñan con alcanzar la emoción del grito primordial y la interpretación conceptual de su grito.”⁸⁹

Se tiende a idealizar a los artistas, a los poetas, relegando la obra a segundo término. Sin embargo el poeta es aquel ser sin identidad pues la ha abandonado tiempo atrás, es el ser menos poético: “Decir que el poeta sólo existe después del poema [comenta Blanchot], quiere decir que su realidad proviene del poema, pero que sólo dispone de esta realidad para hacer posible el poema. En este sentido, no sobrevive a la creación de la obra. Vive muriendo en ella.”⁹⁰El único actor legítimo es el creador que vive en una permanente inacción. Él no quiere decir nada pues su acto se encuentra en hacer, por el mismo ímpetu que el suicida, un acto de su propia muerte, una relación tormentosa con lo indecible, un “mostrar” en imagen que no puede ser “dicho”.

A partir de la negación se afirma la imposibilidad en el *eidolon*. La plasticidad no hace la obra, es meramente su sombra, su envoltura apolínea y contemplativa, sin embargo la obra es lo contemplado. No se trata de una hipóstasis. Aquello que es ‘arte’ no se encuentra en el orden simbólico, sino en una devolución de lo imaginario a lo real, el *eidos* cuya sensación terrorífica se da por un aislamiento, un eterno momento de muerte o “entretiempo” de toda vinculación lógica con el mundo. Dicha devolución queda ligado a la contextualidad de las proyecciones del “yo” en su propio desdoblamiento o *petite mort*, (esa angustia conocida como la disolución del “yo” en el “sí mismo” ya no-heterogéneo) hacia lo real, que no es otra cosa que lo insignificado. Ante esto cabe seguir el consejo de André Bretón en el Primer Manifiesto Surrealista:

<<Mata, vuela más deprisa, ama cuanto quieras. Y si
mueres ¿acaso no tienes la certeza de despertar entre los
muertos?>>

⁸⁹ Debray, *Vida y muerte de la imagen*, pág. 62.

⁹⁰ Blanchot, *El espacio literario*, pág. 202.

El pacto es claro. En el espectador recae el acto soberano del suicidio que es superar lo que le espanta, la decisión de matar su “yo” en orden de no traicionar al poeta, “un ojo por otro ojo”. Matarse, matar al lenguaje útil en un entretiem po, momento infinito en el cual el poeta y el espectador son lo mismo: “Alicia cruza el espejo”. Es un ritual de desmembramiento, de sacrificio dionisiaco transgresor de la carne, del “yo”, tan sólo para sumergirse en la inmensidad del mar, ahí donde la vida soberana comienza y termina, en su propio límite. ¿Se está dispuesto a llegar a dicho límite? Parafraseando las últimas palabras de Cristo a Pedro: <<Antes que el gallo cante, me negarás tres veces>>.

2.1.3. Tercera cuestión

- *¿Es posible que podamos procrear nuevos seres autónomos independientes de los seres cuyo reflejo somos, si es que somos la imagen en un espejo, mediante la operación quirúrgica llamada acto carnal o coito?*

Retomando el paradigma del pacto en la cuestión anterior cabe clarificar la distinción entre contemplación y muerte. Como se ha mencionado anteriormente la contemplación exige una distancia natural (*Verfremdungseffekt*⁹¹) entre las cosas, íntima por así decirlo. Para que el espectador pueda contemplar un videoclip debe estar a cierta distancia de la pantalla del televisor o el ordenador; para un filme tiene que recargarse en una butaca a una distancia media de la sala de cine; lo mismo que una pintura o un libro o una interpretación escénica o al escuchar una canción, hay un espacio que separa al sujeto de lo que pareciera ser “el objeto”, como lo vegetal requiere la distancia adecuada del sol para mantenerse vivo. Se habla aquí de una dimensión espacio/tiempo encargada de velar por el cisma abismal entre “yo” y el “otro” (del cual se ha entendido ya a este punto que es “sí mismo”,

⁹¹ Efecto de distanciamiento como forma de teatro ideada por Bertolt Brecht que consiste en no sumergir al público en un mundo ilusorio en orden de evitar la catarsis del espectador, mantener la discontinuidad a la cual se opone Bataille.

selbst). No se trata de abolir la contemplación. El encontrarse fascinado es la frontera con estar perdido en la obra.

Se busca el encuentro de dos realidades a primera vista alejadas, como detalla William Blake: “Sin contrarios no hay progreso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio son necesarios a la existencia humana.”⁹² La madre es fascinante porque el niño está fascinado, es decir, hay una continuidad entre sujetos, de ello que la obra sea el portal de encuentro entre el poeta y el espectador, es el medio que provee la continuidad, sobre lo cual comenta Blanchot: “Por eso la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe [la crea] y alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y el poder de oír.”⁹³ Bajo esta afirmación, la obra es el resultado del coito del poeta y el espectador, sin embargo es Dioniso, un no nacido cuya vida necesita de la muerte del “yo” y el “otro”(yo), un camino extático que como la pasión carnal hace de dos sujetos uno, pero no un “sujeto”, sino nada, devuelve la comunicación a su insignificancia, al silencio extático de la soledad.

Julián Fava en su prólogo a *La parte maldita* de Bataille manifiesta dicha inquietud por el abismo entre los seres, comentando que la existencia capturada por dispositivos de sujeción nos ha hecho creer que somos seres separados, cuando en verdad somos el despliegue de la misma fuerza, de la misma energía creadora. La obra es el resultado del reencuentro de dicha energía, en la cual se entiende que la muerte, en tanto vida, no es aniquilación, sino la transformación de la energía que se abre a la continuidad más allá de los límites, es decir un acto de fe en el cual ambos cruzan ciegamente el abismo sin esperanzas a un posible retorno⁹⁴. Lo anterior puede considerarse un replanteamiento metafórico del incesto ya vislumbrado en *It's pity she's a whore* de John Ford, en la cual los hermanos Anabella y Giovanni sucumben a las pasiones de su amor, sin embargo la idea va más allá. En *Ma Mére*, Bataille

⁹² Blake, William. *El matrimonio del cielo y el infierno*, tr. Xavier Villaurrutia (México, Séneca, 2007) pág. 15.

⁹³ Blanchot, *El espacio literario*, pág. 31.

⁹⁴ Bataille, Georges. *La parte maldita, ensayo de economía general*, tr. Lucía Belloro y Julián Fava (Buenos Aires, Ed. Los Cuarenta, 2007) pág. 14.

es quien entrega el terror por “la terror”. Es “ella” quien incita a su hijo a la perdición narcisista⁹⁵ por la angustia más allá del principio del placer, en los terrenos de la decadencia y la surrealidad, pero es voluntad de la persona sumergirse en el horror de la tumba que es la obra para experimentar “la terror” y reconocerse en ella como ruptura del principio de individuación que conlleva la superación del miedo a la castración; a símil del complejo edípico, el hijo se pierde en los ojos de la madre y se entrega a “la terror” por la conclusión del miedo. Piénsese en una violación quirúrgica⁹⁶ del *eidolon*, tal cual la metáfora en la letra del video Closer de NIN lo canta:

<<I want to fuck you like an animal/ I want to feel you from the
inside/ I want to fuck you like an animal/ My whole existence is
flawed/ You get me closer to God.>>

Ante lo mencionado, Nietzsche apuntaba que dicha inmersión implica la eliminación de la distinción entre potencia y acto, entre quien ve y la cosa vista, es decir, queda abolida toda heterogeneidad, mas tampoco se homogeniza.⁹⁷ Ya nada separa al hombre del dios pues éste se entrega a la existencia (*eidos*) o se entrega al *eidos* por el *eidolon*; de otro modo, aquello considerado como obra no debe ser descifrada, ni mucho menos interpretada, tan sólo debe ser sentida, pues “la terror” no requiere de la razón congruente, si no del angustiante abandono sensual a ella, la visualidad aproximada a la más “sublime” aparición espectral, la cual fomenta una necesidad preñil y a la vez inalcanzable. Ahora se entiende por qué la obra nunca quiere decir algo, no está hecha para comunicar un mensaje inmediato a manera de nota informativa, opuestamente a la pregunta ingenua del “¿qué significa?”, la obra no es comunicable mas el sujeto la hace comunicar al renunciar a sí mismo, al conocimiento y acoger una relación íntima y angustiante con lo contemplado en

⁹⁵ Se piensa por perdición narcisista en el mito de Narciso, quien muere al ver su reflejo. En este caso la perdición narcisista no se da por el reflejo de belleza bajo los cánones occidentales, sino por la hipnosis mortal a la cual se sucumbe al apreciar un hecho tan sublime como el reconocerse en la oscuridad del abismo.

⁹⁶ Se dice que es quirúrgica por ser un acto humano de disección artificial, no es natural. El *eidolon* es un producto cuya composición técnica y estilística es posthumana, es una extensión de él, de esto que la única operación con poder suficiente para acceder a ella sea posthumana en su devolución de la animalidad al *eidolon*.

⁹⁷ Cross, Elsa, op.cit. pág. 52.

tanto “exigencia de crear” y “exigencia de contemplar”, “el ser que proyecta” y el “ser que retiene”.

El *Verfremdungseffekt* (discontinuidad abismal) entre los seres es la altanera diferenciación que hace del signo lingüístico algo funcional, brinda nociones de propiedad privada sobre el “yo” tal como la ausencia de objeto es presencia privada del signo, una suerte de muerte virtual (muerte en vida) encadenada a una racionalización de la imagen donde, en palabras de Sartre, “la vista es una invención abstracta, una idea limpiada, simplificada, una idea de hombre.”⁹⁸ Todo aquello que la vista rechaza por ambigüedad, se vuelve un objeto fóbico, una alucinación abyecta mantenida por medio de una representación encargada de transformar la vista, en habla.

Acorde a todo lo mencionado durante el capítulo se puede concluir el límite del ser hablante donde la visualidad comienza, en el pacto o sacrificio del espectador. Si la representación se mantiene por un ver (hablar, decir), ésta se rompe por el visualizar que no es sino el sacrificio del conocimiento racional, el lenguaje útil. La misma energía que separa a los seres se transforma, transforma la imagen en metáfora del miedo primitivo e irrepresentable, la poesía. El poeta es un demiurgo de imágenes concebidas como metáforas, de ahí su valor como obra; ahora toca el turno del espectador sacrificarse y abandonar la esperanza ante dicha metáfora. La obra vive la suerte de la insignificancia en tanto paradoja (imposible). Sin más, la esencia de la metáfora es la alucinación de nada⁹⁹, tal como figura por ejemplo uno de los videos a revisar, “Push it” de Garbage.

La figuración, el *eidolon* es perecedero puesto que es una tumba que necesita de un espectador para “ser”, ¿pero para ser qué? Lo obtuso. El coito entre poeta y espectador es como lo describe Mallarmé en una carta a Cazalis del 18 de mayo de 1867, un descenso hacia la nada para poder hablar con

⁹⁸ Sartre, Jean-Paul. *La náusea*, tr. Aurora Bernárdez (Buenos Aires, Losada, 2008) pág. 168.

⁹⁹ Julia Kristeva define la metáfora de la siguiente manera: <<Ya que a los movimientos de desplazamiento y de condensación que presiden su formación, se agrega una dimensión pulsional (señalada por el miedo) de valor anafórico, de indexación, que remite a otra cosa, a la no-cosa, a lo incognoscible. En este sentido el objeto fóbico es la alucinación de nada.>> Kristeva, Julia, op.cit. pág. 60.

certeza¹⁰⁰de que se crea un ser autónomo, un lenguaje nuevo que no es lenguaje en sí mismo, sino intimidad que no deja de realizarse, a la cual siempre se le hallará un sentido nuevo, diferente, pero que sólo en la ruina momentánea del “yo”, a símil de experiencia mística, risa u orgasmo haya su entretiempro infinito, una interrupción de tiempo o retraso sobre sí mismo. Levinas hace hincapié en plantear la obra a símil de una escultura donde radica un simulacro de existencia de ser. La obra es sólo por ese coito metafórico una encarnación de lo que ya fue y que seguirá siendo para cada espectador diferente.

El instante no es en realidad una duración¹⁰¹, como asemeja el filme *Source Code* (2011) de Duncan Jones, en el cual el personaje muere cada ocho minutos que de ninguna manera son una duración, sino una simulación de la simulación (en tanto sombra) o metáfora de muerte donde el futuro es siempre futuro, el destino, el silencio y la soledad del orgasmo en tanto que ya no hay dos involucrados, sino uno.

El hombre es hecho a su imagen y es deshecho según su imagen¹⁰², es su destino el oscurecimiento de la razón. Bretón lo supo al escribir el Primer Manifiesto Surrealista, de ahí que retomara de Reverdy la premisa de que la imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades alejadas (en apariencia) como escribe Lautréamont, “el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”.

Entre más alejadas las realidades, más *shock* poético, la cual no es otra que la vía apofática abogada por Dionisio el Areopagita, la negación. Lo que se niega es el lenguaje utilitario y las preguntas ingenuas en torno a las obras, la obra es el producto autónomo. Sobre esto comenta Bataille que quien se abandona a este impulso ya no es humano, un gozo de ser ciego de ojos y

¹⁰⁰ Mallarmé, Stéphane. *Poesía*, tr. Ximena Subercaseraux (México, Mantis editores, editores sin nombre, 2005) pág. 10.

¹⁰¹ Levinas, Emmanuel. « La réalite et son ombre » op.cit. revista *Fractal*, núm. 28, enero-marzo 2003, tr. Saúl Kaminer: <http://www.mxfractal.org/F28levinas.html>, revisado el 09/12/2011.

¹⁰² Blanchot, *El espacio literario*, pág. 231.

vidente sinestésico, como Arthur Rimbaud lo describe al final de *Una temporada en el infierno*.

Negar el lenguaje es la operación quirúrgica del posthumanismo por excelencia, una suerte de transgresión de ese cuerpo bello y ordenado que es el lenguaje, recordando a Rimbaud al escribir: “Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié.”¹⁰³ Esos restos profanados se vuelven una extensión del cuerpo, como el lobo que se pone la piel del cordero que ha devorado. De ahí figuras como “Buffalo Bill” en *The Silence of the lambs* o “Leather Face” en *The Texas Chainsaw Massacre*, quienes confeccionan un vestuario totalmente mcluhaniano con la piel de sus víctimas, cuya metáfora es el poder de ponerse en el pellejo del “otro”¹⁰⁴.

El *eidolon* como extensión del hombre y sus sentidos (terminales nerviosas y órganos de percepción sensorial) son una necesidad de retorno a esa sensibilidad olvidada a través una nueva *mitopoiesis* artificial plastificada por la tecnología de la imagen, que orilla a la profanación del cuerpo por ser apreciado en su decadencia como lo es *Se7en* (1995) de David Fincher, los performances corporales de Orlan o Stelarc y las instalaciones hiperrealistas de Gottfried Helnwein. Sin embargo dicho retorno no sería posible sin la surrealidad.

El abismo entre poeta, espectador y figuración es nulificado en tanto que la sensibilidad perdida se torna en búsqueda “evolutiva” de hipersensibilidad mediada por un *eidolon* material/espectral/tecnológico. El espectador bajo la perspectiva de Schiller¹⁰⁵ se permite un refugio de las atrocidades haciendo una atrocidad simulada consigo mismo. Al no poder ser tan libre como el asesino ficticio o la atrocidad figurada, el espectador recurre al principio de individuación que lo salva de la muerte y la locura, por lo cual la transgresión es necesario clarificar, no puede ser llevada a cabo como la realiza un sociópata. La obra permite la sustitución de una transgresión verdadera o sociópata (la

¹⁰³Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*, tr. Marco Antonio Campos. (México, Ediciones Coyoacán, 2000, 6ª ed.) pág. 13.

¹⁰⁴ Véase anexo al final de la tesis

¹⁰⁵ Cfr. este mismo texto, pág 34.

cual es sólo realizada por el verdadero asesino) por una transgresión virtual. Toda obra es virtual, una sombra, pero no por eso deja de ser real. El abandono completo del “yo”, más allá de la obra como tal conduce a la locura, la muerte. Por lo mismo Eagleton asimila cómo el experimentar la destrucción del “yo” en el arte en lugar de la realidad significa un simulacro de muerte, su virtualización.¹⁰⁶

Por eso Bataille explica que sin llegar a entregarse totalmente, se puede entregar una parte de sí mismo implicando el sacrificio de un bien o un de un semejante.¹⁰⁷ Es decir, para poder volver del abismo y no aniquilarse en el intento, la pequeña muerte involucra un éxtasis¹⁰⁸ en el cual sólo es necesario sacrificar el “yo” en el momentáneo entretiempo donde el lenguaje (como artificialidad del ego) muere en esa pequeña muerte. “Yo” ya no soy en tanto lenguaje, sólo hay “es” autónomo en la intimidad de esa pequeña muerte virtual que hace de dos seres discontinuos una continuidad que “es” no-persona, ergo no-sentido, una oreja sacrificada por Van Gogh en orden de acceder al éxtasis del “yo” negado en la embriaguez de la obra.

No es un morir literal, no es dejar de respirar ni mucho menos asesinar a alguien, sino sacrificar soberanamente por el reconocimiento de la decadencia un miembro (el lenguaje útil, el conocimiento) a la metáfora dionisiaca tal como Isaac juró circuncidar a sus hijos, sin embargo, no lo hace menos muerte. La automutilación de Van Gogh es la pequeña muerte silenciosa, solitaria e interior subyacente en la surrealidad lúcida sin capacidad de ser exteriorizada o dicha; el grito es lo imposible de extraer, pues la sensación sólo radica en la experiencia interior, experiencia pasiva con incapacidad colectiva que se origina por el rito activo y deliberado de convertir la obra en una extensión del cuerpo que permita una catarsis virtual de las pasiones del hombre por la renuncia al saber, llave de la poesía.

¹⁰⁶ Eagleton, *Terror Santo*, pág. 59.

¹⁰⁷ Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Op.cit. pág. 106.

¹⁰⁸ Partiendo de una premisa neoplatónica retomada por Gombrich, sólo se puede aspirar a este auténtico conocimiento en los momentos en que el alma deja el cuerpo, comentando: <<Para Platón, este conocimiento lo teníamos antes de nacer, y lo recobramos una vez que nos desembarcamos del peso muerto del cuerpo y volvamos al reino de las ideas.>> Gombrich, Ernst H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el Renacimiento*, tr. Remigio Gómez Díaz (Madrid, Alianza, 1983) pág. 244.

Abrirse a la poesía real en la imagen es un riesgo fatal del cual no puede esperarse algo tangible y concreto pues quien se abandona olvida la esperanza de volver, deja de ser humano para convertirse en un posthumano cada vez más cerca de la transgresión literal de la carne por su propia tecnología y a la vez acercarlo a la poesía de lo real, como reconoce William Blake en *El matrimonio del cielo y el infierno*:

“LA ALEGRÍA, FECUNDA; EL DOLOR, DA A LUZ.”¹⁰⁹

¹⁰⁹ Blake, William, op.cit. pág. 26.

2.2.-LA COMUNICACIÓN, LA POESÍA Y LO REAL EXPERIMENTADO POR EL DESMEMBRAMIENTO DIONISIACO DEL LENGUAJE

“Había en aquella contemplación algo doloroso,
algo que era como la manifestación de
una libertad obtenida por la ruptura de todos los lazos”

MAURICE BLANCHOT

Thomas el oscuro

Al recapitular lo escrito con anterioridad se vuelve a Dioniso. El extranjero, el heterogéneo, el “otro” reflejado especularmente, él a quien se debe las delicias inefables. Dioniso es el *eidos*, la metáfora yacida en las obras como derroche de energía. Obra no a la manera de proyecto comprometido encargado de aplazar la existencia, sino por fin contemplada como materia fecal recién expulsada y hedionda, aquella visión nunca aceptada por la sociedad y que, sin embargo, siempre se mantiene en ella bajo un velo apolíneo e hipócrita llamado cultura.

La cultura es el mayor despliegue de energía ociosa e improductiva conocida por la civilización, de ahí que en la actualidad la cultura esté relegada por los gobiernos a prioridad menor por estar cimentada en una fuerza que debe ser reprimida, no por la sociedad, sino por ella misma. Por eso la cultura es necesaria, pues volver a ella también marca el empuje decisivo para el progreso de la sociedad y la civilización, es un descanso para el hombre, mas se vuelve a ella porque se halla burocratizada en un sistema que le da fines y objetivos, cuando ésta más bien es el auto abandono irresponsable de las energías y modos de producción. Dioniso es el patrón de la cultura en tanto que la cultura debe vivirse, no mentalizarse, bajo lo cual se entiende la ineducación de las personas en torno a esos desperdicios de energía nombrados cultura y arte.

Lo que se concibe como arte actualmente no es sino la hegemonía ideológica con miras a alienar ese gasto improductivo al mundo presente

traducido a la industria y al mercado capitalista. La cultura en ese sentido retorcido es una fuerte suma de ingresos como Hollywood o los sistemas microeconómicos del arte y sus museos inmersos en una macroeconomía donde se involucran élites, fundaciones y mecenazgos de los cuales se hablará en el siguiente capítulo. Si la obra de arte es como el excremento se plantea su gratuidad, mas la versión de la sociedad se desvía por una de las bifurcaciones a comentar en el siguiente capítulo, la obra como mercancía de cambio.

A lo anterior, si la máxima nombrada “El Arte”, como sucede con “El Dios”, “La Ciencia” o “El Amor”, es un concepto sobrevalorado y omnipotente en el cual la obra vale por el nombre del artista, en verdad se comete un acto de traición. “El Arte” sí puede alienarse a la fantasía de los modelos económicos y distributivos en tanto es en apariencia “sensacional”, como ocurre en los medios, la publicidad y el espectáculo. Sin embargo “lo arte”, aquella inspiración dionisiaca, el rito poético del diálogo entre obra (poeta depositado) y espectador (poeta proyectado) carece de todo valor de cambio y de toda institucionalización, es mera experiencia interior comunicada por una relación de inmanencia. El cineasta David Cronenberg comenta esta noción así: “(...) La sociedad y el arte no pueden convivir en armonía; siempre ha sido así. Si el arte es antirrepresión, está claro que arte y sociedad no están pensados el uno para la otra (...)”¹¹⁰ De esto se clarifica que arte y sociedad son agua y aceite.

Dioniso es para aquellos inconformes quienes continúan por la vía apofática de la cultura y no se dejan seducir por la bella máscara de la moda representada por el esnobismo de la Historia del Arte. Dioniso es insolente pero siempre ríe al último pues en él yace el tesoro de la realidad: lo insignificado. Se sobrevalora el nombre del artista aún cuando los artistas verdaderos nunca valoran nada salvo la vida, de allí el suicidio de muchos. Esto sólo muestra la gran ambición del signo lingüístico y su avatar subjetivo, el lenguaje, sobre lo que no puede ser dicho. La única forma verdadera de inclusión de la cultura (“lo arte”) en la sociedad es aquella desarrollada por las civilizaciones antiguas, la

¹¹⁰ Radley Chris (ed.) *David Cronenberg por David Cronenberg*. (Barcelona, Alba, 2009), pp. 230-231, citado en “La perversión de la realidad” por Ramon Freixas: *La Nueva carne*, op.cit. pág. 298.

veneración y el respeto hacia la animalidad, el hombre no debe olvidar su lugar entre las bestias pero tampoco convertirse en una, es decir, no se trata de una veneración que apele al terrorismo religioso existente desde los últimos dos mil años, por el contrario, implica llenarse de todo el conocimiento posible tan solo para vaciarse después, como sucede en la pequeña muerte tras el orgasmo, el silencio envolvente del entretiem po donde las palabras no alcanzan y es mejor permanecer en silencio. No nombrar, no explicar, sino vivir su sentido obtuso antes de interpretarlo y cuestionarlo, algo tan remoto como la función del sistema nervioso y sus impulsos sensoriales. Sólo de lo sensorial se desprende lo sensible, pero es lo sensible la llave de acceso a lo sensorial.

El culto de los sentidos ha sido vituperado por el terror a las pasiones, lo cual es mucho del problema que se extiende desde el decadentismo francés a las vanguardias modernas y llega a las obras contemporáneas, pues dicho terror es la manifestación del *logos* ante lo que está más allá de él, bien se recuerda la hostil expresión de Louis Leroy al observar el cuadro de Monet, *Impresión, sol naciente* en la primera exposición del círculo impresionista en 1874 en casa de Nadar: “¡Impresión... no me cabe duda!”¹¹¹. La representación aristotélica como función atribuida a las obras se halla en crisis, los impresionistas se encargaron de confirmar la sospecha hacia el dogma artístico de la funcionalidad, pues su motivación radicaba en la impresión de la sensación inmediata producida por el objeto observado y así rebasar la percepción vulgar y común del goce estético.

E.T.A. Hoffmann incita al cuestionamiento del lector en *El hombre de arena* sobre aquella motivación particular implantada en los impresionistas encargada de poner en entredicho la reputación de la palabra y la imagen mimética para expresar el sentir¹¹², llegando a la conclusión de las carencias

¹¹¹ Dicho comentario fue publicado en el mismo año en el diario *Le Charivari* de la siguiente manera: "Impresión... no me cabe duda. Me decía a mí mismo que, como estaba impresionado, debía haber alguna impresión allí...y qué libertad, que fácil artesanía. El empapelado en su estado mas embrionario tiene más terminación que este paisaje marino".

¹¹² La apelación completa de Hoffmann lo hace tomar parte de narrador en la historia, intercediendo ante Nathaniel, se cuestiona: <<Acaso, benévolo lector, has experimentado en tu pecho o has vivido o has imaginado algo que deseas expresar. La sangre te hierve en las venas como si fuera fuego y tus mejillas se enrojecen. Tu mirada parece extraviarse como si vieras figuras en el espacio vacío, que los demás no perciben, y tu voz se convierte en profundo suspiro. Los amigos te preguntan: <<¿Qué sucede amado...

del lenguaje útil de la representación. Forzosamente la obra deja de incluirse en la lista de medios de comunicación convencionales en los cuales se apunta a un mensaje inmediato por la insuficiencia del lenguaje en traducir la sensación y porque no hay mensajes inmediatos en las obras, lo único inmediato es la experiencia de la sensación misma, la interioridad no discursiva.

El “pacto” del inciso anterior se halla motivado por la misma intención de desacreditar la pragmática del lenguaje cotidiano para la interpretación de las obras. El espectador, en orden de superar la ingenuidad ha de pactar con Dioniso, volverse parte de su corte menádica y abandonarse a la embriaguez dionisiaca de lo absurdo (la surrealidad) que implica la continuidad de los seres a la mitad del abismo, dice Elsa Cross:

Puede considerarse que la embriaguez dionisiaca no aparta de la realidad, como el sueño, sino que acerca a ella a través de esas sensaciones físicas inmediatas, que son, de hecho, la más real experiencia posible; pero al producir esa inmersión tan profunda y total en el núcleo del ser mismo de la realidad, la despojan de todo aquello que no pertenece a su esencia última y así la transfiguran.¹¹³

La transfiguración abandona el mundo verdadero en tanto hecho simbólico, se arraiga en el imaginario y se devuelve real en tanto sensación. Lo que se revela es la noche, la fascinación por lo desconocido. El mundo se compone de fines y proyectos, la preocupación por terminar. La mirada ingenua traiciona la obra con su necesidad de hablar la experiencia, es decir, la razón no crea la obra, la asesina, como Orfeo al voltear a Eurídice la pierde, la arruina, se le traiciona.

...mío? ¿Te pasa algo?...>> y tú quisieras expresar cómo son estas imágenes que ves en tu interior con colores brillantes y sombras oscuras y no puedes encontrar palabras. Y desearías expresar con una sola palabra que fuera como una descarga eléctrica, todo lo maravilloso, horrible, fantástico, espantoso. Pero esa palabra que apenas puedes decir, te parece incolora, helada, muerta. Buscas y buscas, baluceas y titubeas, y las secas preguntas de tus amigos te agitan como un huracán, y remueven tu ser, hasta que te aplacas. Si como un pintor audaz te hubieras atrevido a pintar con algunas pinceladas la silueta de la imagen que has visto, posiblemente con poco trabajo destacarían los colores cada vez más brillantes y una serie de diversas figuras llamarían la atención de tus amigos que se entremezclarían con estas creaciones de tu imaginación>> Hoffmann, *El Hombre de arena*, pp. 60-61.

¹¹³ Cross, *La realidad transfigurada*, pág. 18.

La decisión soberana del pacto implica la ruptura con el uso y el saber en orden de ir del mundo a “lo otro de todo mundo”, es arriesgar el lenguaje.

Dioniso padeció el desmembramiento de la carne por los titanes pues era necesario para liberar la voluntad, lo único restante fue su corazón, el de las tinieblas. Entonces desmembrar el lenguaje es la superación de los miedos ante esos espejismos de verdad tan sobrevalorados. Realmente este ritual es el sacrificio más difícil. Los espectadores no viven de la obra, tienen vidas cotidianas en las cuales la verdad del día es vital para la supervivencia en un mundo y una sociedad altamente juiciosa, por lo cual el esfuerzo debe ser más grande. Al asumirse como espectador, el sujeto ha de olvidar el discurso, la palabra útil, el signo representacional y la moral sobre el orden conocido. El pacto como sacrificio es inmoral pero es a la poesía a la cual se accede también.

Los cuchillos se encuentran afilados y el suplicio de un lenguaje envilecido implica como en aquella famosa escena de *Un perro andaluz* (fig.2.4) de Luis Buñuel, un corte transversal en el ojo. Es una suerte de intervención quirúrgica de extirpación del sujeto, una lobotomía perpetrada por, como Salvador Elizondo la nombra, *Mademoiselle Bisturí*, una ménade, una furia de belleza convulsiva que hace de quien la contempla un vidente de las quintaescencias desconocidas. De esto reza Verlaine en un fragmento de *Sagesse*:

<<¡Dios mío, anégame en tu vino/ junta mi vida al pan de tu mesa/
¡Dios mío anégame en tu vino!.../ ¡Dios de terror y Dios de
santidad/ qué negro el abismo de mi corazón/ Dios de terror y Dios
de santidad!...>>¹¹⁴

El lenguaje discursivo no alcanza para expresar la sensación de contemplar una obra por lo tanto ha de ser desmembrado, sacrificado, desacreditado para inteligir las cuestiones que lo superan.

¹¹⁴ Verlaine, Paul. “Sagesse” 2, 1, 1881, en: *Poesías*, tr. Enrique Azcoaga (Madrid, Biblioteca EDAF, 1964) PP. 205-206.

2.2.1. El lenguaje y su desmembramiento

“Porque la lengua/ es una puta obscena”

ANTONIN ARTAUD

Suppôts et suplications

El hombre posee la capacidad de construir lenguajes en los que cualquier sentido resulte expresable, sin tener la menor idea de cómo y qué significa cada palabra. Al igual que se habla sin saber cómo se producen los diferentes sonidos¹¹⁵. El lenguaje es la lógica del mundo circunscrita en los límites de su sentido. Según la perspectiva de Wittgenstein el mundo es el caso (hecho), un darse efectivo de estados de cosas donde corresponden las proposiciones originadoras del sentido y, a las cosas, los nombres como relaciones figurativas de representación. Se cree que el lenguaje tiene un inventario completo de la realidad, sin embargo, sólo alcanza a inscribir valores lógicos en el orden simbólico del mundo, lo real no puede ser nombrado, sino vivido. Se establece una nominación arbitraria a las cosas mediante palabras, lo que puede considerarse árbol pudo bien llamarse de otra forma, sin embargo la palabra suscribe la muerte del objeto en tanto la convierte categoría de entendimiento, como con “Dios”.

Algo claro es lo irrepresentable de una idea, la idea de lo irrepresentable no cabe en el discurso. El hombre tan sólo vive una fantasía simbólica de control sobre el mundo y lo circunscrito dentro de él, un idilio con la belleza lógica que vuelve tolerable la ansiosa y cruda vacuidad del universo. Es una mentira repetida cien veces a la cual ha de exclamarse ¡Ya basta! En la obra se denuncia la inadecuación del lenguaje para transmitir lo real, la experiencia no puede ser traducida idiomáticamente, su propio lenguaje es más primitivo y más misterioso. El diálogo continuo entre espectador y obra forzosamente ha de ser silencioso. Lo que se debe desmembrar no es la imagen sino el lenguaje útil que intenta alienar la imagen al discurso, la imagen no puede ser desmembrada, ni deconstruida, es ella toda una sola; en el caso del video,

¹¹⁵ Wittgenstein, *Tractatus*, (4.002)

contenido visual, letra, música y soporte son uno solo y no pueden tomarse aisladamente.

Ante esta verdad se sigue por el ambicioso camino de la negación del lenguaje inmerso en el discurso. Se opta por un voto de no confianza a la articulación del lenguaje tal como Artaud lo llegó a plantear, vaciando el sentido de las palabras, “no utilizarlas” y aferrarse a ello sin importar las consecuencias, tal y como implica uno de los videos a revisar, “Bedtime Story” de Madonna. No hay mejor manera de sembrar anarquía y crueldad contra la sociedad que corrompiendo su más grande empresa por las maneras de la poesía. Como se ha desglosado a lo largo del capítulo, los reaccionarios no han faltado, incluso el mismo argot corriente ejerce una suerte de agresión en contra del lenguaje. Sin embargo no ha sido suficiente.

Derrida plantea una deconstrucción, pero la apuesta aquí clama algo mayor. No basta con una deconstrucción del lenguaje, es necesario algo más íntimo como lo pide el sacrificio a la divinidad, un desmembramiento es más apropiado. La psique mitogénica del cuerpo fragmentado comprendida por imágenes de castración, mutilación o destripamiento que residen en el imaginario inconsciente han de tornarse metafóricas para llevarse a cabo sin culpa alguna, una suerte de fuga del sistema. Si el sistema ha castrado a los castradores, el sistema ha de ser castrado de la misma manera, como Cronos a Urano, y Zeus a Cronos. El lenguaje, a símil de la ley, fue creado para su violación mediante la metáfora. Contrario a la creencia, la metáfora no transfiere significado, mas reestructura ese mundo que dispone a violar en “lo otro de todo mundo”, lo imaginario siempre ligado al mundo.

Cabe hacer un paréntesis sobre la metáfora. La metáfora deviene originalmente de la retórica. Según el pensamiento de Aristóteles las metáforas (y en general los *tropos* o figuras retóricas) son el manto bello que refiere al objeto mimetizado, refieren a la persuasión discursiva. La retórica se interesa en el sentido pleno del contenido y ocupa los *tropos* so pretexto de encontrar determinación. Mallarmé se encarga de revolucionar dicha concepción, organiza su poesía a manera que el sentido permanezca indecible dentro de

una coraza impenetrable, ahí no es ya Mallarmé quien habla, sino que el lenguaje [poético] se habla, el lenguaje como obra y como obra del lenguaje¹¹⁶.

La metáfora es azar, por ende no nombra, sugiere, de ahí el ensueño y más aún la surrealidad de la embriaguez donde el misterio se encarga de devolver la evocación simbólica a la sensación real¹¹⁷. La gran debilidad de la palabra se halla en la sintaxis como ejemplifica Derrida con la palabra francesa *or* la cual puede tratarse del oro, de su conjunción lógica (ahora bien) o del adverbio de tiempo (ahora). Las palabras padecen la forma de un juguete para el *Homo ludens*, a saber que se han llevado al juego de sentido a lo largo del capítulo con ciertos términos en diferentes idiomas (*Unheimlich*, *Heimlich*, *revenant*, *eidolon*, *Denkraumverlust*, *désœuvrement*, *poiesis*, *tragodia*, *spleen*, *kalokagathia*, *Verfremdungseffekt*, *eidos*, *Schadenfreude*, *Selbst*, etc.) en orden de revelar las aproximaciones de sus diversas significaciones con cuanto se le asocia.

Siguiendo por un lado los pasos de Mallarmé en obras como *Herodías*, *Igitur* o *Un golpe de dados nunca abolirá el azar* (fig.2.5) se comprende su profunda obligación de liberar la palabra del lenguaje articulado, pues nombrar un objeto, es suprimir las tres cuartas partes del goce poético. Cirujano y hábil vidente, Mallarmé lleva a cabo mejor que nadie la premisa de Lautréamont que llevaría a los surrealistas a la perdición, logrando juntar fortuitamente elementos del lenguaje en una mesa de disección para proceder con la operación quirúrgica de castración de sentido, o en palabras de Derrida, la disección de un muerto, de un cuerpo disociable cuyas partes podían servir en otro lugar.¹¹⁸ La palabra es un cadáver como lo es un *eidolon*, mientras una presenta diptongos y vocales como carne y órganos, la otra presenta figuras e imágenes (*imago*) como se ha establecido antes. Por eso en *Un golpe de dados nunca abolirá el azar* no sólo se disecciona la palabra, sino el discurso,

¹¹⁶ Blanchot, *El espacio literario*, pág. 35.

¹¹⁷ “El mundo se ha hecho para llegar a un buen libro” Entrevista a Stéphane Mallarmé por Jules Huret en 1891 para *L’Echo de Paris*, citado en: Mallarmé, Stéphane. *Poesía*, tr. Ximena Subercaseraux (México, Mantis editores, editores sin nombre, 2005) pág.22.

¹¹⁸ Derrida, Jacques, Capítulo extraído de *Tableau de la littérature française*, vol. III, París, Gallimard. 1974, pp. 368-379, tr. Francisco Torres Monreal. en «Antología», *Anthropos*, Revista de documentación Científica de la Cultura (Barcelona), Suplementos, 13 (1989), pp. 59-69. Edición digital de “Derrida en Castellano”: www.jacquesderrida.com.ar/textos/mallarme.htm, revisado el 03/01/2012.

la forma del poema, allí donde lo importante no son las palabras lo es el espacio entre ellas, un abismo de silencio: “Todo Pensamiento emite una Tirada de Dados UNA CONSTELACIÓN”. El azar detiene la determinación, “Es el azar lo que es lo infinito, y no Dios” dice Artaud en *Fragmentaciones*.

Cuando surge ese afán de saber qué hay detrás del velo apolíneo de la obra, llegar al grito del corazón de las tinieblas, es necesario adoptar el pacto y llevar a cabo el rito de desmembramiento del lenguaje, la mutilación de la pregunta ingenua del “¿Qué significa?”. No es que el lenguaje desaparezca, sólo ya no tiene sentido, el discurso es igual a nada, y tanto cuesta imaginarse la nada... las cosas son en su totalidad lo que parecen y detrás de ellas... no hay nada.¹¹⁹ La *aletheia* revela la nada, lo real es lo insignificado, nada hay detrás de la obra como nada hay tras la pantalla cinematográfica. Aquel velo es en sí mismo la obra, la cosa misma es (la) ausente, es decir, el soporte físico, el contenido, los colores, elementos sonoros, estilo estético, etc. Conjurando y conformando la oscuridad a la cual accede el espectador para crear la obra desde la experiencia interior, o sea, la obra sólo es cuando el espectador hace dialogar los elementos del velo, cuando no hay diálogo, la obra en tanto *eidolon* es una tumba con un cadáver esperando a ser resucitado para revelar la dolorosa vacuidad que hace enmudecer al lenguaje: el misterio de lo real es la nada, la metáfora rompe las reglas retóricas para elevarse a paradoja jeroglífica.

Regresando a Artaud, la negación es hacia la lengua, el sujeto, de lo cual se desprende la vía catafática de la obra donde se afirma que toda obra no ha comenzado a ser, pero toda obra existe, recordemos, eterno presente, entretiempos congelados. No hay lugar para la representación como sabía Artaud en el teatro de la crueldad. Si la vida es irrepresentable como supone, la mimesis es una ridícula ingenuidad, es decir, reflejo (en tanto espejo de la vida) y representación NO SON LO MISMO. El reflejo y la vida son uno solo, se vive un presente donde no es posible un re-presente, por lo cual se puede prescindir de dicha idea. Derrida en una de sus reflexiones sobre Artaud refiere

¹¹⁹ Sartre, Jean-Paul, op.cit. pág. 125.

la clausura de la representación a pensar lo trágico no como representación del destino sino como destino de la representación. Su necesidad gratuita y sin fondo. Y por qué en su clausura es *fatal* que siga la representación.¹²⁰

En la sensación real no hay semiosis alguna, uno es libre de sentir lo inmediato, no lo puede apresar como no se puede apresar al aire, por lo cual el silencio no puede ser contenido, es una experiencia fugaz más allá del lenguaje, sucede tan velozmente en los procesos neuroquímicos que no se sabe si realmente existe. No vale la pena hablar de ese “afuera” alógico del mundo pues no es conocido, Wittgenstein comprende plenamente lo inútil de la empresa, por eso expresa que lo importante de su *Tractatus Logico Philosophicus* es aquello no contenido en él, de lo que no se habla o no puede hablarse: “Los límites de mi lenguaje, significan los límites de mi mundo”¹²¹ aduce, es decir, “yo” está inscrito en el mundo, es sujeto, pero el sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo¹²², el “yo” sujeto no puede hablar más allá de “sí mismo” de allí que aquello posterior al sujeto no sea un vínculo lógico con forma de signo lingüístico dentro del mundo, pero el mundo desea desbordarse más allá del sujeto porque el mundo no quiere ser vínculo lógico.

Finalmente se capta la inadecuación del lenguaje y su ambición absolutista. La muerte de Dios no es un hecho negativo, Dios es su propia muerte al ser él mutismo de la palabra, su ausencia es su errancia. La caída de la Torre de Babel no tiene nada que ver con la cuestión maniquea del desafío y el castigo divino que la religión ha estructurado en un temor a Dios, sin embargo la misma caída de la torre implica la arrogancia logocéntrica del hombre y su empresa lingüística de alcanzar el cielo y los dominios más allá del mundo delimitado por él, de ahí Babel en su raíz etimológica hebrea “balal” que indica mezcla, confusión, es decir, el evento bíblico no indica únicamente

¹²⁰ “*Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*” Conferencia pronunciada por Derrida en Parma, en abril de 1966, en el coloquio Antonin Artaud (Festival Interanacional de teatro universitario), publicada en *Critique*, 230, julio 1966, en *L'Écriture et la Différence*. traducción de Patricio Peñalver en DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia* (Barcelona, Anthropos, 1989) pp. 318-343. Edición digital de “Derrida en Castellano”: www.jacquesderrida.com.ar/textos/artaud_1.htm, revisado el 15/09/2011.

¹²¹ Wittgenstein, *Tractatus*, (5.6)

¹²² *Ibid.* (5.632)

la multiplicación de las lenguas, sino su reducción a balbuceo¹²³ confuso en comparación con Dios como palabra errante más allá del mundo. Dios ha muerto en tanto que “yo” (ya no) soy salvo desdoblamiento místico, es decir la palabra real se halla en sagrada impureza y silenciosa, insignificada y estéril, no la palabra vulgar y mundana de la comunicación inmediata y llena de “conocimiento”. Si algo se le asemeja es el oscurecimiento yacido en la obra.

La palabra real se halla en la poesía en tanto que es puro no-ser y el poeta, acorde a Blanchot, es *memento mori* del error en el espacio de la proposición lógica y devolverlo a lo insignificante. En otras palabras, es la enseñanza prometéica de pervertir el lenguaje, de gritar el terror y causar estragos en las letras, las palabras, el signo y la imagen misma como la búsqueda de excitaciones nuevas al final de la vida de un libertino¹²⁴, vivir en un entretiem po de permanente angustia en tanto éxtasis de no saber, de no ver en la oscuridad del sin sentido, o como confiesa Artaud, no morir al morir, una apelación a la por fin hallada razón poética.

Se dijo en otro tiempo que Dios podría crearlo todo a excepción de cuanto fuera contrario a las leyes lógicas. De un mundo “ilógico” no podríamos en *rigor*, decir qué aspecto tendría¹²⁵. No se habla de lo “ilógico”, se vive, se siente “alógicamente”, aquel sentido obtuso que es en el fondo el sentido de la negación, por lo tanto, aquél absoluto misterioso, el núcleo de las tinieblas no sólo no puede decirse, es un evasivo, un errante que “no es”, un imposible incluso de vida y de muerte, allí en la nada totalmente desconocida a la cual aspiramos, el sentido del sin sentido. “¿Qué sería de nosotros sin el lenguaje? [Pregunta Bataille] Nos hizo ser lo que somos. Sólo él revela, en el límite el momento soberano en que ya no rige. Pero al final el que habla confiesa su impotencia.”¹²⁶

¹²³ Nótese la similitud entre la palabra Babel y el verbo en inglés *to babble*, de ahí el balbuceo adjudicado a los infantes en las primeras etapas de adquisición del lenguaje, de lo cual se ha teorizado por Terrence W. Deacon, entre otros, que es un proceso mimético, recordando un poco a Aristóteles.

¹²⁴ Bataille, Georges, *La experiencia interior*, pág. 159

¹²⁵ Wittgenstein, Ludwig, op.cit. (3.031)

¹²⁶ Bataille, *El erotismo*, pág. 280.

2.2.2. Poesía-imagen: interrupción de la belleza convulsiva

“¿Tiene que volver siempre la mañana?
¿No escapará jamás el poder de la tierra?
Siniestra agitación devora las alas de la noche que llega,
¿No va a arder jamás para siempre la víctima secreta del Amor?
Los días de la luz están contados.”

NOVALIS

Himnos a la noche

Mallarmé fue sin duda pionero entre los iniciados de la ruptura con el lenguaje. Como se ha notado hasta ahora, el mundo de la expresión artística relegó lo dionisiaco al infierno con el advenimiento del cristianismo tan sólo para caer en cuenta del craso error, lo dionisiaco es algo inherente, no es algo que se borre, es más bien natural, de ahí las constantes interrupciones mencionadas desde los principios del manierismo hasta Mallarmé y sus discípulos.

Cuando Mallarmé comenta que inventa una lengua surgida de una poética muy nueva tendría que referirse a la transfiguración de la lengua conocida por una razón poética recobrada, una ambición propia de tales como Sade, Poe, Hölderlin, Novalis, Goethe, Lord Byron, Lautréamont o Baudelaire; músicos como Chopin, Liszt, Tchaikovsky o Wagner; artistas visuales como El Bosco, Arcimboldo, Brueghel, Füssli, Turner, Blake, Goya, Rops, Somov, Moreau, Requichot, Kandinsky, Magritte, entre otros. La fascinación hacia un motivo específico es común de todos, la noche es la perspectiva principal que da lugar a la consanguinidad entre manifestaciones.

La noche, como aspecto de la naturaleza, es la ruptura de sentido de la cual se ha venido hablando, aquel desmembramiento dionisiaco en el cual se apunta a una vida en la muerte, la poesía como realidad. Como los impresionistas, Mallarmé habla de pintar no la cosa, sino el efecto que ella produce. Poesía e imagen se encuentran forzosamente coludidas en tanto que ambas no pueden ser desarticuladas pues en ellas no cabe articulación alguna,

a diferencia de la lengua, no es traducible ni decible, es sensual, sensible, como apunta Degas, “el dibujo no es la forma sino la sensación.”¹²⁷

La vanguardia surge como necesidad de esa ruptura con el “caballo académico”¹²⁸ del ideal griego, de allí que la vanguardia realmente surja desde que la fascinación nocturna va hallando su lenta liberación en la historia de las manifestaciones artísticas. Esto coincide con la fascinación de Chopin y Field por la noche plasmada en sus *nocturnas*; el rescate del tritono prohibido por Camille Saint-Saëns en su poema sinfónico *Danse macabre*¹²⁹; las alegorías de Füssli en *The Nightmare* (fig.2.6) o *The Ghost of a flea* de Blake por nombrar algunas.

¿Toda manifestación artística es poesía? Bataille contesta de la siguiente forma: “La poesía que no se eleva al no-sentido de la poesía no es más que el vacío de la poesía, es sólo una bella poesía.”¹³⁰ Finalmente es una consideración subjetiva, sin embargo se habría de entender algo, lo único coherente es que una obra verdadera nunca quiere decir algo, el artista/poeta no desea comunicar un mensaje en términos vulgarmente inmediatos, tan sólo se encarga de crear un mundo gratuito que no tiene nada que decir. No hay peor ofensa a un poeta que explicar qué quiso decir con su obra.

Susan Sontag establece un patrón del espectador miope ejemplificando con la ópera de *Tristán e Isolda*. Quien busca conmoverse con sus destinos, como los de *Romeo y Julieta*, y a ellos acomoda su percepción, no verá la obra. Bajo estos términos se puede aseverar que las proyecciones del “yo” se han estancado en la mera contemplación maniquea propuesta por las carencias del “yo”, esa es la razón de que el éxtasis estético sea tan difícil de

¹²⁷ Mallarmé, Stéphane, op.cit. pág. 12.

¹²⁸ Ideal platónico yacido en la belleza griega

¹²⁹ El tritono es un intervalo musical que abarca tres tonos enteros. Durante la Edad Media fue clasificado como un sonido disonante denominado como *diabolus in música* (el diablo en la música) al cual se le adjudicaban propiedades siniestras por la Iglesia, creyendo que el diablo se filtraba en ese intervalo y causaba tentaciones a los escuchas, fue prohibida su interpretación hasta el Romanticismo. La poesía sinfónica de Saint-Saëns es una de las memorables piezas que rescatan el tritono y sirve para ambientar una narración sobre La Muerte que llama a los fallecidos de entre la tumba a bailar en la Noche de todos los Santos. El uso del xilófono en la pieza intenta imitar el sonido de los huesos vibrando entre sí.

¹³⁰ Bataille, Georges, *Lo imposible*, pág. 163.

obtener y no todos los espectadores lo logren, pues las proyecciones se hallan dispuestas a conveniencia personal, el velo apolíneo seduce a una apreciación superficial diegética, es quedarse en la mera historia de horror.

El verdadero goce estético es abandonarse a ese “no hay nada” en la obra. Si el epítome de la carrera de Buñuel fueron cintas como *Un chien andalou* (1929), *L'âge d'Or* (1930), *Simón del desierto* (1964), o *Belle de Jour* (1966) fue porque no eran inteligibles o al menos no al cien por cien. Las primeras dos mencionadas eran totalmente absurdas mientras, que en las últimas aún cuando hay una diégesis más estructurada jamás se intenta explicar el por qué de la escena final de la penúltima, Simón (Claudio Brook) y el Diablo (Silvia Pinal) están en un bar de los 60 o siquiera la razón de las violentas fantasías de Séverine (Catherine Deneuve) en *Belle de Jour*.

El ángel exterminador (1962) muestra mejor que otra película de Buñuel el intermedio entre el límite del discurso y aquello más allá de él. Un espectador entiende los diálogos, las acciones mostradas en pantalla, pero cuando los personajes no pueden salir de la casa, la angustia entra en el espectador al ser llevado al principio del terror: el absurdo de la condición humana. Y la ofensa se cumple al preguntarle a Buñuel sobre el significado de la cinta, a lo cual responde: “Nada en el film simboliza nada”. Según una reflexión de Daniel González Dueñas sobre Luis Buñuel y el surrealismo, todo comenzó con Novalis, quien piensa el reino de la noche como un reino de imágenes propio del extrañamiento. El cine permite cultivar dicho extrañamiento, crea una alucinación a partir de un excitante intelectual. Murnau, Buñuel, Dulac, Cocteau, Browning, Resnais, Pasolini, Hitchcock, Kubrick, Miike, Noé, Jodorowsky, Von Trier, Argento, Švankmajer, Fincher, Cronenberg y Lynch, por nombrar algunos cineastas, pertenecen a esta estirpe poética que apunta al shock del espectador, un shock que le deje en angustia, en un limbo que devenga en un éxtasis estético.

Las imágenes perturbadoras verdaderamente llegan a esa aspiración poética, por eso los espectadores prefieren cambiar de canal, buscar otra película, alejarse de tal exposición o de tal evento que puede transgredir su

“seguridad” aún a distancia, usando el *Schadenfreude* como defensa ante dicha transgresión y dejando el juicio estético al nivel de *doxa* bajo el cliché del “no me gusta”. Así, más que hablar de arte o no arte, se puede establecer una distinción entre poesía ingenua y poesía real, de lo cual se hablará en el siguiente capítulo, sin embargo cabe comentar cómo la poesía real busca su apertura máxima y exige del espectador la misma apertura hipersensible para ser digno de ella. ¿Se es digno de una obra? ¿Se es digno de Dios? Dicha dignidad consiste en la docta ignorancia, vaciarse del saber ante aquello inaprehensible como lo pensó Nicolás de Cusa en su texto homónimo.

Poesía e imagen se componen de decadencia y surrealidad, como dice el *Primer manifiesto surrealista*, <<la poesía lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos>>. En el poema el lenguaje no es real, es la realización de lo irreal. La fascinación nocturna de la ruptura halló su cúspide en la poesía-imagen. El videoclip disruptivo es por tanto la cúspide audiovisual de dicha fascinación, en él por lo general no cabe el discurso, es una estructura laberíntica; y sin embargo es también un Euforión que vuela alto tan sólo para fracasar en su meta de llegar al *topos hiper uranus*, como se verá posteriormente.

En el primer cuarto del siglo XX los esfuerzos más extremos los dio el movimiento dadá y posteriormente el surrealismo se manifestó como un alargamiento del movimiento dadaísta que se había dado con Tristan Tzara y el Cabaret Voltaire hasta que André Bretón estableció un manifiesto separado de las premisas de Tzara. El surrealismo, a pesar de su pensamiento, dio por una parte cierto triunfo a una visión que se mantiene vigente hasta hoy, la del goce estético por una ruptura conjurada en la belleza convulsiva; sin embargo, en tanto proyecto fue tal su fracaso que perdió su esencia al intentar sistematizarse y posteriormente al tomar posturas políticas discutibles

La surrealidad es una sensibilidad ubicada como gen que atraviesa todas las manifestaciones artísticas, desde la prehistoria al S.XX pasando por el teatro, el cine, la literatura, la danza, la música, la arquitectura y la escultura, como bien se nota en *La Sagrada Familia* de Gaudí en Barcelona, *Las puertas*

del infierno de Rodin o *Las Pozas* de Edward James en Xilitla, San Luis Potosí. Dicha sensibilidad fantástica a la ensoñación solamente fue sistematizada por el movimiento surrealista de Bretón, mas sus métodos de ensamblaje ya eran conocidos desde el Paleolítico. La ruptura surrealista buscó perturbar la homogeneidad, el movimiento en su proyecto más general pretendió alienar el deseo al discurso del hombre. He ahí su fracaso. Entre los surrealistas más destacados, Bretón intentó incorporar la verborrea del dormir al discurso con la escritura automática; Dalí intentó sistematizar la confusión, cuya intención era apreciar la realidad del loco en su método paranoico-crítico; Max Ernst desarrolló en el collage surrealista una forma de desviar el sentido de elementos prefabricados; finalmente René Magritte alcanzó la verdadera poesía-imagen negando los objetos representados.

Bretón parte de la proposición de que la imagen más fuerte es la más arbitraria, es decir, no puede existir una correlación entre las imágenes y el orden simbólico, una construcción de poemas a partir de las prohibiciones liberadas en el sueño. El ideal del “caballo académico” se tenía que ver derrumbado por la anulación del gusto vulgar a favor de una belleza convulsiva, la “fealdad” del absurdo. Creía que la escritura automática produciría palabras al azar y por lo tanto la pintura automática o abstracta produciría figuras al azar. Aún cuando parte de premisas cubistas y dadaistas y complementa el expresionismo abstracto o el constructivismo, la escritura automática y el cadáver exquisito eran más un juego de niños que poesía seria. De hecho, Bretón no supo entender la verdadera perspectiva de Saint-Pol Roux quien al disponerse a dormir colgaba un cartel en su puerta que se leía: EL POETA TRABAJA.

El intentar retener fragmentos del inconsciente para hacerlos conscientes era un proyecto falible, pues parte de una propuesta consciente, es decir, a lo inconsciente sólo se puede acceder desde él mismo, al intentar acceder deliberadamente ocurría lo mismo que el ejemplo de Tristán e Isolda, las proyecciones eran influidas y depositadas en el lugar equivocado, las palabras aparecidas por lo inconsciente realmente procedían de la voluntad consciente del dormir, no del soñar, una forma apaciguada y premeditada.

Comenta sobre esto Blanchot que “el lenguaje al que nos permite acceder no es un poder, no es poder de decir. En él, yo no puedo nada y “yo” nunca habla.”¹³¹ Se prometen todas las palabras, sin embargo, dichas preceden a la palabra misma, todas las palabras son lo mismo que nada y el azar objetivo planteado por Bretón se alejaba del azar original planteado por Mallarmé, el azar nunca puede ser objetivo.

Los collages como técnica tan en boga durante los veinte y los treinta fueron la firma por antonomasia de Max Ernst. Si bien el collage fue sistematizado por Picasso, Ernst se vio más influido por los antiguos dibujos de horrores de la Edad Media, así como por los grabados de Gustave Doré. En él, el collage es resultado de un proceso automático, la expresión fragmentada de la voz interna.¹³² Para Bretón, el collage es definido como el punto de intersección entre los deseos interiores y la realidad exterior. En los años treinta surgió un interés por el collage construido a partir de fetiches con fuertes connotaciones eróticas que apuntaban a la reconstrucción de fantasías primitivas, fantasías de seducción, o escenas de castración. El collage surrealista no puede ser tomado como únicamente el acto de cortar y pegar, sino a la “desviación” de sentido de elementos prefabricados, su carácter no recae en las imágenes empleadas, sino en su combinación.

La serie *Une semaine de bonté* de Ernst expone los siete días de la semana asociados con los elementos lodo, agua, fuego, sangre, negritud, la vista y lo desconocido, pero su vitalidad no recae en representación alguna, no quiere decir nada, su única tarea, si es que la tiene, es causar angustia en el espectador, las palabras no alcanzan para describir la inmersión a ese mundo de pesadilla que en verdad se parece más a uno mismo de lo que se cree. Se menciona esto por lo siguiente, la poesía no dista de la imagen, más que ser una yuxtaposición de elementos, es un azar que apunta a la creación de nada. Si el contenido es obsceno y angustiante es porque el espectador le da este

¹³¹ Blanchot, *El espacio literario*, pág. 162.

¹³² J.H. Matthews, citado en: Adamowicz, Elsa. *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*. (Cambridge, Cambridge University Press, 1998) pág. 7.

sentido de brutalidad y no encuentra la belleza convulsiva donde ha de perderse.

Como Ernst, Goya tiende a ser racionalizado por los historiadores del arte y el público común cuando comparan sus alegorías neoclásicas con sus fascinaciones nocturnas, como en los grabados de *Los desastres de la guerra* y *Caprichos*, pinturas como *El aquelarre*, *Saturno devorando a un hijo* o el *Bodegón con costillas y cabezas de cordero*. La embriaguez dionisiaca, la pesadilla, la ensoñación, son el receptáculo de la miseria inscrita en el orden simbólico que necesita forzosamente reciclarse. De ahí que el ataque terrorista sea una variedad surrealista de la locura propuesta a exceder toda representación, un verdadero *happening*¹³³. La poesía-imagen es belleza convulsiva, violenta y azarosa que no aspira a decir nada y sin embargo en su diálogo con el espectador le revuelve las entrañas como si oliera algo fétido, esa es la verdadera sensación retratada en las obras, no las formas como tal. Siguiendo a Goya en su grabado 43 de *Caprichos*, “el sueño de la razón produce monstruos”.

Bretón se encargó de instituir la surrealidad y llevarla al proyecto, la premisa prometía, sin embargo el fracaso mismo del surrealismo fue la impronta que llevó a Rimbaud a dejar de escribir pues la obra jamás puede ser proyecto porque jamás es finalizada, de ahí que la negativa a comunicarse sea un medio de comunicación hostil y efectivo. El volver la poesía proyecto, hacer de esa experiencia de crear y sentir algo colectivo es una suerte de chisme más que de epifanía. La clave para sentir no radica en una serie de métodos sistemáticos como Bretón creyó al hacer de la “escritura automática” una receta de cocina. La obra jamás aspira a una satisfacción pues la obra jamás termina, no es *engagé* (compromiso), sino *degagé* (libre). La satisfacción es una vanidad sólo obtenida en proyectos, pero se escapa al realizarse. El goce estético aspira a esa fascinación por la belleza convulsiva, plenamente dionisiaca en donde no hay punto de retorno seguro. Da lo mismo hablar de

¹³³ A propósito de esto cabe recordar anecdóticamente cuando al compositor Karlheinz Stockhausen se le preguntó su opinión en torno al ataque terrorista a las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001, a lo cual replicó que se trataba del más grande trabajo de arte jamás concebido.

surrealismo, dadaísmo, o cualquier otra vanguardia artística. El surrealismo no inventó la surrealidad.

Junto a Ernst y quizá Dalí, sólo Magritte entendió la noción. La propuesta de Magritte se dio por la negación de los objetos, modificando tajantemente los mecanismos de representación simbólica. ¿Cuál es el significado de una imagen? ¿Por qué una obra se llama de tal manera si nada tiene que ver con lo que representa? La obra no representa. Cuando el poeta queda fascinado el objeto a representar deja de ser objeto, se vuelve abyecto, desnudo, una constitución de proyecciones introyectadas en un estilo y un contenido azaroso, logrando una perversión en la lengua que no es un proyecto como Bretón lo pensaba. Magritte no se esforzó en un proyecto, más bien en un abyecto, un expulsado de él, su lenguaje. Esa es la única fundamentación posible para la poesía real, de ahí *La trahison des images* (fig.2.7) y su leyenda "Ceci n'est pas une pipe"/ "Esto no es una pipa", es decir, la imagen podría representar una pipa, pero en sí misma no lo es, es una pintura, y aún así, no es una representación, se pintó la sensación, la confusión de negar un objeto y habitar en el limbo, ¿si no es una pipa... entonces qué es?

Magritte dice que una idea no puede ser vista pues las ideas no tienen apariencia, ninguna imagen puede representar una idea. El tratar interpretar una obra, una imagen es mal entender la inspiración de la obra. Esto va de hacer interminables series de interpretaciones superfluas alienadas a un discurso limitado.¹³⁴ Aquí cabe hacer una distinción entre imagen y obra. La imagen puede ser alienada al discurso como hace la publicidad, esa puede ser su función en el marco de la representación. Una obra por el contrario sólo existe en sí misma, no representa jamás, a lo mucho evoca, pero no es reduccionista porque no sirve, es una *tabula rasa*. Los retratos de Magritte jamás muestran la cara y los esfuerzos por develarla son siempre inútiles, esto por

¹³⁴ La traducción del comentario de Magritte detalla lo siguiente: <<To try to interpret an image of resemblance –so as to exercise, upon it, who knows what liberty- is to misunderstand the inspired image, putting in it's place a gratuitous interpretation, that in turn, can serve as the object of an endless series of superfluous interpretations>> Noël, Bernard. *Magritte*, tr. Jeffrey Arsham (Nueva York, Crown, 1977) pág. 34.

una deliberación del pintor para que no hubiese nada debajo del velo, como es en *Le fils de l'homme*.

Si se pudiese retirar esa manzana del rostro de Magritte se hallaría a un Magritte sin rostro, como en la travesía onírica de Joel (Jim Carrey) en *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) de Michel Gondry, en la cual con tal de establecer un contacto con las personas de sus memorias, el personaje cae en cuenta de la carencia de rostro de estos. Es así que la manzana es realmente el rostro de Magritte, ahí radica la miseria de la incertidumbre que abre el camino de la angustia hacia el terror de lo incomprensible; la vía a la poesía real, la cual es esta belleza convulsiva representada como la cruel verdad de Dioniso. La pregunta ingenua forzosamente ha de cambiar, como lo piensa Bernard Noël a ¿cómo lo retinal y lo mental coinciden en nosotros? En una carta a Patrick Waldberg de 1965, Magritte escribe cómo esta vía es un reto absoluto para el intelecto y la ideología en la cual, es inadmisibles que la falta de “ser” no sea “no ser”¹³⁵, la misma dolencia de la religión en admitir que el hombre sea dueño de su propio destino.

La poesía-imagen victimiza las palabras, los proyectos, lo productivo, sin embargo, se aferra a lo conocido, lo que le da cuerpo, aún si éste es desgarrado. Se retira del servilismo y la ingenuidad, pero se rehúsan a la ruina interior. Bataille piensa cómo el genio poético “es la adivinación de las ruinas secretamente esperadas, a fin de que tantas cosas estereotipadas, se pierdan, se comuniquen.”¹³⁶ La obra no puede ser proyecto como Bretón intentó pues el creador no tiene poder sobre su obra, recordando a Víctor Frankenstein y su criatura. De este mismo modo, la fascinación de la noche en su belleza convulsiva plasmada en obra es ese breve retorno a la naturaleza primitiva, al abismo del sin sentido del eterno-femenino:

¡Oh noche! Ahora ya nada me hará ser, nada me separará de ti.
Me conformo perfectamente con la simplicidad a que me invitas.
Me inclino ante ti, tu igual, apareciendo un espejo a tu perfecta

¹³⁵Noël, Bernard, op.cit. pág.49.

¹³⁶Bataille, Georges, *La experiencia interior*, pág. 158.

nada, a tus tinieblas que ni son luz ni ausencia de luz, a este vacío que contempla. A todo lo que eres y, en nuestro lenguaje, a todo lo que no eres, yo añado una consciencia.¹³⁷

En la obra, recordando a Rimbaud, las vocales hallan el color de escribir silencios y noches, donde la enfermedad del cine de Cronenberg y las estructuras en abismo de *Inland Empire* (2006) o *Lost Highway* (1997) de David Lynch prometen la más deliciosa exquisitez de la vida, la ruptura del sentido. La poesía real es ausencia de respuesta en la cual lo único conocido es la apatía de la obra de querer participar en el mundo, ansiosa de un retorno a esa “tierra móvil, horrible, exquisita” como expresa René Char. Cuando la belleza convulsiva logra fascinar al espectador la experiencia entra en contacto con lo inexpresable, lo místico. Una vez sacrificadas las palabras la sensación permite el éxtasis del sistema nervioso, el paraíso recobrado, como dice Rimbaud: “Recobrada está/ ¿Qué? La eternidad/ Es la mar, que se fue/ con el sol.” Y aún ahora, el sacrificio es tan difícil que causa nostalgia. En la laberíntica vía para encontrar la sensación parece que la obra jamás hablará el lenguaje que lo dio a luz.

¹³⁷ Blanchot, Maurice. *Thomas el oscuro*, tr. Manuel Arranz (España, Pretextos, 2ª ed. 2002) pág. 88.

2.2.3 La experiencia de la comunicación

“Eritis sicut Deus: scientes Bonum et Mallum”

Mefistófeles

J.W. GOETHE

Fausto

Habiendo resuelto el problema del lenguaje quedan ahora las interrogantes del flujo de comunicación entre el poeta/artista, la obra y el espectador. Cabe aquí establecer las proposiciones fundamentales del capítulo para darlo por finalizado:

1. El lenguaje es una construcción lógica inscrita en el orden simbólico del mundo. Los nombres designan valores simbólicos, no reales.
2. El lenguaje mata al objeto al representarlo
3. La imagen puede ser cualquier texto donde cabe la posibilidad de ser alienado o no al discurso lógico y persuasivo.
4. El *eidolon* es un conjunto de figuraciones hiperbólicas de ruptura de sentido. Las figuraciones a su vez se dividen en *imago*: figuras de la mitología y la psique que se exageran para concretar un estilo y una forma.
5. El *eidolon* es obra sólo cuando se accede a él por la renuncia del lenguaje y el abandono del yo, lo cual implica un abandono del *eidolon* también.
6. El poeta se deposita, se introyecta en la obra por medio de su propia expulsión.
7. La obra es inacabable y está muerta a la vez. El *espectador* es quien da vida a la obra. La obra es un espejo donde se reflejan el artista y el espectador. La llave de la obra es el reconocimiento de dicho reflejo extraño como “sí mismo”, que es la experiencia del saber mitogénico fundado en la decadencia y la surrealidad.

8. Para que la obra cobre vida el “yo” y el “sí mismo” reflejado deben de morir con el “otro”. La obra, el poeta y el espectador se vuelven uno solo.
9. La obra es una creación poética. El lenguaje poético es azaroso, “feo”, sin sentido, aspira a lo indecible; por lo tanto toda obra remite a lo insignificante, no quiere decir nada. El poeta no tiene poder sobre su obra.
10. La obra como creación poética no representa, tan sólo puede llegar a evocar. La obra no busca la clarificación de la verdad, sino la aspiración a lo real.
11. La obra puede constituir una denuncia social si su poética de ruptura lo requiere, más no es un estandarte social, sino un espacio de reflexión interior. La obra en sí no puede cambiar una situación social ni representarla, tan sólo elevarla al nivel de la metáfora. La denuncia social es siempre ruptura con un orden, el antagonismo entre arte y sociedad, de lo cual se infiere que la obra no es simplemente un comentario sobre el mundo, es una ruptura con él.
12. La obra es el excedente de energía humana empleada en la improductividad y el ocio, no sirve. No busca satisfacción. El éxtasis estético se halla por el camino de la angustia.
13. La poesía nunca es funcional ni comprometida con causas políticas, religiosas o morales, su poética y calidad de obra radica en sí misma. La obra poética nunca es proyecto y no puede juzgarse por la moral.
14. La obra no es el soporte material. El soporte material es la tumba de la obra.
15. La obra en tanto poesía real permite la continuidad o fusión entre los existentes. Como el erotismo, es un rito sensual por el cual se regresa a la naturaleza, es decir, la obra no se teoriza, se vive.
16. La obra sola no comunica, la hacemos comunicar. Las proyecciones de identificación con ella no pueden ser deliberadas o con espera de una respuesta. La comunicación con la obra es intimidad que no puede ser dicha.

Y allí donde el proceso de comunicación con la obra se da, ésta deja de ser también todo lo anterior y más que ello, se sumerge en la paradoja. Como se ha comentado, en la obra el mundo aparece entre comillas. El mundo, siempre referido en la obra, solamente aparece como una figuración orientadora identificable, un Virgilio que guía a un Dante perdido en los círculos del Infierno en busca de Beatriz. Partir de esto implica que lo reconocible en una obra no es su traducción verbal, sino el señalamiento hacia la fusión entre “yo” y “otro”, espectador y obra conforman un ser no aislado del mundo, pero inmerso en lo real por primera vez. Es al interior donde se halla la comunicación y la realidad vivida es la comunicación en sentido más fuerte, el autoconocimiento por el vaciamiento de sí, verdadero saber y no saber verdadero.

Al abandonarse a los colores, los sonidos y los ritmos, las formas identificables o abstractas, el estilo, el contenido y la composición (conformada siempre por patrones matemáticos) se accede a las estéticas de lo inefable que causan la pequeña muerte cuando la visualidad logra su apertura y los sentidos captan estímulos en orden de producir impulsos nerviosos consecuentes a causar la excitabilidad de las células nerviosas, es decir, sensaciones. En todo el cuerpo se hallan terminales nerviosas constituidas en un Sistema Nervioso Periférico por el cual se conducen las ondas eléctricas hasta llegar al Sistema Nervioso Central donde se procesa la transducción informacional de las sensaciones y se transmiten órdenes de reacción al cuerpo. Si bien el ojo es un sensor encargado de la logística, el cerebro y las neuronas se encargan de la estrategia. A lo anterior responde el nivel neurobiológico del flujo de comunicación, sobre el cual se ahondará en el siguiente capítulo. Está comprobado que cualquier manifestación externa al cuerpo produce sensaciones, sin embargo las sensaciones vitales a detallar aquí son aquellas que aproximan la experiencia extática y la experiencia estética, un segundo orden del flujo de comunicación primaria.

A partir de la sensación se conforma el proceso de percepción del mundo que posteriormente deviene en la institución lógica. El infante que llora no lo hace por tristeza pues no sabe qué es eso, no tiene las competencias

lógicas, psicológicas y sociales para designar su sentir como tristeza, en tanto que su sentir es un instintivo “ser” inmerso en el orden real, donde no hay inscritas denominaciones, raciocinios o discursos. Cuando la institución lógica se establece en la estructura psíquica del hombre se inaugura el orden simbólico del mundo por la mimesis y el reconocimiento (y distanciamiento) del otro, el “yo” como sentido de propiedad privada es allí donde guardan relación del sujeto a la colectividad todas las representaciones y significaciones encargadas de instaurar un código útil de comunicación inmediata en el cual se fundan los sentimientos o emociones, los discursos y los intercambios. El hecho de que se le designe “comunicación” es por ser un lenguaje “común” a todos los individuos y finalmente lo que los delimita como “individuos” en un ambiente interpersonal. De lo anterior se infiere el nivel social del flujo de comunicación, del cual se desprenden las manifestaciones y los medios de comunicación convencionales y alienados al discurso.

Finalmente se ha de hablar de un nivel intermedio entre el primero y el segundo, un fantasma. Aquí la comunicación se designa por un rito de comunión que no necesariamente referencia al cristianismo, pero sí un tipo de símil. La comunión es una cercanía entre “yo” y el “otro”. Habiendo clarificado que el soporte material no es la obra sino su tumba, el cuerpo que no quiere dejar el mundo simbólico a pesar de su envilecimiento, el soporte material en tanto *eidolon* es una eucaristía que al aceptarla se vuelve parte del organismo, o en el caso de lo artístico, se fusiona con el “yo” y lo vuelve algo más. Dicha comunión es una renuncia al “conocer”, no porque sea malo pues la categoría moral no cabe en la estética, sin embargo al éxtasis se llega por la refutación del conocimiento, el vaciamiento de lo aprendido. ¿Cómo hacer lúcido ese flujo de comunicación neurobiológica sin preguntarse qué significa una obra? Cuando uno contempla el *eidolon* por lo general cuestiona la habilidad técnica del creador, el empleo de los pigmentos en el caso de la pintura, los sentimientos causados ante lo contemplado y lo que quiso decir éste. Cualquier intento de adivinar resulta en un fracaso. Dar sentido a una obra no implica darle vida, ni hacerla comunicar. ¿A quién se le da sentido, a los motivos intelectuales del artista para crear dicha obra? ¿O a la obra?

Se valora al artista en tanto creador y de allí se parte un juicio en torno a su ejecución. El *eidolon* está encargado de evocar también las intenciones del artista cuando se le expone en una colección museística, se elabora un *abstract* por parte del curador que sirve como hilo conductor a la obra entera, es decir, se le funde en un discurso. Es ahí que se cuestiona el estilo y la técnica en torno a lo detallado por el *abstract* y se hacen juicios sobre si hubo éxito o no. Es válido, pero entonces a quien se enjuicia es al artista y no a la obra, por lo cual dichos juicios sólo se hallan en ese nivel social de la comunicación, donde hay un goce racionalizado, es decir, los valores de racionalización de la obra, su modo de haber sido hecha, son lo importante para dictar una sentencia crítica. Es viable y común. De igual manera en la contemplación, si uno escudriña lo suficiente, halla al artista depositado en tanto reflejo proyectivo y puede interpretar algo sobre la personalidad del creador.

Todo esto es convencional y regular según el sentido obvio. Se critica al artista y a su producción pero nunca al “yo” reflejado en ese *eidolon*. ¿Cuándo se enjuicia el espectador a sí mismo por interpretar (erróneamente) los textos? Obviamente todo *eidolon* debe tener intrínseca la seducción, muy a pesar de su disonancia, debe agradar en su desagrado, ser bella en su no querer ser bella. Ahí radica la diferencia entre poesía ingenua, una fotografía mal compuesta exhibida en un museo, y una fotografía disonante y cruda con una ejecución estética impecable, es decir, sí hay una diferencia entre ruido blanco y disonancia armónica. El ruido blanco es el bullicio de la ignorancia, como una fotografía casual o un guión con argumento mal terminado y sumamente mal redactado. La idea violenta cuenta en tanto la materialización sea armónica y reflexiva. ¿Por qué el afán de cuidar las formas? Y ligado con la pregunta anterior, ¿La forma es un obstáculo para sentir y comunicar, o un catalizador?

El afán de las formas recordando el primer capítulo es un *apotropaion*, una forma de reconocer el entorno para alejar el miedo, la imagen visual es un amuleto y ésta siempre tiene formas. La forma, en tanto ideal de belleza, es la domesticación del terror. Por más violenta que sea la forma de la imagen, el velo apolíneo que lo amansa permite mantener distancia con los temas

reflejados. Así como a las mascotas se les da un perfil antropomórfico al darles un nombre en orden de hacerlas familiares (*heimlich*), la imbecilidad colonial de dominio por la forma tan sólo es una cuestión de “réplica de postura”, una pose, sea figurativa como en *Rebelión en la granja* de Orwell o la saga de *Planet of the Apes*; o semiótica, como es la adaptación de códigos discursivos a la estética.

Se espera que la obra replique la “postura” semiótica del discurso cuyo ideal es la perfección humana, el *logos* armónico. El afán de cuidar las formas es un afán antropomórfico encargado de evitar que toda obra tenga un relieve bruto precisamente porque toda obra es creación humana y como ya se ha mencionado, toda creación humana nace de un ideal posthumano de corregir y transgredir, por lo tanto toda obra necesita de armonía aún en la disonancia para poder ser, la obra sólo puede ser bruta si su armonía lo requiere en cuestiones de estilo, de ahí la diferenciación entre la naturaleza y la obra poética, ésta última es una simulación de humanidad, una animalidad esculpida. Aquí la inversión a la animalidad sería la transformación como sucede con Gregor Samsa en *La Metamorfosis* de Kafka y como se aprecia en “Tourniquet” de Marilyn Manson, uno de los videos a revisar en el cuarto capítulo.

El cuidado en las formas (estilo) es un catalizador de la comunicación, entre más cuidada se encuentre la forma, más violento es el impulso. Las fotografías de Jan Saudek, Joel-Peter Witkin, Andrés Serrano o Gottfried Helnwein son conocidas por sus contenidos transgresores y sus formas de armónica disonancia, de allí que se diferencien de la vulgar pornografía y aspiren a una poética seria. El *eidolon* conserva un tratamiento técnico complejo además de servir como receptáculo de proyecciones, de allí que lo visual y lo sonoro sirvan de afrodisíaco hipnótico, como el canto fatal de la sirena. Ahora ya se puede hablar plenamente de la experiencia hipnótica de asumir soberanamente el poder del canto sobre sí.

La experiencia sensible se vive por el camino de la angustia. La angustia se da precisamente por no saber cómo leer una obra, cómo sumergirse en ella.

La angustia es una zona de confusión subjetiva. Sin el saber el espectador se halla perdido y encuentra más fácil retirarse a su ignorancia y reducir la obra a *doxa*. El espectador comprometido se desprende de esos espejismos y avanza. La comunicación se halla en el error, la náusea, la agitación que implica sumirse en un estado de embriaguez, surrealidad de vivir la decadencia sin las ataduras lógicas. Entablar un pacto con la locura es resignar a la salvación del yo, la salvación representa al proyecto y la obra nunca lo es y sin embargo da lugar a una esperanza alrededor de la *communitas* ideal. El no saber comunica el éxtasis, es decir, lo comunicable es la desnudez de la mente.

Si el acceso al éxtasis estético es (no) saber, ¿para qué pasar años estudiando? Cuando Sócrates dijo “sólo sé que no sé nada” se refería a dos razones, la primera en la cual el saber nunca se acaba, siempre se sabe algo nuevo y se tienen más preguntas; la segunda en la cual la nada equipara el todo, un camino angustioso por el cual durante la vida uno adquiere más y más conocimientos por la ambición de querer ser todo, tan sólo para vaciarse de ellos ante aquello que no entra en el razonamiento lógico, el éxtasis, sacrificio y amputación de ese miembro llamado “saber”. La angustia testimonia el miedo a perderse en la noche de la cual ya no hay resolución. La forma no obstacula la comunicación, “yo” es el obstáculo. De esta forma la obra nunca puede ser poseída por el saber y el nivel intermedio del flujo de la comunicación radica en esta experiencia de existir y sentir la existencia en la obra, ser la obra, en la cual posterior a la sensación y su efecto causado deviene el espacio de reflexión donde se articula el autoconocimiento y el éxtasis de sentir las sensaciones sin razonarlas, es decir, la sensación está inscrita en el orden real donde la denominación lógica (simbólica) no cabe.

El silencio de la reflexión es la declinación del éxtasis en tanto se comienza la mística de la experiencia en una serie de afirmaciones y negaciones sobre la obra anteriores al discurso, antes de expresar por el lenguaje la sensación, donde el éxtasis se acaba. El fracaso de la palabra es el cese de este flujo de comunicación pues el ser deja de abandonarse y regresa a la privacidad del “yo” separado del “otro”, la subordinación a lo posible. Bataille habla sobre la latencia de esta experiencia comunicativa en los lazos

de inmanencia que se guardan con el desgarramiento previo de la trascendencia, las conductas soberanas detalladas en: la embriaguez; la efusión erótica; la risa; la efusión del sacrificio; y la efusión poética. La obra conjuga todas las conductas soberanas en el éxtasis estético que se halla más vinculado a la efusión poética. Como ya se ha detallado, y acorde a Bataille, la poesía “expresa en el orden de las palabras los grandes derroches de energía; es el poder que tienen las palabras de evocar la efusión...no solamente las oleadas y el ritmo de los versos, sino la facultad particular al desorden de las imágenes de aniquilar el conjunto de signos que es la esfera de la actividad.”¹³⁸

Durante estas conductas el “yo” se pierde, la existencia sale de sí misma, como cuando un conjunto de personas ríe de una frase que denota absurdo. La poesía-imagen se sirve de las palabras para subvertirlas, las roba del orden simbólico del discurso para transfigurarlas en metáforas de forma y contenido que sólo se comunican por el desmembramiento del lenguaje causante del reconocimiento de la decadencia en un estado de surrealidad, embriaguez dionisiaca. Así, la obra es el autoconocimiento y afirmación de la ruina del sujeto en tanto negación de él. Se hace hablar a la obra un lenguaje que parecía nunca más volvería a hablar. El éxtasis de la experiencia estética (que es el éxtasis como imagen) conjuga un lenguaje donde la sensación coloreada no tiene equivalente verbal, sin embargo el color puede ser oído, el sonido visto, el perfume saboreado y el sabor puede rozar la piel, de ahí la visualidad para la cual existen tantas terminales nerviosas en el cuerpo, su diseño y potencial realmente permiten una apertura por los lazos de inmanencia.

En la experiencia comunicativa el cuerpo es siempre transmisor, decodificador y receptor de sí mismo y del *eidolon*. Para Bataille se llega a esta comunicación intensa ya sea por el exceso o por la meditación. Claramente no es una vía sencilla y por eso es más fácil para el espectador sucumbir y depositar sus proyecciones erróneamente al significado, a esto Theodor Adorno recuerda que una obra no puede ser interpretada por la comunicación

¹³⁸ Bataille, *La experiencia interior*, pág. 197.

convencional. La meditación como vía mística empleada en el budismo entre otras doctrinas, es quizá la salida más compleja en la cual intervienen el abandono casi ascético de lo privado, requiere años de preparación incluso. Las vías del exceso proveen apertura a los sentidos casi inmediata. El uso de sustancias psicotrópicas como se ve en el opio para De Quincey o Baudelaire, el peyote para Artaud, la absenta para Rimbaud o Hemingway y las drogas químicas para Burroughs, por nombrar algunos casos claramente expone el propósito deliberado de alterar el estado de la mente en un abrir a la visualidad. Finalmente el artista no otorga acceso a la obra sino que la pérdida del “yo” espectador es la llave.

La experiencia es contacto con el ser. La obra como estructura comunicativa es un misterio inefable que desaparece, pero en su desaparición comunica aquello que es la obra y la sensación que engendra. Por lo tanto, si la obra es una experiencia de encierro en un entretiem po eterno, ¿Se puede ser omnipercibiente? No. Se es casi omnipercibiente, sin embargo la saturación de los sentidos implicaría una muerte real.

En la obra el mundo desaparece en la noche. El olvido del “yo”, el olvido de la obra es “ser”, sentir sin cuestionar es adentrarse a la noche y quedarse en su oscuridad. Blanchot lo maneja por Orfeo. Eurídice es el extremo que la obra puede alcanzar en tanto simulacro, un deseo de ser, de sentir, de morir. La experiencia del artista como la del espectador carece de valor pues los valores son sólo simbólicos, no se hallan en “lo real”. Al intentar verbalizar la experiencia, la ruptura de comunión, de intimación, deshace obviamente el flujo de comunicación que siempre es interna, intrapersonal, manifiesta primero en la sensación y después en la metáfora que evoca memorias del estado primitivo y natural del hombre.

El mensaje siempre será la angustiada duda, pero a diferencia de la perspectiva sociológica, en la poesía no hay respuesta, la retroalimentación no es respuesta coherente. Aunque no forme parte concreta de esta tesis y anticipe la continuación de la presente teoría en un estudio diferente, cabe reflexionar que la obra no actúa como aguja hipodérmica introyectando

mensajes aparentemente indescifrables en el sujeto, al contrario, la obra no comunica, se hace comunicar por el espectador en tanto que la obra es medio y mensaje al mismo tiempo, una extensión de las terminales nerviosas y por ende de la sensibilidad, retomando a McLuhan, “el medio es el mensaje” y bajo esta perspectiva, la obra es la tecnología encargada del derroche de energía.¹³⁹

El espectador es quien hace la obra en intimidad cuando hay participación. “Al ver, al oír reír, participo desde dentro [dice Bataille], de la emoción de quien ríe. Esta emoción sentida desde dentro es lo que, al comunicármeme ríe en mí. Lo que conocemos en la participación [en la comunicación] es lo que sentimos íntimamente.”¹⁴⁰ Es decir, la obra no es el eidolon que el artista facilita, sólo un umbral. La obra no se ha hecho, no se hará, sino se está haciendo en un entretiem po infinito y la comunicación se muestra en la lucidez de dicho entretiem po embriagador, en este sentido la obra es libertad violenta y soberana, en ella aparece la liberación de lo imaginario que deviene en lo real donde el punto no es terminar la obra, sino aumentar su exponente de continuación al infinito.

Al arte se le valora como a un ente divino pero mudo al cual se le ha reducido a fuente de placer alienada al discurso publicitario. La hipertrofia del arte es el anhelo posthumano a la hipersensibilidad. Acorde a Levinas, la sensación de ninguna manera es residuo de la percepción, como se ha relegado al pensamiento actual. La propuesta de esta tesis para acceder a esta experiencia interior no es ni la meditación disciplinada ni el exceso mediante la violencia o los psicotrópicos, sino un punto medio. No se ha de detallar en este apartado en qué consisten estas vías para la sensación, en cambio se brinda un punto de referencia, un señalamiento que guíe al espectador cuando se encuentre ante una obra. Si bien el desmembramiento dionisiaco del lenguaje muestra el camino a lo real éste es tan sólo un comienzo, no es la vía completa sino un sitio a la mitad cuyo extremo más lejano es el silencio de la “docta ignorancia”. Verlaine lo metaforiza de la siguiente manera:

¹³⁹ Véase Anexo al final de la tesis

¹⁴⁰ Bataille, *El erotismo*, pág. 159.

<<Ya no veo nada/ Ya nada recuerdo/ del mal y del bien.../ ¡Oh qué triste cuento!>>

La diferencia entre la ignorancia y la “docta ignorancia” es que la primera jamás ha aspirado al saber, por lo cual el saber no se hace manifiesto y no hay nada que perder. La “docta ignorancia” consiste en el camino del abandono y vaciamiento del “yo”, en el cual se corre el riesgo de construir un gran proyecto tan sólo para verlo en la ruina. Quien practica esta vía constantemente sabe de antemano de su no saber, tiene consciencia de que hay algo más allá de dicha consciencia y al contrario, se tiene todo que perder pero no se le ve como pérdida sino como ganancia en la cual la nada es todo, “lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico.”¹⁴¹

Quizá esa forma de ignorancia se traduce en el camino hacia el *nirvana* o extinción. El desmembramiento dionisiaco del lenguaje como sacrificio de sí no es la extinción, sería arrogante decirlo, pero marca el inicio de un camino hacia esa comunicación intensa alejada de la vulgaridad inmediata y útil por la aceptación de la premisa socrática “sólo sé que no sé nada”.

Por lo tanto, igual que en el *Tractatus* lo vital de esta tesis no es lo escrito en ella, sino lo que no se dice y queda en manos del espectador, quien sigue esta vía no está lejos de Dios, cual Luzbel en el cuento “El hijo pródigo” de Clemente Palma, quien asciende al cielo triunfante tras haberse sumido en el abismo de la carne. En el siguiente capítulo se estudiará a fondo al videoclip en tanto pieza alienada a un discurso publicitario, así como extensión mediática de la sensibilidad del hombre. Ante este panorama, Levinas resume la idea global de este capítulo en una interpelación al espectador: **“No hablen, no reflexionen, admiren en silencio y en paz –estos son los consejos de la sensatez satisfecha frente a lo bello.”**¹⁴²

¹⁴¹ Wittgenstein, *Tractatus*, (6.522)

¹⁴² Levinas, Emmanuel. « La réalité et son ombre » op.cit. revista *Fractal*, núm. 28, enero-marzo 2003, tr. Saúl Kaminer, [en línea], disponible en: <http://www.mxfractal.org/F28levinas.html>, revisado el 09/12/2011.

CAPÍTULO III

LA MIRADA AUDIOVISUAL: ÉXTASIS ESTÉTICO AUTOAMPUTADO

3.1. SENSACIONALISMO TECNOLÓGICO Y VIDEOCREACIÓN CAPITALIZADA DESDE LA MODERNIDAD AL POP

"-De modo que ahí va una exclusiva: ¿Por qué no suelto la palabra viva?

Porque la palabra no puede ser expresada directamente...

Puede indicarse quizá mediante un mosaico de yuxtaposiciones

como los objetos abandonados en el armario de un hotel,

definirse por negación y ausencia..."

WILLIAM BURROUGHS

El almuerzo desnudo.

La comunicación audiovisual implica paradigmas que abarcan desde manifestaciones escénicas como la ópera, el teatro o la danza hasta aquellas telepresenciadas como el filme, los productos televisivos, así como segmentos mismos del internet, se justifica puesto que todas fusionan de una u otra forma el sonido y la imagen para dar consistencia a la estructura.

Esta tesis postula que el desmembramiento dionisiaco del lenguaje puede usarse para cualquier manifestación artística independientemente del medio en el cual se encuentre, sin embargo la orientación específica a marcar el resto del estudio es eminentemente audiovisual en un intento de desentrañar la significancia del videoclip.

A este respecto, teóricos y pensadores usualmente segmentan dicho estudio en dos vertientes culturales (aunque puede haber más): el video como arte y el video como producto de la industria mediática. La unidad tangible de la videocreación vendría siendo por tanto el videoclip, un objeto ambiguo y

encerrado en una caja de prejuicios. No es motivo del presente repetir incesantemente la historia del videoclip puesto que otros ya lo han detallado.

Por el contrario surge la necesidad de mostrar aquí la mayoría de las perspectivas en torno al videoclip so pretexto de formar una antítesis a los capítulos anteriores de la tesis para finalmente ofrecer una síntesis entre la mirada audiovisual, el videoclip musical promocional y el videoarte bajo una confrontación entre la industria cultural y la poesía y una aproximación entre experiencia estética y experiencia extática.

Por lo tanto se tratará de acercar lo más posible los estudios previos sobre el videoclip a lo ya detallado en esta tesis, de acuerdo a esto se pide al lector que excuse el tratamiento y la dirección del presente apartado aún si las posturas aquí presentadas parecen contrarias a lo antes mencionado, esto en pro de la reconciliación de pensamientos de diferentes disciplinas y autores a favor de la compleción de una investigación exhaustiva en torno a la mirada audiovisual y su relación con el lenguaje.

Ahora bien, el video se incluye en esta tesis como un medio con diferentes propósitos: En primer lugar porque la inclusión de la tecnología (y del video en específico) en las artes se da no sólo por una cuestión de curiosidad e interdisciplinariedad multimedia, sino por la desbordante *hybris* que implica la tecnología. El video no destruye como un arma, pero sirve, en tanto imagen, para crear nuevos monstruos, destruir vidas o sublimar mediante disrupciones la animalidad del hombre.

La necesaria aproximación entre videoarte y videoclip musical surge en orden de poder unificar un criterio a la hora de revisar los siete videoclips propuestos bajo un eje temático diferente al resto de investigaciones en torno a los videoclips. Finalmente porque el videoclip es una manifestación subversiva y popular que rescata aún actualmente varios ideales de la modernidad en tanto ruptura con las formas académicas e institucionales del cine o la televisión misma, pues logra poner en tela de juicio todo aquel conocimiento sobre el arte, la belleza y el lenguaje audiovisual.

3.1.1.- Novedad y extrañamiento

“Allí donde el hombre cultivado
capta un efecto, el hombre sin cultura
pesca un resfriado”

OSCAR WILDE

Del latín *videre*, la etimología de la palabra video apela el acto de ver, mas de antemano se entiende que no se detiene allí ya que se dan otro tipo de percepciones como la escucha. De allí partimos de la premisa sobre el cuerpo fascinado con la distancia discontinua y por así decirlo, una ampliación de la acusmática de la cual se hablará más adelante. Gracias a la poderosa percepción del cuerpo y a la inclinación natural del humano a tomar distancia de “lo otro” en todas sus acepciones se puede considerar que el humano es un teléfago por antonomasia cuyo interior se nutre de la contemplación de fenómenos externos.

Como se ha mencionado previamente, al exponerse a un paradigma irregular la misma capacidad teléfaga tiende a hacerlo reaccionar de tres maneras, ya sea para alejarse por completo, para mantener la postura discontinua hacia lo heterogéneo sin dejar de contemplarlo con curiosidad o para acercarse al punto de hacer dicha distancia una continuidad entre sí en orden de engullirse mutuamente. La telefagia es un acontecer hiperbólico que se da principalmente en la interacción con el audiovisual.

Para diversos autores el videoclip tiene definiciones muy parecidas. De acuerdo a Oscar Landi “el videoclip es la metáfora perfecta de la posmodernidad, el centro de la cultura audiovisual, que domina el presente, la crisis de los relatos, es la síntesis de lo efímero”¹⁴³. Para Anselmo Leguizamón “es un producto insertado en una estrategia de comercialización que responde

¹⁴³ Villagrán Fernández, Mario. (2003) *Intentio video-clip: lecturas en la búsqueda del lector modelo de la videomúsica*. Tesis de licenciatura, México: UAM Xochimilco, [en línea], disponible en: <http://www.archivo-semiotica.com.ar/Villagran.html>, revisado el 15/01/2012.

a la potenciación de la obra musical a través de una obra que se ensambla con la forma musical¹⁴⁴.

Para esta tesis el videoclip se define en cuanto a su forma y función como un registro audiovisual de corta duración (menor a media hora) que se rige por un solo concepto, es un cortometraje que puede ser grabado con cualquier aparato de registro audiovisual, sea por técnica fotoquímica, cinta magnética o digital que puede ser transmitido por televisión, *web streaming* o empaquetado en algún formato de reproducción. No hay más que definir o se iría en contra de lo planteado en toda la tesis, sobre todo por la gran versatilidad del videoclip y la variedad de sus usos. Quienes reducen el video a sus caracteres distintivos (como medio) restringen el discurso del medio a las limitaciones de la teoría del arte de la modernidad.

Durante los primeros capítulos se detallaron algunas manifestaciones artísticas que comparten consanguinidad con el videoclip. Recapitulando, su referente más antiguo se haya en el teatro griego, puesto que fue la primera manifestación audiovisual donde la música en honor a Apolo o Dioniso apelaba directamente a la diégesis mítica de la representación escénica en conjunto con la danza. Ya con Wagner y sus innovaciones en la ópera se dio otro paso en la escala audiovisual que originaría al videoclip bajo el presupuesto de que la música genera la idea y la imagen la ilustra o viceversa, por lo cual de aquí en adelante surgirá la cuestión sobre si hay obra de “arte” en el video como eje temático del capítulo.

La fotografía daría paso al cine, apostando a la imagen en movimiento. La llegada del cine sonoro y más específicamente el cine musical despegado del teatro musical consolidarían los cimientos más actuales del videoclip. El montaje cinematográfico sistematizado por Eisenstein y Kulechov devendría en la sincronización rítmica entre imagen y sonido, pero sobre todo, se apuntaría a la preservación patética del mito en el audiovisual gracias a la concatenación yuxtapuesta de imágenes.

¹⁴⁴ *Ibid.*

Estéticamente hablando el videoclip musical tiene sus principios, de acuerdo a Ignacio Pérez Barragán, en el manierismo por el manejo técnico de las perspectivas y la ruptura con la naturalidad con respecto al efectismo dramático de la composición, la luz y la sombra. Sin embargo el videoclip busca el detalle hiperrealista a partir de los procesos de postproducción. De igual manera el futurismo fue el primer movimiento en expresar (aunque erróneamente) los componentes de desplazamiento en el espacio-tiempo que sirvieron de base para el desarrollo del “arte” cinético y el video.

A esto un antepasado mencionado por Pérez Barragán es la escuela del *Trompe l'oeil* donde pintores como William Harnett crearon ilusiones ópticas de dimensionalidad en los lienzos casi acercándose a la finura de la fotografía analógica (lo cual fue incluso antecedente de la tecnología 3D). Finalmente en cuanto a la estructura de su contenido, como se verá más adelante, el videoclip retoma por el montaje mismo al ideograma, a la poesía, a la fantasía literaria y a la estructura fragmentaria de los paneles en el cómic.

No hay que descartar por supuesto las influencias góticas, románticas, futuristas, simbolistas, cubistas, impresionistas y surrealistas que constituyeron una verdadera influencia sobre la disrupción en el video. La modernidad representó un cambio en la perspectiva poética y estética del mundo. Si bien el ánimo romántico de rebeldía se vio marcado por rupturas más tajantes, el desconocimiento de las formas clásicas y el agotamiento técnico significó voltear a los avances de la época en búsqueda de novedad, de allí surgió la idea de la vanguardia como crítica espiritual.

Dicha crítica se compensó por un ímpetu radical de “desacralización” y “desprofesionalización” del arte por la banalización de “lo culto”, lo cual puso en tela de juicio la misma convención social que consagra al lenguaje como vía de acceso a realidades nuevas dada su posición ante los mismos cánones estéticos de antaño, que a propósito, cabe recordar, se mantuvieron en vigor durante los tiempos serviles del puritanismo religioso. Es decir, el

cuestionamiento principal fue hacia la belleza como convención y hacia el arte como institución servil.

Las condiciones del espíritu moderno que vemos reconocidas en la disrupción son nombradas así por Renato Poggioli: Activismo o espíritu de aventura, exploración de territorios desconocidos y progreso como panacea; Antagonismo o espíritu de rebelión, una renovación de la rebeldía romántica que anhela tiempos mejores bajo la nominación de época de Oro y un futuro utópico bajo el rechazo de la dicotomía arte/no arte; Agonismo o espíritu de sacrificio, exaltación de las estéticas precursoras a través de su ruptura, son sacrificadas en pro de lo nuevo; Nihilismo o espíritu de negación, camino apofático por el cual se encuentra lo nuevo en la dialéctica creación/destrucción como fuerza de choque convulsivo y metáfora de destrucción que trae la tecnología, de lo cual se hablará directamente en el inciso siguiente.

De aquí que las vanguardias surgieran de los desperdicios del lenguaje en orden de elevarlos a metáforas, sin embargo al fundarse dentro del capitalismo, una característica primordial filtrada a la vanguardia es la división del trabajo. Desafortunadamente, la libertad a la cual aspiraba el renovado ideal platónico en las vanguardias se vio coartado por los mecenazgos y el creciente interés burgués hacia ese “mundillo” del arte.

El entendido progresivo en torno a la desaparición de las autorías (por los autores mismos) lleva a una división del trabajo traducido en coautorías, en las cuales el ideal implica una distinción entre obra y autor, qué mejores ejemplos que el cine y el video dadas sus etapas creativas (preproducción: guión; producción: direcciones creativas; postproducción: edición y montaje). Como se ha mencionado en el capítulo anterior, el poeta (creador, realizador, artista) importa mucho menos que su obra.

Lo triste de la condición histórica es la lección sobre utopías que ha legado, pues los dueños de los medios de producción artísticos no siempre fueron los creadores, sino la burguesía, lo cual concluyó en el gran fracaso de la modernidad: La vanguardia falló en tanto se volvió un proyecto de salvación

y modificación social, desvió sus vaticinios a la sociedad abandonando al espíritu a su suerte.

La gran novedad de lo moderno como prefiguró Maciunas, era desembarazar la idea del arte como alimento elitista y configurar al arte como vida, una actitud lúdica en la cual el espectador vive el arte cotidianamente¹⁴⁵ liberado de juicios reducidos a lo agradable, lo desagradable, el bello arte y el arte menor, de aquí el comentario de Walter Gropius en el Manifiesto de la Bauhaus: “¡Arquitectos, escultores, todos hemos de volver al artesanado! No existe un arte profesional. No existe una diferencia esencial entre un artista y un artesano!”

Al estar inmersos dentro del modo de producción capitalista era claro que mucho del ideal autonómico quedaría en un proyecto falible, pues como se mencionó anteriormente, el arte vuelto proyecto es un Euforión, un complejo de Ícaro destinado a caer, de allí que Réquichot o Kafka hayan preferido el ámbito “amateur” como compromiso íntimo de la obra consigo misma, profecía prohibida, pasatiempo y vida.

La autonomía siempre es relativa y utópica dada la carencia de independencia total de la sociedad. En este sentido, el arte “vanguardista” funciona como correlato de la sociedad aún cuando es su ferviente opositora. La autonomía es una apariencia de realidad ya categorizada por la burguesía, por lo tanto si la sociedad está encabezada por ella se sobreentiende que lo nuevo siempre desagrada al principio: Monet, los Lumière, los videoclips y específicamente aquellos por revisar, todos desagradaron.

Aquí la idea de *l'art pour l'art* es erróneamente interpretada por las rupturas de principios de siglo, puesto que la autonomía se da entre la manifestación artística, la obra y la experiencia interior como espacio fuera de

¹⁴⁵ La idea retomada de Wagner y la obra de arte total donde se configuraba espacio, sonido e imagen fue retomada primero por los surrealistas. Hacer sucumbir al espacio público ante el ludismo poético fue algo explotado desde 1938 en la Exposición Internacional Surrealista de París. Dicho juego apuntó a la complejidad del contenido mítico del espacio como obra. La idea de las *fluxhouses* de Maciunas era que los artistas fueran obreros que se ganasen la vida sin depender del comercio artístico, por lo cual había un barrio entero de casas tipo instalación de video.

la sociedad, de allí la razón que el juicio estético se afiance en la psique colectiva como una mera cuestión de gusto, a sabiendas de que el arte no puede ser reducido al mero gusto dada la denotación de éste dentro de los límites lingüísticos.

Se entiende que la perfecta utopía del ideal vanguardista se había cimentado sobre utopías anteriores. La solución para Ortega y Gasset era la de vertebrar a la sociedad en torno a minorías cultas que pudieran evangelizar a la masa “vulgar”, mas es imposible separar la élite de los pequeños grupos con los medios de producción, aún si no son cultos necesariamente, caso persistente en la actualidad.

El arte surgió (según Ortega y Gasset) gracias a la tragedia de la ciencia, pues allí donde la ciencia fragmenta, el arte totaliza (idea obviamente acotada desde Wagner), por lo tanto el arte no es una copia del mundo, sino ante todo un artificio que consiste en la creación de un mundo virtual.¹⁴⁶ La relación con el mundo siempre ha sido (en tanto posthumana) virtual, gracias a la dimensión simbólica del lenguaje, mas la virtualidad referida aquí lleva a una modificación de la representación. Se ha dejado claro que la obra no es mimesis y he allí la verdadera autonomía del arte, la revolución de la representación que legó la modernidad a la imagen, único fruto exitoso de su lucha.

La aniquilación de los objetos de la realidad se volvió hacia la mirada interna donde la verdadera representación es expresión de la vida interna y de la sensación, esto es, en un sentido apocalíptico y escatológico, que no atañe a las formas políticas o a las instituciones sociales, sino al mismo principio constitutivo de la civilización como un todo.

Así surge el extrañamiento previo al audiovisual, que se desliza fóbicamente desde el impresionismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo hasta el cine sonoro, comenta Ortega y Gasset: “Para los viejos, la falta de

¹⁴⁶ Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*, (Madrid, Castalia, 2009) pág. 34.

seriedad del nuevo arte es un defecto que basta para anularlo, en tanto que para los jóvenes esa falta de seriedad es el valor sumo del arte y consecuentemente, procuran cometerla de la manera más decidida y premeditada.”¹⁴⁷

A esto cabe preguntarse si sólo la juventud (y sólo un segmento de ella) está dotada para acercarse al arte, ¿es realmente un don o una cuestión de moda? No hay respuesta exacta a dicha cuestión, mas cuando Duchamp exhibió *Roue de bicyclette* en 1914 o *The Fountain* (fig.3.1) en 1917 nadie entendió, en principio sus piezas fueron juzgadas “feas”, mas las minorías las vieron con mejores ojos, dándoles un status de tendencia (aún cuando el mismo Duchamp se burlaba abiertamente de dichas minorías).

“La masa” como muchos la llaman no entiende las nuevas manifestaciones, pero las minorías cultas tampoco pues no hay nada que entender en dichas manifestaciones. El término “arte” ha de ponerse entre comillas y asesinarse como al lenguaje o a Dios, sólo en su mutismo podrán comunicar su sentido más allá de la obviedad.

Si bien las nuevas sensibilidades se enjuiciaron como desagradables, su provocación fue capitalizada. Pasado el dadaísmo, las corrientes estéticas comenzaron por un lado a militar políticamente como el surrealismo con el comunismo y el futurismo como el fascismo, sin embargo el hecho que marcaría para siempre la movida de la modernidad a la industria sería el advenimiento del cine hollywoodense, basta con apreciar las grandes producciones de Griffith en *The Birth of a Nation* (1915) o *Intolerance* (1916) para saber cómo se consolidó Hollywood en lo que es actualmente.

Pareciera como si la introducción progresiva de la tecnología en el desarrollo artístico y la ambición de los creadores de interactuar con dichas tecnologías y técnicas fuese una remembranza del pacto diabólico entre Fausto y Mefistófeles tal y como refiere Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*:

¹⁴⁷ Ortega y Gasset., referenciado en *El tema de nuestro tiempo*. Op.cit. pág. 43.

“Cuando el arte se acomoda a esa superficialidad de la sociedad de consumo, hay que reconocer con pesar que debe servirse precisamente de tal mecanismo para oponer resistencia a la propia sociedad”¹⁴⁸.

Hubo quienes como *Der Blaue Reiter*, colectivo encabezado por Wassily Kandinsky y Franz Marc entre 1911 y 1914, entendieron que los ideales de la vanguardia perecerían ante el sensacionalismo tecnológico si no eran fortalecidos. Su afán de extender la mirada a horizontes no contaminados por la civilización sería una de las premisas de la videocreación en los años 60 y parte de ello se encuentra latente en la disrupción de los videoclips a revisar en el capítulo siguiente.

Parte de la resolución de *Der Blaue Reiter* es que la constante filtración de las élites burguesas en la colección de arte y el llenado de museos, se traduce en el infalible poder de seducción del arte capitalizado y el valor económico fijado sobre las piezas, originando la confusión entre el bien espiritual con el bien de consumo basado en el principio de agradabilidad, principio por el cual se rige la publicidad contemporánea.

Los públicos ya no sienten las obras, pasan a mirar las piezas a los museos, se dejan seducir por los diseños en las revistas y los anuncios, todo termina por identificarse con sentimientos, circunstancias y contextos sociales en los cuales se decide si gustan o no de acuerdo a las convenciones; los filmes ilegibles son los menos atendidos en las salas cinematográficas; y los videoclips disruptivos, a pesar del revuelo que causan y la promoción para el cantante o banda, son los menos transmitidos y en ocasiones los menos conocidos. El proceso de extrañamiento del teléfago como se ha comentado, se da por el miedo de ver el reflejo propio distorsionado en una negación de reconocimiento, “la forma, para nosotros [dice Macke], está cargada de misterio, porque es la expresión de fuerzas misteriosas”¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, tr. Jorge García (Barcelona, Península, 1987) pág.121.

¹⁴⁹ August Macke en “Máscaras”, encontrado en: Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, tr. Ricardo Burgaleta (Barcelona, Paidós, 1989) pág. 62.

De acuerdo a lo anterior, los cambios en las técnicas de reproducción hacen variar los modos de percepción, componiendo una relación aurática entre obra y receptor, es decir, inaccesible, pues culturalmente el hombre afianza su calidad de lisiado mental bajo la atrofia de su propia percepción al beneficio de la prolongación tecnológica. La vanguardia refiere a una revolución en la representación basada en la deshumanización de las manifestaciones por su humanización misma, lo humano relegado a lo más profundo del inconsciente, su naturaleza, de allí su novedad.

La nueva representación es una disrupción que conviene saberla como expresión. Ya no remite a la realidad como condición histórica, de allí que todo realismo sea una forma de impresionismo, una expresión del efecto o impresión: “la forma [menciona Kandinsky] es la expresión interior del contenido interior. Por eso uno no debería convertir la forma en una deidad. Y no se debería luchar por la forma más que mientras pueda servir de medio de expresión del sonido interior. Por eso no debería buscarse en *una* forma la salvación”¹⁵⁰.

La historia, la ciencia, el lenguaje útil y el juicio, por más que lo deseen, jamás podrán separar la herencia entre una manifestación artística y otra, aún cuando cada una haya constituido un lenguaje propio a nivel discursivo, puesto que lo vital (al menos para esta tesis) no son los lenguajes o metalenguajes del arte, sino su lengua materna, la poesía que hasta ahora parece albergarse físicamente en el *shock*.

¹⁵⁰ Wassily Kandinsky, *El jinete azul*. Op. Cit., pág.133.

3.1.2.- Videocreación y videoclip

“Existen dos potencias, la real y la ideal.

Lo que Hércules haría con sus muñecas,

Orfeo lo hace con su inspiración.”

RUBÉN DARÍO

“Chartreuse”

Azul

Poco después de la Segunda Guerra Mundial, la modernidad comenzaría su final en los albores de la televisión durante los años 50, aquí comienza la era de la videosfera y por lo tanto de la videocreación. Si bien la televisión suponía una herramienta para afianzar la democracia, su verdadero fin lo encontró como medio de distracción de las masas. Durante esta década y las dos consecuentes, las corrientes estéticas lucharon por la supervivencia de la vanguardia en un espacio de conformidad, por lo tanto la trinchera se volvió social más que espiritual.

El video buscó incansablemente su reconocimiento dentro de las manifestaciones artísticas, dada la desconfianza generada por ser la materia prima de la televisión. Tratando de ubicarse, osciló entre las dos líneas maestras de la modernidad, la primera nihilista, donde tuvieron lugar el futurismo, el dadá, el surrealismo y el mal llamado “arte conceptual”; y del otro lado la postura conciliadora y normativa donde se hallaban el constructivismo, el impresionismo, la Bauhaus, el Op. Art, el cinético, el minimal y el expresionismo abstracto.

El video fue la innovación tecnológica a la cual el campo artístico más miedo y poca fe le tuvo, sin embargo, participó activamente en todas las tendencias a partir de 1965 a partir de las implicaciones críticas en torno a los *mass-media*. Con la aparición de manifestaciones emergentes como el cine experimental, el video funcionó como una vía de abaratar costos de producción dado que no se necesita laboratorio para el revelado fotoquímico como en el cine.

A partir de las restantes vanguardias, el video emergió con los mismos ideales: la ausencia del buen o mal gusto; la ausencia de sentimientos; la creencia de que cualquier objeto puede ser una manifestación artística. Dichos ideales abren un paréntesis en la investigación en orden de recuperarlos para poder expresarse en torno a los videoclips a revisar en el último capítulo.

Fluxus, el primer movimiento de vanguardia en emplear el video fue encabezado por creadores como Nam June Paik o Wolf Vostell. Si bien ellos fueron conscientes de que la condición social siempre ha oscilado entre el orden y el patetismo, la coexistencia entre utopía y decepción en las primeras dos décadas de la segunda mitad del S.XX se hizo evidente. Entre las piezas de Paik se encuentran las polémicas *Opera Sextronique*¹⁵¹ de 1967 o *TV Bra for Living Sculpture* (fig.3.2) de 1969 que causaron revuelo por su fuerte contenido erótico, lo mismo ocurrió con su *TV Cello*, *TV Bed* y *Tele-Fuck*.

Por su lado Vostell, al igual que Marinetti encontró en la máquina una belleza sin igual en tanto metáfora de destrucción y potencia salvaje, una *hybris* contemporánea.¹⁵² Para él, la tecnología era considerada una *vagina dentata* y parte de esta humanización de la tecnología desembocó en el robot destructivo de la ciencia ficción cinematográfica de las décadas venideras, desde la saga de *Terminator* hasta la de *The Matrix*. Vostell en su famoso *TV dé-collage* de 1959 logró producir la sensación de un mundo dantesco analogado con la realidad contemporánea, sordida, urbana y negativa, una especie de recreación de los horrores goyescos adaptados a la segunda mitad del S.XX.

¹⁵¹ La pieza realizada en coautoría entre Paik y Charlotte Moorman obligó a que fuesen arrestados por “indecencia” en uno de los *Monday night letters* que el grupo de Fluxus llevaba a cabo desde el 8 de octubre de 1965 en el Café Go-Go de Nueva York. Lo mismo ocurrió en Colonia en 1920 a Ernst, Baargeld y Arp tras una exposición en la cual vistieron a una niña de comunión y la hicieron recitar poemas obscenos.

¹⁵² “Mes actions sont destructives. La vie n’existe pas sans destruction. André Citroën a dit: the voiture, c’est 75% de psychologie, 25% de technique. Moins, je dis: si vous achetez une voiture, vous achetez l’accident avec. Au jourd’hui, il n’y a pas un phénomène, ni la télé, ni les voitures, ni l’avion, dans lequel la mort, le désastre n’est pas inclus.” Wolf Vostell, entrevista con Jean-Paul Fargier en *Cahiers du Cinéma* n°332, février, 1982. *Loc.Cit.* Baigorri Ballarín, Laura, *El vídeo y las vanguardias históricas* (Edicions Universitat de Barcelona, España, 1997) pág. 16.

Ahora bien, a pesar de que el Fluxus fue el único movimiento que permaneció fiel al dadá, su gran fracaso fue marcado como el de todas las vanguardias por la erección de un proyecto social. Sobre esto el Pop fue más directo, aunque con mayores pretensiones. La dominación de la industria fue arrasadora para los años 60 y con esto se dio el comienzo de la publicidad audiovisual. Tras los primeros diez años de vida y una larga peregrinación institucional en 1974, el video comenzó su alienación “postmoderna”.

La impronta del Pop fue la de una total domesticación del horror por el sensacionalismo tecnológico y el efectismo. Si bien los trucajes y la disonancia manierista y gótica fueron rescatadas por el expresionismo alemán con *El Gabinete del Dr. Caligari* de 1920, *Nosferatu* (fig.3.3) de 1922 o *Metrópolis* de 1927 en el cine y con Oskar Kokoschka y Otto Dix en las artes plásticas, por mencionar algunos, el Pop domesticó el horror de una manera diferente haciendo de la tragedia de la sociedad de consumo un faro de luz para aquellos que anhelaban alcanzar el sueño americano durante los años 60, en una suerte de autoamputación de la tragedia.

En un intento de combinar al arte y la máquina, el video apareció como parte de esa serie de tecnologías como *pharmakos* de la cual se hablará un poco más a fondo en el anexo, mas cabe adelantar una pregunta que aunque no halle respuesta en esta investigación, se prefigura como el comienzo de una teoría más extensa de la cual el desmembramiento dionisiaco del lenguaje es sólo el comienzo. En cuanto a la tecnología y al hombre ¿quién controla a quién?

Tal pregunta causa un terror en la psique que es bien sabido ha nutrido a la ciencia ficción contemporánea. Tan sólo se puede enunciar bajo la actual línea de investigación y sus límites que el empuje dado por la industria cultural a la tecnología ha degenerado en una insensibilidad de los espectadores convertidos en usuarios. Dicha insensibilidad se ve enmascarada por un deseo ferviente de hipersensibilidad a través de las mismas tecnologías que sirven al ocio y a la venta de la intimidad, lo cual comprende el establecimiento de espacios liminoides que sirven de prolongación para el hombre.

Regresando por la línea del Pop como neovanguardia y la popularización que Andy Warhol hizo de su propia experimentación con el video en piezas como *Sleep* de 1963¹⁵³, la constante desprofesionalización devino pronto en una mala calidad (referida a producciones deficientes) de los productos audiovisuales como sinónimo de artístico, así fue también como los primeros videos promocionales surgieron.

El Pop recortó trozos de diferentes piezas y los recompuso destruyendo el sentido semiótico inicial como en su momento hizo el cubismo, el surrealismo y el dadá, mas esta vez a partir de la iconografía de celebridades del *star system* hollywoodense. Lo que originalmente planteó esta corriente pronto se debatía entre la denuncia y el halago. Al respecto Duchamp llegó a comentar: “Este Neo-Dadá al que llaman ahora Nuevo Realismo, Pop, *Assemblage*, es un plagio barato de que hizo el dadá.”¹⁵⁴

Entre el Fluxus y el Pop se llevó una contienda conocida como *Poor Art* vs *Pop Art*, culminando con Warhol diciendo “Yo soy mi mejor obra”, insinuando su valor para el mundo contemporáneo y también aquello que la producción en serie de sus piezas no opacaba y continuaba por hacerlas exitosas, su firma.

Más allá de entender las intenciones de Warhol o las razones del Pop para “someterse” a la industria, se puede inteligir que la misma novedad que molestó a muchos en la modernidad, molestó a los restantes puristas de la vanguardia quienes sacralizaron sus ideales y no aceptaron la trivial novedad aportada por Warhol, por esto el mercado del arte y la convención social como condición histórica suelen atribuir más valor a la firma que a la obra, deviniendo en tendencia y moda como sucede con la costura.

¹⁵³ *Sleep* es un video de 8hrs de duración en el cual Warhol grabó 8hrs ininterrumidas de su actor durmiendo, si bien puede tomarse como antecedente de los múltiples VODS sobre usuarios en Youtube actualmente.

¹⁵⁴ Marcel Duchamp texto referenciado en *La trama de lo moderno* (1987) fragmento encontrado en Baigorri Ballarín, Op.cit. pág. 32.

He aquí un *analogon* mítico que se ve repetido una y otra vez y supera toda condición histórica: la relación totémica basada en el tabú del asesinato del padre por el hijo se revisita. Zeus castra a Cronos como los románticos castraron al academicismo neoclásico y los vanguardistas terminaron por castrar al movimiento anterior de la misma manera que el Pop castró a la vanguardia rechazando sus teorías y categorías estéticas en un retorno oficial al institucionalismo en el “arte”, es decir, la pieza o manifestación artística recuperó su lugar dentro de los museos y en la industria cultural, lo cual no habría sido posible sin el video.

Al comenzar esta era de *la unificación mundial de las miradas*, como lo llama Debray, la imagen y el audiovisual específicamente aparecieron como propaganda y publicidad, ya sea en forma de liturgia, *agit-prop* o *marketing* en el cual la moda se volvió vital dado que los contenidos audiovisuales actuaron bajo las tendencias seriales del *Prêt-à-porter* gracias al impulso de la publicidad, a la cual se le criticó (y se le critica) como perversa, seductora y contaminante como si fuera una Eva contemporánea.

La novedad que antes aterrizó halló su *apothropaion* con el Pop, el cual la hizo amigable, de allí su alto valor comercial actual residido en la inmediatez de su aceptación, pues el arte (o más bien su simulacro comercial) atrae clientela y su valor se vuelve también de cotización. Debray enuncia que “una espiritualidad mundial es una contradicción en los términos. Por eso, si es cierto que en Occidente el dinero ha salvado al arte de su muerte anunciada, es poco probable que el arte salve al mundo.”¹⁵⁵

A la época del dinero divinizado surge un testimonio de Hegel como un halo profético y vaticinador para esta tesis, quien comentó: “El dinero es la vida de lo que está muerto moviéndose por sí mismo”. El dinero, como una economía de derroche sistematizada para la ganancia material es realmente una moneda con dos caras. Lo que casi nadie conoce es aquella de la política que dicta “si no puedes con ellos... haz trampa”.

¹⁵⁵ Debray, *Vida y muerte de la imagen*, pág.203.

Al menos así lo entendió la música rock desde los años 50 hasta hoy, pasando por íconos como Elvis Presley, los Beatles, los Rolling Stones, Queen, David Bowie, Black Sabbath, Pink Floyd, los Sex Pistols, The Cure, Bauhaus, Kiss, Madonna, Michael Jackson, Nirvana, Björk, Nine Inch Nails, Marilyn Manson, Britney Spears o Lady Gaga por citar algunos ejemplos de famosos que han nutrido su carrera gracias a una imagen escandalosa considerada como “nueva”, aún cuando dicha acepción es errónea puesto que la estética que refiere a la imagen (sobre todo la audiovisual) de dichos famosos encuentra una interminable cadena de significantes estéticos coincidentes a lo largo de la historia mundial.

El video únicamente se encarga de reactivar dicha relación y remitificarla, sin embargo mucho de esto oscila entre el pastiche, el homenaje y la autenticidad, así como marca una nueva idolatría. Ignacio Pérez Barragán nombra algunos hechos como necesarios para el surgimiento del videoclip musical en los años 80.

Posterior a la aparición de Elvis Presley, la industria cinematográfica y las disqueras comprendieron que sus actores y cantantes tenían más poder de convocatoria gracias a su imposición de modas, lo cual significó miles de millones de dólares al año gracias a la venta de la imagen de grandes figuras, esto catapultó a dichas estrellas a una pantalla chica más masiva y accesible para los consumidores.

Como los Beatles en su momento y Madonna junto con Michael Jackson en los 80, las modas se volvieron reacciones inmediatas de los públicos y todo eso gracias a la masificación del video. La publicidad tuvo que recurrir a interrupciones y todo tipo de escándalos en orden de afianzar una imagen de impacto y espectáculo que se valió desde las grabaciones de presentaciones en vivo hasta los promocionales de los *singles* de los cantantes.

A la industria le ha convenido (como a los cantantes) una imagen nueva, polemizada, que rompa con los esquemas preestablecidos en orden de

aumentar el consumo de los productos, pues más allá de la moral y buenas costumbres, la industria basa su crecimiento en lo que se venda y funcione entre el público y qué mejor que el videoclip como publicidad musical decidida a mover a los cantantes de un medio con una amplitud decreciente como la radio, a uno mucho más espectacular, hipnotizante y masivo como la televisión.

Bajo las mandas publicitarias de la recordación y el posicionamiento, el 1 de agosto de 1979 nació MTV y comenzó la hegemonía del videoclip promocional sobre la radio, apelando mediante estrategia a aquellos detalles que hacen *memorables* un evento y permiten que se inserte en la psique para ocupar un lugar en los hábitos de consumo de los públicos.

“Video killed the radio star” primer éxito de MTV a cargo de la banda The Buggles recuerda el patetismo de lo nuevo como ruptura con lo establecido, en un entorno donde los contrastes y la saturación del audiovisual, así como el mismo estribillo de la canción y el *look* del intérprete, rememoran el momento en que la televisión desplazó a la radio mediante imágenes en orden de que ni la canción ni el momento histórico se olviden.

Poco importa en los negocios la moral mientras reditúe en ventas y fama, sin embargo cuando la transgresión es tal que causa un declive en el consumo, la industria se retrae a sus estandartes sociales por el mero fin de conveniencia, tal sucedió cuando Madonna lanzó el video “Like a prayer” donde se apreciaba a un santo de raza negra besando a la intérprete o las cruces en llamas alegóricas a las atrocidades del Ku Klux Klan, lo cual le consiguió que Pepsi terminara su contrato publicitario en 1989.

Muy diferente el caso “Thriller” (fig.3.4) de Michael Jackson, quien al principio del video advierte que es un creyente devoto y de ninguna manera el video representa alguna creencia en lo oculto. “Thriller”, primer videoclip globalizado como lo llama Pérez Barragán por vender cerca de 25 millones de copias en un año, ejemplifica claramente al horror domesticado.

Los zombies mostrados no están dispuestos como en *Night of the living dead* de George A. Romero, por el contrario, no invitan al vicio de la carne sino a bailar, allí radica la diferencia entre poesía ingenua y poesía seria, la primera encuentra una domesticación del patetismo por el humor negro y el alboroto de las masas, mientras la otra se constituye entera por un patetismo misterioso, que no por eso una manifestación es menos poética que otra ni evita que “Thriller” sea uno de los mayores hitos audiovisuales de la cultura occidental.

La apuesta de esta tesis es la de apreciar a los videoclips bajo una óptica diferente que supere las vicisitudes entorno al “deber ser” dictado por la razón lógica y académica. Contraria a las posturas generales en torno a la investigación sobre dichos productos, esta tesis postula la búsqueda de nociones diferentes al significado: algunos videos puede que lo tengan, algunos no se sabe, pero no existen cánones generales para unificar criterios de lectura. Es inútil intentar establecer lineamientos específicos para la lectura e interpretación diegética de ciertos videoclips, dada la carencia de una gramática audiovisual.

De acuerdo a esta tesis y los argumentos anteriores, el videoclip ha de apreciarse en tanto disrupción con manifestaciones audiovisuales anteriores, en donde nada (y todo) es arte en tanto que el arte es aquello de lo cual no puede decirse, sin importar si fueron desarrollados con un objetivo consumista. En todo caso los videoclips también parten de estéticas concretas cuyo valor trasciende al juicio de calidad.

Así, apoyando a Íñigo Sarriugarte, el videoclip se alimenta de la liberación protagonizada por el videoarte como medio de subversión de códigos a partir de la revitalización de las rupturas e innovaciones heredadas de la vanguardia moderna al videoarte.¹⁵⁶ Se tiende a pensar que el videoclip es imagen que ilustra la música o viceversa, que a símil de la banda sonora ilustra el filme, mas no hay idea más errónea pues aún cuando existen videos miméticos la imagen y el sonido son uno solo y en tanto iguales ninguno ilustra

¹⁵⁶ Reyes Romero, Elvia Sofía, *Hacia la conceptualización del videoclip de autor: El caso de Spike Jonze, Chris Cunningham y Michel Gondry*, Tesina de licenciatura (México, UNAM, 2008), PP.18-19.

a otro, no son representación en el sentido estricto, sobre esto Arnold Schönberg comenta:

La suposición de que una pieza de música tendría que despertar imágenes de cualquier naturaleza, y que cuando esto no sucede no se ha llegado a comprender o bien no vale nada, está tan extendida como sólo puede estarlo lo equivocado y lo trivial¹⁵⁷

Por lo cual se entiende que el videoclip no es una recreación visual con música de fondo solamente aún cuando en su forma se halla emparentado con las películas mudas musicalizadas, pues de acuerdo a Martha Pérez Yarza, investigadora de la Universidad del País Vasco, el video funciona como la publicidad en el sentido de la rentabilidad, pero en todo caso mientras una canción puede existir sin videoclip, un videoclip musical obviamente no puede existir sin canción¹⁵⁸.

Se puede ser muy purista al tocar el tema del arte y sin embargo terminar aceptando un “Arte” bajo las condiciones de la publicidad y el engranaje comercial que lo hace funcionar, por lo cual se puede abstraer que el mismo nombre “Arte” está actualmente sobrevalorado por los puristas y devaluado por los tecnólogos. La misma palabra no alcanza para englobar una serie de fenómenos cuya esencia se halla fuera de los límites lingüísticos del mundo, esto no quiere decir que estén en otro mundo, Blanchot lo plantea como “lo otro de todo mundo”.

Debray remarca la condición del “Arte” en la cual todo es arte¹⁵⁹ (embalaje, el videoclip, escaparatismo, la animación, el desfile de carnaval, el diseño, la fotocopia, la peluquería, la gastronomía, la perfumería, etc.) y si bien esta acepción está contextualizada, la palabra “Arte” tan sólo puede indicar ya

¹⁵⁷ Arnold Schönberg, *El jinete azul*, pág.67.

¹⁵⁸ Marta Pérez Yarza (1993:12) referenciada en Villagrán Fernández (2003) Op.cit [en línea], disponible en: <http://www.archivo-semiotica.com.ar/Villagran.html>, revisado el 15/01/2012

¹⁵⁹ De acuerdo con Beuys y los ideales vanguardistas de la modernidad cualquier persona puede hacer arte y cualquier situación o contexto puede ser arte si el espectador así lo percibe. A esto existe la analogía del budismo Mahayana, doctrina que dicta que cualquier hombre tiene el potencial de llegar a ser como Buda y alcanzar el nirvana, en contraparte del budismo Theravada que indica que sólo los elegidos lo pueden lograr y nadie más.

un juicio de calidad, lo cual cierra (dentro del lenguaje mismo) las potencialidades de las manifestaciones a los meros juicios represivos contra los cuales va esta tesis, pero más allá de oponerse intenta complementar un poco la teoría kantiana sobre la razón y el juicio en torno a una ampliación del tipo poético, como muchos otros pensadores han hecho en su momento.

Ahora bien, en tanto teléfago el hombre ansía devorar contenidos siempre y cuando éstos no se lo coman a él, por eso se da el extrañamiento a aquello que no es digerible tan fácilmente y carece de inmediatez. En lugar de decir “esto es arte” debería decirse “esto me gusta” como con un alimento, pues cuando se da la nominación “arte” se estructura una prisión excluyente y elitista donde la mercancía es un espejo de sueños que atrapa a los glotones audiovisuales; de esto propone que la única nominación posible sería “lo arte” más que “el Arte”, de este modo todo el panorama se extiende sin cerrarse a categorías particulares y elitistas.

Se podría pensar en la ausencia de un régimen artístico, sin embargo como se ha mencionado al principio de esta tesis (y es el por qué del rescate de la modernidad) para poder ampliar los panoramas hay que superar las cuestiones estereotípicas sobre arte, institución que ha sido cuestionada incontables veces y merece ser desconocida dada su sola limitación lingüística. Si algo es arte o no, como con Dios, no toca a la razón lógica decidirlo, pues ya atañe a una cuestión espiritual.

3.2. LA DISRUPCIÓN AUDIOVISUAL

3.2.1. El patetismo en la forma del videoclip

“Cuanto más terrible es el mundo,
Como lo es justamente hoy en día,
Tanto más abstracto es el arte”

PAUL KLEE

El hombre es un telégrafo audiovisual, viste para la vista y para el oído en una suerte de esclavitud tecnológica que convierte al hombre en servomecanismo de un engranaje industrial a cambio del arrendamiento de intereses comerciales cuyo fin es llenar el vacío interno. ¿Crisis de identidad? ¿Crisis de alteridad? Por estas preguntas comienza la carrera hacia la hipersensibilidad mediatizada y las angustias presentadas en la década de los años noventa, cuyo fin es llenar la vacuidad de una carne considerada “obsoleta”, sin embargo cabe reflexionar si la mítica pérdida del hombre fue una automutilación sacrificial y en todo caso una fragmentación voluntaria que funge como prolongación del “yo” al afuera.

Como se ha explicado a lo largo de este proyecto la disrupción se ha encontrado presente en cada manifestación artística independientemente de su temporalidad y condición histórica y social, sin embargo el período que interesa es la última década del S.XX, pues resulta un tanto irónico que en un medio alienado a la industria cultural como la televisión se haya presentado tal ímpetu miserable y ambiguo.

Los videoclips a revisar surgieron en una década de nostalgia que se halla enclaustrada entre la caída del Muro de Berlín y el ataque a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. Los años noventa vieron el florecer de conflictos bélicos que sensibilizaron de una u otra forma al mundo y en particular a la sociedad norteamericana como la Guerra del Golfo, los

despliegues en Chechenia, Kosovo y Yugoslavia; así mismo la cultura *pop* se vio dominada por una serie de nombres y eventos que ocuparon los titulares de los tabloides y también las mentes ociosas de los individuos, he aquí una lista con lo más destacado:

Nirvana, el grunge y el suicidio de Kurt Cobain, X-files, Harry Potter, Michael Jordan, Ace of Base, la muerte de Lady Diana, el Nintendo 64, Baywatch, la Macarena, el filme Independence Day, MTV's 120 minutes, Portishead, el Mercosur, Calentamiento global, el filme Titanic, David Geffen, Melrose Place, Aphex Twin, los tamagochis, Pearl jam, Jurassic Park, las Tortugas Ninja, Playstation, Björk, los procesadores Pentium, Trent Reznor, los celulares, Celine Dion, Limp Bizkit, Lollapalooza, Mortal Kombat, Star Wars Episode I, Salvados por la campana, el GPS, Friends, Blur, EZLN, Monica Lewinsky, Spice Girls, Boris Yeltsin, IMac, The Prodigy, Chechenia, Internet, Lara Croft: Tomb Raider, Xena: Warrior Princess, Backstreet Boys, la música dance, Barcelona 92, Atlanta 96, Francia 98, Oasis, Tony Blair, Pokemon, Ruanda, Enya, Toy Story, Sex and the City, Beavis & Butthead, el discman, Windows 95, Windows 98, Eurotúnel, el Ébola, la oveja Dolly, OJ Simpson, Globalización, Columbine, Buffy the vampire slayer, Jonbenet Ramsey, Nickelodeon, El Rey León, ER, Marilyn Manson, Los Simpsons, Radiohead, Power Rangers, el Y2K.

Con antecedentes en la Guerra de Vietnam, el SIDA, la liberación sexual, el movimiento Punk, Madonna, Michael Jackson, la generación X, la crisis religiosa o Andy Warhol, los noventa fueron una época de tremenda confusión y pérdida de fe, mas cuándo no lo ha sido, de allí que las manifestaciones artísticas se actualicen. Los contextos sociales no son determinantes para el desarrollo de una manifestación pero surgen como parte esencial de la inspiración y que así ocurriera en los videoclips es un rasgo muy peculiar.

Los estilos musicales variaron en esta década desde el *grunge*, el *trance*, el *dance*, el *house*, el *trip hop*, el *drum and bass*, hasta el *rock industrial* y el *brit pop*, por lo cual los mismos cantantes y bandas se vieron en la necesidad de dirigir sus esfuerzos creativos hacia la creciente ambigüedad sin sentido aparente que tomó el dominio del mundo con la aceleración de los flujos informativos. La inmediatez de la comunicación, así como la comodidad

tecnológica al borde del fin de siglo implicaron una serie de perspectivas escatológicas en las cuales la fe dejó de mirar al cielo y comenzó a fijarse en las pantallas de los ordenadores.

La saturación de imágenes violentas mezcladas con contenidos desestresantes y ociosos, obligaron a la cultura a manifestar un malestar general devenido en una generación que nació cínica y orgullosa de poder cuestionar a la de sus padres, allí es donde se origina la disrupción. Ella tuvo que darse en el producto más popular del momento para sembrar el horror psíquico de una generación sumida en la angustia apocalíptica ante el 31 de diciembre de 2000.

Durante el siglo XX las manifestaciones artísticas tuvieron un rol de “contraambientes” que se sirvieron de los avances tecnológicos para sembrar un ánimo antiolemne en el mundo, sin embargo, como se ha explicado en incisos anteriores, la gran utopía de la modernidad fue una falla catastrófica en cuanto a la inapropiada difusión de sus ideales, dejando las intenciones emancipadoras a unos cuantos, ya fuera quienes pudieran apreciar las “rarezas” del arte o quienes poseyeran los medios de producción para ellas.

Lo fantástico generado por la surrealidad apareció en una cultura de fin de siglo incrédula hacia los milagros, dedicada a la fervorosa búsqueda de nuevas formas de sentir pero sin una clara reflexión hacia lo implicado; opuestamente parece que la sociedad actual es insensible. Es en el plano de la expresión compuesta (no como un lenguaje) que el orden simbólico retorna al orden aparentemente “real” para perseguir al espectador y al autor, es decir, lo fantástico que se tiene por apariencia se vuelve aparición y concreta la espectralidad de su fantasmagoría.

Cuando se habla de mirada se apela directamente a la condición ideal de visualidad en la cual la experiencia interior se transensorializa, es decir, la mirada deja de ser una condición específica de los ojos e incluye también a los otros sentidos, principalmente al oído. Sin embargo con la tecnología dicho paradigma fluye en corrientes adversas. Con la televisión y el Internet la mirada

(y el resto de los sentidos) se fragmenta gracias a la multiplicidad de canales audiovisuales a los que se puede tener acceso.

Usualmente en el audiovisual se da que uno de los sentidos, sea la vista o el oído se prolonguen más. Si un solo sentido se somete a un estímulo intenso, el embotamiento por saturación de este único sentido resulta en la pérdida de atención en el resto de los sentidos, de allí la idea de que en el videoclip se crea en una supremacía de la imagen sobre el sonido. La autoamputación del cuerpo ocurre cuando la facultad perceptiva no puede evitar la causa de la irritación por la prolongación de un solo sentido, encerrando la psique en un sistema donde se confunde el sentido con su prótesis, por ejemplo “la vista” por “lo visto” y “la escucha” por “lo escuchado”.

Sin embargo la misma televisión logra filtrar porciones de patetismo a la liquidez de sus contenidos. Esto se encuentra diferido por grados oscilantes entre un patetismo líquido y un patetismo sólido. El embotamiento es parte de una noción primitiva que por más que se den procesos de control sobre el “yo”, exige una liberación de dichas constricciones. Narciso persiste como una prolongación de sí mismo que por espejismo embotó sus percepciones hasta convertirse en mecanismo de su propia imagen, quedando adormecido por su autoamputación, cercenando toda discontinuidad con “el otro” que es “sí mismo”, ese espejo deformante y fragmentado que es la pantalla donde no se quiere reconocer el espectador.

Narciso persiste en una suerte de narcosis a aquello violento, miserable y destructivo: el *shock*¹⁶⁰. El shock es la reacción patética por excelencia, el elemento apelado por la innovación de la modernidad, la cual sirve para controlar cómo se da en la Terapia de choques o para liberar el anhelante frenesí del hombre en busca de su miembro fantasma.

¹⁶⁰ El shock es un impulso casi incontenible como recuerda *Signal 30*, película realizada por la policía de Ohio sobre accidentes de tránsito donde hay restos de vehículos, cadáveres mutilados y ayes de dolor, dicha película fue hecha para los infractores reincidentes en orden de evitar accidentes. El filme documental muestra imágenes de verdaderos accidentes de tránsito con escenas de cuerpos sangrientos a causa de choques e impertinencias.

La pantalla es un espejo deformante y como expresa Ángel Rodríguez Bravo, los creadores cuentan sus propios fantasmas en sus manifestaciones, pero no todos esos fantasmas se ven en la sala de proyección o en la comodidad del sofá, pues cada espectador los descubre y cae en cuenta que son sus mismos fantasmas¹⁶¹. El patetismo está vetado por la razón, sin embargo, en tanto shock es empleado audiovisualmente sea para favorecer el consumo de ciertos nichos de mercado, aumentar la fama o preservar la sublimación del *pathos* mítico en las manifestaciones a través de pequeñas dosis de subversión liminoide.

Si bien la cultura pop ha implicado un monstruoso bombardeo de información banal que ha desencadenado en la multifrenia del espectador, la memoria del espectador es como siempre instintiva y comprometidamente aguda para seleccionar los fragmentos audiovisuales yuxtapuestos por el montaje a símil de cuerpo seccionado, desmembrado e ideogramático; la memoria del espectador comprometido ha de apelar a un reconocimiento de “sí mismo” con cada fragmento.

Para entender el videoclip se tiene que entender al cuerpo contemporáneo en todas sus facetas en tanto *physis* anhelante de nuevas sensaciones hiperreales. Sólo el cuerpo explica la condición tecnológica del videoclip al que nos referimos como *pharmakos* en tanto *hybris* y *némesis*, a esto Horacio expresa “Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.”¹⁶²

El vaticinio del video disruptivo es estética de shock y materia de consumo al mismo tiempo. Es fascinante adentrarse a la destrucción de la humanidad y sus límites a símil de cuadro cubista, una seducción de la miseria por la aceptación de la decadencia que contrarresta el extrañamiento hacia esta nueva forma de aceptar los paroxismos de la vida. La ficción facilita la tarea, la realidad no tanto, de allí la repugnancia a ciertos documentales, notas rojas, reportajes y porno hardcore.

¹⁶¹ Rodríguez Bravo. Op.cit.,pág.20.

¹⁶² N.T. « Si quieres hacerme llorar, primero has de dolerte tu mismo ».

En el audiovisual, y de acuerdo a las líneas de investigación de Metz y Lacan, el video no es el fantasma, y sólo para retomar, se sabe que entonces tampoco allí se encuentra la obra, sino en lo percibido como reflejo o doble. Para acceder a la metáfora de transgresión carnal, el espectador entonces ha de dictarse por las máximas de *Videodrome* de Cronenberg, consumir video hasta ser vídeo, caer en cuenta que el video (y lo que hay más allá del video) son el miembro fantasma que nos hacía falta para estar completos.

El afán de sentir más es lo que lleva a sacrificar miembros y poner prótesis mecánicas y audiovisuales al cuerpo en orden de aspirar a una hipersensibilidad multimedia donde el “yo” se divide en varios por el consumo de diversos contenidos a la vez, de allí la multifrenia reafirmada en telepresencia y telefagia. Tal como el *Wear Cam* de Steve Mann y su premisa robótica “Eye am a Camera”, el ímpetu de ver más ya era metaforizado desde Dziga Vertov de la siguiente forma: “I am an eye. I the machine, show you a world the way only I can see it”¹⁶³.

Si bien vivimos en una era en la cual la tragedia se vive como historia y no como arte, la fascinación provista por la industria cultural audiovisual refleja un rescate del gasto improductivo del ocio y el erotismo motivado por un sistema económico en el cual el mal va cobrando glamour ya sea para perder su brutalidad o para sublimarlo, a esto nos referimos con poesía ingenua y poesía seria. Las formas audiovisuales pasan por constantes procesos de estilización significativa, de modo que entre el video “Closer” de Nine inch nails, *Se7en* de David Fincher y las pinturas de Arcimboldo no hay salvo un paso de distancia, el cual no es en absoluto histórico, sino actúa bajo una función mnemónica que explica por qué todo estilo depende de algún principio de repetición o redundancia¹⁶⁴ como en el sueño o el *déjà vu*, pero implica una constante de perfeccionamiento.

¹⁶³ Dziga Vertov. *Loc.Cit.* Margot Lovejoy, “The Machine age and Modernism”, en *Postmodern Currents Art and Artist in the Age of Electronic Media* (Prentice Hall, New Jersey, 1989) fragmento citado en Baigorri Ballarín. *El video y las vanguardias históricas*, pág. 12.

¹⁶⁴Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, tr. Horacio Vázquez Rial (Madrid, Santillana, 1996) pág.65.

Baudrillard explica que el espectáculo ha quedado atrás o en todo caso ha degenerado en una obscenidad donde todo es transparente e inmediatamente visible, sobreexposto a la luz de la comunicación. La alienación a la cual Marcuse apelaba aparece aquí en su fase superior, un éxtasis de la comunicación donde todo lo obsceno también reduce toda representación.¹⁶⁵ Es decir, los contenidos mediáticos oscilan entre la domesticación o la alienación, la obscenidad del éxtasis en la comunicación, es una suerte de estética tediosa apoética que aniquila incluso la mímesis por su sobretratamiento hiperrealista, de allí los reality shows, el porno, las noticias, los *talk shows* y el cine *gore* y *snuff*¹⁶⁶.

En este sentido las manifestaciones artísticas navegan en un limbo mediático, un tipo de zona fantasma y desértica. En específico los videos a revisar están en ese limbo de misterio y expectación donde la disrupción no es obscena sino apela a un éxtasis ilegible y secreto (*Unheimlich*) que no pertenece a la promiscuidad mediática y se mantiene censurada por algo. Allí radica un éxtasis de volatilidad pasional, estético, no hiperrealista. El hiperrealismo aniquila el mito patético y bloquea la imaginación del voyeur, si el realismo es impresionista, el hiperrealismo es un barroco que se vuelve irreal.

Toda expresividad es asesinada, toda abstracción se ve consumida por la cara fría de la reproducción en la cual el espectador no puede palpar, oler o gustar abiertamente. Todo tipo de sinestesia y transensorialidad siguen limitadas al terreno audiovisual por el cual la expresión intrínseca de los contenidos tiene que exagerarse. La pseudopasividad de los espectadores es proporcional a su respuesta activa reflejada en niveles de audiencia, sin embargo se acostumbra al espectador a no salir de sí en ese éxtasis patético, conformándolo en la comodidad teléfica. El patetismo tiene una función terapéutica, no se encuentra en el audiovisual arbitrariamente. Se promueve el

¹⁶⁵ Baudrillard lo expresa textualmente así: «Obscenity begins precisely when there is no more spectacle, no more scene, when all becomes transparent and immediate visibility, when everything is exposed to the harsh and inextinguishable light of information and communication.» Jean Baudrillard, “The Ecstasy of Communication” ensayo encontrado en Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (S.L. New Press, 2002) pág.130.

¹⁶⁶ Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Anagrama, Barcelona, 1989) pág.14.

embotamiento de los sentidos pero ¿cuándo se preserva el *pathos* y cuando se le extingue?

En *A Clockwork Orange* (fig.3.5) de Kubrick Alex DeLarge (Malcolm McDowell) es expuesto a múltiples imágenes violentas escuchando la 9ª *Sinfonía* de Beethoven de fondo mientras una máquina le abre los ojos en orden de provocar una saturación sensorial que le embote y reprima nuevamente la violencia; el caso contrario se da en *Videodrome* (fig.3.6) de Cronenberg durante la escena donde Max, seducido por la pantalla del televisor rompe toda la discontinuidad entre él y su reflejo, prácticamente llegando al éxtasis de hacerse uno con la pantalla, es decir, su cuerpo hizo de la televisión su verdadero y natural miembro.

Las escenas de crueldad tienen el poder de embotar hacia dos lados, el de la fascinación sublimatoria o el de la represión pulsional. En ambos casos la aceptación o el forzamiento tienen el poder de abrir el paso al terror por la angustia separando a víctimas de mártires¹⁶⁷. Desde la matanza en la escalera de Odessa en *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein hasta el ojo seccionado en *Un perro andaluz* de Buñuel, la crueldad audiovisual se volvió presa del desarme censor, por lo cual las cautelas televisivas venideras fueron más enfáticas aún cuando no se pudo evitar la explotación mercantil de la vulnerabilidad psicológica del público con el fin del viejo *happy ending* y del viaje del héroe al advenimiento de angustiosas amenazas de corte nihilista.¹⁶⁸

¹⁶⁷ En *Peeping Tom* (1960) del británico Michael Powell, la cámara filma al asesino filmando a su víctima. En la película el personaje principal, Mark Lewis, se convierte en un cineasta *amateur* que gusta de filmar muertes violentas de mujeres, que van desde el documental fortuito a la puesta en escena intencional donde emplea un espejo parabólico en orden de que sus víctimas se miren al morir. Parecido a esto en *Martyrs* (2008) del francés Pascal Laugier, la sociedad secreta trata de crear mártires. A través de un experimento en el cual las personas sometidas a torturas se dejen ir, abandonándose al dolor y sobreviviendo a todo castigo, cargando con los pecados, son transfigurados. Dicho intento anhela obtener testimonio del éxtasis, sin embargo se explica que aunque el cuerpo femenino está mejor adaptado al dolor, sólo han obtenido víctimas que siguen luchando por la supervivencia tan sólo para hallar la locura. El mártir es quien se ve reconocido en el torturador, el espejo deformante de la muerte.

¹⁶⁸ Entre los ejemplos cinematográficos se encuentran películas como *Natural Born Killers* (1994), *American Psycho* (2000), *We need to talk about Kevin* (2011), *Inglorious Bastards* (2009), *Machete* (2010), *Kill Bill vol. 1* (2003) y *vol. 2* (2004), *The Fight Club* (1999), *Se7en* (1995), *Irreversible* (2002), *Saló* (1975), *Scanners* (1981), *Fargo* (1996) o *Crash* (1996) tan sólo por nombrar algunas producciones de una lista interminable.

Pero el videoclip no es ni pornografía ni un filme *snuff*, incluso hay videos que aún cuando parecen mostrar todo, su sentido obtuso no se halla contemplado en su imagen explícita apreciada a primera vista y por la lectura lógica. Sin embargo se encuentra en la totalidad de sus elementos compositivos, es decir, los colores, trucajes, efectos, planos, encuadres, movimientos y ángulos de cámara montados en sincronía con la canción. El resultado: paradojicalidad que aproxima la experiencia embotadora y extática a la experiencia estética en busca de mártires del audiovisual.

Por más paroxísticas que parezcan las imágenes contenidas no hay que olvidar que el videoclip no separa imagen de sonido, sino que ambas son un maridaje en donde las posibilidades de combinación del videoclip son infinitas, sus formas no pueden categorizarse por entero, pero para este estudio, sólo nos centraremos en las principales interrupciones en el videoclip.

Si bien al videoclip se le ha criticado por muchos investigadores como Juan Cueto por los llamados “saqueos” históricos y la “bastardía” estética¹⁶⁹, Oscar Landi atribuye una comparación del videoclip con la fragmentación de los sueños donde se manejan cadenas tautológicas de significantes que carecen de sentido obvio por como Pérez Yarza lo indica, un “incoherente fluir de las imágenes filmadas en una esquizofrénica falla del lenguaje”¹⁷⁰ que sostienen un collage electrónico que emula la simultaneidad multifrénica del espectador contemporáneo y sus contextos no cartesianos que pueden, o no, devenir en un frenesí audiovisual.

El montaje más que ser visual se basa en nociones sonoras, de allí que la imagen se haga al compás de la música no con ánimos de ilustrarla ni mucho menos, pero los efectos visuales realizados desde el truco hasta la postproducción están dispuestos de tal manera en la composición audiovisual que plasman el efecto a símil impresionista dado que cada impulso es un shock para el cerebro, es decir, la experiencia interior donde se aproximan éxtasis y

¹⁶⁹ Juan Cueto (1987:2) referenciado en Reyes Romero, Op.cit., pág.15.

¹⁷⁰ Marta Pérez Yarza (1993:121) referenciado en *Ibid.*, pp.15-16.

estética tiene necesariamente una contraparte neurobiológica como se verá más adelante.

El montaje por lo tanto armoniza las formas visuales disonantes y profetiza la desesperación, no sucumbe a ella, allí es cuando el videoclip disruptivo tiene obra, cuando el espectador le hace comunicar. Durante ese ininterrumpido parpadeo visual, la música, como el canto de la sirena, tiene el papel de seducir y mantener los ojos abiertos del espectador para evitar la fragmentación del video, reconociendo que el montaje no es el pegado de imágenes yuxtapuestas a lo tonto, sino una disposición de los elementos compositivos en una sola pista eternamente ausente/presente que se halla en sincronía con las vibraciones más arcaicas como la palpitación cardiaca¹⁷¹, a lo cual cabe un comentario de Eisenstein: “La intensidad de percepción aumenta a medida que el proceso didáctico de identificación avanza más fácilmente a lo largo de una acción desintegrada.”¹⁷²

El videoclip disruptivo en específico tiene la tarea de entregar al espectador su sentido obtuso bajo normas técnicas que faciliten esa vibración anímica. Si las proporciones de las catedrales góticas eran exactas no lo eran por el juicio estético sobre su maestría técnica, sino por el efecto embotador de la maestría técnica dispuesta en la composición que hallaba consonancia matemática con el miedo, la fascinación y el factor ideológico.

Los planos visuales y sonoros fusionados son el material para la composición; y el montaje es esa suerte de ingenuidad combinatoria, es un conflicto, una colisión de piezas opuestas (recordando a Lautreamont) en las que se basa todo arte: fragmentos de claridad (ojos abiertos), fragmentos de oscuridad (parpadeo) y uniformidad acústica.

¹⁷¹ Eisenstein habla de la batalla del ejército ruso sobre el hielo en *Alexander Nevsky* (1938) en la cual los ritmos de la secuencia se dan por los cascos galopantes de los caballos y se encuentran en relación directa con el pulso cardiaco. Eisenstein, Segrei. *Teoría y técnica cinematográficas*, tr. María de Quadras (Madrid, Rialp, 3ª ed.1966) pág. 205.

¹⁷² Eisenstein. Op.cit. pág.99.

Eisenstein apela también a una impresión lacónica del montaje de conceptos abstractos, una brevedad anímica que sitúa su verdad paradójica y obtusa en esos parpadeos momentáneos en que quedamos a oscuras. De esto se intuye que el patetismo en el videoclip disruptivo se estructura como unión ideogramática en forma de valores irrepresentables e indecibles, fórmulas desnudas contrarias al sentimiento, es decir, “el sentimiento no une porque cada cual lo siente dentro de sí”¹⁷³.

Las metáforas del montaje en estos videoclips separan la convención lingüística de la impresión. Todos los significados del lenguaje tienen su origen en la imagen y en su debido tiempo pueden perder sus imágenes originales, de allí que la imagen sea más importante que su representación.¹⁷⁴ El videoclip, adaptando la teoría del montaje cinematográfico planteado por Eisenstein, es una estructura patética que nos impele a revivir los momentos culminativos de la sensación oceánica planteada por Freud y tan inaccesible en McLuhan, allí donde la prosa audiovisual ya no es prosaica sino poética, inexpresable e imposible. Dicha región aparece en la yuxtaposición.

Precisamente durante los 90 se popularizó la idea de autorías en el videoclip que le hizo semejante a la cinematografía. Se barajaron nombres como Michel Gondry, David Fincher, Sophie Müller, Chris Cunningham, Spike Jonze, Mark Romanek, Floria Sigismondi, Jonas Åkerlund, Jean-Baptiste Mondino, Sam Bayer, Phillip Stölzl, Andrea Giacobbe, entre muchos otros directores y realizadores que contribuyeron a construir la época dorada del videoclip beneficiados por todo el contexto que precedió a esa década en albores del nuevo siglo. Si se plantearon autorías fue por rasgos estéticos distintivos entre los productos audiovisuales que dirigieron a manera de firma, lo cual tan sólo implica una constante de estilización estética que no es la obra, sino parte de ella. Es decir, el director del videoclip es un orquestador que distribuye órdenes para la disposición de los elementos a las demás direcciones de la producción.

¹⁷³ Matamoro, Blas. “Una razón poética” en *Cine y Letras*, [en línea], miércoles 11 de enero de 2012, disponible en: <http://www.cineyletras.es/Opinion/una-razon-poetica.html>, revisado el 12/01/2012.

¹⁷⁴ A.A. Potenbya, referenciado en *Notas sobre una Teoría de la literatura*, encontrado en Eisenstein, *Teoría y técnica cinematográficas*, pág.300.

Las principales interrupciones halladas en varios de estos productos “coautorales” son religiosas y escatológicas. Sesgadamente la interrupción lleva una repetición de motivos entendidos por una frecuencia como el número de apariciones del tema tabú que producen un shock momentáneo y a la vez perdurable en la memoria del espectador, no para instituir modas, sino para fomentar un principio de incertidumbre. La repetición es el nuevo signo insignificante mientras que la mirada provee significancia. Esta frecuencia se refiere a motivos “pastiche” que citan intertextualmente o coincidentemente significantes parecidos entre diversas manifestaciones artísticas. Dicha cadena significativa tiene una relación de consanguinidad tautológica a la cual es imposible dar significado puesto que fueron ideados por otros.

El videoclip exige una mayor sincronía entre el parpadeo visual y el oído para sacrificar la razón lógica; allí lo rico de vivir un instante más allá de la apariencia, pues de acuerdo a Blas Matamoro somos racionales porque nos sabemos también irracionales. La producción y reproducción de los objetos y manifestaciones artísticas, incluidos los videoclips disruptivos, proponen un saber más allá del mero desear, implican una poética cimentada en una antropología de la imperfección.

Esta es la primera y auténtica automutilación. La negación de los orígenes es en principio el miembro perdido que resurge como símil de la sensación que sufren las personas al perder un miembro físico. La alógica o prelógica de lo dionisiaco es puramente poética, obtusa, es el *amour fou* que ha sido sacrificado en aras del progreso de la civilización y regresa para atormentarnos. El neurólogo Francisco Rubia explica que nuestra renuncia a lo dionisiaco inmanente a nosotros nos hace lisiados psíquicos, incompletos y eternos insatisfechos en busca de sustitutos del paraíso perdido: producción elevada y obsesiva de endorfinas.¹⁷⁵

Siguiendo a Levinas, el artista escucha a una musa que le hace figurar imágenes musicales para concretarlas en un montaje. La música se encarga de

¹⁷⁵Rubia, Francisco J. *La conexión divina, la experiencia mística y la neurobiología*. (Barcelona, Crítica, 2003) pág.35.

sumergir en el patetismo al oyente, pero la música es la menos mimética de las artes, de allí retomamos el principio de acusmática en el cual el sonido (específicamente la música) nada inscribe de su objeto material, “su relación con la sustancia de la cual emana no se inscribe en su cualidad”¹⁷⁶.

Con respecto al trauma trágico nada se puede comentar, es obtuso e inefable. La fotografía traumática aclama ese “tuvo que estar allí” como definición mítica, pues cuanto más directo es el trauma, más difícil resulta la connotación y el efecto “mitológico” de una fotografía es inversamente proporcional a su efecto traumático, dice Barthes¹⁷⁷.

Pero la fotografía en tanto fotograma audiovisual es la unidad de la mirada parpadeante en el videoclip ¿puede considerarse la misma fórmula en una producción que en un hecho verídico? ¿Se puede hallar el mismo componente patético en un producto comercial que en un fotorreportaje? Levinas se pregunta también si no deberíamos reconocer un elemento de arte en la artesanía o en toda obra humana ya sea comercial o diplomática.

El videoclip disruptivo no es publicidad nada más, si así fuera, determinados atributos formarían significados claros *a priori* del mensaje publicitario y sin embargo la misma disrupción mantiene a oscuras todo mensaje, por lo cual no cumple con el énfasis y la franqueza de la imagen publicitaria. En el videoclip disruptivo lo único claro es la banda que se promociona.

El sentido obtuso hallado en ellos obliga a preguntarse qué de lo que vemos y oímos nos obliga a buscar la impresión, la cual no reside ni el aspecto, ni en la gesticulación, ni en los colores, sino en un todo que es antirrelato por excelencia, donde el horror en tanto historia y el *eidolon* en tanto forma material son sobrepasados. Barthes ejemplifica esto al hablar en torno a lo fílmico, lo cual no es lenguaje articulado ni película, sino es una fascinación del fotograma

¹⁷⁶Levinas, Emmanuel. « La réalite et son ombre » op.cit. revista *Fractal*, núm. 28, enero-marzo 2003, tr.Saúl Kaminer: <http://www.mxfractal.org/F28levinas.html>, revisado el 09/12/2011.

¹⁷⁷ Barthes. *Lo obvio y lo obtuso*, pág.26.

como unidad del ideograma audiovisual, mutación que engloba toda la obra en un fragmento audiovisual inconsciente para la memoria.

Como en el cine y la publicidad cinematográfica, ejemplifica Barthes, la fascinación por las fotografías de las películas se da por la labor publicitaria de recordación de imagen, se eligen las más patéticas usualmente, mas dicha percepción se pierde en la memoria al sumergirse en la película bajo la perspectiva apreciativa y crítica. Esto no implica que la obra se reduzca a fotogramas, sino que son estos los cuales a través del montaje sugieren el camino a lo patético, “el fotograma nos entrega el *interior* del fragmento”¹⁷⁸.

Siguiendo este pensamiento, el fotograma se ríe del tiempo lógico, escapa de él aunque persista dentro de él, es un entretiempos (shock) pero su mensaje no es inmediato. La nueva representación, la *reproducción audiovisual* se basa entre Bataille y Barthes “en la soberanía del acto de recortar y en la unidad del sujeto que recorta”¹⁷⁹. Esto implica la persistencia de significantes que no remiten a nada salvo a otros significantes, la obra es todo lo que ha sido desposeído de su función, tal como las figuras de Kandinsky o los deshechos de Requichot.

La distancia entre espectador y pantalla, como con el otro, siempre va a ser amorosa pues implica una discreción que se ha ido y desea regresar a la cópula de los cuerpos, el tortuoso espectáculo al cual los ojos absurdamente son atraídos como moscas a la mierda, es decir, corremos el riesgo de dejar ir a los ojos o marchar con ellos para entregarlos al sacrificio. Habiendo dicho esto se puede partir de la cuestión de qué fascina tanto de los videoclips disruptivos y cómo sucede dicha fascinación. ¿Cómo se llega al éxtasis en la obra del videoclip? ¿Se puede alcanzar? Nuestro espíritu tiene una grieta.

¹⁷⁸ Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, pág.66.

¹⁷⁹ Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, pp.93-94.

3.2.2.- Sensación extática en la experiencia audiovisual disruptiva

“First you see video, then you wear video,
then you eat video, then you *BE* video”

DAVID CRONENBERG,
Videodrome (1982)

Aún cuando no se halle respuesta concreta sobre cómo se da dicho proceso de embotamiento cabe en este inciso final del capítulo confiar en lo verdaderamente real, la sensación neurobiológica y los procesos de percepción que pueden ser descritos y explicados, pero de acuerdo a la errancia y a lo argumentado en esta tesis se hallan en un sentido obtuso que implica un desconocimiento de la lengua en cuanto a “vivir” se refiere, es decir, la vida tiene que vivirse, no platicarse ni juzgarse.

Ahora bien ya puede hablarse de cómo ocurre ese proceso de embotamiento. Toda sensación tiene una contraparte neurobiológica. Los videoclips, obviamente, siguen un patrón de percepción audiovisual característico del cine y la T.V., sin embargo diferente precisamente por el estado del medio y la estructuración tan diferente al cine. Es decir, en este caso el montaje, así como los elementos compositivos del videoclip disruptivo atañan a los mismos sensores corporales, sin embargo actúan de forma diferente en la mente. Además de esto se intentará unir la experiencia estética del videoclip disruptivo con la experiencia extática del arte en orden de entender que ambas experiencias son continuaciones la una de la otra en el interior de sí.

La armonía se basa en todo caso en una disposición de los elementos compositivos guiados por el montaje de figuraciones dionisiacas, altamente disonantes y aterradoras. Esta armonía implica reconocimiento especular con el color, la textura, la iluminación, la música, el ritmo, los efectos, la canción, los encuadres y planos, así como con la atmósfera del espacio, pero además con las figuraciones hiperbólicas del mito dionisiaco y con ello algo que se

encuentra en la oscuridad total, aquello no mostrado, un “más allá” que está “allí”, en el todo no recortado por el ojo e intrínseco en las profundidades de la memoria, lo fascinante y obtuso; una suerte de monólogo interior que no es expresado, la fase de formación de un monumental cadáver exquisito, siguiendo a Eisenstein:

“El discurso interior, el fluir de pensamientos no formulados en la lógica construcción en la que se expresan los pensamientos elaborados, tiene una especial estructura propia basada en leyes completamente distintas”.¹⁸⁰

La obra supera toda manifestación, sea comercial o artística, subyace en ellas y produce un efecto individual en quienes la perciben. El embotamiento dionisiaco es esa sensación oceánica que eleva la obra al nivel de los fenómenos naturales como apoya Eisenstein. El montaje se encarga de dismantelar y reestructurar el mundo, esto es tan fugaz que dura uno segundos y se pierde en la memoria. Para rescatarlo surgen la expresión, la abstracción y la impresión con ayuda del compromiso del espectador.

Intentamos descubrir por qué respondemos a tal manifestación de tal o cual manera; por qué nos sensibilizamos de esa forma; por qué nos vemos reconocidos en la disrupción de estos videoclips y en otros no; por qué sentimos de maneras diferentes o superamos la angustia y encontramos éxtasis en lo que usualmente la gente no, en la complejidad de lo carente de obviedad; como el color, por ejemplo, al oír la palabra “rojo”, no hay límite para la imaginación.

El cerebro no sólo recibe información del mundo exterior sino de nuestro propio cuerpo. Gran parte de nuestras vidas las vivimos en esa surrealidad de sueños y ensueños pero éstos quedan excluidos inconscientemente, casi inaccesibles a la memoria como un parpadeo. La realidad percibida es la del “allí afuera” y esa otra parte de la vida no existe ni es explicable por la consciencia, esto sólo indica cómo hay energías que escapan a nuestra razón, pero intuimos que suceden. Para los neurofisiólogos la novedad no es saber

¹⁸⁰ Eisenstein, *Teoría y técnica cinematográficas*, pp.184-186.

que suceden, si no el cómo y el cuándo; si no tuviera una contraparte neurobiológica sería imposible vivir esos eventos extáticos, pequeñas muertes.

La sensación oceánica experimentada en el éxtasis tiene que ver desde luego con la mística, con las drogas, con el erotismo y por supuesto con el arte, de lo cual hay que entender que el éxtasis no es parte de categorías de eventos, sino de una serie de bifurcaciones en los caminos que llevan al mismo punto. Se lee sencillo sin embargo la incapacidad de estudiar dichos fenómenos en su totalidad es el origen del escepticismo científico. En particular en el videoclip disruptivo el montaje busca provocar la estimulación de estructuras cerebrales que llevan al patetismo arcaico que sólo emerge en el proceso onírico al cual se ha llamado “absurdo” y que sin embargo es parte de una estructura psíquica primitiva “prelógica” y por tanto “alógica”.

De acuerdo a Pérez Barragán, el mecanismo visual del cerebro, así como el auditivo, apelan a una función de selección para la construcción de sentido y significado obvios; aquello que no entra en dicha selección se pierde en la memoria como mecanismo de censura de la consciencia, pero con la gran intuición de extrañamiento, allí está lo obtuso, cuando nos es familiar e infamiliar a la vez pero no podemos expresarlo con palabras.

La única expresión válida es la de la obra, no la del espectador. A partir de esto el paradigma publicitario, retórico si se le quiere ver, construye una serie de detalles que se vuelven memorables y otra (la expresión de la obra) en aquello silencioso hallado después de lo visto y lo oído pero contenido en ello mismo, qué mejor manera la de esconder la verdad si no entre dos mentiras. Si bien el videoclip apela al *look*, la obra en el videoclip disruptivo busca apreciar lo que existe tras él.

Si el videoclip se redujera al look y a amontonar imágenes sería únicamente publicidad superficial. Gracias a la disrupción de ciertos videoclips, el espectador profundiza más allá de la memoria presente, escudriñando y levantando las capas de carne en busca de una respuesta. Al respecto de lo anterior, Barragán escribe que al preguntar de qué trata un videoclip se hablará

de una canción donde “x” ha aparecido con tal imagen, y es así que recordamos, a través de una imagen que nos impactó, así como retenemos la canción, pero el problema es que al platicar el videoclip se hace una representación lingüística de él que carece de toda emoción o angustia puesto que la experiencia ha de vivirse y no ser platicada¹⁸¹.

En este sentido se es escéptico en torno al verdadero lenguaje de una obra, sobre todo si se trata de un videoclip musical. Dicho lenguaje, dice Blanchot, se asemeja al mutismo de las salvajes Euménides, las cuales hablaron y nunca sabremos qué dijeron en ese lenguaje, pero también no han hablado nunca y cuando lo hacen anuncian el nacimiento único de su lenguaje¹⁸², o sea, el lenguaje poético que como el “querer” de Schopenhauer no es comunicador de signos preexistentes, sino productor de objetos inéditos, una verdad indecible entramada en una fórmula tautológica “el significante es lo que representa ante otro significante” que materializa la instancia de muerte como una ausencia de funcionalidad verbal precedente al significado¹⁸³: el sueño es lo semejante que remite eternamente a lo significante.¹⁸⁴

Las vibraciones que la obra despierta producen en sí mismas el desarrollo de un sonido interno. Arnold Schönberg habla de la armonía en donde toda progresión musical es posible, aunque en sí misma existan determinadas condiciones en las que depende si se usa tal o cual disonancia¹⁸⁵, dicha forma de agradabilidad y desagradabilidad estéticas aún no tienen una razón científica de ser y sin embargo se halla placer o displacer.

En el caso visual, sólo el fotograma puede entregar restos del interior puesto que no puede decirse cuál superpone a cuál. Los videoclips son ejemplos de dichos conjuntos materiales visuales que sin el sonido se suelen volver cascadas de imágenes desordenadas que sólo tienen entre ellas

¹⁸¹Pérez Barragán, Ignacio. (2005) *Estética de la comunicación en los videoclips*, Tesis de doctorado, México: UNAM, pág. 62.

¹⁸² Blanchot, *El espacio literario*, pág. 185.

¹⁸³Matamoro, Blas. Op.cit. [en línea] disponible en: <http://www.cineyletras.es/Opinion/una-razon-poetica.html>, revisado el 12/01/2012.

¹⁸⁴ Blanchot, *El espacio literario*, pág. 238.

¹⁸⁵Albert Schönberg encontrado en *El jinete azul*, pág. 32.

algunas conexiones visuales vagas y confusas. Se infiere que el video no es nada sin el sonido y viceversa, se necesitan el uno al otro, pero para ser obra no es suficiente dicha fusión sincrónica aún cuando el efecto perceptivo es más fuerte.

En este sentido, la belleza (y se entiende como belleza ya no bajo los preceptos del ideal platónico ni aristotélico) de la obra de un videoclip disruptivo, no justifica en absoluto el sufrimiento al que debe su existencia, de hecho la única conexión con dicho sufrimiento la evoca el espectador, pues al ser una producción coautoral resultante de una cadena metafórica de significantes a lo largo y ancho de la historia, la obra (ya no el videoclip) es el único testimonio de tales sufrimientos desposeídos de toda categoría moral.

La obra no es algo fuera de este mundo, pero no es algo legible, menos en un videoclip, sobre esto escribe Eco lo siguiente:

“Una vez entendido lo que la obra quería decir y una vez que se ha entendido gracias a las declaraciones preliminares del autor o del ensayo crítico que sirve de introducción a la obra –no quedan ya ganas de leer la obra y se tiene la impresión de que aquella nos ha dado ya todo lo que tenía que darnos- más aún, que la lectura, visión o audición de la obra, pueden en el fondo desilusionarnos, dándonos menos de lo que su abstracta concepción nos prometía y, dentro de sus límites, nos daba”¹⁸⁶

Bajo esta perspectiva entendemos que la condición histórica de la humanidad, ha logrado mantener ocultas a la obra, la creación y el paraíso; son el corazón escondido bajo el suelo en el cuento de Poe, es decir, ha ocurrido una castración. La obra es una estructura abismal, amorfa, dimensiones de bolsillo metidas en dimensiones más grandes y tautológicas, referenciales, significantes y silenciosas como Matrioskas que nos llevan a preguntar ¿quién ve a quién y para quién somos? Por alguna razón nos remite al caso del gato de Schrödinger o a la cinta *Film* (1964) de Samuel Beckett. La obra no es positiva, es negativa, el carácter positivo del espíritu contemporáneo tiene valor

¹⁸⁶ Eco, Umberto “Dos hipótesis sobre la muerte del arte” en *La definición del arte*, tr. R. de la Iglesia (México, Martínez Roca, 1990) pág.254.

matemático como $1+1=2$, la impresión interior es lo contrario y espiritualmente implica $1-1=2$ ó $-1-1=-2$.

No se escribe sobre un paradigma metafísico, sino de un paradigma neurobiológico y liminal. Si gracias al cerebro podemos intuir y sentir la paradojicalidad, ¿las neuronas sienten por sí mismas? Toda base patética es neurobiológica sin excepción, el cuerpo, la carne, los órganos, todo está controlado por el cerebro y en este sentido todas las sensaciones son estímulos eléctricos y procesos neuroquímicos que desencadenan una serie de reacciones con una complejidad mental individual. Ello está estructurado por la mente y su conexión con el universo percibido en esa relación de extrañamiento y mismidad entre lo pequeño (el hombre) y lo ilimitado (el universo): infraestructura (interior)-microestructura (cuerpo)/ supraestructura (exterior)- macroestructura (universo físico).

Apoyados en argumentos de neurólogos como Francisco Rubia o Semir Zeki, asumimos que toda experiencia, incluida la religiosa tiene una base orgánica cerebral cuyo cimiento en sí se ubica en la memoria. El cuerpo posee interconexiones que son extensiones o prolongaciones de la médula espinal y la masa encefálica (sistema motor y sistema nervioso). El complejo sistema de interconexiones está formado por fibras nerviosas que hacen fluir información en forma de estímulos eléctricos, desde el encéfalo a la médula y viceversa. En el encéfalo existen aproximadamente 100 mil millones de células conectadas con otros tantos más en todo el cuerpo.

Cada centímetro cuadrado de piel cuenta fácilmente con poco más de 1500 terminales nerviosas que detectan temperatura, cercanía de otros cuerpos y dolor. Es decir, gracias al tacto estamos al tanto de cuanto acontece alrededor y es gracias a él también que el erotismo se siente entre lo placentero y lo doloroso, de allí que el cuerpo en tanto carne requiera del tacto como conexión con el espacio para sentirse existente.

Los estímulos provenientes desde los exteroceptores vellosos se dirigen hasta el encéfalo donde son registrados y producen una reacción. Sin

embargo, así como la piel, los ojos y los oídos son receptores externos, la sensación ocurre gracias al sistema nervioso autónomo hallado en el encéfalo, dicho sistema se divide en simpático y parasimpático.

El SN simpático prepara al organismo para la defensa o la huida activando las vísceras mediante la producción de adrenalina traducida en el aumento de la frecuencia cardíaca; es un sistema que asegura la preservación de la especie. Por otro lado el parasimpático regula el sueño y se encuentra al servicio de la preservación del individuo, vela por el reposo.

El cuerpo genera movimiento por la estimulación de motoneuronas a través de actividades nerviosas desencadenadas por el hipotálamo, el cual ha sido denominado el ganglio central del sistema nervioso. El hipotálamo es una estructura filogenética muy antigua que controla específicamente la frecuencia cardíaca, la presión arterial, la ingesta de líquidos y la sexualidad. Esta glándula fue considerada por Descartes como asiento del alma.

En concreto dichas glándulas son parte de un sistema límbico o sistema de afectos, allí donde se sospecha que ocurren los embotamientos patéticos por diversas razones. Es en el sistema límbico donde se coordinan las emociones y afectos, así como los mecanismos de la memoria actúan entre el hipocampo, la amígdala y parte de la corteza cerebral o neocorteza donde se hallan las áreas de Broca y Wernike, donde el cuerpo centra la capacidad lingüística, de hecho dicha corteza es una capa de células nerviosas que rodean al cerebro, el cual es un elemento evolutivo más reciente y desarrollado en el hombre moderno que en los antepasados.

Para explicar esto hay que entender cómo el hipotálamo se encuentra conectado con otros núcleos límbicos como la amígdala y el hipocampo situados en la profundidad del lóbulo temporal, el septo, varios núcleos del tálamo y parte de la corteza cerebral. Por esta razón el éxtasis surge en regiones y estructuras cerebrales subcorticales del sistema límbico con conexiones pobres con la neocorteza como se verá posteriormente.

El cuerpo, tal y como Pérez Barragán explica, es un mecanismo cognitivo imbricado en el aprendizaje, la sensibilidad y la memoria. La totalidad de interconexiones sinápticas estructuran la memoria del hombre. Al excitarse una fibra nerviosa obviamente se activan numerosas áreas cerebrales, no obstante si se estimulan específicamente determinadas regiones del sistema límbico (cede probable del inconsciente), se producen alucinaciones, sensaciones de estar fuera del cuerpo y experiencias que suelen adjudicarse a la experiencia extática, pero también a la experiencia estética, allí se encuentra la aproximación.

Por ejemplo, si se estimula eléctricamente la amígdala (fig.3.7) está probado que se producen sensaciones de miedo y pavor, de lo cual es posible que participe en las visiones horroríficas que configuran la disrupción dionisiaca no sólo en los videoclips, sino en toda manifestación de poesía seria. Sin embargo, términos como “miedo”, “amor” o “ansiedad” reflejan la injerencia del lenguaje para homogenizar lo desconocido desde la neocorteza.

La inefabilidad, como ya ha quedado asentado, es una característica común en la experiencia extática. De acuerdo a Deikman esto puede ser porque probablemente se basa en memorias primitivas relacionadas con la edad preverbal que subyacen en el inconsciente. En este sentido la experiencia extática está unida a la suspensión temporal del pensamiento lógico-analítico como una posible desconexión funcional entre los hemisferios cerebrales dados los estudios que indican cómo las vivencias holísticas se registran por estímulos en el hemisferio derecho y no pueden verbalizarse por los centros del lenguaje del izquierdo¹⁸⁷. El lenguaje nace en el seno social, pero sólo es capaz de darse por dichos centros neocorticales de este hemisferio y en todo caso, el desmembramiento dionisiaco del lenguaje supondría la intensificación de las fuerzas conscientes para liberar el inconsciente subcortical.

¹⁸⁷ Rubia. Op.cit. pág.80.

Persinger postuló una serie de estudios basados en la estimulación de determinadas regiones del cerebro, por ejemplo; si focalizaba la estimulación hacia ciertas regiones de la amígdala obtenía sensaciones sexuales en el sujeto de experimentación, si lo hacía en el lóbulo temporal del lado derecho, provocaba la sensación de extrañamiento hacia lo desconocido; por el contrario del lado izquierdo provocaba una sensación positiva, mientras que la estimulación del hipocampo producía relajación.¹⁸⁸ La memoria específicamente no arroja al pasado, se halla en el cuerpo y en las experiencias conforme al estado actual de aprendizaje¹⁸⁹. Sin embargo esto no contesta el por qué nos sensibilizamos de una u otra forma con tal o cual fenómeno o manifestación artística, en específico con los videoclips.

Para Semir Zeki la comunicación de sensaciones y sentimientos es inexpresable en palabras, por lo cual pintores, cineastas, videoastas, fotógrafos, etc., experimentan con el cerebro mediante técnicas propias, son un tipo de neurólogos por empirismo. El razonamiento poético reside en que el artista sólo puede tratar con los atributos de la naturaleza que *su* cerebro esté equipado para sentir y de allí devengan en el imaginario hasta constituir lo simbólico. Al espectador corriente no le llama la atención la representación inmaculada del interior ni la interacción entre luz y sombra o el vivo cromatismo y la perspectiva.

Bajo dicha premisa, Zeki sospecha que lo inefable es una cuestión neuronal dado que si bien las palabras no alcanzan, el cerebro sí que percibe lo inexplicable puesto que los sistemas visual y auditivo han sido desarrollados en el cerebro por miles de años a comparación del lingüístico. Aunque no se resuelva el por qué varía con los individuos dicha sensibilidad.

Ahora bien cabe el turno de teorizar esta serie de interrupciones en la expresión y la impresión para hacer abstracción de los videoclips a revisar, se infiere de esto que la vanguardia moderna influyó en la interrupción apreciada. La expresión es un continuo de la impresión, es la disposición física de la

¹⁸⁸ Rubia, *La conexión divina*, pág.82.

¹⁸⁹ Barragán. *Op.cit.* pág.197.

poesía audiovisual que contiene unas atinadas pero desconocidas impresiones en los elementos compositivos, es decir, su efecto. La disrupción liminoide y abyecta es la conformación expresiva de dichas impresiones plastificadas en figuraciones hiperbólicas.

La impresión como uno de los tres componentes de la disrupción es la unidad de lo inefable. El cerebro la percibe en forma de sensaciones y dichos registros fugitivos son almacenados en la memoria de la experiencia corporal inconsciente que se quiere despertar o en todo caso fomentar la apertura transensorial por el desmembramiento dionisiaco del lenguaje para establecer comunión con la obra. Es deber de la expresión hacer perceptible por medio del montaje esas impresiones, o sea, fomentar a la abstracción poética del espectador a verse reconocido ya no en el videoclip, sino en la obra del videoclip que no es sino obra del espectador quien encuentra *amour fou* hacia el reflejo que la expresión anímica de los poetas/coautorías asentada en esa empatía, amistad y compartimiento de las mismas impresiones creadoras.

La abstracción audiovisual funciona así de acuerdo a las bases neurobiológicas:

La dimensión visual o los elementos compositivos visualmente en el videoclip musical tienden a un efectismo donde la imagen puede estar dispuesta en negativo, solarizada, o tratada por filtros sepia o B/N, etc. De igual manera la disrupción pide al efectismo crear técnicas para aumentar el shock en el espectador y potenciar la impresión por medio de la abyección, tal es el caso de varios videos como “Erótica” de Madonna donde todo tiene una textura antigua filmada en B/N con apliques de color en postproducción.

La misma puesta en escena o el movimiento de cámara se exige dicho efectismo como en “Even Better than the Real Thing” de U2 o “The Memory remains” de Metallica. La iluminación y los colores también actúan a tal propósito como puede apreciarse en “Smells like teen Spirit” de Nirvana, “Apple of Sodom” de Marilyn Manson o “Protege moi” de Placebo.

La superposición de tomas así como la transformación fantástica de imágenes que se valen desde la postproducción al maquillaje que es de igual manera un recurso para la disrupción discursiva como en los videos temáticos de la tesis, así como en “Come to Daddy” de Aphex Twin, “Nancy boy” de Placebo, “Little Wonder” de David Bowie o “Scream” de Michael y Janet Jackson, los cuales obviamente referencian al cine de Švankmajer, Cronenberg, Murnau, Buñuel o Jodorowsky.

Parte de por qué fascinan se encuentra en el cerebro como se ha dicho. El ojo *abstrae*, condensa las longitudes de onda de luz reflejada (o emitida por las pantallas) y transmite los registros de los efectismos antes mencionados a la parte visual del cerebro¹⁹⁰. El videoclip musical disruptivo se sirve en su realización de la emulación de condiciones de luz así como de elementos compositivos mediante escenografía, postproducción, maquillaje y su concreción en figuraciones hiperbólicas del horror mítico para componer una atmósfera visual que se sienta táctil por transensorialidad a la hora de ser emitidos por las pantallas.

El ojo es sensible a ondas medias a través de la retina, la cual mediante sus células en forma de conos y bastones filtra la luz a la parte visual del cerebro. El ojo es excitado por unos instantes, no se excita más allá de un millonésimo de bujía por centímetro cuadrado y ante una onda de luz diez billones de veces más intensa, después de ese rango el ojo es cegado. El nervio óptico está compuesto por 1 millón de fibras nerviosas y cubre un campo receptivo de 180° del entorno, dependiendo de las condiciones lumínicas y la posición corporal, de allí que el cuerpo necesite del oído también.

El ojo sólo selecciona lo que al cerebro le parece necesario, es decir, con 1 millón de fibras hay 100 millones de células fotosensibles en la retina, por

¹⁹⁰ Un objeto tiene colores que nos enseñan (en parte) a categorizar, como cuando se sabe si una fruta está madura y es comestible, sin embargo la composición de ondas de luz reflejada varía dependiendo el momento del día y las condiciones del tiempo, aún cuando no parezca un cambio sustancial del matiz. Estos “caprichos del sol” como gustaba a Monet llamarlos, son unas de las impresiones fijadas en las producciones audiovisuales.

lo cual el ojo ve más de lo que enfoca, tal y como aprecia Pérez Barragán¹⁹¹. El cerebro percibe formas, texturas y colores por la estimulación retinal. Mientras los bastones son células que tienen pigmentos blancos y negros que componen la escala de grises, los colores producidos por los conos tienen pigmentos sensibles al azul, al verde y al rojo.

Pero la imagen del mundo visual no se “imprime” en la retina, ésta es una capa fotosensible perteneciente a la etapa inicial. La retina está conectada con la corteza visual primaria llamada V1 (fig.3.8). La visión se organiza en torno a un sistema modular donde la imagen es interpretada en una zona cortical distinta a V1. Las diversas áreas visuales están especializadas para buscar atributos diferentes como forma, color y movimiento.

El nervio óptico es sólo la conexión entre retina y cerebro y se transmiten señales a los hemisferios en la parte posterior de V1. Las células se agrupan en compartimientos importantes y desde V1 mandan señales a otras áreas visuales conocidas como V2. Comprensión y visión actúan en paralelo en sistemas visuales. Por lo cual se infiere que se puede ver sin entender, cada sistema procesual de la parte visual consiste en más de una terminal orientada en trayectorias del color, células en V1, V4 y el lóbulo temporal; Y trayectoria de movimiento por células de V1, V2, V5 y áreas periféricas.

Obviamente el efecto estético del color no se debe exclusivamente al área V4, mas ésta es fundamental para la visión del color. El color es una propiedad del cerebro, los rayos no tienen color, el color es una interpretación, “es resultado de una comparación llevada a cabo por el cerebro, entre la composición de longitudes de onda de luz reflejada desde una superficie y la composición de longitudes de onda de luz que reflejan las zonas circundantes.”¹⁹²

En este sentido el desarrollo de las vanguardias del SXX fue vital para poder hablar en torno al fenómeno aquí debatido: los videoclips disruptivos. Si

¹⁹¹Barragán, *Estética de la comunicación en los videoclip*, pág.33.

¹⁹²Zeki, *Visión interior*, pág.95.

el cerebro observa y categoriza a partir de lo contemplado en el mundo externo, los surrealistas como se mencionó en el capítulo anterior enfatizaron la búsqueda de espontaneidad, velocidad y sueños del mundo interno. Dicho intento fue parcialmente fallido dado que los modelos del mundo interno derivan del mundo externo conocido en sumatoria del constructo mental¹⁹³. Magritte se encargó particularmente del único triunfo al desafiar al sentido común. Si bien los recuerdos almacenados son alimentados por un entorno visual regular, la surrealidad otorga no sólo un cuestionamiento sino un desafío de alterar dicho entorno visual en algo fantástico.

Otro desarrollo crucial fue el de la visión fauve. La liberación del color para actuar con mayor carga emocional. Si bien para el cerebro dicha visión fue un fracaso dada la capacidad del área V4 para construir los colores en abstracto, el color se quiso liberar de la forma, cuando dicha impronta es imposible. Los fauves intentaron conceder a las formas colores que no suelen asociarse con ellas, sin embargo para constituir un color el cerebro tiene que captar el espectro de la longitud de onda reflejada por la superficie y para eso debe lindar con otras superficies circundantes. La gran hazaña del experimento fauvista recae en la inactividad del hipocampo, lo cual implica una modificación de la memoria que por un lado tenía por conocido el objeto dadas las características de color para luego rechazar el estamento para implementar uno nuevo.

Los colores emulados por la iluminación, la creación de atmósferas en la expresión de los videoclips disruptivos, toda ella desafía al sentido común, las hace agradables a la vista pero esconden la verdad del mundo interno del hombre: una caverna construida entre el cerebro y la mente. La verdadera representación revolucionada sugiere la construcción de un ideal distópico o una serie de ellos y también la inexistencia de formas ideales que tengan existencia “fuera del mundo” sin referencia al cerebro. Si el cuerpo es memoria entonces también el cerebro busca constantes en sus fantasías vividas para idealizar sus horrores.

¹⁹³ *Íbid.*, pág.67.

El recurso fauve como elemento posterior a las técnicas impresionistas es un recurso usado ampliamente en los videos disruptivos como se verá en el siguiente capítulo, gracias al uso de filtros y técnicas de postproducción, la memoria acepta colores artificiales en los videoclips como realidad de la pieza y de la obra también, como en “Bedtime Story”, “Tourniquet”, “Pretty when you cry”, “The Hearts filthy lesson”, “Until it Sleeps” y “Push it” principalmente.

Recordando a Sontag cabe la reflexión en torno a la expresión como una configuración de la forma, la cual en su idioma específico, el estilo, es un sistema de impresión sensorial, el vehículo para la transacción entre impresión sensual inmediata y memoria (sea ésta individual o cultural). Del lado más profundo de la expresión, la impresión tal y como Rubén Darío lo reconoce es esa fiesta de luz y color que fascina al cerebro y a la mente, un festín de efectos sonoros que trascienden a composiciones en verso.

Ya Kandinsky intuyó en su momento una creciente transensorialidad en la cual el oído y la vista se fundían en una sinestesia de propiedades espirituales entre los elementos de la composición. Por un lado al contemplar los colores existen sensaciones físicas que posteriormene desaparecen, como al tocar el hielo, se vuelven parpadeos de corta duración. Los videoclips disruptivos ejemplifican a la perfección dicha noción y su continuidad en la vibración anímica en la cual la impresión es fantasmagórica, apareciendo como uno de los componentes del *eidolon* que regresa evocado por la memoria.

Los colores claros atraen por su intensidad, el estridente amarillo duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído, es decir, la sensación física percibida por el cerebro se vuelve vibración anímica en la mente. Hay colores que “duelen” y rememoran como el rojo a la sangre. Se habla aquí de una acelerada constricción simbólica desde lo real y lo imaginario. La vista no sólo está en relación con el sonido, sino también con el sabor y el olor, se evidencia en “Tourniquet” de Manson, “Closer” de NIN y “The Hearts filthy lesson” de Bowie.

Las características del color que llaman la atención son obviamente su temperatura, su claridad y su oscuridad, tienen obvias asociaciones lingüísticas cuya verdadera dimensión reside en la experimentación. De nada sirve describir si no se experimenta, las palabras son provisionales y no sustituyen al color ni tienen significado; son significantes, formas reconocibles de cualquier sustancia expresiva.

Kandinsky a partir de esto indicó cómo el amarillo enfriado con el azul es enfermizo y corresponde a la locura, pero la locura sigue siendo algo que sólo puede sentirse. El azul es celeste, un elemento de quietud que para Darío es el color del ensueño, el *caerelum* de Plinio, la provocación, belleza y elegancia de “*l’art c’est l’azur*” de Victor Hugo. Al sumergirse en el negro es melancolía, un matiz de tristeza humana.

Entre más claro más silencioso y quieto como una flauta o los tonos del contrabajo. El blanco es un no-color, el mundo que ha desaparecido en un frío e infinito silencio, un no-sonido que es el saber, de allí su traducción en alemán sea *weiß* que deviene en el verbo *wissen*, saber: la verdadera iluminación del saber es el silencioso blanco. El negro es el silencio sin posibilidades, sin futuro, interior, terminado y realizado para siempre, el cuerpo después de la muerte. El gris es insonoro e inmóvil, se vuelve retardado, mientras que el violeta es enfermizo como la escoria y a la vez nostálgico.

Como puede apreciarse toda la concepción de Kandinsky se abre en un abanico imaginario que termina por simbolizar audiovisualmente las posibilidades del silencio: muerte y nacimiento; tal como el cine explotó en su momento y los videoclips también, el color es una interpretación del cerebro, pero su simbolismo mítico es claramente mental.

Cualquier tono de color imprime a nuestra visión un ritmo dado de vibración en un sentido fisiológico, pues cada color posee una vibración anímica cercana a la sonoridad que nada tiene que ver con su vibración física, pues por un lado están las ondas electromagnéticas (luz, radio) y en otro las elásticas (sonidos), son fenómenos de naturalezas distintas.

La razón poética del videoclip disruptivo es una ausencia de razón, una síntesis de dos contrapuntos (espacio gráfico y tiempo musical) físicos y una expresión audiovisual. El videoclip sólo se da en tanto esa fusión imagen/sonido. Una vez explorada la dimensión visual es pertinente hacer lo mismo con la dimensión sonora. En el videoclip es la canción la unidad encargada de cohesionar la imagen, todo el ritmo del montaje funge en torno a los *beats* de esta canción preproducida.

El sonido es percibido por el nervio auditivo el cual a comparación del visual, sólo está comprendido por 30 mil fibras nerviosas pero cubre un rango de 360° del entorno sin depender de la posición corporal como el ojo. No hay sonido sin un medio; en el aire la onda sonora se propaga a una velocidad de 340 m/s, lo cual es casi un millón de veces más lento que la luz y ocurre básicamente tras el estremecimiento de una o varias fuentes. Aquí cabe aclarar ¿Qué es el sonido? Durante la tesis nos preocupamos por elucidar la imagen pero es necesario entender también el sonido para hablar en torno al videoclip, pues el oído también *abstrae*. El sonido es un movimiento organizado de moléculas causado por un cuerpo en vibración en un medio, pero también es una experiencia sensorial. En todo caso existe un cisma entre la onda elástica y lo escuchado. Las características de la onda son su frecuencia o altura (masa) y amplitud o intensidad sonora.

La onda pasa por los tres estados de la materia en orden de ser percibido: 1º viaje aéreo desde la fuente al tímpano; 2º viaje solidiano a través de la cadena de huesecillos en el oído; 3º hidrodinámico a través de la cóclea y de ahí en forma electroquímica hasta los centros subcorticales inferiores. La cóclea es parte del oído interno donde se producen las vibraciones de la ventana oval que ponen en movimiento el medio líquido y los órganos de la cóclea, donde radican 3500 células ciliadas de membrana basilar conectadas a aproximadamente 30 mil neuronas.

El oído oye *a grosso modo* de 20Hz a 16 mil Hz y sin embargo el sonido sólo existe en el tiempo. El sonido no puede alargarse ni mantenerse con

soportes de edición, allí sólo se logra deformarlos y ya no son los sonidos anteriores, sino otros. La vida sonora desencadena afectos pero es también muerte. No puede mantenerse. No existen sonidos “vírgenes” de toda fuente, el sonido siempre es el sonido de algo. El 95% de lo que constituye la realidad visible no emite ningún ruido y el 5% que sí es sonoro traduce vagamente la realidad. Alfred Döblin lo explica así:

Quizá ningún sonido pueda resonar en el aire, pero el sonido es algo distinto del aire (...) El sonido es una cosa y el objeto que resuena otra. (...) pero ¿cuál es el vínculo entre los sonidos y los objetos? Los objetos se mueven y se dan prisa unos a otros; entonces el sonido se eleva, pero él no mueve nada; él nació muerto, producto del apareamiento de lo vivo. No modifica nada, es impotente. El aire hace girar los molinos, el sonido no produce nada.¹⁹⁴

Ahora bien, las vibraciones sonoras no sólo son percibidas por el oído, sino por todo el cuerpo, aunque tan sólo gracias a la conexión del oído con las regiones subcorticales se vuelve inteligible. Sin embargo, las covibraciones son rítmicas y su percepción corporal es un suceso existente desde la audición prenatal, el oído puede despertarse a partir de los 4 meses y medio de vida fetal, en el cual el producto “oye” ruidos acompañados de variaciones de presión sobre las paredes corporales. Así mismo oye dos ciclos de palpitations cardiacas, el suyo y el de la madre, éste es el estadio más arcaico de la sensación sonora y es base de los ritmos transensoriales.

La transensorialidad apoyada por esta tesis se basa en una serie de percepciones que no pertenecen a ningún sentido particular, pero pueden tomar prestado el canal de un sentido u otro, sin que su contenido y efecto queden limitados en éste. La transensorialidad a diferencia de la sinestesia, no se refiere a correspondencias culturales e históricas que abren el camino a la poesía, pero tampoco se puede negar que la sinestesia que ocurre en la mente parta de las vibraciones sensoriales.

¹⁹⁴Alfred Döblin, *Conversaciones con Calypso*, pp.39-40. Encontrado en Chion, Michel. *El sonido: música, cine, literatura*. Tr. Enrique Folch González (Barcelona, Paidós, 1999) pp.180-181.

Kandinsky propuso una coincidencia entre colores y sonidos, sobre esto podríamos comentar su imposibilidad alegando que la metáfora en el plano físico sensorial se vuelve un sofisma por tratarse de fenómenos de naturalezas distintas, y sin embargo hay una manifestación que nos hace revalorarlo: La música. La música y su apreciación están constituidas a través de percepciones transensoriales como textura y timbre, de allí las metáforas de claridad y oscuridad basadas en fenómenos de audición coloreada, a frecuencias elevadas, colores claros.

La música es considerada un lenguaje prelógico. En su estudio sobre el éxtasis místico, Rubia explica que ésta, en cuanto a dichas experiencias, parece ponernos en contacto con el universo. Igor Stravinsky afirmaba que “el profundo significado de la música y su objetivo esencial... es promover una comunión, una unión del hombre con sus conjeturas y con el Ser supremo”.¹⁹⁵

En apariencia la música y sobre todo el género Pop (siguiendo su herencia neovanguardista) parecerían ser sonidos tonales domesticados, allí yace una perspectiva de subestimación. Así como hay sonidos que no oímos como los de los gusanos en el bosque, la música mantiene una impresión mágica e inquietante para quien la escucha, trasciende la agradabilidad pero se halla inmanente en el escucha. “El ser humano [dice Chion] tiene la necesidad de un alimento sensorial consistente en variaciones con ritmo, entre las que la música es una de ellas. La ausencia de variaciones sensoriales enseguida resulta difícil de soportar”¹⁹⁶.

El caso de la música se halla arraigado, al igual que la imagen, en un fantasma. El sonido es un *revenant* que regresa siempre diferente. El sonido no refleja imagen y las imágenes no reflejan sonido. La música es una serie de ondas periódicas que generan sensaciones de altura precisas “tónicas”, son agradables de oír.¹⁹⁷ Sin embargo la música, la canción, es acusmática, se oye sin ver su fuente, es un *eidolon* fantasmal también. El reproductor de audio no

¹⁹⁵Rubia, *La conexión divina*, pág.73.

¹⁹⁶ Chion. Op.cit., pág.82.

¹⁹⁷ Chion, *El sonido*, pág.72.

es fuente original, sino efectivamente el aparato que la reproduce, la música *no es el sonido de...*

El sonido y la música, están imbuidos por un poder dual. El creador asemejado a Yahveh o a la música de las esferas de acuerdo a Pitágoras; y el destructor como prueban los *scores* de películas como *Jaws*, *The Exorcist*, *Halloween* o *Psycho*, que están basados en los sonidos bestiales tan usados en la *sci-fi* y recuerdan al canto de las sirenas que atacaron el barco de Ulises o a la música del flautista de Hamelin. Es decir, se mitifica como otra realidad vibratoria mucho más elevada, pero que se halla inmanente en el mundo, como los actos fisiológicos de micción y defecación convertidos en tabú.

Nunca se trata sólo de sonidos, sino de ritos, instrumentos simbólicos, que se encuentran en la oscuridad de la reproducción musical. No son subliminales, son bastante audibles y de allí también la inexistencia de mensajes subliminales en la música, pues tendrían que estar entre 28 y 39dB más bajos y la música tendría que escucharse a un volumen mínimo de 79 dB SPL.

Por esto la incapacidad del lenguaje de decir manifestaciones como el sonido/ la música, la imagen/el video; se tiende a creer que el lenguaje forma parte del sonido y tal idea es errónea. El lenguaje no se constituye de sonidos, el fonema no es un sonido, sino una unidad abstracta y diferencial¹⁹⁸; el significante lingüístico no es fónico, es incorpóreo y lo constituye su ausencia material.¹⁹⁹

Así como el parpadeo nos permite ser electivos con la imagen, el sonido tiene un carácter fugitivo, dado que la corteza cerebral tiende igualmente a seleccionar lo que oímos, es imposible saber si no hemos excluido inconscientemente un sonido, aún cuando todo entra por el canal auditivo. Es quizá este esfuerzo de desmembrar el lenguaje para vivir lo fugitivo, lo que no parece *obviamente* en el videoclip.

¹⁹⁸ Chion, *El sonido*, pág. 90.

¹⁹⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Payot, París, 1976) pág. 164. citado en *Ibid.* pág.90.

Implica guardar silencio. John Cage en entrevista con Michael Fano en el programa *TV Écoute*, dijo: “No tengo la necesidad de que el sonido me hable”. En la audición hay un egocentrismo al estar en el centro de los ruidos, es un fantasma extraño como oírse hablar a sí mismo o una plenitud cual canción de cuna. El hombre, el espectador, escucha, yace en el *Umwelt*²⁰⁰ egocéntrico, donde el lenguaje hablado en tanto vibraciones no armónicas, no tónicas, no funcionan como ruidos, sino como actos comunicativos, salvo que se presenten de forma ininteligible como el “ptyx” de Mallarmé que asemeja a una onomatopeya.

Pero el lenguaje hablado por varias personas en un cuarto se vuelve ruido, un ruido que molesta y deviene en culpabilidad del otro, no conoce la oscuridad a menos que uno la introduzca como se hace al meditar en silencio. Podemos hablar en nuestro interior y escucharnos por la reflexión del sonido en el espacio hasta el punto de una saturación que puede embotar, deprivar. El silencio al que apunta Cage. Es por tanto el silencio de la voz, un estado en el que se apacigua la infernal “voz interior”.²⁰¹

¿Consiste el “oírse hablar” en una presencia ante sí mismo? El estadio espejo dado en la imagen efectúa una reflexión de sí: los mitos de Narciso, Eco y las Sirenas se ven refigurados entre sí. ¿Cuál es el silencio en el videoclip disruptivo? El silencio es la obra, la parte no apreciada por lo que simplemente vemos y oímos. Dicha poesía audiovisual recoge los sonidos caídos²⁰² y permite que el sonido se eternice. Mallarmé lo plantea ya desde *Igitur ou la folie d’Elbehnnon*, “un tropiezo, roce, choque o indicio sonoro de una presencia que ya no se oye, está escrita en la eternidad” la presencia de Medianoche.

El videoclip disruptivo, retomando a Eisenstein y a Chion, es una construcción ideogramática, un haikú en tanto alusión a acontecimientos sonoros de los cuales sólo su estela se inscribe en la memoria. La audiovisión

²⁰⁰ N.T. Mundo alrededor (sonido/individuo)

²⁰¹ Chion, *El sonido*, pág.97.

²⁰² Tal idea recuerda al filme *Antichrist* (2009) de Lars von Trier en el cual al caer las bellotas sobre el techo adjudican dichos sonidos a la impresión de muerte en la naturaleza misma.

se basa en una síncrexis de fenómenos naturales que llevan al profundo silencio pensado por Kandinsky, blanco y lleno de posibilidades o negro y muerto, el silencio es de la voz para escuchar la música en su totalidad, allí donde el sonido, como el color son indecibles.

La música es una expresión más donde el sonido ya no es un punto de paso, una encarnación facultativa a símil de haikú, el cual contiene 17 sílabas que expresan una escena auditiva. El videoclip disruptivo contiene una estructura parecida, es una escena auditiva también. Aún cuando los sonidos son efímeros, el ruido del mar (de donde viene esa sensación oceánica) es el que no ha cesado jamás, es un mar de silencio uniforme y una vibración anímica que se encuentra en el sentido obtuso, y claro los videoclips lo tienen también, sólo es cuestión de encontrarlo, eso respondería obtusamente el por qué nos sensibilizamos, por qué tenemos la impresión de haber sentido el éxtasis patético en una experiencia estética que regularmente el juicio común halla fea, desagradable y hasta banal, pero eso las palabras no lo pueden explicar.

Cabría entonces describir las partes de este haikú audiovisual: tiene que ver con el estribillo, el coro, la introducción y ciertos fragmentos musicales. El punto general de la sincronía rítmica es la unificación de sonidos de distinto origen generando entes audiovisuales completamente nuevos y de gran impacto expresivo. La manipulación de la música puede alterar el efecto de velocidad de los movimientos de la imagen. El sonido en todo caso es una construcción cultural.

Finalmente la petición apela a esa noción filosófica tan escéptica, la *Epoqué*, la cual viene del griego e implica abstenerse, ¿pero abstenerse de qué? Durante tres capítulos se elucidó la decadencia como reconocimiento y fascinación hacia la miseria propia en la de “lo otro”, reconocimiento necesario para acercarse al reflejo rechazado de sí; la surrealidad como proceso de ensoñación y embriaguez dionisiaca, una suerte de danza extática prefigurada en los *eidolon* que apreciamos en el arte y en los cuales yace la miseria que hemos de reconocer como propia de la animalidad humana.

Dichas ideas delimitan someramente la experiencia interior que embota, que lleva a ese terror indecible e inaccesible, el sentido obtuso. El mito de Dioniso y lo que conlleva dan base metafórica a la existencia humana y su relación con lo “otro”. Se han dado nociones sobre la composición del videoclip disruptivo a partir de algunas concepciones esenciales para orientar el camino a la sensación ubicada en “lo real”, cuya base es eminentemente neurobiológica y deviene en los constructos imaginarios y simbólicos dependientes de la memoria corporal y el aprendizaje almacenado desde tiempos arcaicos.

La *Epoqué* es entonces, de acuerdo a Barthes, la suspensión voluntaria del juicio (estético), una elevación que abstiene al espectador de razonar en torno a la contemplación, él mismo se halla en errancia, halla el silencio hasta que ya no. Es un *pathos* (violento salir de sí por la disrupción) que desconoce al lenguaje y revela al *eidos* dionisiaco del desmembramiento más allá de la materialidad del video, allí donde radica la obra, donde quiere nacer, en su tumba, la resignación, el reconocimiento de sí en el horror trágico donde “las emociones me seguirán *emocionando*, pero ya no me atormentarán”, el *amour fou*.

Sí, Pérez Barragán explica que la sensación es una forma de interpretar, volver al lenguaje un estado corporal, pero la sensación tiene un sentido más profundo, obtuso. Es imposible describir cómo la emoción escapa a las palabras, es intentar atrapar el presente, es imposible asirlo mas sus vibraciones quedan almacenadas en la memoria corporal, de allí la evocación y el reconocimiento de emociones, a partir de la reacción del hipotálamo al segregar adrenalina. La dimensión de la experiencia comunicativa con la obra se ubica en el encuentro entre estética y éxtasis, la unión con “la divinidad”. Toda percepción y sensación emocional como se ha hecho hincapié, tiene base neurobiológica gracias a las estructuras límbicas del cerebro. Las regiones del lenguaje y el habla tienen una conexión pobre con estas estructuras que se manifiestan por síntomas en el lóbulo temporal.

Bataille ya elucidó que el erotismo es una experiencia interior extática similar a la experiencia mística. Aún cuando entre experiencia estética, experiencia mística y experiencia erótica parece haber un abismo de diferencia, realmente todas son caminos hacia el mismo éxtasis. Baudrillard habla en torno a un tipo muy específico de éxtasis de la comunicación en la cual cada espectador se rige por una pseudosoberanía remota de la hiperrealidad obscena, demasiado visible, no censurada, ¿No era esto lo que deseábamos?

Allí tampoco hay libertad. La obscenidad y promiscuidad de las redes de comunicación y el bombardeo de los mensajes ya no provocan complicidad, tampoco alienan como pensaría Marcuse, es un éxtasis frío y mecanizado, una telefagia dependiente. El éxtasis al que nos remitimos nos hace voltear al exceso oculto. El Marqués de Sade no era obsceno, el éxtasis era provocador, cómplice sublimador en el cual leer era ver lo prohibido y vivirlo. Por lo tanto a lo que se intenta llegar con el videoclip es a devolver el éxtasis de la comunicación a lo oscuro, escondido e informe, desnudez escondida e indescifrable como un cuadro cubista.

En todo caso el éxtasis se manifiesta como pérdida del sentido del tiempo y el espacio como un ensueño. La amígdala provee dichas sensaciones además de una percepción de realidades profundas; ocurre tanto en esquizofrénicos como en el lenguaje poético, así como en el epiléptico. Todo tiene su base en la producción de endorfinas. El sistema límbico al ser estimulado produce la sensación de terror pero muy cercana también se da la sensación de bienaventuranza.

Si bien se han observado diversas técnicas para llegar al éxtasis como la privación, las danzas orgiásticas, el ascetismo, el erotismo o la ingestión de narcóticos como la dimetiltriptamina (DMT) o las fenilalquininas del peyote, todo conecta con la activación del sistema nervioso simpático, el sistema límbico y el hemisferio derecho, específicamente las zonas subcorticales del lóbulo temporal, la amígdala, el tálamo y el hipocampo.

Siguiendo a Rubia al rescatar la historia del desmembramiento dionisiaco y la fulminación de los titanes, hay que recordar que de las cenizas de los restos del dios surgió la raza humana, por lo cual acorde a la historia, ésta tiene un origen divino por la parte dionisiaca que actúa en el hombre como “yo” oculto, a esto Rubia se pregunta una cuestión muy pertinente para este estudio: ¿no podría ser este resto divino aquellas estructuras del sistema límbico, cuya activación hace posible la sensación de trascendencia?²⁰³ Es decir, ¿se ha extirpado y amputado el origen animal de la naturaleza dionisiaca? La amputación es igualmente represión.

De eso parte la búsqueda de maniobras sustitutorias como la búsqueda de emociones fuertes, violencia, drogas y el arte por supuesto, todo aquello que produzca endorfinas. La privación sensorial que en un tiempo implicaba largos viajes en el desierto o meditación en tiempos de la comunicación de masas implica buscar nuevas vías y nuevos medios que emboten, no que apacigüen.

La cotidianidad y el exceso de mensajes hacen que el hombre contemporáneo busque contrairritantes, sin embargo se viven nuevos estados de privación sensorial gracias al insomnio, el exceso de trabajo, los malos hábitos y la poca calidad de vida. Toda saturación sensorial lleva a una privación en estado de angustia hipnótica a la que se puede dar siempre mayores empujones, sin embargo en orden de preservar el patetismo en la cultura se implica devolver el éxtasis a lo oculto. Mirada enamorada locamente de sí, allí donde no hay nada salvo la angustia devenida en terror: *Est deus in nobis, agitante calescimus illo.*²⁰⁴

Entre las investigaciones de psiquiatras y neurofisiólogos como W.N. Pahnke, Arthur Deikman, Werner, Persinger, D’Aquili y Newberg pueden recapitularse las experiencias inmiscuidas con el éxtasis:

²⁰³ Rubia, *La conexión divina*, pág.33.

²⁰⁴ «Dios está en nosotros, nos abraza cuando nos vivifica.» Ovidio, *Fastos* 6. Referenciado en *Ibid.* pág.59.

1. Sensación de unidad con todo lo existente
2. Pérdida del sujeto y el objeto
3. Pérdida del sentido del tiempo y el espacio
4. Sensaciones de bienaventuranza y terror
5. Inefabilidad
6. Transitoriedad
7. Intuición de la verdad
8. Sensaciones de elevación y descenso
9. Referencias a la luz y la oscuridad
10. Silencio

El éxtasis siempre requiere compromiso, amistad con lo otro, renuncia de sí, del yo, de la razón y de lo exterior “lo otro”, pues en tanto lo sea no se puede ser uno. Da igual el nombre, Dios, vacío, nirvana, universo, Arte; El compromiso requiere sacrificio de esto y focalización en la otredad que es mismidad. La *Epoqué* se refiere a abstenerse de pensar, de juzgar, una desaferentación de las áreas de asociación del hemisferio derecho dedicadas a la orientación (lóbulo parietal) estimulando el hipocampo derecho y la amígdala hasta excitar el hipotálamo. También implicaría de acuerdo a D’Aquili y Newberg a la desaferentación de la corteza asociativa del hemisferio izquierdo para producir paradojicalidad.²⁰⁵ De esta forma, el sistema límbico quedaría aferentado.

La meditación ayudaría a la focalización. Los estímulos visuales irían al área V1 cercana al lóbulo occipital y de allí a las áreas asociativas visuales. La fijación en “lo otro”, en este caso el videoclip musical, estimularía al hipocampo derecho, amígdala e hipotálamo hasta que las regiones de alerta de éste último se desbordaran. Obviamente todo esto es hipotético, no es receta de cocina, tan sólo una suposición que rebasa los recursos de esta tesis. La neurobiología ha funcionado para dar nociones en torno a este fenómeno, pero ella misma reconoce su retraso e incapacidad para dar respuestas acertadas. Allí, en el punto cumbre de la evolución y el conocimiento, la elevación deviene en caída

²⁰⁵ Rubia, *La conexión divina*, pág.84.

como expresa Bataille. La mirada interior mira ciegamente, es Dios cuando sabe que es un cerdo, la suerte del complejo de Ícaro y Euforión.

Elevar el videoclip disruptivo a la poesía implica inevitable caída, hace intolerable la miseria, por eso no se entiende. El lenguaje no es real llegado a este punto. Es la realización total de la irrealidad de acuerdo a Blanchot. “El arte es ante todo la consciencia de la desgracia, no su compensación”²⁰⁶. No hay un diálogo, la obra no discute, no interroga, la obra es en sí comunicación y esta comunicación, tras una exhaustiva investigación, radica en guardar silencio, la clave es expresada por Epicteto de esta forma:

“Tú llevas un Dios contigo, aunque no lo sepas ¿Piensas que me estoy refiriendo a un Dios externo de plata y oro? Es dentro de ti mismo que lo llevas”²⁰⁷

²⁰⁶ Blanchot, *El espacio literario*, pág.65.

²⁰⁷ Epicteto, citado en Rubia, *La conexión divina*, pág.30.

CAPÍTULO IV

YOU GET ME CLOSER TO GOD:

Desmembramiento dionisiaco del lenguaje en siete videoclips de los años noventa.

“Te miro como se mira lo imposible.”

ROLAND BARTHES

Lo obvio y lo obtuso

A modo de finalización de este estudio, el cuarto capítulo se compone en siete ensayos a través de los cuales se explora el desmembramiento dionisiaco del lenguaje en los videoclips en cuestión, siendo estos “Closer” de Nine Inch Nails, “Bedtime Story” de Madonna, “The Hearts filthy Lesson” de David Bowie, “Until it sleeps” de Metallica, “Push it” de Garbage, “Tourniquet” de Marilyn Manson y “Pretty when you cry” de VAST.

A consideración como se ha mencionado, el videoclip disruptivo surge en la última década antes del nuevo siglo como manifestación a una ansiedad escatológica en una humanidad falta de fe o que en todo caso, renunció y olvidó sus orígenes espirituales para avocarse a una necesidad de un alimento espiritual nuevo y constituido principalmente por las creencias *new age*, las crecientes producciones sensacionalistas de Hollywood tanto en el cine como en la música y finalmente el culto a la tecnología portable y cómoda en tanto una idolatría consumista de la moda.

Los videoclips fueron elegidos no por su importancia histórica y mediática sino por una consideración personal. Cada uno de ellos orientó mi fascinación hacia lo ambiguo, miserable y carente de sentido, por lo cual si en un principio me impelieron a descifrar su significado, ahora sólo resta abstraer la esencia de su expresión en orden de, a lo mucho, describir lo percibido desde lo obvio hasta donde el lenguaje (mi lenguaje) ya no puede decir más, allí donde los videoclips ya no son. El desmembramiento dionisiaco del lenguaje es en todo caso una experiencia interior de extrañeza que debe ser vivida y amada, no contada.

4.1.- «I want to fuck you like an animal, my whole existence is flawed»

Closer, NIN/Mark Romanek (1994)

La carne tiene un lenguaje propio que no necesita de palabras o signos. Su carencia de lógica lleva a cuestionarnos diariamente el tiempo que nuestra carne tiene comprado cuando está aún fresca. La observamos frente al espejo en su majo esplendor juvenil, estadio apolíneo y retoñal en el cual anhelamos permanecer eternamente.

Pero la carne se expresa por su inevitable crepitud, naturaleza muerta que reniega de un repulsivo reflejo que ya no evoca ni la sombra de lo que alguna vez fue. Sin embargo dicha sombra siempre se halló presente, inmanente en el corazón y en las vísceras de las cuales tenemos conocimiento de poseer mas jamás hemos visto. Nuestro único contacto yace con la sangre.

¿Y si el corazón pudiera hablar qué diría? “Closer” implica la significancia del sagrado corazón en llamas que anhela expresarse y en su eterna búsqueda desciende a través de la oscuridad interior en busca de una salida, un camino de figuraciones tan presentes ya incluso en los intentos de supervivencia de los primeros homínidos que se ve repetido en el descenso de Dante a los nueve infiernos y hace que el camino amarillo de *The Wizard of Oz* deje de ser un simple cuento para niños y se vuelva una pena de la existencia. El resultado, un espiral descendente.

Trent Reznor logró que tal cuestión tuviera una respuesta metafórica desde el lanzamiento de su primer álbum *Pretty Hate Machine* (1989) constituyendo así el proyecto Nine Inch Nails (NIN). Si bien “Closer” (1994) se desprende del segundo álbum *The Downward Spiral*, no queda duda que su esencia recorre todo el trabajo hasta llegar a sus últimas producciones.

El sonido de *The Downward Spiral* evoca a las fábricas y a los motores cual oda futurista. Se abstraen influencias de Kraftwerk, John Cage y Karlheinz Stockhausen, así como del *Low* (1977) de David Bowie a diferencia de la influencia *heavy metal* tan característica de bandas como Pantera o Godflesh en el *Broken EP* (1992) o al ritmo electrónico de *Pretty Hate Machine*. En orden de componer y grabar el disco Reznor alquiló la casa de Beverly Hills donde fue asesinada Sharon Tate por Charles Manson y la volvió estudio de grabación.

El espiral alrededor del cual Reznor ha consolidado la mayor parte de su obra es el camino a la perfección y para llegar a él la carne debe ser sometida a las más terribles pruebas. Nos volvemos niños torturados por las eternas cuestiones sobre religión, sexo, violencia, deshumanización, sociedad, enfermedad, drogas y finalmente suicidio, travesía tan personal que halla realidad en la propia vida de Reznor.

Así, en “Closer” hallamos todos los significantes mencionados en esta tesis: los rituales totémicos de las tribus, las orgías dionisiacas, la tragedia griega, el pecado original, la caída de la Torre de Babel, *El Paraíso perdido* de Milton, *El Hombre del Vitrubio* de Da Vinci, *El extraño caso del Dr. Jekyll y el Sr. Hyde*, Baudelaire, Rimbaud, los asesinatos de Jack “El Destripador”, por citar algunas. La canción fue usada incluso junto con “The Heart’s Filthy Lesson” de David Bowie para la banda sonora de *Se7en*, película que desentraña sin tapujos los asesinatos cometidos por un homicida obsesionado con los siete pecados capitales.

“Closer” al igual que “The Hearts filthy Lesson” se valen de una misma plástica y una paleta de colores uniforme. En el singular caso en cuestión, Mark Romanek y Reznor optaron por una estética *steam punk* mediante el uso del filtro sepia para dar clara textura desgastada a una locación que asemeja un laboratorio, un taller, un rastro y un quirófano al mismo tiempo

El video claramente es parte de una larga cadena de horrores figurados desde Thomas de Quincey y Goya o las pinturas grotescas de Arcimboldo; el uso de los recursos escenográficos son alegóricos a las creaciones biomecánicas de H.R. Giger y David Ho, los collages de *Una Semaine de Bonté* de Max Ernst o el teatro de la crueldad de Artaud. No puedo evitar sentirme parte de un performance de Ron Athey o posando para Joel Peter Witkin; es decir, de alguna forma el espectador se siente observado mientras aprecia “Closer” y a la vez éste desea ser mirado.

Por un momento somos actores en una puesta en escena tan real que quedaremos desnudos, nuestros músculos figurarán expuestos y verán ello que no deseamos que vean, un cuerpo sin órganos. “Closer” es una reproducción audiovisual de nuestros momentos más íntimos e inquietantes, poniendo en duda toda moral a símil de la propuesta del accionismo vienés con Herman Nitsch, Gunter Brus y Rudolf Schwarzkogler.

El video claramente remite a las fotografías de Man Ray, como es la del metrónomo con un ojo; los retratos con carne tan famosos de Francis Bacon (fig. 4.1); la influencia de Carlos Schwabe, Odilon Redon y así mismo creadores como James van der Zee, Felicien Rops con *Pornocrates* (fig.4.2), Rudolf Hausner con *Forum optyki zwróconej do wnętrza* (fig.4.3) y George Tooker con *Self Portrait* y *Government Bureau*. Claramente ampliamos nuestras herramientas técnicas para plasmar impresiones mediante el uso del cuerpo, sólo entonces el lienzo es desplazado por una superficie en lenta degradación, sin embargo las delicias de la carne se disfrutaban más al contemplar la descomposición.

Dicha idea recuerda a *The Pillow book* (1996) de Peter Greenaway y sobre todo a *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) de Tobe Hoper la cual fue inspirada por los asesinatos cometidos por Ed Gein, Albert Fish, Ted Bundy o John Wayne Gacy. Saló de Pier Paolo Passolini, *Fantastic Planet* de René Laloux, *Videodrome* de Cronenberg y sobre todo *Street of Crocodiles* de hermanos Quay también fungen de antecedentes de esta producción.

Tomando atención específicamente en el simio crucificado, la mujer desnuda con antifaz, las gemelas unidas por el cabello y la naturaleza muerta con el rostro de Reznor encontramos una serie de pastiches con respecto a las fotografías de Witkin como *Harvest* (fig.4.4), *Penitente*, *Siamese Twins*. La inspiración de Reznor y Romanek hace también fuerte alusión al Marqués de Sade, especialmente en un pasaje de *Justine* cuando la protagonista es raptada por un cirujano que desea abrirla y jugar con sus adentros o de igual manera nos recuerda a autores como Bataille, Houellebecq y Barker.

Antes de “Closer” jamás hubo un videoclip similar por lo cual no hay muchos videos así antes de él salvo por los casos de “Erotica” o “Justify my love” de Madonna. Sin embargo “Closer” influyó en la creación de videoclips subsecuentes como “The Hearts Filthy Lesson” y “Like a Dead Man Walking” de Bowie, “Mary Jane’s Last Dance” de Tom Petty and the Heartbreakers, “Bedtime Story” de Madonna, “Push it” de Garbage, “Untitled” de Sigur Ros, la gran mayoría de los videos de Marilyn Manson, “Y Control” de los Yeah Yeah Yeahs, “Protege Moi” de Placebo, “Mein Teil” de Rammstein, “Prison Sex” y “Sober” de Tool, “Hurricane” de 30 Seconds to Mars o “Maniac” de Kid Cudi y en el cine a filmes como *The Cell*, *Jacob’s Ladder*, *Se7en*, *Irreversible* y *Martyrs*, entre otros.

Sin embargo el horror no se prefigura por la violencia de estos significantes sino por la extrañeza ante escenas que no son convencionales. Cabría aquí la siguiente reflexión: si lo violento es patético lo doméstico termina por volverse apático, de allí parte nuestra insatisfacción. Al iniciar el videoclip se aprecia el título del video montado con el efecto sonoro de un proyector, el corte lleva a la imagen de un corazón sostenido a una silla y conectado a lo que parece ser un aparato encargado de hacerlo funcionar artificialmente, desprendiendo vapor al bombear y emitiendo un sonido de máquina con ritmo intermitente que emula a los latidos de un corazón.

Acto seguido el video presenta un collage de imágenes yuxtapuestas mientras se divisa la silueta de Reznor. La textura desgastada se da gracias a que Reznor consiguió una lata de cinta fílmica sin usar de principios de siglo y

posteriormente Romanek quemó el celuloide con ácido cítrico, de allí la apariencia de vejez que tanto asemeja a las producciones de Kyle Cooper en los títulos de *Se7en* y más recientemente para TV, *American Horror Story*. Justo antes de entrar al coro la letra reza “(Help me...) *The only thing that works for me, help me get away from myself...*” la imagen muestra a un simio crucificado y a un escarabajo tirado tratando de regresar a su postura.

El segundo estribillo reza “(Help me...) *You tear down my reason, (Help me...) It's your sex I can smell (Help me...) You make me perfect, help me become somebody else*”. En dicho instante figuran unos burócratas tras una cortina que sube mediante una polea, así como a una máquina que hace girar una cabeza de cerdo evocando a *El Señor de las moscas* de William Golding. Reznor vestido de cuero, se halla encadenado al techo y figura una mujer desnuda usando un cráneo de macho cabrío como máscara reminiscente del minotauro.

Posterior al segundo coro se aprecian una serie de imágenes donde figura una niña, dos gemelas unidas por el cabello y un hombre con ojo de vidrio dando vueltas en su eje a modo de exhibición cuales fenómenos, así mismo Reznor susurra casi imperceptiblemente el final de la letra “*Through every forest, above the trees, within my stomach, scraped off my knees, I drink the honey, inside your hive...You are the reason I stay alive...*” En tanto la música progresa el ritmo se acelera y con él la yuxtaposición de imágenes, únicamente para terminar con unas cuantas notas de un órgano.

“Closer” es un video difícil de apreciar dada la crudeza de su contenido. Sin embargo marca un cambio poético a la acostumbrada estética previa de Nine Inch Nails como significó el cortometraje *Broken* el cual fue el montaje de los videoclips “Pinion”, “Wish”, “Help me I am in Hell”, “Happiness in Slavery” y “Gave up” con una producción casera llevada a cabo por Reznor y un cast anónimo en donde emulan un filme *snuff* en el que se aprecia el registro del secuestro, asesinato y violación post mortem de un adolescente

Influida por películas como la británica *Peeping Tom* (1960) o *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), *Broken* ha permanecido en un status de leyenda urbana en la cultura underground tal como ha sucedido con las verdaderas películas *snuff* que han inspirado los filmes *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar, *8mm* (1998) de Joel Schumacher o la polémica serie asiática *Guinea Pig*. Mientras que *Broken* no deja nada al misterio, el erotismo creciente de “Closer” deja a la carne expresarse por sus propios medios grotescos, ella sola se abre para ser fotografiada, como muchas fotos de Andrés Serrano o los miembros tullidos de Witkin.

NIN fue pionero en la ruptura de los límites culturales establecidos por la sociedad y la economía dominada por la industria comercial. Si bien su música descende de David Bowie, Black Sabbath, The Jesus and Mary Chain o Alice Cooper, el proyecto liderado por Reznor se ubica consagrado como uno de los máximos exponentes del metal no por lo explícito de su música, mas por la silenciosa provocación expresada por su obra, de la cual “Closer” es médula. Cuando Reznor fue cuestionado sobre el significado del nombre *Pretty Hate Machine* él tan sólo contestó que se debía a la máquina generadora de música a través de la cual explotó la angustia, la ira y el odio hacia las estructuras de coerción social, política y económica.

Su “bonita máquina de odio” llegó aún más lejos con “Closer” al convertirse en una máquina de poesía destructiva como Vostell idealizó alguna vez, desapareciendo los límites entre la impresión sensorial y la expresión de la carne a través del cuerpo; Reznor alzó el dedo medio a toda censura. La máquina que agita la cabeza de puerco o la que hace latir el corazón son las herramientas por las cuales la letra escupió su veneno purificador. Los estribillos marcan un anhelo de perfección a través de la colisión con otro cuerpo, suerte de fundición divina y mortal, como testigo queda el caso del Presidente Schreber y los nervios de Dios.

El misterio resguardado por la obra en “Closer” tiene estricta relación con lo numinoso pues es el grito buscando escapar para resonar efímeramente en el espacio hasta desintegrarse en un eco, tal como sucede en *El Grito* (fig.4.5)

de Munch. Si la disrupción de “Closer” conlleva aspectos explícitos y desagradables es tan sólo para recordarnos que eso somos, la crepitud no es sólo por el paso del tiempo, nuestro interior también se halla decrepito a símil de *El Retrato de Dorian Gray*.

La pasión existencial nos impele a sucumbir a los tabús en orden de devorarnos los unos a los otros y amar dichos momentos de liberación en el sexo, las drogas y el exceso, fuentes de éxtasis con posibilidades iguales de matarnos. El coro reza “*I wanna fuck you like an animal, I wanna feel you from the inside, I wanna fuck you like an animal, my whole existence is flawed, you get me closer to God*”, es decir, apela a la copula sagrada donde no hay cabida para la lógica de la explicación, sentir los adentros del “otro” son allí uno de los caminos para llegar a “Dios”, lo *uno* que nos recuerda al filme *Begotten* (1991).

“Closer” nos impele a bailar extáticamente en una orgía sensorial puesta en marcha por el montaje. El odio de esta bonita máquina no tiene que ver con un rencor a la miseria, por el contrario, es un amor a la putrefacción que nos es inherente como implica el camino del espiral descendente. A lo largo de dicho camino nos asusta la surrealidad de figuraciones decadentes y sin embargo nos fascina al punto de llegar a la bajeza extrema de la abyección pues queremos ser perfectos, dignos del sacrificio dionisiaco. Cristo no caminó sobre una alfombra roja, al morir se dice que descendió a los infiernos para liberar a los justos que le habían precedido en el seno de Abraham y se hallaban a la espera del libertador.

Mientras torturas y castigos se ciernen en la Tierra, la carne tan sólo expresa amor en su odioso silencio. La Tierra se halla temerosa, expectante al primer sonido de la carne que cual trompeta anuncia el fin del mundo y sin embargo el silencio detenta la salvación, pues dicho silencio yace en la futilidad de la existencia.

La condena del hombre es su gran salvación y dicho esto se muestra el camino del espiral descendente como principio de perfección ya encontrado en la divina proporción o sección áurea a partir del espiral del nautilus como parte

de las proporciones del cuerpo humano yacidas en el *Hombre de Vitrubio* de Da Vinci. Y ahí al ritmo extático del pimer coro vemos a Trent Reznor mostrando la expresión matemática de la carne en aquel nautilus carente de significado, y cuya significancia radica en someternos a este viaje en orden de apreciar el misterioso camino para estar “más cerca de Dios”.



4.2.- « Words are useless, especially sentences »

Bedtime Story, Madonna/Mark Romanek (1995)

Hablar es un acto individual. Acomodamos las ideas para inteligir y hallar significado entre la maraña de ideas y pensamientos condensados a lo largo y ancho de nuestra vaga imaginación. La propia naturaleza de la condición humana nos hace tender al desorden y a la confusión, por eso hablar es una manifestación de control sobre la amenazadora ambigüedad.

La vacuidad de la palabra hablada rige al mundo. Promete cosas; justifica actos; agrade o seduce; el habla estructurada por el alienante signo devenido en palabras conforma una visión tajante de la realidad y así, de los modos de producción a través de los cuales las sociedades esgriman sus facultades.

Habiendo escrito lo anterior ¿se puede hallar una palabra inútil? Y más aún si ese fuera el caso ¿Para qué hablar? Entre esta pregunta y su respuesta hay un abismo de vicisitudes entre las cuales se disponen los ríos infernales *Lethe* y *Mnemósyne*, es decir, olvido y memoria, y donde finalmente hemos de perdernos hasta que la respuesta se convierta en pregunta y la pregunta en sofisma.

Hablar no es provocador, al menos no sin una intensión y una expresión tácita. Siempre me ha sido difícil hablar con la gente, me ocasiona miedo y asco. El deber de expresar a través de la lengua por convención es una obligación autorepresiva donde todo está sujeto a la reinterpretación y a la representación. Diario fingimos conexiones reales entre nosotros, hablamos con personas que jamás volveremos a ver o recordar tan sólo por una necesidad artificial de supervivencia.

No es una cercanía, una proximidad o un entretiempp, es sólo conveniencia, relaciones de poder. En el habla, y con esto me refiero al

discurso específicamente, aquello que interesa es la seducción pues allí radica la empatía o la certeza de que lo dicho es entendido por el “otro” y éste a su vez conteste. Sin embargo la provocación en el discurso es algo subyacente a él, un ímpetu asentado en la inmanencia del gesto y la entonación.

Provocar es en muchos sentidos complejo, trasciende cualquier estética o representación comercial como se ha sostenido, es un ímpetu que no se da por voluntad consciente. Por el contrario, es una suerte de audacia y a la vez de ingenuidad que implica labrar un camino incansablemente sin pensar en él, obteniendo ingenuidades tan grandes como proezas.

Madonna ha sido un *eidolon* de las masas durante los últimos treinta años. Valiéndose de su astucia y ambición ha logrado consagrarse como uno de los mayores íconos *pop*, que más allá de apagarse ha sabido sacarle jugo a los escándalos de su vida íntima, sus cambios de apariencia y sus ideas que tanto enardecen a los públicos, tanto a fanáticos como a detractores, lo cual deviene en una presencia mediática brutal y miles de millones de dólares en su cuenta bancaria. No estoy implicando que Madonna encaje en el molde de audacia previamente descrito, sin embargo cabe la posibilidad de comparar el ímpetu audaz con la expedición de estados liminoides por parte de su música.

La “Reina del pop” se mantiene activa por una suerte de acciones que nada han tenido de ingenuas, como las cruces en llamas de su video “Like a Prayer” (1987), la publicación de su libro *Sex* junto con la aparición de su álbum *Erotica* del cual se desprendieron dos videos que fueron altamente censurados por su contenido sexual, el sencillo homónimo al álbum y también “Justify my love”. Así mismo se recuerdan sus presentaciones semidesnuda durante “The Girlie Show” o más recientemente su representación de la crucifixión en el “Confessions Tour” de 2008.

Si bien se ha valido de su sexualidad y su sensualidad semiexplícitamente así como de sus constantes reinenciones de imagen o adopción de nuevos ritmos, para este ensayo sólo interesa el momento en que Madonna guardó silencio como momento más ingenuo y más audaz de su

carrera, el cual fue por supuesto efímero, pero no menos provocador. El video en cuestión se desprendió del álbum *Bedtime Stories* (1994), el cual tuvo un éxito relativo y sin embargo superior a su predecesor *Erotica*.

“Bedtime Story” fue una producción en la cual se hicieron notar las primeras influencias de la música electrónica en ella, como son específicamente los subgéneros *techno*, *house*, *trip-hop*, *chill out* y sobre todo *trance* que bien pueden compararse con el trabajo de la banda Everything but the girl y su canción “Missing” (1994) así como “Violently happy” (1994) de la islandesa Björk, quien a propósito contribuyó a escribir la letra de este sencillo para Madonna, lo cual contrasta bastante con el resto del álbum que se halla influido por el R&B.

La anécdota cuenta que tras la satanización de su imagen con *Erotica*, Madonna decidió suavizar su estilo y sus ritmos, con lo cual no sólo significó una pausa a sus escándalos, sino también un minuto de silencio al enardecimiento mediático dada la falta de gira mundial para la promoción del álbum puesto que decidió abocarse un momento a su carrera de actriz al ser elegida para interpretar a Eva Perón en el filme *Evita*.

El video contó con la dirección de Mark Romanek, realizador que había colaborado previamente con ella para el sencillo “Rain”. Romanek carece de un estilo específico con el cual se identifique su videografía, es multifacético y si hay motivos que puedan entrelazar sus videos no son perceptibles ni minimamente importantes para esta tesis, tan sólo basta con apelar a una extrañeza audiovisual relativa al video previamente revisado aquí, “Closer”.

Dicho videoclip a cargo de Nine Inch Nails y dirigido por el mismo Romanek se halla en la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York junto con “Bedtime Story” y éste último se encuentra en la lista de los videos más caros jamás hechos, siendo superado sólo por otro video a cargo suyo, “Scream” de Michael y Janet Jackson.

En “Bedtime Story” se hallan referencias a otros videoclips como “The Killing Moon” de Echo and the Bunnymen, “Cuts you up” de Peter Murphy y “The Dreamin” o “Sat in your Lap” de Kate Bush, sin embargo el tratamiento estético es un pastiche de los filmes *Sayat Nova* de Sergei Parajanov (fig. 5.1) y *Stalker* de Andrei Tarkovski, filmes que influyeron en la cinematografía de Peter Greenaway, sobre todo en *Prospero’s Books*, y que hallaron tratamiento nuevamente en la estética del hindú Tarsem Singh en sus cintas *The Cell* y *The Fall* (fig. 5.2) así como el videoclip “Sweet Lullaby” de Deep Forest, también dirigido por él.

De igual manera encuentran significantes directos al surrealismo en pinturas como *Los amantes*, *Nacer de nuevo*, *Reflejo Lunar*, *La visión roja* y *Creación de aves* de Remedios Varo; *La gigante* (fig. 5.3) de Leonora Carrington; *Le Bout du Monde* (fig. 5.4) y *L’amitiè* de Leonor Fini; *La Sep Mortaj Pekoj* de Victor Campos; fotografías como *Le Violon d’Ingres* de Man Ray o *La Mujer que fue un pájaro* de Joel-Peter Witkin; y finalmente a través de detalles hace alusión a René Magritte (las palomas), Vincent Van Gogh (el girasol), así como a Lucian Freud (el hombre robusto que da la espalda), Frida Kahlo (la cara con bocas en lugar de ojos) y el movimiento simbolista con Gustav Klimt, Gustave Moreau o Fernand Khnopff.

Con una fotografía que varía entre matices saturados de amarillo, naranja, azul, ocre y café, así como su ya mencionado corte de ensoñación logra referenciarlo con otros videos como “Nancy Boy” y “Bruise Pristine” de Placebo, “Pagan Poetry”, “Possibly Maybe” e “Isobel” de Björk, “Ava Adore” y “Stand inside your Love” de los Smashing Pumpkins, “Frozen” de la misma Madonna, “Raspberry Swirl” y “Cornflake girl” de Tori Amos, “In your Room” de Depeche Mode, “The Perfect Drug” de NIN (también dirigido por Romanek) y “Tourniquet” de Marilyn Manson, el cual se revisará más adelante. Así mismo no se puede negar la influencia que tuvo para videoclips como “What else is There” de Royksopp y sobre todo “Born this Way” de Lady Gaga.

La imaginería del video queda claro que se respalda por significantes previos y la creciente influencia de las creencias *New Age* que datan desde el

Hermetismo tan promovido en algún momento por Aleister Crowley, así como la tradición sufi de los derviches giróvagos de la secta Mevlevi. Más allá de ligarlo con dicha secta o con Rumi (Mevlana), “Bedtime Story” es una parpadeo silencioso en Madonna y allí yace su verdadera provocación.

“*Today is the last day that I'm using words, they've gone out, lost their meaning, don't function anymore*” reza el principio de la canción, aludiendo no sólo a las fallas del lenguaje tan puestas en entredicho a lo largo de este estudio. Madonna sin quererlo saca a relucir su momento más honesto e incluso más ingenuo, su silencio.

La canción hecha a través de sintetizadores comienza suavemente entremezclando cámara fija y *dolly in* de corta distancia para detallar el cuerpo de la cantante en estado de trance. Conforme el video progresa escuchamos constantemente la palabra “*travelling*” hasta terminar diciendo “*to the arms of unconsciousness*”, momento en el cual los derviches comienzan su danza y sólo se siente el *tempo* relajado de la canción. En la entrada del primer coro se halla el reflejo de la cantante en el agua presentado con una suerte de fantasmagoría que invita por el subtexto de la canción “*let's get uncounscious honey, let's get unconcious*” a perderse en el mismo hechizo que Narciso. Hacia el final de la canción alcanzamos a escuchar gemidos en la reverberación que junto al ritmo, aumentan el fluir de las figuraciones hasta detenerse con el despertar de la cantante.

Si bien la canción nunca llegó al número uno de las listas de popularidad y el video tampoco es el más icónico de su carrera es por la simple reflexión en la cual por un momento Madonna se volvió anónima, es decir, “Bedtime Story” no es de ella, no es ella en ningún momento y nadie lo entendió. La cantante se deslindo de sí accidentalmente y con su ego se fue toda ambición, al menos simbólicamente.

La obra del video invita a sucumbir. A diferencia de sus videos más populares como “Vogue” y sus coreografías aquí no hay tal y sin embargo logró llegar al *Hot Dance Club Songs Chart* de Estados Unidos. La invitación

(ingenua y audaz a la vez) consiste en un revés de todo aquello representado por Madonna anteriormente y al mismo tiempo constituye un suceso jamás repetido en su carrera: morir. Al olvidar el cuerpo al espíritu se olvidan los dogmas de la religión y el arte, cediendo a la ingenuidad de la relación íntima entre el cuerpo y el espacio. Los Derviches Mevleví danzan en círculos para manifestar su relación amorosa con el espacio universal que habitamos.

De origen musulmán y tradicional de Turquía, la orden Sufi Mevleví sigue de cerca este camino de ascensión del alma que se une con Dios (el *todo*) y retorna madura al cuerpo tras dejar la carne, realizando la invocación de los nombres de Dios (*Dhikr*) mediante esta danza giratoria (*Samā*), orquestando un concierto espiritual de música y poesía corporal donde el vestuario (falda, manto y gorro cónico) simbolizan la muerte del ego sublevado ante la vastedad.

Dicho lo anterior se ubica una contraposición válida al materialismo superficial al cual apela específicamente la cumbre comercial de Madonna, la canción "Express Yourself", la cual habla por redundancia sobre "expresar" mediante palabras los sentimientos, cuando "Bedtime Story" rinde sus nexos lógicos al sueño. La obra lleva a abandonar dicha impronta olvidando preguntas y la canción misma cae en cuenta de la futilidad de las palabras, de allí el estribillo "*Words are useless, especicallly sentences, they don't stand for anything, how could they explain how I feel?*". Ya no Madonna, la obra deja de decir para comenzar a comunicar. La letra se halla totalmente vacía, es tan repetitiva como las olas del mar.

"Bedtime Story" en tanto invitación a dormir implica sumirse en la inconsciencia como dicta el coro "*Traveling, leaving logic and reason, traveling, to the arms of unconsciousness*" en donde ya nada tiene sentido y no hay explicación, tan sólo un ímpetu por hacer las cosas, un magnetismo impulsivo que se define entre Eros (Amor), y los gemelos Thanatos (Muerte) e Hypnos (Sueño), en la cual, a símil de ideograma la sumatoria de éstos consecuentemente lleva al sexo como espacio ritual de muerte, el erotismo.

Pero allí la letra sólo actúa como comando hipnótico, susurro que obliga a la inmovilidad.

El *beat* de la canción en comparsa con la danza de los derviches nos llevan forzosamente a girar en nuestro propio eje y voltear al cielo en la oscuridad de la noche para ver a través de la luna o al revés, cual girasol, seguir con la mirada al sol en orden de hallar la oscuridad de la ceguera. Van Gogh sin más encontró en el girasol ese movimiento que sigue a la contemplación solar como bien notó Bataille. En el girasol se encuentra la geometría perfecta, la “Flor de la vida”, pero también éste es receptor de toda la mierda derramada por el año solar.

El girasol trasciende a su propio símbolo. En “Bedtime story” es una invitación al dormir suicida, libro de cabecera y opio que lleva a la caída como sacrificio de la lengua y las palabras. Éstas tan sólo implican el comienzo del desmembramiento dionisiaco continuado por la docta ignorancia de Nicolás de Cusa, siguiendo al final de la canción “*and all that you’ve ever learned, try to forget, I’ll never explain again*”, yace primero como inscripción en árabe en el fotograma donde se pisan las uvas, recordando el proceso de producción del vino y posteriormente en la aterradora figuración de la cantante con bocas en lugar de ojos y ojo en lugar de boca; la monstruosidad nos indica el camino del sentir y del olvido al despertar.

Pero la danza expresada va más allá de la representación de la unión espiritual. Aquí el discruso acaba pero impele a sentir y ser uno con la existencia mediante el movimiento. Es la búsqueda de la divinidad dentro de sí para comprender cómo hay miles de ojos en el cuerpo, cuya presencia se encuentra en íntima relación con el espacio que ocupamos, aquello que atraviesa nuestro sistema nervioso y Gilles Deleuze llama noblemente, *sensación*.

La asombrosa yuxtaposición de figuraciones como en “Closer” de NIN o “Push it” de Garbage, sostienen un collage audiovisual en el cual la sexualidad no está ausente. Si “Erotica” marcó la sexualidad post-sida, “Bedtime Story”

marcó el romance post sida, una suerte de cópula alucinante con lo visualmente inentendible pero profundamente inefable y enfermizo, un vistazo a la húmeda realidad del interior por el reconocimiento de las miserias externas, lo cual es en principio boleto de primera fila a la inminente destrucción de toda civilización, tal como supone el personaje de Justine en *Melancholia* de Lars von Trier.

Emula a la pequeña muerte donde el deseo del ego ha sucumbido al deseo de la existencia misma, el cual tan sólo implica una traducción metafórica en la sabiduría de Sileno al responderle a Midas sobre lo mejor para el hombre: “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿Por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto” Si es así, ¿para qué hablar? Y ante todo, ¿hay palabra inútil? Sí que la hay, se dice “despertar”.



4.3.-« Something in our skies, something in our blood»

The Heart's filthy lesson, David Bowie/Sam Bayer (1995)

La náusea de apreciar lo extraño sólo es superada al vivir lo extraño. Por un lado lo *Unheimlich* en Freud nos imbuje de una capacidad de asombro ante eso que es tan familiar como los deshechos fecales. Siguiendo esta misma orientación, el *revenant* abyecto planteado por Kristeva marca esta forzosa evolución del concepto freudiano en el cual no sólo se aprecia o se contempla lo extraño, sino que también acosa.

La fría desnudez de lo que regresa desde el interior es siempre la primera capa de piel de David Bowie. Más allá de lo camaleónico y una carrera llena de excesos y transformaciones hacen de David Bowie no sólo un ícono de influencia para todas las generaciones artísticas posteriores a él, sino una de las figuras que ha hecho del condimento extraño de “lo arte” una vida.

Si bien su gran auge fue durante la década de los 60 y 70 con personificaciones de Ziggy Stardust, The Thin White Duke o Aladdin Sane, fue en la década de los 90 cuando la obra de Bowie no sólo lucha por sobrevivir a la alienación y ser escuchada, sino también buscó abrir un cisma definitivo entre el interior racional del hombre y su sensualidad. La cruda verdad es que los videos de Bowie sólo se parecen a los videos de él mismo como se aprecia en “Strangers when we meet” (1995), “Little Wonder” (1997) y “Dead man walking” (1997), los últimas dos del álbum *Earthling*.

“The Hearts filthy lesson” apareció en una época de nostalgia desmedida ante el panorama de miseria que presentaba el nuevo siglo. Siendo el primer sencillo del álbum *1.Outside* (1995), el tema en conjunto con un planteamiento íntimo del álbum mismo lleva a Bowie a conjeturar una serie de conceptos sobre la naturaleza del arte, es decir, la pregunta “¿Qué es el arte?” Se disuelve y se transforma en afirmación: “El arte que (no) es”.

La obviedad de la propuesta audiovisual figura una serie de supuestos preliminares sobre su estética, nos obliga no sólo a cerrarla y asociarla con lo barroco solamente, sino con una concatenación de patrones que nos orillan a buscar a símil de cirujano entre las vísceras del enfermo para extraer un tumor.

Si bien esto parte de muchas aportaciones de Sam Bayer, la paleta de colores no es oscilatoria sino se halla basada en una uniformidad entre el dorado, el café, el negro y el sepia, no hay más. Lo curioso es aquello enraizado tras estos matices de textura antigua: la precariedad.

1. *Outside* es en este sentido un álbum cumbre de la distopia ya tan metaforizada por Burroughs en *Yonki* o *El almuerzo desnudo* y aún desde antes por Miller en sus *Trópicos*. Bowie figura a Nathan Adler, un testigo de la vivencia distópica en la cual reflexiona y refleja de manera escatológica en torno a la ansiedad contemporánea de fin de siglo en donde el arte se torna una cruzada sedienta de sangre, de allí la apuesta de Bowie como revés sociópata de la misma sociedad prejuiciosa que le trajo al mundo.

Junto a “Closer” de Nine Inch Nails, “The Hearts filthy lesson” es incluida en el soundtrack del polémico filme de David Fincher, *Se7en*, y sirve de comparsa perfecta para erigir un poema en torno a esa miseria tan perturbada por una nostalgia religiosa y una fe renovada en la perpetración del cuerpo a partir de la mutilación y la mutación. Aunque diferente a la “Nueva Carne” de Cronenberg, al *cyberpunk* de William Gibson o la animación japonesa *Ghost in the shell*, la canción y en específico el video constituyen una manifestación necesaria para el estudio de la antropología del ritual en la contemporaneidad.

El caos y el desorden reinan en la figuración. Toda civilización ha desaparecido. Se siente como nadar en sangre derramada y por supuesto evoca a Requichot (fig. 6.1). Lo intestino de la obra en el videoclip, como en Requichot, se nutre de esa realidad eviscerada tan ambigua que causa náusea al sucumbir a las elocubraciones de la voluptuosidad, exceso de drogas, tatuajes, perforaciones y enfermedades venéreas que atisban al hombre como lo que es, una bestia que gusta de violentar su cuerpo.

El convulso montaje puesto en marcha por Bayer y Bowie lleva a encontrar el caos del afuera distópico en un taller cerrado donde erigen a un maniquí como el ídolo de un culto apocalíptico. Pero ¿Cuándo un culto no ha sido apocalíptico? La cultura se conforma con restos de sexo para construir sus reflexiones preliminares y mantener a los individuos deseantes de más y más, es decir, la cultura instituida ha mostrado ser ineficaz para mantener el sacrificio, el ritual y la significancia de la sangre dentro de la fiesta como alguna vez sostuvo Marcel Mauss.

La puesta en escena nos lleva a un festín de celebración hacia el ídolo recién erigido al ritmo de sonidos tonales inspirados en industrias, combinados con acordes del piano clásico y sonidos procesados y ruidosos de la guitarra eléctrica. Allí, toda la carnicería toma lugar en el desmembramiento del maniquí en orden de transformarle de un inexpresivo *kurós* a una figuración dionisiaca, el Minotauro.

En “The Hearts filthy lesson” Bowie apela al auge del neopaganismo como necesidad de creer en algo nuevo. Se basa en una tradicional figuración de violencia para condensar el imaginario colectivo actual específicamente materializado en las manifestaciones rituales de los *performances* corporales extremos como se puede apreciar a través de personajes como Ron Athey (fig. 6.2), Miss Crash o Franko B, así como en los textos de Sade, Artaud, Bataille y audiovisualmente en *Saló* de Passolini, *Begotten* de Elias Menhige o el género *gore* por ejemplo.

Así, cualquier forma de bautismo conlleva la mutilación y el derramamiento de sangre como hace notar la perforación de la cabeza de un hombre con jeringas infecciosas que tanto recuerdan a uno de los modos de transmisión del VIH, al consumo de drogas por vía intravenosa y a la coronación de Cristo.

El maniquí, como se notará más adelante en “Tourniquet” de Marilyn Manson, es una *tabla rasa*, un *kurós* contemporáneo en el cual se inscriben

metáforas de creación y destrucción que se dan gracias al amor inalcanzable o la imposibilidad de amar y ser amado. Sin embargo, en este sentido, la metáfora de “The Hearts filthy lesson” se sumerge más hacia los confines del tabú y el ritual primitivo que halla refiguración, como se aprecia, en el pasaje del becerro de oro construido por los hebreos a las faldas del Sinaí en espera de Moises, o bien en la Última Cena.

El maniquí al ser desmembrado clama ser el Acéfalo de Bataille, el cual se entiende como el removimiento de los nódulos de la razón. La decapitación se vuelve la celebración lúdica por la cual se extirpa la servidumbre y la muerte del líder tiránico, Dios, o bien su representación en la tierra como sucedió al decapitar al Luis XVI.

En el proceso de construcción del minotauro la canción reza: *“Paddy, oh, Paddy, I think I've lost my way, I'm already five years older, I'm already in my grave...”* La plegaria implica una petición de ayuda a un “otro” a terminar la misión prometeica de entregar el fuego a la humanidad, es decir, se necesita del otro para cruzar esa atmósfera de oscuridad, ese fantástico abismo de muerte.

“Oh, Ramona, if there was only something between us, if there was only something between us, other than our clothes. Something in our skies, Something in our skies, something in our blood, something in our skies”

El coro versa sobre la inflamante discontinuidad entre los seres, una pequeña muerte clamada por Nathan Adler a Ramona P. Stone como la necesidad de quemar esa discontinuidad y abandonarse al exceso en un sentido de violación y polución atmosférica. Para imaginar esta metáfora regresamos a Requichot so pretexto de evidenciar el fluir de la sangre infectada que nos deja sobrevivir sin matarnos. Es decir, ya no es la necesidad vampírica de vivir de la sangre, más bien se trata de sentir cómo se apreciaría dicha necesidad desde adentro.

La obra es aquí una suerte de bolo alimenticio, vomitivo e incluso fecal, evoca olores fétidos y a la vez una mirada a la degustación gastronómica que se convierte en digestión, suerte de voracidad troglodita insatisfecha que forzosamente nos hace revisar las historias de *Gargantúa y Pantagruel* de Rebelais, cuya glotonería es de grotesca inmoralidad tan sólo por la participación colectiva del carnaval, como ocurre en los fragmentos de la Última Cena en el video.

Bajo esta misma idea Bakhtin reflexiona sobre lo grotesco en Rebelais como muerte y renovación intrínsecas a los cambios corporales a través de la comida, la evacuación y el sexo. Sade, como Arcimboldo o Requichot lograron hacer sentir dicha idea, así como los filmes *Flaming Creatures* (1963) de Jack Smith o *Pink Flamingos* (1972) de John Waters en su momento, tan sólo cabe recordar de ésta última al personaje travestido Divine comer las heces de un perro, autoproclamándose “la persona más inmunda con vida” al final del filme.

El montaje en “The Hearts filthy lesson” obliga a celebrar, su ludismo recuerda los tiempos arcaicos del hombre, una disonancia caníbal enraizada en el silencio. La metáfora, la obra, el ideograma del videoclip se halla en una ambigua encrucijada del laberinto donde yace el minotauro. La respuesta está en el centro. ¿Por qué fascina el minotauro? El saber se desliza entre lo obvio y lo obtuso.

La figuración del ente frenético dionisiaco es en sí una alusión al macho cabrío. El antropomorfismo mítico del minotauro deviene de una concepción no racional del ser humano. El maniquí (o bien sus restos) no deja de ser acéfalo, la cabeza de toro no es un nódulo que lo haga racional, por el contrario, lo configura dentro de una animalidad obtusa e insignificada.

El minotauro que nació de la unión de Pasifae y el Toro blanco de Creta como castigo de Poseidón a la desobediencia del rey Minos no es sino la conceptualización de un ser que desafía y se opone a lo bueno y lo puro, de allí que las figuraciones de dioses toro devengan desde Dioniso hasta Satán, inagotables fuentes iconográficas así lo muestran:

La tauromaquia, las figuraciones de André Masson, los faunos, el dios celta Cernunnos o el Baphomet de los templarios que inspiraron *El Aquelarre* de Goya, la carta del Diablo en el tarot, principalmente el de la baraja de Thot creada por Aleister Crowley (fig. 6.3), las esculturas *Capricornio* y *El rey jugando con la reina* de Max Ernst, la pintura *This is called Satan* de H.R. Giger, la polémica fotografía de Guy Bourdin con cabezas de vaca para una campaña de Dior, el hombre con cabeza de vaca en *Gozu* (2003) de Takashi Miike, *El Laberinto del Fauno* (2006) de Guillermo del Toro y las mismas piñatas mexicanas.

¿Conceptual? ¿Qué puede existir de conceptual en un video o en una manifestación artística? Hacia allí gira el sentido obtuso del minotauro en “The Hearts filthy lesson”, una suerte que sólo puede consolidarse gracias a Francis Bacon, como se verá a continuación. La conceptualidad desciende de la idea a sabiendas de que una idea jamás muere. La vicisitud de lo anterior recae no en el entendimiento de la idea sino en su vivencia.

Toda la metáfora de suciedad, tanto en “The Hearts filthy lesson” como en “Until it sleeps” o “Closer” giran alrededor de una vivencia de arcaico simbolismo que Bowie halla al fascinarse por el tarot desde joven. La escenificación musical del cantante lo lleva a personificar diversos protagonistas como se sabe, sin embargo existe un personaje llamado El Artista/El Minotauro que canta en “Wishful Beginnings”, “Voyeur of Utter Destruction (as Beauty)” y “I’m Deranged”.

La relación entre El Artista/El Minotauro, el Detective Nathan Adler y el tarot se halla en la carta del Hierofante de Aleister Crowley. Bowie personifica al mesías que no ha llegado a partir del toro en el Hierofante en tanto materialización dionisiaca del que es desmembrado y decapitado para convertirse en el centro del universo figurado en el laberinto, allí donde se encuentra el corazón de la tierra, de las tinieblas.

¿Amar? He allí la inmundada lección que ha de aprender éste: “la muerte” dice Bowie, relacionándolo con el fruto prohibido del árbol del conocimiento. La perpetración del cuerpo nos lleva a la muerte, pero no nos deja acceder a ella. Entonces se nos figura una proyección de Bowie gritando al fondo de la escena, pero sólo se aprecia su boca exclamatoria que tanto nos recuerda a la pintura *Inocencio X* (fig. 6.4) de Bacon.

Bowie canta, la música suena, el cuerpo es mutilado, apreciamos sus fauces abiertas y al final de la canción susurra: “*Paddy, what a fantastic death abyss. It's the hearts filthy lesson, tell the others it's the hearts filthy lesson*”. El silencio del grito de Bowie es la mayor miseria y crueldad de la obra, es inaudible, pasa por un gesto cuando no lo es, al contrario, implica una tumba, un fantástico abismo de muerte donde se halla el (no) saber, se percibe inadvertido pero resuena en la memoria de nuestro cuerpo, a símil del silencio guardado por las sirenas en la versión de Ulises escrita por Kafka.

Ese grito de terror es el mismo del *Inocencio X* de Bacon. A través de esa boca infernal se halla el misterio más grande e inmundado y por ende, de acuerdo a la reflexión de Bakhtin, el más grotesco. Implica un silencio capaz de devorarnos en su glotonería sin siquiera darnos cuenta. Finalmente la boca que grita es la misma que nos prolonga al mundo exterior, la que perpetra nuestro cuerpo al ingerir comida y bebida, haciendo que el mundo externo entre por el abismo y las heces del ano solar en Bataille sean devoradas, como se muestra en *Saturno devorando a su hijo* de Goya. El hombre silenciosamente y sin caer en cuenta, obtiene aparente victoria sobre el mundo.

Sin embargo el mundo no puede hacer otra cosa salvo hacerse vomitar o defecar, de allí nacen las palabras y el sentido común. Es un ciclo de constante renovación que pasa inadvertida gracias a la muerte inaccesible, la lección inmundada del corazón aprendida por Eco al saberse no correspondida por Narciso. Allí, Eco termina siendo ese grito inasible que habita al umbral del abismo de muerte, creemos oírlo cuando ya no existe más y sin embargo nos acompaña eternamente como una grotesca y patética sombra fantasmal.



4.4.-«So tear me open and put me out, there's things inside that scream and shout»

Until it sleeps, Metallica/Sam Bayer (1996)

El enardecimiento que despierta la religión en los fieles es comparable únicamente con el caos de la conmoción ante un fenómeno natural. La fe es una manifestación que puede crear o destruir en tanto componente natural del *amour fou* como exaltación de la pasión hacia la divinidad y hacia el prójimo.

Entre la caída del muro de Berlín y el 11-S, la gente encontró refugio espiritual desesperadamente en formas más asibles para la mentalidad contemporánea, entre ellos los videoclips. Éstos se valieron de la crisis discursiva de las manifestaciones iconográficas religiosas anteriores para renovar dicha espiritualidad afianzada en la disrupción y la subversión hacia una sociedad y una religión hipócrita que habían olvidado a las generaciones jóvenes, volviendo masiva la legendaria cuestión cristiana: “¿Padre por qué me has abandonado?”

Una de las bandas que consolidaron esta perspectiva desde sus inicios en los ochenta fue desde luego Metallica. “Until it sleeps”, primer sencillo del álbum *Load* (1996), marcó específicamente un cambio del sonido usual de la banda tan enraizado en el *trash metal*, así como un deslizamiento de letras con temáticas socio-políticas a un ámbito íntimo a propósito de esta perspectiva hacia el desesperanzado porvenir.

La videografía de Metallica no suele ser expresiva, los relativos casos contrarios son “Enter Sandman” (1991), “The Unforgiven” (1991), “The Memory remains” (1997), “Fuel” (1998) y por supuesto “Until it sleeps”. *Body paint*, disfraces y maquillaje, son elementos visuales de uno de sus pocos videos icónicos, contando con referencias obvias del pecado original, la crucifixión y el infierno figurados en *El jardín de las delicias* (fig. 7.1) del Bosco.

¿Qué hace especial a este video? Sea absolutamente nada, o todo, ello recae en el espectador. El video se ubica entre uno más de los productos

audiovisuales que se valen de significantes del judeocristianismo claramente estilizada por Samuel Bayer, quien se repite a sí mismo otra vez después de piezas como “Smells like teen spirit” de Nirvana (1991), “Pixy” de Sybil Vane o “Zombie” de los Cranberries (1994) y “The Hearts filthy lesson” de David Bowie o “Vow” de Garbage (1995).

La tendencia romántica que subvierte todo orden y belleza en el audiovisual es la misma que se mofa de la iglesia y sus preceptos. La metáfora de la impureza hace claramente alusión a filmes que van desde *Simón del desierto* (1965), *The Exorcist* o *La montaña sagrada* (1973) y *The Omen* (1976); hasta videoclips como “It’s a sin” de los Pet Shop Boys (1987), “Like a prayer” de Madonna (1988), “Losing my religion” de R.E.M. (1991), “Heart-Shaped box” de Nirvana o “Walking in my shoes” de Depeche mode (1993), “Weak and Powerless” de A Perfect Circle (2003) y “Judas” de Lady Gaga (2011).

En tanto cruda verdad la única transgresión alentada por estos productos se dirige a un sentimiento religioso que aún en la actualidad no desea alejarse de sus raíces iconoclastas, de allí la polémica causada en todas las escenificaciones o reproducciones de pasajes religiosos como ocurrió con *The Last Temptation of Christ* (1988) de Scorsese, *The Passion of the Christ* (2004) de Gibson e incluso las alegorías musulmanas en los episodios “200” y “201” de *South Park* que terminaron en amenazas de muerte a los creadores de la serie por parte de extremistas islámicos en 2010, teniendo como antecedentes el 11-S y el asesinato del cineasta Theo van Gogh en 2004 tras exhibir su documental sobre la misoginia islámica, *Submission*.

Aquello inaceptable para los fieles es la parodia. La parodia consiste, en un sentido riguroso, en una práctica de vida, por lo tanto toda escenificación es parodia independientemente de su carácter trágico o cómico y es una concepción que “Until it sleeps” lleva a flor de piel, a lo cual volveremos más adelante. Las claras alusiones al Bosco, a Brueghel el Viejo, al *Decamerón* y a *La Divina Comedia*, no buscan sino una eminente introspección audiovisual que confía en su montaje.

La usual paleta aportada por Bayer varía en matices del cyan, el verde, el rojo, el ocre, el amarillo mostaza, el sepia, el marrón tan peculiares en los videos abordados en esta tesis, que contrastan altamente con el dorado y se hallan mayormente iluminados por fuentes difusas y frías en orden de crear una atmósfera decadente, fría y enferma parecida a la común interpretación medieval.

Junto con un maquillaje que va del *body paint* a la textura blanquecina tan característica de la técnica manierista de El Greco, la iluminación rescata las texturas tenebristas del Caravaggio en la gestualidad de los cuerpos tal como el fotógrafo Jan Saudek hace para sus fotografías, de hecho la figuración de Eva en el video se asemeja a su fotografía *Oh, that Virgin Els!* (fig. 7.2, 1985).

Así mismo entre los significantes claros en la escenificación de “La caída del hombre” son mucho más parecidos a *La tentación y caída de Eva* (fig. 7.3) de William Blake que se halla mucho más estilizada a comparación de otras representaciones del pasaje como la de Miguel Angel en la Capilla Sixtina o a la del Pergamino Anónimo del S.X. yacido en la Biblioteca de El Escorial en Madrid.

Al igual que en la pintura del Bosco, el videoclip muestra el Infierno mediante las figuraciones hiperbólicas del mal simbolizado en la serpiente con rasgos femeninos, la bestia sobrehumana que devora a un hombre, los diablillos que bailan en torno a la escena y recuerdan a la carta de El Diablo en el tarot en una suerte de audiovisión surreal de lo ya presentado por el pintor que concluye con la representación del *Ecce Homo* reminiscente del *Cristo de San Juan de la Cruz* de Dalí, *El Descendimiento de la cruz* de Rubens y sobre todo a *La Flagelación* pintada por Caravaggio.

El video carece casi por completo de desplazamientos de cámara, todo su ritmo depende de la música y los movimientos visuales de los intérpretes, dejando el patetismo a los otros elementos compositivos, la postproducción, las variaciones de luz, el zoom y la desfocalización del objetivo, motivos clásicos

en el estilo de Bayer, quien plantea una yuxtaposición concreta de imágenes grabadas en cámara fija, optando por una gran pose en movimiento.

En sí, la metáfora apelada por el videoclip comienza con el fragmento de la letra que reza: “*So tear me open and pour me out, there’s things inside that scream and shout*”. Dicha frase libera todo tipo de arrebatos frenéticos por parte de los miembros y el performance visual que se ven sobre todo marcados en los estribillos donde se ve a la banda y a su entorno sucumbir a la angustia. La segunda frase que sirve como hilo conductor al video es “*So wash me, until I’m clean*” en el siguiente estribillo donde se aprecia al bajista Jason Newstead violentado en el lodo.

Cada estribillo da entrada a uno de los pasajes, sin embargo el sentido obvio acaba allí. No da para más, toda interpretación resulta en una cadena inútil de conocimientos técnicos y analíticos como los descritos párrafos arriba. Sin embargo ¿cuál es la parodia que molesta de este video? El mero sentido obtuso lo hace sentir de antemano en el fragmento musical de entrada que lleva a buscar más allá de lo apreciado en la cadena de significantes analizados.

Lo obtuso está en la “impureza”. Como en *The Hearts filthy lesson* de Bowie, la parodia es una eminente decadencia que celebra la miseria y la tragedia del mundo. Cuando James Hetfield escribió la letra su padre recién había sucumbido tras una lucha contra el cáncer como había ocurrido con su madre tiempo atrás. La letra en un sentido obvio refiere a la enfermedad como algo tortuoso, de allí lo visual también y sin embargo la misma impureza parece radicar en el interior del cuerpo.

El pecado original es metáfora de una enfermedad hereditaria en la civilización, sería muy sencillo reducir la temática a la cristiandad por ponerlo de una manera. *Until it sleeps* hace vivir la culpa originaria, la pérdida del paraíso como la vida que es parodia, de allí que la impureza sea la enfermedad de la cual uno no se libra.

“So tear me open and pour me out, there’s things inside that scream and shout” reza e impele a la liberación de la animalidad más profunda, implica no sólo dejar ir aquellos miedos que gritan, sino dejarlos ser o en todo caso serlos. Los personificamos diario inconscientemente. Mentimos, destruimos con nuestros actos y nuestras palabras. No implica que un evento como el sucedido a Hetfield sea ridiculizado, no va por ese lado la idea de parodiar.

Parodiar en todo caso es un regalo de la representación en donde se pone en escena la tragedia de la vida, allí donde al unísono se halla la risa o el grito como expresa Bataille: “En el plano en que las cosas ocurren cada elemento se cambia en su contrario incesantemente. Dios se carga de pronto en una grandeza horrible. Con cada esfuerzo que hago por captarlo, el objeto de mis expectativas se cambia en su contrario”²⁰⁸.

La gente soporta que sus traumas sean rememorados, contados, pero no expresados audiovisualmente pues es más sencillo aceptar las palabras. La parodia rigurosa trasciende a la moda por su cercanía con la intimidad. El interior del hombre es una bestia capaz de torturar, pero no sólo no se desea aceptar la culpa, como en el pasaje de la flagelación de Cristo, sino que no se quiere tener que ver con cualquier tipo de violencia ni mucho menos evocarla pues no es “bien vista”, implica un retroceso a la Edad de piedra.

El infierno de El Bosco, que es el infierno en “Until it sleeps”, parodia la realidad terrena, lugar de enfermedades, guerra, injusticias, tragedia, miseria, crueldad, todas reprimidas en el interior. Por algo el tríptico de El Bosco ubica al Jardín y al Averno en una misma secuencia. Eso que nos place puede enfermar y destruir, pero nadie lo quiere apreciar y mucho menos verse reconocido en algo que es tan natural en el humano.

Cuando Hetfield canta el estribillo *“I’ll tear me open make you gone, no more can you hurt anyone, and the fear still shakes me, so hold me, until it*

²⁰⁸ Bataille, *Obras completas*, tomo 3, pág. 239, Gallimard, París. Encontrado en Melo Maturana, Natalia Elena Patricia. *La iconografía religiosa como un elemento de moda o diseño*. 2007. Universidad de Palermo. P.37.

sleeps” se encuentra rasgándose la ropa frente a un espejo graffiteado donde aparecen palabras que describen a un mal hombre: oscuro, ingenuo, imbécil, arrogante, etc. Tendemos a escupir halagos y culpas pero al decirlas rara vez las sentimos, rara vez vemos nuestro reflejo más allá de lo dicho.

Es una suerte de inseguridad que hace sentir indigno e incapaz de superar la condición animal del hombre, pero además implica el freno que nos evita sacrificar algo nuestro para, por así decirlo, salvarnos. La metáfora de la impureza es pues una imposibilidad de detener el Apocalipsis de cada uno, su juicio final. La ciencia no provee la inmortalidad. Detener la condena para que no haga más daño resulta idealista, no importa qué tan lejos huya uno, la sombra nos sigue, recordando un diálogo de *Inland Empire* de David Lynch que reza así:

“A little boy went out to play. When he opened his door, he saw the world. As he passed through the doorway, he caused a reflection. Evil was born. Evil was born, and followed the boy”²⁰⁹

La poética, aunque ambigua, sólo deja una posibilidad: vivir. El desmembramiento dionisiaco nos obliga a vivir, a aprender. El cuerpo enfermo tiene la memoria de todo el “mal” que causó, pero en este punto ya no se le puede llamar así. El mal es un pretexto para no vivir, una expresión más para describir al amor.

Lo patético nos urge a liberarnos en “Until it sleeps” de todos nuestros pecados, no por un anhelo de ser insensibles y no sentir culpa, la comunicación es clara en este aspecto, pero no entra en la moral. La culpa se transforma en vivencia y consciencia de la impureza del “yo” y del “otro”, tal como figura un delirante Cristo cubierto de sangre (fig. 7.4), jugo de tomate y lodo. La suciedad es un estado sagrado del hombre. En este punto versa un fotograma del video en forma de ideograma cuando la virgen toca el pie de Cristo: mano limpia+pie sucio= cercanía.

²⁰⁹ N.T. «Un niño pequeño salió a jugar. Cuando abrió su puerta, vio al mundo. Al pasar por el portal, causó un reflejo. La maldad nació. La maldad nació, y siguió al niño.»

La obra radica en esa salida de sí y aceptar la condición impura del pie sucio, entre más impuro más sagrado. “*So wash me, until I’m clean*” canta y al final la virgen le lava los pies a su hijo, marcando el sueño de nuestra animalidad y el despertar de nuestra racionalidad, el final del video, la inspirada ensoñación se acaba dejándonos un mensaje del Conde de Lautréamont: "Es hermoso contemplar las ruinas de las ciudades, pero es más hermoso contemplar las ruinas humanas".



4.5.-.-«Take your hatred out on me, make your victim my head»

Tourniquet, Marilyn Manson/Floria Sigismondi (1996)

Un mito inagotable en la humanidad es el de Prometeo. Aún con todas sus variables y reconfiguraciones somos capaces de reconocer su sombra a primera vista, sea en el *Moderno Prometeo* de Mary Shelley o en el más actual e inconvencional “Prometeo contemporáneo” encargado de descender de las cumbres de la industria para entregarnos el fuego de la rebeldía.

No son los disfraces ni su música lo que impactan de Marilyn Manson, mucho menos que orine a sus fans desde un escenario pues en el mundillo de la música es bien sabido que existen *performers* más “extremos” en el ámbito independiente que en el *mainstream*. Nos referimos a esa gran creatividad prometeica para entregar horrores como en su momento hizo David Bowie.

¿A qué nos referimos con creatividad prometeica? Lo transgresor y disruptivo de las manifestaciones realizadas por Manson tocan una fibra muy profunda y sensible de la civilización, algo que se halla en un bodegón de naturaleza muerta y un toque de enfermedad, evoca a todos los fantasmas arcaicos que a la humanidad no le gusta revivir. Manson es grotesco e inmundado pues la sociedad lo ha coronado así.

Parte de lo insoportable de un video como “Tourniquet” no es Manson en sí mismo o su autómatas, sino las creencias alrededor de los insectos. Llegaremos eventualmente a ello. El sencillo sale del segundo álbum de Manson, *Antichrist Superstar* (1996) el cual forma parte de una trilogía junto con *Mechanical Animals* (1998) y *Holy Wood (In the Shadow of the Valley of the Death)* (2000),

De antemano Manson se vale de una estética específica en orden de darse forma, no es al azar. Él mismo acepta su cualidad de pastiche en tanto repetición y glorificación de horrores ya presentes en la antigüedad, como se ha hecho hincapié a lo largo de esta tesis.

“Tourniquet” es un coro a la creación a partir de la muerte de otro. Una de sus figuraciones hiperbólicas más presentes es la del autómeta, el humanoide. El humanoide en principio es la materialización artificial del hombre a partir de los medios y modos de producción que le hacen ser superior, tal como reza la metáfora al inicio de la letra: “*She’s made of hair and bone and little teeth, things I cannot speak*” y posteriormente “*Prosthetic synthesis with butterfly, sealed up with virgin stitch*”.

Mary Shelley comprende que la creación de un ser depende de la muerte. El espíritu del monstruo de Frankenstein recae en la venganza de los propietarios de los miembros tullidos empleados para su confección, una suerte de abandono de la materia infértil que regresa para castigar al acto de desamor responsable de condenarlos bajo tierra. La metáfora específica aquí es la de juntar trozos de realidad para crear *Amor*, intento frustrado que acaba en *Odio* pues no se crea algo real a través de fragmentos ¿o sí?

El humanoide no necesariamente se refiere a un robot, es decir, abarca a los homínidos no humanos, a los androides, a los robots y a los alienígenas, por lo cual se infiere que describe a todo aquél ser con apariencia, postura y estructura corporal antropomórfica, como recuerda la autómeta Olimpia en *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann, profundo objeto de amor del personaje principal, Nathaniel; al personaje de Sally en *The Nightmare before Christmas* (1993) de Tim Burton o los androides Ash y Bishop de *Alien* (1979) de Scott y *Aliens* (1986) de Cameron; así como a las figuraciones empleadas en videoclips como “Schism” (2001) o “Stinkfist” (1996) de la banda Tool, pero sobre todo a la muñeca de su video “Prison Sex”(1994).

Para esto Floria Sigismondi, conocida realizadora de videos llamados “perturbadores”, trae a colación una maniquí que simboliza la superficialidad del nuevo humano cada vez más artificial y sin embargo sexuado, una versión no tan provocativa como la muñeca fotorafiada en *Untitled #250* (fig. 8.1) de Cindy Sherman o *La Muñeca* de Hans Bellmer, ni tan sofisticada como los biomecanoides de H.R. Giger, o tan bizarra como los maniquís de Dalí en *Jirafa*

en llamas o *Anthropomorphic Cabinet* (fig. 8.2) que por demás han inspirado a Manson o a videojuegos como *Silent Hill*.

El humanoide creado por el “Anticristo” y Sigismondi se encuentra seccionado, incompleto, es un lisiado que requiere un pedestal metálico para mantenerse erecto y en movimiento. La idea de Sigismondi surgió principalmente de un sueño y debió bosquejar tras despertar, emplea dicho proceso para concretar la mayoría de sus producciones y creaciones.

Esto sólo deja entrever cómo en el inconsciente subyace la constante evocación mítica de la creación que deviene de la leyenda judía del Golem y se le ve refigurado en el homúnculo alquímico también nombrado en la segunda parte de *Fausto* de Goethe y finalmente en el monstruo de Frankenstein hasta configurar la rebelión de robots en la obra de ciencia ficción de Karel Capek, *R.U.R.* (1920), donde por primera vez se usó la palabra “robot”.

La estética de “Tourniquet” no escapa al estilo de Sigismondi tan enmarcado en videos como “The Beautiful People” (1996) del mismo Manson, “Little Wonder” (1996) o “Dead Man Walking” (1997) de David Bowie, “Fighter” (2003) de Christina Aguilera, “Untitled 1 (Vaka)” (2003) de Sigur Ros, “The End of the World” (2004) de The Cure o “Blue Orchid” (2005) de The White Stripes. Cabría especificar una serie de detalles estilísticos en la videografía de la directora como su usual paleta cromática que va de tonos púrpuras, cyan, amarillos, rojos y ocre, así como el empleo de lentes angulares, desenfoque manual, efectos de *blur* durante la postproducción y movimientos de cámara en mano vagos e irregulares que varían en velocidad conforme al ritmo musical

No ahondemos tanto en interpretaciones alegóricas, sólo aboquémonos al sentido obvio del videoclip por ahora. Bajo lo dicho promovemos que los videos de Manson son significantes claros de *La Biblia* y *La Divina Comedia* principalmente en tanto una estructuración de la jerarquía infernal liderada por el cantante, pero sobre todo, los videos de Manson se significan entre sí.

Superando el prejuicio satanista sobre la figura de Manson, el cantante trae una constante renovada de la rebeldía romántica como en su momento los anarquistas y el movimiento *Punk* recobrarán de Satán en *El Paraíso Perdido* de Milton: “Mejor reinar en el infierno que servir en el cielo”. “Tourniquet” evoca múltiples pesadillas y clichés: el científico loco, el manicomio maldito, el psiquiatra retorcido, la repulsión o gusto por los insectos, la transformación, la mutilación del cuerpo como forma de autoflagelación y finalmente la creación destinada a destruir a su propio creador. Manson y Sigismondi se valen de una presentación visual a símil de anticuario lleno de objetos extraños y viejos, como un laboratorio parecido al taller presentado en “Closer” de Nine Inch Nails.

“Take your hatred out on me, make your victim my head, you never ever believed in me, I am your tourniquet” dicta el estribillo en donde el cantante se halla en la posición demiúrgica en la que por un lado ha logrado crear vida de elementos inanimados y como con el Dr. Frankenstein, nadie creyó que lo lograría; por el otro se comporta como mesías, un devorador de pecados interpretado como el salvador cuya pasión es traer un nuevo comienzo a partir de la destrucción de una especie obsoleta. La única verdad descubierta es la del juego del demiurgo que reconfigura la vida a conveniencia de sus necesidades momentáneas bajo un ideal de amor tan imperfecto como él.

El principio del videoclip anuncia la muerte presentando a un buitre mientras se escucha sobre todo la guitarra eléctrica antes de comenzar la letra, posteriormente alterna con la batería en orden de aumentar el ritmo del montaje conforme avanza hacia el final donde Manson introduce sus experimentos al espectador, un laboratorio donde guarda piel, uñas, pelo, sangre y el alimento de sus creaciones, insectos. A diferencia de los otros videoclips, los estribillos de “Tourniquet” no marcan gran aumento de velocidad en la disposición compositiva de sus elementos salvo al final en la última repetición del coro.

Este video particularmente remite a otros como “Lullaby” de The Cure, “Wait and bleed” (1999) de Slipknot, “Somebody someone” (2000) de Korn,

“Papercut” (2001) de Linkin Park, “Links 2-3-4” (2001) de Rammstein, “Butterfly caught” (2003) de Massive Attack, “Fighter” (2003) de Christina Aguilera, “Pin” (2003) de los Yeah Yeah Yeahs y por supuesto “Closer” (1994) y “Help me I am in Hell” (1993) de Nine Inch Nails, esto por la inclusión de insectos a su figuración. Aquí coinciden dos preguntas: ¿Qué fascina y horroriza tanto de los insectos? Y en el video detallado ¿quién es el “torniquete” de quién?

En cada presentación, video o álbum nuevo, Manson no cesa de celebrar una misa ritual que lleva a recordar a los tótems originarios, en la cual por regla hay un sacrificio, en este sentido, poético. El señor Brian Warner (Manson) como se ha mencionado ya, se encuentra imbuido de una presencia prometeica que le lleva a honrar a sus ancestros.

Y qué más poético que un miedo tan arcaico hacia los insectos. Seres que han sido adorados y temidos. Lo repugnante de ver escarabajos retorcerse, gusanos contorsionarse, mariposas y polillas revolotear y arañas y hormigas escalar paredes no está en dichos actos. La mirada propicia una expectativa de miedo potenciada por la imaginación. El miedo real yace en la sensación de entrar en contacto con el insecto, tal y como Dalí y Buñuel lo mostraron en *Un perro andaluz* y en *La edad de oro*.

La respuesta a la primera pregunta la tiene Kafka. Gregorio Samsa despierta convertido en escarabajo en *La Metamorfosis*. Aquí el truco de la imaginación y la locura es el de intentar creer que antes de ser escarabajo Samsa era humano, lo cual es falible. ¿Asqueroso, abyecto y repulsivo? Sí, pero sólo para su familia y la parte simbólica del lector. La genialidad en la obra de Kafka recae en una profecía que remarcó el establecimiento de la distopia gracias a la relación irreconciliable entre seres tal y como se verá en párrafos más adelante con *El señor de las moscas* de William Golding.

Samsa era hijo, hermano, parecía significar algo para su familia, sin embargo a lo largo de la historia termina por obtener su sentido más obtuso, el ser insignificante. ¿Qué más abyecto que un insecto? El insecto implica una desnudez visceral a la cual el hombre no tiene acceso. Nace entre los muertos,

conoce las entrañas de la tierra. Sin embargo no se tiene acceso a tal desnudez porque no exista, el hombre no desea reconocerse frente al espejo como una sublime pieza de carne podrida y menos como un insecto rondando un cadáver.

En alemán escarabajo se traduce como *Mistkäfer*, que deviene directamente de la mitología egipcia como un símbolo de transformación y cambio ya implicado en su valor fonético *kh-p-r*, inscribiendo el poder imbuido al dios escarabajo Kephri. El cambio, la creación, el amor, son las metáforas de la obra en el videoclip. En todo cambio interviene la creación y la destrucción en tanto renovación, y esto no es único del escarabajo, sino de todo insecto.

The Silence of the Lambs de Thomas Harris y su adaptación cinematográfica por Jonathan Demme dibujan dicho paradigma que ha visto contexto real con los asesinatos perpetrados por Ed Gein. El encanto hacia los insectos se halla presente en los asesinos Hannibal Lecter y sobre todo Buffalo Bill. Bill era criador de polillas y secuestraba mujeres para desollarlas en orden de completar su transformación en mujer usando la piel de sus víctimas para confeccionar su disfraz transexual, lobo en piel de cordero.

La transformación implica una mirada al fallecimiento y qué mejor para recordárnoslo que escuchar el aleteo de una polilla o el rondar de la mosca. *“Take your hatred out on me, make your victim my head...”* Este fragmento es parte de ese haiku que forma el videoclip en la yuxtaposición de sus imágenes fantasmagóricas que tanto recuerdan a la pintura *The Nightmare* de Johann Heinrich Füssli y a un abandonado Samsa en la historia de Kafka.

En la pintura de Füssli aparece un diablillo que goza de la pesadilla de la mujer somnolienta y aterrada. Manson es parte de su propia obra sin quererlo, él es el diablillo que entrega la pesadilla, es Beelzebub, el Señor de las moscas que también se halla presente en la novela homónima de William Golding en la cabeza de cerdo que atrae a las moscas, él es Dios cuando sabe que es un cerdo, pues el diablo es, como se ha dicho, una mala interpretación del creador.

La fascinación y el miedo a los insectos tal y como apreciamos en filmes como *The Fly* (1986, fig. 8.3) de Cronenberg o *Mimic* (1997) de Guillermo del Toro, es la misma fuente de deseo que afectó a Dalí y a Buñuel durante toda su carrera tal como Dalí dice: "YO, DALÍ: Adoro las moscas. Sólo soy feliz tomando el sol y cubierto de moscas". Es el hechizo entre el loco que observa al insecto y viceversa, como es el caso del personaje del Sr. Renfield en la novela de Bram Stoker y sobre todo en su adaptación llevada a cabo por Francis Ford Coppola, *Drácula* (1992).

El Sr. Renfield es visto atesorando insectos y moscas para devorarlos en el manicomio, tal como se hace con el animal tótem en la celebración del crimen primordial, una serie de escenas enfermas que claramente aluden a la sensación de contemplar "Tourniquet". Esa misma sensación de decadencia que no tiene cupo en el lenguaje para describir su significado, Gregor Samsa, perfecta transformación que lo lleva a abandonarse y morir a causa del desamor de su familia.

Dentro de toda esa embotadora maraña surreal el insecto nos lleva a ser nosotros mismos el *torniquete* de nuestra existencia, amar la desesperación de la muerte inevitable, pues tal como Cristo, de antemano hemos no sólo de saber que vamos a morir, suerte de transición y metamorfosis de estado, sino además amar, apasionarse por el camino hacia la miseria, construirse para caer y abandonarse a la suerte.

Recordando este cruce entre Kafka, Golding y la obra en "Tourniquet" cabe hacer un énfasis conclusivo en la oscuridad de la noche, donde "El señor de las moscas" le habla a Simon y le dice que va a morir pues la bestia es la animalidad del hombre, tan sólo para ser asesinado apedreado bajo la suerte cristiana del *Ecce Homo* por su tribu, profetizando el fin de la civilización. Es aquí donde el odio es depositado y se hace de la mente la más sublime víctima. Esto implica el nacimiento del hombre en su sentido obtuso: nos transformamos en alimento sacrificial, la carne donde aparecen las larvas, la araña devorada por sus crías como verdadero acto de amar al destruir.



4.6.-«This is the noise that keeps me awake, my head explodes and my body aches»

Push it, Garbage/Andrea Giacobbe (1998)

La primera vez que ví el video “Push it” de Garbage quedé adormecido. Las palabras no logran y quizá no lograrán fluir jamás en torno a un posible significado de este video. Lo certero del paradigma audiovisual construido por la banda y el fotógrafo italiano Andrea Giacobbe, es que no se parece a casi nada de lo que alguna vez hayamos visto.

No sólo es la yuxtaposición de imágenes en el montaje ni mucho menos el acelerado ritmo de la canción aquello que lo vuelven fascinante, tampoco lo son las figuraciones extrañas que salieron de la mente del director por supuesto. Es eso que no podemos describir. La obra del video en “Push it” se halla a flor de piel como un óleo recién pintado que apesta a ambigüedad, a un cierto tipo de vértigo sólo experimentado al subirse a una montaña rusa.

El sencillo se extrae del segundo álbum de la banda *Version 2.0*. Tras el éxito del primer disco homónimo a la banda, *Versión 2.0* fue un álbum más relajado y fresco, menos nostálgico, donde figuraron sencillos tan diferentes entre sí como “I think I’m paranoid”, “Special”, “When i grow up” o “You look so fine”.

El video es por sí solo un cadáver exquisito o un haikú resultante de meter en una licuadora todo lo que uno quiera y desee, como monjas, un hombre con cabeza de foco, una mujer sadomasoquista, un venado disecado, un supermercado con mercancía extraña, siamesas alienígenas retorsiéndose, trillizos negociadores, un hombre hecho de estática, un cementerio, niños cabalgando a sus padres, una marinera fetichista de pies y una mujer dormida en una pecera.

No hay rasgos de obiedad salvo lo anterior que intentamos reconocer en orden de no perder el control de lo que vemos (si es que eso es posible). La maravilla del video nos obliga a querer dejar de girar en el frenesí pero es

imposible. El clip comienza con intertítulos que asemejan a *Un perro andaluz* de Buñuel, seguidos de la aparición de la mujer sadomasoquista y el venado fuera del supermercado. La mujer es orquestadora, alza las manos mientras se escucha el usual tono de *cue* para iniciar la escena.

Si nos remitiéramos a una narrativa concisa podría ser que el video estuviese dividido en tres actos: el asesinato del primer esposo de Shirley Manson a manos de unas monjas; el asesinato del segundo esposo a manos de los trillizos corporativos; y finalmente el caos. Sin embargo por más que se trate de dar coherencia diegética al video resulta en un épico fracaso.

En “Push it” podemos reconocer ligeras alusiones a otros significantes igual de enigmáticos como “Slave to the wage” (2000) de Placebo, “Surfing on a Rocket” (2004) de Air, “On” (1993) de Aphex Twin y a su vez a varias pinturas de Salvador Dalí o al filme de seguridad en bicicleta de 1963, *One got fat*. Giacobbe emplea una serie de técnicas de realización como la *bullet time camera* usada cuando Shirley tiene su pie en la boca del enmascarado en el cementerio; así como técnicas postproducción para lograr efectos de vejez en el producto ya sea en sepia o B/N, así como *technicolor* para dar una textura desgastada que emulan una nostalgia televisiva por programas como *The Twilight Zone* o incluso *Starsky and Hutch*.

Así mismo, el video plantea una psicodelia de los efectos digitales al recombinar los colores y separarlos por completo de su forma según la perspectiva fauvista, como es en la secuencia donde los trillizos se encuentran en busca del marido de Shirley. Allí se aprecia una escena a color con pasto morado y un cielo verde, edificios a color normal pero los niños bajo un tratamiento en blanco y negro, disposición compositiva que nos trae a la mente a *Luxe, Calme et Volupté* (fig. 9.1) de Henri Matisse, pero sobre todo al periodo de los años sesenta de David Hockney.

Toda la imaginería de Giacobbe nos devuelve a sus propias fotografías, un mundo constituido por el horror industrial, la degeneración comercial y la alienante comodidad doméstica, tal como implican sus series *Paris, 1992-*

Citizen K, *Autumn 1994* (fig. 9.2); *New York 1997-Detour Mars*, 1998; y *New York 1997-Ray Gun 1998* donde principalmente se vale de las mismas técnicas, temas y motivos que en sus videos, como se aprecia igualmente en “Dirt” de Death in Vegas o el posterior “Revolution Action” de Atari Teenage Riot.

Giacobbe se repite a sí mismo, se vuelve su propio pastiche, pero la canción y la banda se inmunizan. Bajo esta perspectiva ¿cómo es que fungen ambas partes para formar una obra única? La clave está en el montaje. Al iniciar el video se intercala la aparición de las monjas sobreimpuestas en un *dolly in* que se dirige hacia Shirley Manson, la vocalista, quien parece aguardar el arribo de las ejecutoras para efectuar su traición.

Mientras las monjas avanzan el escenario nos recuerda a una extrañeza similar ya encontrada en *Eraserhead* (1977) de David Lynch o *Delicatessen* (1991) y *The City of Lost Children* (1995) de Jean-Pierre Jeunet, dadas las semejanzas en su tratamiento estilístico y su abismo narrativo. En segundo plano dentro de la misma pista musical se escucha un constante susurro, un sampleo de la canción “*Don’t worry Baby*” de los Beach Boys que contesta al canto de Shirley, quien complementa la frase “*we’ll be alright*” al movimiento de un *travelling* dentro del supermercado para notar que las tres monjas enmascaradas vienen por dos pasillos diferentes, confundiéndonos para pensar que son seis, cuando todo se reduce a una cuestión de ambigüedad onírica.

“Push it” nos lleva forzosamente a una revisión de las primeras películas surrealistas, principalmente *La Coquille et le clergyman* (1928) de Germaine Dulac y Antonin Artaud, *L’Etoile de Mer* (1928) de Man Ray y sobre todo *La sang d’un poète* (1930) de Jean Cocteau, cuyos patrones estilísticos dan origen a “Push it” bajo una estricta *reductio ad absurdum*. Así mismo han evocado a Buñuel constantemente en sus videos, como a *Belle de Jour* en “Tell me where it hurts” (2007) y más recientemente en “Blood for Poppies” (2012).

Al compás del estribillo “*this is the noise that keeps me awake, my head explodes and my body aches*” comienza el coro y deviene en el frenético asesinato del primer marido, un hombre hecho de estática que explota a manera de exorcismo por las tres monjas. El asesinato del segundo esposo, un hombre con cabeza de bombilla se da por tres niños que evidentemente remiten a la película *Village of the damned* (fig.9.3) de 1960.

La tremenda ironía del video hace notar los signos monetarios en las frentes de los niños, así como peinados bastante parecidos al cabello de Andy Warhol. Los niños acceden de un afuera a color al interior de la vivienda en blanco y negro. Antes de entregar a su marido, Shirley recibe un maletín por parte de los niños y posteriormente le cubren la cabeza, después aparece bailando con ellos y otros niños vendados en un hospital. Este hombre se halla presente ya en la pintura *The Pleasure Principle, Portrait of Edward James* (fig. 9.4) de René Magritte, así como en una fotografía de Joel-Peter Witkin.

Posterior a ello inferimos que Shirley tuvo dos hijos de ambas relaciones y que, por extraño que figure, hay un cementerio al cual accede al salir de casa y confrontar a un hombre enmascarado que carga un globo de luz. Hasta aquí pudo existir cualquier coincidencia obvia. Todo aquí se detiene pues hacia la última parte de la canción observamos este collage audiovisual de imágenes que no tienen relación.

El ánimo del “sueño californiano” durante los años sesenta tan idealizado desde la canción “California Dreamin’ ” (1965) de The Mamas & the Pappas, hasta la conformación de los Beach Boys, se ve reducido a cenizas por el audiovisual presentado por Garbage y el mísero ánimo noventero. El mismo sampleo conlleva a una resignación hacia tiempos peores, marcados ya no por la nostalgia de una “edad dorada” en los sesenta, sino por una monumental decadencia treinta años después.

Técnica e imaginativamente éste video tiene como antecedentes más inmediatos el video “High Hopes” (1994) de Pink Floyd e incluso algunos fragmentos del filme *Pink Floyd-The Wall* (1982), específicamente en “Nobody

Home”; por otro lado tiene referentes posteriores en “Frontier Psychiatrist” (2000) y “Since I left you” (2001) de The Avalanches, así como en “Frenzy” (2005) de los Dynamite o “Vlad the Impaler” (2010) de Kasabian. De igual manera ciertas tomas como aquellas de la oficial naval en el hotel, recuerdan al lobby del Overlook en *The Shining* o al video “Weapon of Choice” de Fatboy Slim.

Todas las figuraciones del caos hacia el final del video son metáforas de desobediencia, confusión, liberación sexual, avaricia y dominio corporativo, intereses políticos, los desastres de la guerra, pero todo se halla en un plano no interpretativo, no es sino simple obviedad. ¿Cuál es el sentido obtuso de la obra en este videoclip? Quizá más que en los otros productos audiovisuales ya ejemplificados, “Push it” es un collage sin significado que apela más a la distribución de sus elementos como hiciera Mallarmé en *Una tirada de dados jamás abolirá el azar*.

La obra no significa. Habrá gente que lo vea y se pregunte lo que quiere decir, pero “Push it” nos deja la labor más sencilla por el método más complejo. El sentido común nos hace cuestionar y razonar, pero gracias al desmembramiento dionisiaco comenzamos a negar ya cierto razonamiento, no se explica, no hay gramática audiovisual. La lección que la obra en este video se abstrae es la de vivir el videoclip, soltarse y dejarse llevar por el ritmo, es decir, sentirlo. No hay linealidad, puede verse el video desde cualquier minuto o escena, al revés incluso, pero el resultado es el mismo: vacío/caos.

La metáfora de “Push it” alude al *ptyx* de Mallarmé, se vuelve el resultado de una búsqueda audiovisual impuesta por una rima forzada. Ha sido creado por una magia poética exenta de significado referencial pero que abre un abanico de oportunidades ilusas a la connotación. ¿Qué es, qué significa “Push it” en todo caso? La letra del coro reza: “*Push it, make the beats go harder*”. La expresión obvia nos indica que conlleva una acción insistente, forzada, pero no se refiere en específico a alguna situación o a un objeto como tal su traducción, *apretarlo/apriétalo*.

La metáfora de la obra en "Push it" refiere a la otredad. Entre la iconografía de Giacobbe se pueden encontrar diversas fotografías con espejos o clones como son los casos de una fotografía tomada a Trent Reznor en 1997 y una a Björk en el 1994. En el cementerio vemos a Shirley Manson con un enmascarado, posteriormente al final vemos que ella misma era esa persona al descubrir su rostro frente al espejo para luego lamerlo.

La identidad del enmascarado queda superada por un nuevo y más profundo enigma ¿cómo se pueden ser dos personas al mismo tiempo? ¿Es una suerte de hipocresía? No, es ser persona. "*This is the noise that keeps me awake, my head explodes and my body aches*", es el susurro que indica a nuestras consciencias que no hay que preocuparnos pues todo estará bien aún cuando sabemos que no será así, como nos muestra el final de *Melancholia* (2011) de Lars von Trier, pero también es una frase de aliento antes de dormir y callar a la voz interior.

Verse al espejo no siempre es verse reflejado a sí mismo frente al espejo. Lo uno es un parpadeo cotidiano, lo otro un hechizo. ¿Pueden los asesinos, violadores, pedófilos verse reflejados a sí mismos frente al espejo? Es decir, ¿pueden amar como Narciso su reflejo? La respuesta es bastante obvia, sin embargo su sentido obtuso recae en que no lo comprendemos quienes vivimos lo traumático desde afuera.

Nuevamente aquí el reflejo trata en torno a esa gran ambigüedad que implica "ser humano", por lo tanto "Push it" desea tocar las más profundas fibras de los espectadores hasta hacerlos sentir confundidos, exhaustos y con un sinfín de preguntas cuya totalidad de respuestas tenderá a ser errónea. La misma Shirley Manson al hablar un poco en torno a la letra dice que ésta va de la esquizofrenia implicada al intentar reconciliar nuestros demonios y nuestros deseos con la necesidad de encajar.

"Push it" sería en todo caso una válvula de escape, una liberación frenética de toda la maraña de locura, violencia y agresividad yacida en el ser humano. Básicamente apadrinada por las figuraciones del principio del placer

de Magritte en el hombre con cabeza de bombilla y el hombre estático, la locura aquí se siente como el deseo del *amour fou* que utiliza a estos seres como fetiches y pretextos para su propio deseo, ese susurro vuelto ruido que no deja conciliar el sueño, que hace explotar la cabeza y el cuerpo doler. El espejo está para reconocer nuestros demonios, no sólo para decorarlos.



4.7.-«If you knew how much I love you, you would run away»

Pretty when you cry, VAST/Phillip Stölzl (1998)

Hacia el final de los años noventa y parte de la década siguiente se obtiene un panorama más claro sobre el rumbo del videoclip musical disruptivo especializado en el empleo de técnicas de postproducción cada vez más avanzadas y espectaculares.

«*Pretty when you cry* » es una metáfora del *amour fou* presentada por VAST. La banda nunca ha sido destacada a nivel mundial, se conforma de un segmento muy local de fanáticos surgidos desde el lanzamiento de su primer sencillo oficial “*Touched*” aparecido en el capítulo “*Lonely hearts*” de la serie norteamericana *Angel* en su primera temporada.

Han sido muchos los videoclips musicales que han recurrido a los cuentos de hadas y a historias fantásticas para su propuesta visual, como son “*Sonne*” (2001) de Rammstein donde figura Blanca Nieves, Alicia en el País de las Maravillas en “*Don’t come around here no more*” (1985) de Tom Petty and the Heartbreakers y “*What you waiting for*” (2004) de Gwen Stefani y a la Bella durmiente en “*Mono*” (2004) de Courtney Love, “*Salvation*” (1996) de los Cranberries y finalmente VAST con el video en cuestión.

La audiovisión nos muestra los sentidos obvios de la magia de “*Pretty when you cry*” cuyas referencias siguen musicalmente un estilo uniforme al timbre y los tonos de “*Touched*” o “*I’m dying*” gracias al uso de coros litúrgicos para exaltar los ritmos instrumentales y es visualmente específica al evocar al cuento de *Caperucita roja* (fig. 10.1).

En el cuento la diégesis obvia lleva por caminos truncados por la moral y la buena voluntad de un cazador que logra salvar a Caperucita y a su abuela del “*Lobo feroz*”, sin embargo históricamente la versión de los hermanos Grimm se encuentra llena de liquideces y modas religiosas de su época. La historia original se halla en los tiempos oscuros de Europa y reza que tras ser

engañada por el lobo, el personaje es devorado junto con su abuelita sin poder que les salve.

El final feliz es totalmente omitido en las versiones originales gracias al folklore mítico que las imbuía en su principio. La disrupción del video de VAST se halla precisamente en el rescate de esta tragedia orientándola a su sublimación onírica, se salva la suerte decadente en la cual alguien tiene que morir inmolado de acuerdo a la actualización del asesinato totémico y se le imprime el deseo simbólico gracias a una versión surreal del texto.

La estructura abismal disruptiva consiste en que como espectadores tendemos a la ensoñación gracias al montaje apreciado e incluso vivido, y posteriormente nos sumergimos en el sueño, es decir, a símil de una matrioska, un sueño dentro de otro sueño, tal y como Nolan detalló en el filme *Inception* (2010).

Ante el título de la canción (ergo del vídeo) no queda salvo cuestionarse ¿quién es bonito cuando llora, la víctima o el perpetrador? La evocación audiovisual de la expresión en el video indica lo siguiente en cuanto a su forma. El video comienza con el recorrido en *dolly* del auto en cámara subjetiva que mira a la carretera, motivo que recuerda a *Lost Highway* de David Lynch como parábola onírica y a sí mismo a otro video de Phillip Stölzl y Gianna Nannini, “Un giorno disumano” (1999), en el cual figura la misma toma pero desde un tren.

El *pathos* del montaje yuxtapone tomas del sueño de Caperucita y las miradas del perpetrador que va conduciendo, quien en teoría ocupa el lugar del “Lobo feroz”. El ritmo musical se intensifica y se efusiona al entrar en el bosque, alternando entre tomas del destino y el andar. La ralentización de imagen y su aceleración se acompañan con los *beats* musicales en el *travelling* hecho en *Bullet Time* y cuatro Caperucitas iguales saltando la cuerda.

Gracias a una paleta cromática que varía entre el rojo, el café, el cyan, el cobre y el ocre, el montaje potencia una atmósfera nostálgica y misteriosa que

deviene en el frenesí del *amour fou*, invitando al vértigo tan característico del sátiro en persecución de las ninfas del bosque, de allí el fragmento de la letra que reza: “If you knew how much I love you, you would run away“

Esta parte específica ya no tiene que ver con las graciosas y amables alegorías del sátiro, evocan la memoria corporal inconsciente del deseo sexual arcaico y la depredación animal que residen en el hombre, del macho en busca de la hembra y de su víctima, idea ya aludida en *La bella y la bestia* o en los videoclips “Mein Teil” y “Du riechst so gut” de Rammstein, el último dirigido también por Stölzl tiempo atrás.

Caperucita- ¡Qué ojos más grandes tienes!

Lobo - ¡Para verte mejor!

Caperucita- ¡Qué orejas más grandes tienes!

Lobo - ¡Para oírte mejor!

Caperucita- ¡Y qué dientes más grandes tienes!.

Lobo- ¡Para comerte mejor!

“El lobo es el lobo del hombre” pero la metáfora del cuento en el videoclip se remite a una realidad tabú que ya se ve trastocada en otras adaptaciones del cuento como en el filme *Trick ‘r treat* (2007), el relato *The Company of Wolves* de Angela Carter o incluso la versión literaria de Roald Dahl en *Revolting Rhymes* y que ya se encuentra presente en la primera versión de Charles Perrault donde Caperucita es obligada al canibalismo de su recién asesinada abuela por el Lobo feroz, ¿quién es el lobo, quién es bonito(a) cuando llora? La metáfora del *amour fou* lleva a vivir el mito del objeto amado hasta la obsesión cuya idea de asirlo es su propia destrucción.

Enraizado en la figuración hiperbólica del licántropo o versión antropomórfica del lobo, el mito tiene una variante en la cual Caperucita devora al lobo. Caperucita en “Pretty when you cry” es una *vagina dentata*, un súcubo del despertar sexual como se aprecia desde la versión animada de *Red Hot*

Riding Hood (fig. 10.2) de Tex Avery o en *Trick 'r treat* hasta llegar a un videoclip como éste, lleno de un ánimo suburbano de sangre tan clásico de las *slasher* movies como *Halloween* o *Scream*.

Caperucita se muestra como una sirena que canta a Ulises gracias a que los mismos cantos litúrgicos de fondo son seductores al escuchar la música a la par de una letra con tendencias plenamente sadianas como dicta el estribillo:

*"I didn't wanna hurt you, baby, I didn't wanna hurt you, I didn't
wanna hurt you, but you're pretty when you cry."*

La crueldad no la ejerce el perpetrador sino la víctima, es decir, la víctima se vuelve victimario y el perpetrador se vuelve mártir de la mirada gorgónica de la seductora Caperucita quien interpreta a una sirena que atrae a su supuesto atacante a su guarida: una casa de jengibre.

El perpetrador cae presa de su propio plan, al menos ese es el deseo expresado en el sueño, pues se le invita a caminar a través del delirio en un pasillo lleno de manos que claman por su carne, expresión de una casa erotizada que nada recuerda al hogar, sino al burdel, sitio lleno de miradas deseantes cuyo mayor placer al tornarse exceso se vuelve una pesadilla, algo posteriormente explotado en el videoclip "Engel" de Rammstein.

Lobo en piel de Caperucita, lobo vestido de capa roja que es la parte agresiva de Caperucita, de su abuela y del espectador, ellos gozan y nosotros también cuando el otro llora. En todo caso la versión posmoderna de Dahl en la cual ella le mete un plomazo en la cabeza al lobo se ve elevada como metonimia contemporánea por VAST, Stölzl y los creativos a una forzosa revisión del horror fantástico tal y como ha hecho Guillermo del Toro en *Pan's Labyrinth* (2006) o Jan Švankmajer en *Něco z Alenky* (*Alice*, 1988).

La soñadora Caperucita simboliza en sus apariciones a una deidad triple: doncella, madre, anciana; evoca a Hécate, Diana, Kali, la noche, obliga a

su perpetrador a hincarse ante ella mientras la cámara hace un *travelling* al principio o bien al hallarse sumergido en el líquido suelo blanco para contemplar con fascinación y horror el desmembramiento de la muñeca a la par del estribillo “*If you knew how much I love you, you would run away*”.

Del blanco suspenso de la escena la iluminación desciende a media luz y es combinada con contrastes altos por la saturación del rojo que dan la impresión de ansiedad al salir varios cuerpos del agua para castigar al perpetrador, intensificando el ritmo, los coros y la letra que no cesa de rezar “*I didn't wanna hurt you, baby*”, hasta que una misericordiosa Caperucita decide que el infierno termine y se devuelve al sueño blanco y silencioso, momento donde la canción finaliza.

Hasta aquí la interrupción del videoclip en sentido obvio del *eidolon* o figuración hiperbólica, cabe reflexionar ahora en torno al sentido obtuso, inutilidad de proyecto y gasto improductivo, la abstracción de las impresiones patéticas en la expresión que dan origen a la obra, de esto surge un cuestionamiento hacia lo expuesto en párrafos anteriores ¿Quién sueña, Caperucita o el perpetrador?

Curiosamente nos hace vivir el videoclip como ella, bella durmiente cuyo inconsciente parece tramar las atrocidades, pues lo obtuso está en el sueño pero tampoco allí se dice, aparece en ciertos fotogramas pero tampoco allí se le contempla, es fugaz, causa una impresión que sólo se presiente en un parpadeo del movimiento visual y la sonoridad de acordes que ya fueron y tan sólo dejan reminiscencias en nuestra memoria.

La comunicación yace en el deseo del cuerpo por el de otro y versa sobre la premisa de hacer daño a ambos cuerpos como se ha mencionado en los videoclips anteriores. Hablamos de la enfermedad llamada SER humano²¹⁰. Resulta paradójico para ávidos lectores del audiovisual y críticos del arte

²¹⁰ Se sabe SER en tanto verbo, no como ejemplar de la especie.

considerar una expresión de violencia como esencia de la poesía y el erotismo, como se muestra en *El imperio de los sentidos* (1976) de Oshima.

Quien no se pregunta qué vio el perpetrador al asomar la cabeza debajo de la falda de ella es tachado de hipócrita de sombrero blanco; mientras quien lo hace no es tachado de morboso, por el contrario, de ingenuo. Si dijéramos que el perpetrador vio a Dios debajo del vestido de Caperucita implicaría lo más acercado a una de esas tantas versiones de la verdad que ansiamos creer, *Madame Edwarda* de Bataille es su misma personificación, y sin embargo dicha verdad se halla escondida entre dos mentiras, un silencio que sólo el orgasmo más fiel otorga.

El testimonio del sueño en “Pretty when you cry” es la *aletheia* de nuestra precariedad. El profundo erotismo de la depredación es tan vigente que somos bellos durmientes esperando a ser despertados por una bestia, pero nuestro sueño es la *Muerte en Venecia* de Mann, el *País de nieve* o *La casa de las bellas durmientes* de Kawabata, es decir, radica en el voyeur y en el tacto que lleva a la impotencia hacia la absoluta vulnerabilidad y la activación del gusto que no se sacia, un coqueteo con la muerte.

Gozamos del afuera dormidos, soñando, mientras alguien se aprovecha (aunque sea teléfagamente) de nuestra carne, acto tan lúdico como el niño que juega con su comida. El coito queda *off-screen*, puede tornarse vulgar, y nada mejor que fascinarse mientras se intenta aplastar a la molesta mosca que nos ronda, sin llegar a hacerlo jamás. Al despertar nuestro cuerpo quiere recordar pero nuestro ego no.

Lo mismo dice la sociedad del pedófilo, ella es su superego y sin embargo el pedófilo sigue gozando egoístamente en su ilusoria ensoñación, ¿quién mira a quién? Sin duda la persecución nos arrebató, nos emociona, libera adrenalina, de allí que lo patético no recaiga sólo en tener el objeto de deseo, sino ser en sí mismo fetiche. Suena fácil no mirar, incluso parecería la forma más sencilla de mantener el control, tapándose los oídos como Ulises, pero el problema no es que escuchemos el ruido, sino que no queramos

escuchar el silencio de las sirenas. Esa innegable verdad es precisamente ilegible, se necesita absoluta resignación hacia el mundo.

Así, lo inasible, lo obtuso, lo patético, lo extático recae en saberse perpetrador y ver debajo de la falda de Caperucita tan sólo para hallar la nada que es igual a nosotros y que a la vez se metamorfosea en las horribles encarnaciones de ella, manjar afrodisíaco expresado en la canción: *"I didn't really love you baby, but I'm pretty when I lie"*.

La medida es un suicidio autoimpuesto por algo simbólico, mentira cuya fuerza certera es real en tanto que nuestro cuerpo la sigue como a la gravedad, pero el castigo es sólo válido porque el "yo" lo permite actuar sobre el imaginario. El rostro fascinado del perpetrador en el video no es patético por sí mismo, si no en tanto que es nuestro propio rostro viéndose al espejo donde nuestra cabeza y nuestros miembros caen violentamente al agua como los de la muñeca despedazada.

Amar. No supone ninguna distorsión, tan sólo una puesta en crisis. Los discursos intelectuales no terminan (ni lo harán) de elucidar el amar, pero esto supone de hecho un empuje superior al del mismo intelecto y por tanto al de la verdad influida por una serie de discursos y hechos cotidianos que ya nada tienen que ver con la sensación de amar al volverla una verborrea sentimental muy vigente en Hollywood, tan impersonal y tan superficial como una nota, allí es donde encuentra comprador el Arte.

"Pretty when you cry" no es una pintura en un museo, en ningún momento se planea que el video sea eminentemente importante y sin embargo demuestra albergar una hipnosis más poderosa que toda la carrera musical de VAST en sí. No obtenemos nada formal, sólo una vibración, un escalofrío en la composición ideogramática desde el fragmento musical inicial y la incertidumbre de la carretera hasta la persecución; y del asesinato a la celebración del sacrificio del "yo" y la transformación de lo heterogéneo que pasa de ser lo más amado a lo más odiado.

No hay una escisión absoluta del discurso útil, el desmembramiento sólo puede sentirse. Es amar, es ser. Quien no se ha obsesionado no ha amado y quien no lo acepta miente, pero si el “otro” supiera cuánto se le ama huiría o en su versión ideal, se dejaría devorar, se dejaría soñar ¿Y quién sueña? Sueña él, sueña ella, sueña quien deseemos que sueñe, allí la ambigüedad de la obra en “Pretty when you cry” más allá de su nombre. Sin darnos cuenta sueña ya no el “yo” nombrado, sino “lo uno” sueña... y también llora.



CONCLUSIONES

Durante año y medio que llevó la redacción del presente estudio me asombré por la gran cantidad de información a través de la cual podía desarrollar las posibles respuestas a la hipótesis planteada y cumplir (o no) los objetivos propuestos desde el protocolo. Si bien todas las interrogantes que tuve durante al menos veinte años se hicieron latentes conforme avancé en el desarrollo, no logré obtener resultados concisos para cada paradigma.

Tras ser formado en un modelo académico un tanto cerrado, abocado al lado exacto del estudio de las ciencias sociales bajo sus rigurosas metodologías que incluyen estadística y una vastedad de modelos fácticos que adaptados desde las disciplinas duras para la instrumentización de las ciencias de la comunicación, opté por una vía diferente en un afán de contrarrestar cierto fascismo académico como constante del anti-intelectualismo afianzado en el dominio burgués en los campos del Arte que han terminado por enclaustrarlo en un ambiente ignorante controlado por fundaciones, mecenas y críticos acaudalados.

Esta tesis es el resultado de un viaje por sendas oscuras sin punto de retorno seguro en orden de responder una pregunta fundamental para todo comunicólogo ¿qué es la comunicación? A lo largo de la carrera pude observar cómo las “artes” fueron usadas como chivo expiatorio para la compleción del plan de estudios y sin embargo poco a poco se les relegó únicamente a los planos de la semiótica, la hermenéutica y el análisis de contenido mediante su historización superficial, es decir, se les miró servilmente.

Parte de esto se debe a la línea sociopolítica que articula a la carrera, a lo cual mi primer impulso fue poner en entredicho todas las enseñanzas aprendidas durante cuatro años y medio. Tomando como base el falsacionismo de Popper en su etapa más ingenua y afianzado por el pensamiento de la sospecha característico de Freud, Marx y Nietzsche, me serví de los conocimientos previamente obtenidos en sociología, psicoanálisis, discurso,

literatura, historia del arte, teoría audiovisual y lenguaje cinematográfico para comenzar el presente estudio.

El primer tope que encontré fue el nombre, el título y fue de ello que surgió en mí la necesidad de probar que no todo puede ser designado. El título de esta tesis es únicamente ornamental como explicaré más adelante. Así, siendo comunicólogo tuve la necesidad de recurrir a otras disciplinas para poder evidenciar al lenguaje en orden de poner en crisis su relación con la imagen audiovisual, de ello el fuerte respaldo obtenido en la ontología, la filosofía del lenguaje, la estética, la mitología, la poética y los procesos de investigación iconográfica.

Se tiene una noción cerrada y luminosa sobre lo qué son el arte, lo bueno, lo justo, lo bello y el conocimiento, sin embargo intenté rastrear quién dijo que tales estamentos eran correctos. Es muy fácil emplear a los griegos como excusa siendo que encontrándonos a inicios del S.XXI y habiendo cuestionado toda creencia habida en orden de consagrar el método científico, no hayamos todavía cuestionado por un lado la idea de “estética” erigida en la época clásica y por el otro la capacidad adjudicada a la ciencia para develar obscenamente aquello que debe mantenerse en el misterio o bien aquello que está más allá de ella.

De ello decidí elaborar mi propio método, el cual basado en estas ambiciones y en los conocimientos previos halló un camino borrascoso y maniqueo a través de la dialéctica hegeliana en orden de reformular la síntesis ya no sólo como el resultado de la oposición de posturas contrarias, sino además como la reconciliación entre posturas lo cuál en principio se volvió una labor titánica.

El mito de Dionisio surgió entonces como aquel halo seductor de lo desconocido. El presente estudio se convirtió en reconocimiento de identidad a través de la angustia y el horror, y sólo el mito de Dioniso pudo guiarme a tales sensaciones, por lo cual requerí cuestionar al sentido obvio y lógico al cual

estamos acostumbrados, para reflexionar sin tapujos sobre ese sentido obtuso e inefable que nos hace salir de nosotros mismos.

Como Nietzsche, seguí de cerca el mito dionisiaco del desmembramiento para adaptarlo en un método que sostuviera y defendiera a capa y espada la tragedia del mundo y su expresión, de ello que tuviera que cuestionar de entrada la institución del Arte. Siguiendo a Schopenhauer me fue necesario aterrizar la realidad del Arte desde las cumbres celestiales donde junto con Dios, se halla figurada en un velo engañoso de apariencias y simulaciones, pero teniendo por entendido que ese fantástico “más allá” no es sino la inmanencia del mundo, sus entrañas, o como Blanchot lo puntualiza, lo otro del mundo no es otro mundo sino “lo otro de todo mundo” que se halla entre nosotros, no en una realidad superior.

Tras un amplio sondeo entre colegas, amigos y la gente en general poco a poco fui cayendo en cuenta que el conocimiento del arte se relega a una mera *doxa* y todo aquello considerado feo, grotesco, convulsivo y abyecto no entra en las nominaciones sacralizadas del Arte por la crítica que tan sólo busca fallos. Dichas categorizaciones se hallan delimitadas por la lengua y la representación lingüística del objeto, de allí que la primera etapa mimética en el Arte como indicaba Aristóteles, fuese la representación correcta de lo bueno y lo justo, idea que tuvo gran importancia para la creencia en Cristo como encarnación (imagen) de La Palabra, Dios.

Así, el desmembramiento dionisiaco del lenguaje surgió como un método de estudio que desafía a la representación mimética y la temporalidad en las manifestaciones artísticas en orden de ligarlas iconográficamente por sus cualidades patéticas, las cuales tan sólo pueden ser apreciadas por la decadencia (el saber y reconocimiento de sí mismo en la miseria) y la surrealidad (la embriaguez somnífica que nos hace fascinarnos por lo monstruoso e incomprensible), caracteres basados en la mitificación de las audiovisiones en tanto ídolos (*eidolon*) que comparten el componente trágico del *eidos* dionisiaco, así como la celebración misma de éste.

Al desmembrar al Arte se desmiembra al lenguaje. Con desmembramiento me refiero no a una deconstrucción como lo plantea Derrida. Ampliando dicha versión se pretende que con dicho método se logre el desconocimiento de lo racional y lo lógico en un sacrificio donde la víctima a inmolar es el “yo”, lo cual de antemano es complicado pero se reduce a desconfiar del lenguaje y por lo tanto de lo que digo y se dice, pues no hay certezas ni juicios absolutos, contrario al planteamiento kantiano.

El desmembramiento dionisiaco del lenguaje asesinó dicha ambición de investigación, deslizando el conocer hacia el saber y hago dicha distinción por el motivo siguiente. Al estar expuesto ante un elemento tal como una pintura, un filme, una melodía, una fotografía o un poema tendemos a cuestionarnos su significado y a partir de nuestra experiencia previa y nuestros conocimientos evaluamos si puede ser considerado arte. En ello evaluamos la maestría técnica, los sentimientos que nos produce, la agradabilidad y la armonía de los elementos compositivos dispuestos en la escena, la cual es evaluada bajo categorías morales y académicas.

Es exactamente la metáfora en la cual hay ojos capaces de ver lo que la ciencia no ha explicado y quizá no pueda explicar jamás, al menos no con este lenguaje que ha demostrado ser obsoleto. La libertad absoluta por ello está negada, sólo es posible conscientemente apreciar unos cuantos rayos del sol desde nuestra celda voluntaria. El arte, las manifestaciones artísticas, la poesía, son nuestra prótesis, prolongación contrairritante y extensión hacia el universo, de allí que la moral no pueda jamás censurar la obra.

Kandinsky acepta dicha condición al expresar su noción de lo incomprendible cuando indica que aquello inarticulado como el suicidio, el asesinato, la violencia, los pensamientos indignos o el patriotismo son elementos del espíritu que crea la atmósfera del hombre²¹¹ y su propia vida interior, un tumulto alógico poco amable que constituye la obra no en su exterior, sino en su necesidad interior. Lamentablemente el espectador no lo ve

²¹¹ Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, tr. Elisabeth Palma (Puebla, Premia editora de libros, 5ª ed. 1989) pág.81.

así, se acostumbró a buscar coherencia y confort, circunstancia entendida por Yukio Mishima al suicidarse.

En este sentido los videoclips fueron el chivo expiatorio para demostrar la hipótesis y el desarrollo del desmembramiento dionisiaco. Al apreciar contenidos ambiguos e inentendibles donde los horrores más arcaicos se hallan a flor de piel, la reacción del hombre tiende al rechazo. Esta ambigüedad es una disrupción encontrada también en ciertos videoclips de los años noventa y así mismo en otros significantes artísticos a lo largo de la historia, lo cual indica rasgos de consanguinidad transhistóricos, es decir, no son producto de un mero acto rebelde de la vanguardia, sino es la rebeldía romántica de la animalidad humana que ha dejado pequeñas pistas para el hombre. Es como Ortega y Gasset ejemplifica:

Si no hubiese alguien que viviese en pura entrega y frenesí la agonía de un hombre, el médico no se preocuparía por ella, los lectores no entenderían los gestos patéticos del periodista que descubre el suceso y el cuadro en que el pintor representa un hombre en el lecho rodeado de figuras dolientes nos sería ininteligible.²¹²

El lenguaje es aquello que nos distancia de vivir, es lo que nos permite liberar la imagen y el sonido de su soporte para experimentarlo. Ya bien Macke indicaba que las alegrías, los sufrimientos del hombre y su pueblo yacen en sus manifestaciones artísticas y donde las formas se vuelven vacías o infundadas no existe arte.²¹³ Hay que preguntarnos no sólo por qué nos sensibilizamos con tal o cual manifestación, sino por qué y cómo es que valoramos (o sobrevaloramos) actualmente esta idea de "El Arte".

Siguiendo a Bataille, sostener la transgresión como fundamento implica sustituir al lenguaje por una contemplación silenciosa del ser en la cima del ser²¹⁴. Desde su nacimiento el video se vio estigmatizado por la alienación de los medios de comunicación de masas que le empleaban como medio de

²¹² Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, pág.84.

²¹³ August Macke referenciado en *El jinete azul*, pág.66.

²¹⁴ Bataille, *El erotismo*, pág.280.

registro y domesticación de horrores. Sin embargo, en esta tesis queda demostrado el hecho de que la domesticación parte tan sólo de las perspectivas que estructuran un contenido, así como de aquellas a través de las cuales se le quiere apreciar, todo depende del cristal con que se mire.

No todos los videoclips son iguales, de allí que para ejemplificar cómo trabaja el método del desmembramiento dionisiaco del lenguaje se revisaran únicamente aquellos productos que se valen de su herencia vanguardista para provocar a los públicos y sumirlos en la pregunta ingenua sobre su significado, esto por ser parte de la cadena tautológica de significantes plásticos que implican ese patetismo al cual se ha apelado. Los años noventa en tanto última década del siglo y del milenio se conocieron por la gran angustia en las masas ante un inminente cambio que no se separó en ningún instante de la escatología en torno al fin del mundo.

Así mismo, los noventa vieron el florecer de este impulso violento en el videoclip musical comercial separado aparentemente del mundillo elegante del Arte, esto debido principalmente a los últimos cambios mundiales de los treinta años previos como se ha mencionado desde la llegada de la llamada generación X, las guerras de Vietnam y del Golfo Pérsico, la caída del muro de Berlín y el advenimiento del SIDA hasta el ataque terrorista a las Torres Gemelas de Nueva York en septiembre de 2001. Los videoclips se valieron de la disrupción romántica prefigurada desde los inicios del hombre para fungir como válvula de presión reventada.

Los videoclips al ser parte de una industria cultural hacen que nos preguntemos forzosamente si puede haber obra de arte en tales productos. Para ello el desmembramiento dionisiaco del lenguaje se muestra como el camino necesario para acceder a dicha respuesta por la noción *Epoqué*, la abstención de los juicios racionales desplegados por el lenguaje útil. Lo vital del desmembramiento dionisiaco del lenguaje no es la respuesta, la obra como se ha dicho, radica en nosotros mismos como espectadores y en el compromiso que tengamos para abandonarnos a la corriente de incertidumbre de lo percibido.

Tal como menciona Barthes esto no implica rechazar la imagen pues se vuelve a producir imagen al negarla. El desmembramiento dionisiaco del lenguaje es la invitación a dejarse llevar por el frenesí de lo confuso, saturarse hasta hallar el silencio, una de las mayores apuestas de los místicos medievales como San Agustín, Pseudodionisio el Areopagita y Nicolás de Cusa.

Los videoclips proveen de estados liminoides característicos de la cultura contemporánea en donde se facilita el acceso al descanso tras la dura cotidianidad de la vida. Los estados liminoides se encuentran como estados rituales del ocio que sirven como despresurización de las pulsiones humanas a partir de la liberación del estrés, tal como McLuhan lo intuyó con los contrairritantes, sin embargo, el estado liminoide forzosamente requiere de un ritual no aislado únicamente al *zapping* televisivo o al *typing* del ordenador, sino que establece un estado de ambigüedad de categorías que implican al entretenimiento como nuevo ritual donde no se tiene jeraquía.

Por lo anterior, el desmembramiento dionisiaco del lenguaje urge al espectador a erotizar el espacio en pro de la potencialización de los sentidos y la visualidad corporal a través del entendimiento neurobiológico de la percepción. Opté por adaptar las posturas de una ciencia exacta como la neurobiología dada esa necesidad propia de reconciliar dialécticamente presupuestos contrarios en orden de completar el saber en torno al método, el cual apela directamente a la sensación como principio.

Para que esta teoría estética pudiera estar completa tuve que recurrir a los estudios biológicos para poder probar que el desmembramiento dionisiaco tiene cimientos en la estructura y funcionamiento del cerebro, es un evento al cual se puede llevar al sistema nervioso tras mucha práctica y compromiso, si no tuviera un contexto neuronal y el cerebro no lo detectara, simplemente no podríamos sentirlo y no estaría inmerso en lo real.

Los préstamos antropológicos, sociológicos, psicológicos y neurológicos de los cuales se sirvió esta tesis sirvieron para apreciar la multidimensionalidad del paradigma desde afuera y desde adentro. Me hizo ser uno con el problema para así a través de mi experiencia poder escribir en torno a él. Cuando Kant formuló su empresa entorno a la razón pura, dejó en la oscuridad cualquier contacto poético, relegando la estética a la crítica al juicio. Siguiendo una línea de pensadores como Nietzsche, poetas como Bataille, Blanchot y Mallarmé o psicólogos como Freud, por nombrar algunos de los que influyeron al desarrollo de este proyecto, la tesis no surge como un cuestionamiento a Kant, sino como una reformulación desde lo sensual (*physis*), en tanto razón poética unida a la materia viva y mortal que también pueda teorizar los fenómenos de comunicación de masas como lo videoclips.

El lenguaje impuso sus resistencias. Yo mismo llegué a cuestionarme todas mis formulaciones y fue difícil liberarme de la lógica a la cual estuve acostumbrado durante toda mi vida, sin embargo mi compromiso hizo que lograra gran parte de los objetivos. Dado el orden cultural de la situación en la cual desarrollé el tema, la cultura tal y como se da a conocer implica un rechazo de la violencia enmascarada como una mentira humanista tal como lo percibe Barthes. La cultura se ha vuelto el títere institucional de la sociedad gracias a sus intentos de alienar el arte a ella.

El arte (que no es lo mismo que El Arte, nótese el énfasis con las letras capitales) se contrapone a todo estatuto social. Como se revisó, el intento de hacer un proyecto del arte devino en la gran caída del ideal vanguardista. Aún cuando los contextos sociales alimentan el patetismo trágico plasmado en la obra, el arte tiene un papel libertador y profético que anhela la provocación desmedida, de allí que vaya en contra de las leyes sociales y no pueda ser explicado por el lenguaje.

Parte de la empresa implicó matar al Arte (como a Dios) y sus cualidades burguesas en orden de ver los adentros del cadáver decorado. Es decir, al matar a un super ego normativo tan sólo queda el ego a sacrificar y de esta forma recordar el crimen primordial. Sacrificar es un acto de amor que

nos acerca a lo divino y en este sentido se inmola el ego (el yo) al colisionarlo con “el otro”.

El reconocimiento de sí mismo en el otro es vital para la contemplación de la obra. Sin embargo la cultura se ha tornado un afán hipócrita que pasa por valores de clase, en el cual la cultura misma ha de ser productiva. Esta doble cara de la cultura puede evidenciarse en los sistemas gubernamentales donde los apoyos y financiamientos a esta área son prioridad baja y sólo se proporcionan a las minorías apalabradas. En todo caso la industria cultural ve intereses económicos explotando las contraculturas en estéticas que devengan en modas a partir de la identificación.

Sin embargo la cultura es gasto improductivo a partir de la perspectiva de Bataille. La cultura originalmente proveía espacios liminales donde el rito de rememoración mítica no sólo implicaba los principios de la religión, sino la liberación del excedente de energía yacido en el cuerpo a través del sexo o la abstención y sobre todo de los fluidos corporales como orina, menstruación, excremento, semen y leche materna. Dichos fluidos eran considerados tabúes no por ser malos, sino por ser elementos sagrados e intocables pues en ellos yacía una de las conexiones más poderosas con el espíritu.

El arte tan sólo fue absorbido por la reinterpretación de la cultura, enalteciendo los ídolos (tanto artistas como creaciones) y sobrevalorando los bienes de consumo por encima de los bienes espirituales, los cuales se hallan inmanentes en cada uno. La resistencia a la violencia implica una extirpación del patetismo en la cultura, una metáfora de la lobotomía que hemos practicado en nosotros mismos al trepanar nuestra parte animal y renegar de ella.

Por lo tanto, el desmembramiento dionisiaco del lenguaje cumple el primer objetivo de la tesis al implicar no sólo el desconocimiento del lenguaje, sino también accionar a la preservación del patetismo en la cultura por la abstención de juicios morales (*Epoqué*) y la puesta en duda de los mecanismos convencionales de representación simbólica tal como René Magritte hizo en su

momento o como ilustra Roland Barthes, conseguir que la palabra «catástrofe» se convierta en algo «bello».

Pasando a los objetivos particulares encontramos como topes tanto una resistencia de orden imaginario, como una de orden político. La primera desea la palabra para el desahogo y la identificación de las manifestaciones artísticas con sentimientos y situaciones individuales, reduciendo el carácter de la obra a lo incidental; la segunda implica un autosometimiento a la vigilancia constante gracias al poder de los medios de comunicación.

La seducción, tema tan popular entre los posmodernos, se da por una menguante fuerza de voluntad ante las comodidades provistas por la tecnología. El hombre contemporáneo prefiere contenidos fáciles de digerir y con signos claros en orden de recibir mensajes inmediatamente, de allí que el espacio se haya vuelto doméstico y al mismo tiempo una prolongación del cuerpo mismo, lo cual apoya la noción de sustitución de la animalidad por una serie de medios que puedan ordenarnos la vida.

Los videoclips en tanto válvulas de presión son despreciados como productos superficiales y empaquetados que sirven sólo para enriquecer a la banda que promocionan, así como a la disquera. Sin embargo la disrupción hallada en algunos de ellos logra que redimamos las pretensiones del videoarte tan en boga durante los años sesenta. Mediante un estudio meticuloso de la psique del espectador y del creador como partes de un circuito de comunicación cerrado, así como los rasgos de los procesos de percepción, logramos definir las líneas por las cuales el desmembramiento dionisiaco del lenguaje tiene que actuar en orden de generar la experiencia de comunicación en sentido fuerte.

La disrupción en tanto elemento dionisiaco significativo pudo ser separada en tres características principales durante el curso del tercer capítulo:

La impresión como efecto o sensación causadas en el cuerpo y en el ánimo; La expresión como conjunto de significantes por los cuales la impresión

o impresiones se hacen perceptibles, es decir, la disposición de los elementos compositivos en su presentación material; Y finalmente la abstracción como consideración de la presentación material por su esencia no representacional, sino vaga, es decir no atañe directamente a la figuración tanto como a la supresión del juicio.

Entre las características de la disrupción se hallan la abyección como constante de envilecimiento del cuerpo, la sociedad y el mundo; y finalmente la reproducción no sólo como una copia y multiplicación del medio, mas en todo caso como un “reobrar” contrario al “desobrar” al cual se refiere Blanchot, esto implica hallar(se) obra en lo ya obrado. Para ejemplificar esto encontramos el ejemplo de los excrementos al ser pisados. Tenemos la seguridad de pisar el suelo, pero sólo tenemos la certeza de haber pisado heces fecales cuando notamos el olor, es decir, existe porque lo percibimos, reobramos sobre lo ya obrado, lo reconocemos, pero el punto es vernos reconocidos en ello en condiciones de surrealidad aplicando la decadencia.

Tal es el caso de la revisión de los videoclips y el desmembramiento dionisiaco del lenguaje. Esto implica una serie de características que bien pueden aplicarse como método, tanto como orientación a la vida, tras la cual siempre hay una muerte. Las manifestaciones artísticas, *lo arte*, versan sobre la significancia, no sobre el significado como comenta Barthes. En sí el desmembramiento dionisiaco alude la recuperación de lo liminal y también allí yace su verdadero lenguaje.

Finalmente el camino hacia dicho lenguaje queda muy lejos de esta empresa. A sabiendas de esto me acerqué lo más cerca que pude al abismo. Parados a la orilla de la experiencia estética, el desmembramiento dionisiaco del lenguaje nos urge a saltar ciegamente al abismo discontinuo en orden de sostenernos de la orilla contraria, la experiencia extática. Si bien definí que la forma de los videoclips disruptivos asemeja a la del haikú por sus características ideogramáticas y así mismo hallé los componentes patéticos en el shock de los fotogramas, la caída de mi empresa estaba ya preconcebida. El lenguaje de la obra en el videoclip disruptivo, como en las obras de la pintura,

el cine, el teatro y las otras manifestaciones artísticas, es eminentemente poético e indecible, carece de significado.

El cuarto capítulo resultó en una abstracción somera de la expresión y las impresiones captadas en cada uno de los videoclips, sin embargo la lógica que aún poseo evitó manejar dichos videoclips como un proyecto. No se puede negar aquí que llevé mi lenguaje a su exceso y a sus límites, amplié lo más que pude el horizonte de mi saber y sin embargo aquella abstracción vital que defendí durante todo el trabajo no se halla escrita en esta tesis. Mi razonamiento me lleva a la frustración de no poder compartir con palabras toda mi experiencia interior, sin embargo ahí radica aquello imposible que hizo que valiera la pena escribir este estudio. Retomando la lección que aprendió Barthes en *Lo obvio y lo obtuso*, sé de igual manera que conocer la imagen se convirtió en una búsqueda enloquecedora y por tanto agotadora.

Hasta aquí pude por ahora ampliar el horizonte. Intenté aproximar la experiencia estética y la experiencia extática tan sólo para no poder decir cómo resultó, mas sólo puedo expresar que el desmembramiento dionisiaco del lenguaje (de mí lenguaje), me llevó a reconocirme en los peores horrores y aún así amar mi naturaleza.

Los proyectos surgen para lograr un objetivo que se interpreta como la llegada a la cima, pocos son aquellos que están realizados deliberadamente para su caída, allí podemos personificar ya sea a Ícaro o a Sísifo. Quien decide personificar a Ícaro es quien de antemano sabe su trágico destino y está decidido a completar la empresa, como tal se halla Yukio; quien opta por interpretar a Sísifo tiene conocimiento que al subir la roca cuesta arriba siempre terminará cayendo y no queda más que volver a empezar aún a sabiendas de ello.

Parte de mi razón poética implica saber eso y guardar silencio. El patetismo arrobador de la obra (no sólo en los videoclips disruptivos) es una experiencia que no puedo decir, es parte del fáustico saber precognizado de la catástrofe inevitable. El saber es entonces apocalíptico sólo en tanto se revela

a nuestros ojos, en ese momento nos volvemos Ícaro o Sísifo. De esa experiencia tan sólo me resta guardar silencio en una suerte de luto hacia mí, pues carezco de facultades para decir qué personaje interpreté en esta tesis y por ende cuál fue el destino, sólo restaría expresar “Amor fati”.

He encontrado la comunicación, ya no en el sentido implicado por lo que me fue enseñado en la carrera, sino en una obra que es comunicación en sí misma y que el desmembramiento dionisiaco del lenguaje me ha impelido a buscar ya no en las palabras o en las imágenes, sino en mí, una suerte de comunicación intrapersonal en la cual no hay razonamiento, sino la sensación de un grito que quiere escapar desde mi interior pero no puede ser liberado salvo en los sueños.

El final de esta tesis no indica el final de mi carrera pues he comenzado a vivir una suerte de deleite en la asfixia y la angustia so pretexto de volver a dar juego a la fiesta de los espacios interiores mediante la poesía, el sueño y la manifestación creativa. Siguiendo a Wittgenstein en la reflexión final del *Tractatus Logico-philosophicus*, lo importante del paradigma no está escrito, por el contrario, el desmembramiento dionisiaco del lenguaje es la fase superior del cadáver exquisito de los surrealistas y es tan sólo una fase más, una fase de vida, de experiencia y de sentir, no importa cuánto teorizamos, vivir es la única práctica real capaz de liberarnos.

Todo el teorizar logró el objetivo principal en tanto defensa de la preservación del mito patético y las pulsiones animales y heterogéneas del hombre manifestadas en las artes como válvula de escape y sublimación de lo reprimido. Si bien esta tesis fue mi propio gasto improductivo y sabía el resultado, logró la compleción de mi formación académica como investigador, como productor, como creativo y como comunicólogo para poder explicar y comunicar de la manera más fácil posible la otra cara de esa moneda denominada arte y demostrar que el lenguaje no tiene un inventario completo de lo real, ni mucho menos de los paradigmas estéticos, espirituales y de consumo.

Es decir, lo vital nunca fue la respuesta. La pregunta quedó olvidada conforme el avance de la tesis. Por el contrario, el mayor valor del presente estudio se halla lo que queda en medio, el proceso y el desarrollo de llegar nuevamente a la pregunta desde las certezas que me fueron enseñadas durante la carrera en una analogía al recorrido elíptico que emula a la banda de Möbius, pues a la par cumplí un objetivo personal, saberme ignorante. Si para esta tesis yo tuviera respuestas concretas correría no sólo el riesgo de ser arrogante, sino también habría conllevado la puesta en marcha de una farsa.

Me ví voluntariamente privado de moral en los bordes de una investigación lo más objetiva posible donde en los límites de mi lenguaje tan sólo pude explicar y describir los deseos de un fenómeno más allá de mi disciplina en una apuesta seria y exhaustiva por lo invisible. Aquí, siguiendo a Régis Debray, no sólo aprendí a ser comunicólogo, sino mediólogo también, pues todo el estudio se halla fundado en la diacronía de la memoria sensual de los actantes a través de sus manifestaciones artísticas para la preservación del mito patético en la cultura.

A lo anterior la enseñanza última de este estudio nos exhorta a evitar anatemizar la violencia o etiquetarla como “maldad”. Como recuerda Slavoj Žižek, es difícil ser violento y sobre todo realizar un acto que perturbe con violencia los parámetros de la vida social, de lo cual se descubre el verdadero esfuerzo de parecer o “ser malos” y causar miedo, sin embargo “lo arte” es el único compromiso violento que no necesita pretender nada para causar el mayor estrépito y ello ya no queda en el artista, pues en él sólo reside la labor de entregar los designios divinos a los hombres.

ANEXO A

Automutilación, automatización y prolongaciones: Ideas sobre fragmentación y erotización del espacio

“Creo que el futuro pertenece a los fantasmas,
y que la tecnología moderna de las imágenes,
el cine, la telecomunicación, etc.
no hacen sino acrecentar
el poder de los fantasmas”
JACQUES DERRIDA

Si bien la mecanización del hombre comenzó con el descubrimiento del fuego y se vio afianzada por la división del trabajo, la automatización surge con el moldeamiento de ambientes cómodos y unidimensionales, en los cuales a partir de instituciones confiadas en la multiplicidad de lenguas y leyes se da la fragmentación de los sistemas en engranajes para su correcta funcionalidad.

El progreso tecnológico en el mundo funda la estructuración de ambientes mecanizados en los cuales la naturaleza se traduce a formas especializadas y artificiales. Si el lenguaje era la tecnología virtual por excelencia contra los embates de la naturaleza, la máquina como elemento físico origina una idea supremacista sobre lo natural y un nuevo estado de horror gracias a su implementación bélica figurada en terrorismo.

Sin embargo, la carrera armamentista basada en la innovación tecnológica se encargó de desarrollar métodos propagandísticos para ejercer hegemonía a partir del audiovisual, como pudo verse primero en el cine nazi y posteriormente en el montaje soviético. Con el nacimiento de la televisión el audiovisual desempeñó el medio para la prolongación de las miradas a una serie de fragmentos ausentes de tiempo y espacio reales, gracias a la transmisión de registros previamente hechos.

En este sentido, el capital funda estructuras confiables o ambientes alienantes que apelan a la inmediatez de mensajes mediante la reducción del ruido y la domesticación del miedo (como puede ser a través de la publicidad),

del cual el poder total del terrorismo mediático se emplea sólo en caso de contingencia. Se facilita un mundo sujeto a intereses comerciales afianzados en paradigmas simples, de allí que lo artístico en el S.XX se apreciara como una serie de paradigmas complejos y desordenados.

Para Marshall McLuhan el arte inmuniza, es un saber anticipado a las tecnologías venideras y sus consecuencias. Partiendo de la perspectiva mcluhaniana, la era eléctrica (y por consecuencia la digital) del S.XX se estructura a símil del cuerpo humano, integrando los circuitos eléctricos como una red equiparable al sistema nervioso. El autor describe cómo el hombre prolonga sus sentidos, sus ojos y oídos en las pantallas traslúcidas y los pies en aceleradores. Si bien dicha forma de pensar fue radical ya había sido vaticinada por los futuristas en forma de oda a la máquina.

La premisa del medio audiovisual es evitar dicha dislocación mediante una prolongación equilibrada de los sentidos audiovisuales, ilusión de libertad por el *amusement* promovida bajo la máxima “¡Hay que ver lo que quiere la gente!”, de allí que en la mayoría de los productos televisivos, a diferencia del cine, exista una regulación censora más rigurosa. La televisión (al igual que el Internet) es un medio anti estresante pues el grado de ociosidad que provee se fusiona con la comodidad (Heimlich) del sillón, tornándose un contrairritante pasivo que actúa bajo el principio de la unidimensionalidad, la alienación a lo indiferente.

La vicisitud resulta de un embotamiento artificial. La autoamputación es la dislocación del medio prolongado, no del medio natural, esto principalmente se debe a un salvavidas llamado “lenguaje”, cuyo deber es evitar la locura del espectador. Por consiguiente la autoamputación virtual rehuye el reconocimiento de “sí mismo” frente a ese nuevo espejo conocido como pantalla, mecanismo reflejado en la pregunta ingenua: “de qué trata”. Se pregunta esto sobre una pintura o una película, pero no de qué trata un vestido cuya función es la de arropar, aunque mucha diferencia surge cuando el vestido pertenece a la *Haute Couture* de, por ejemplo, un diseñador como Alexander McQueen.

Es esta la vía por la cual la desenajenación se lleva a cabo, una exposición del humor. Mucho más que el propósito asignado por la industria, el espectador debe comprometerse por el intervalo y no por las conexiones visuales, es decir, como el cine de Bergman o Fellini, el compromiso del espectador con el videoclip debe superar a la prótesis traslúcida y a la forma, su suerte de cascarón debe romperse para alcanzar al miembro sacrificado en el origen, el fantasma que se hace presente y se siente igual que cuando fue perdido, como parte de “mí”.

Al respecto Stelarc es puntual al marcar la obsolescencia del cuerpo natural para acceder a las virtualidades patéticas que los medios (en tanto prolongaciones del cuerpo mismo) proveen. De entre los principios comentados que más se refieren a esta tesis se halla la dualidad puntualizada en imágenes inmortales y cuerpos efímeros, en donde el cuerpo funciona mejor como imagen²¹⁵; a esto surge la duda sobre ¿quién controla a quién, el hombre a la tecnología o al revés? Pero sobre todo, ¿Quién observa a quién, el hombre a la pantalla o la pantalla al hombre? Pronta respuesta a esto es vaticinada por el audiovisual manifestado desde *Metrópolis* de Fritz Lang hasta el video “Alis full of love” de la islandesa Björk.

En cuanto a la domesticación o patetismo líquido figura la mirada *camp*: “es bello porque es horrible”. Los monstruos que tendían a ser horribles se vuelven adorables como *ET* gracias a la amabilidad aportada por el Pop. Los medios audiovisuales, en palabras de Eco, celebran y lidian con la fealdad, sólo que ya no en la manera provocativa que los movimientos de vanguardia hicieron²¹⁶, lo cual origina la otra tendencia de identificación con piercings y tatuajes que tanto han alimentado la estética de la nueva carne.

²¹⁵ Stelarc, texto referenciado en *Mutations del'Image* (1993) encontrado en Baigorri Ballarín, *El vídeo y las vanguardias históricas*, pág. 22.

²¹⁶ “You cannot talk only of the ‘degeneration’ of the mass media, because contemporary art also deals with and celebrates ugliness, but no longer in the provocative way of the avant-garde movements of the early twentieth century” Eco, *On ugliness*, 423.

La angustia virtualizada por el consumismo rompió el vínculo entre materia y metafísica, sin embargo el shock figura como estímulo para el cambio de conductas que a la par de beneficiar (o perjudicar) hábitos de consumo, fomentan la interacción con el receptor, sobre esto cabe la reflexión de que nada pierde su efecto tan rápidamente como el *shock*, porque su esencia consiste en ser una experiencia extraordinaria. Esto es a lo que nos hemos referido como experiencia interior, un embotamiento momentáneo que sin embargo deja secuelas en la memoria casi indetectables, en este caso con los videoclips se sabe por la concentración mnémica en cierto ritmo, cierta serie de fotogramas y el estribillo de la canción, esto obviamente parte de las máximas de la publicidad.

La imagen televisiva del vídeo es una metáfora de la carne por una suerte de cáncer videogénico, una mutación que aspira al siguiente paso de la evolución alejada del salvajismo natural. El hombre desea ser como su lenguaje, como sus leyes y su ciencia, superando a Dios al convertirse en el omnipercibiente por antonomasia, multifrénico, suerte de utopía fallida por la desfiguración mediante la refirguración y la liberación del sexo, metáfora erótica en sí misma.

Aquí se vuelve a revisar el estadio del espejo en el cual la imagen fragmentada del cuerpo que se contempla metafóricamente en pantalla se muestra en los sueños bajo la forma de miembros desunidos figurados en exoscopía que retornan como fantasmas y aparecen nuevamente como proyección de imágenes agresivas que atormentan al hombre. Sobre esto Baudrillard reflexiona indicando que la nueva intimidad hiperprolongada por los nuevos medios aparece en una escena doméstica donde el espejo carece de reflejo a primera vista, ahora sólo queda la pantalla y la red electrónica. Sobre esto toda herencia del Pop reencuentra el tema del doble donde éste es ya inofensivo, no amenaza, es copia y reproducción mecánica personalizada contraria al principio orteguiano de deshumanización.

El cuerpo y el universo exterior, “el mundo”, se vuelven parte de una máquina con soberanía remota en la cual lo metafórico es proyectado al

espacio de la simulación. La memoria humana también se ve prolongada como memoria infinitesimal. El cuerpo en tanto espacio se disuelve a favor de un ilimitado virtual encerrado en una o miles de pantallas. Todo aquello guardado y secreto se hace público, carne invaginada sin metáfora, obscenidad de lo demasiado visible y develado en forma de publicidad, allí donde están la pornografía y el cine *snuff*, espacios hiperrealistas, sensacionalistas y efectistas²¹⁷ basado en una estética de la muerte violenta como es la de Laocoonte.

En cuanto a la forma audiovisual se refiere, la fragmentación se materializa mediante encuadres, planos, montaje y sincronía sonora. En principio los encuadres hacen siempre una selección visual de las zonas eróticas de lo filmado. La fracción del cuerpo se halla en la escultura moderna en los bocetos de Rodin, los cuales son piezas de arte por sí mismas. La mirada se encuentra fragmentada en cada toma, en cada escena y en cada plano sonoro tal como los principales exponentes escultóricos del mundo occidental clásico son perfectos en la incompleción de sus cuerpos cercenados como la *Victoria de Samotracia* (fig. 11.1) o la *Venus de Milo*, sobre lo cual Gubern reflexiona que el voyeurismo constituye un ejercicio importante en la economía del psiquismo humano, pues implica fuertemente al mirón en un compromiso con lo mirado.²¹⁸

Si algo se le ha criticado a Mel Gibson es la espectacularización sanguinolenta de la tortura en *La Pasión de Cristo*, y aún cuando todo es demasiado visible nada es mecánico, no hay una crueldad automatizada. En

²¹⁷ Gubern nombra una serie de casos ejemplificando tal idea: «En julio de 2004 la Federal Communications Commission de Estados Unidos multó a la cadena de televisión CBS con 550 mil dólares por haber mostrado un pecho de la cantante Janet Jackson en la final del Super Bowl XXXVIII; El 28 de enero de 1986 se transmitió el lanzamiento frustrado del transbordador *Challenger* con siete astronautas a bordo, seguido por las telecámaras estalló 75 segundos después de su despegue; El médico alemán Gunther von Hagens realizó en Londres una autopsia en una galería de arte, en presencia de unas 500 personas y con cobertura en directo del Channel 4 el 21 de noviembre de 2002; El consumismo mercantilizado de la muerte humana como espectáculo ha llegado al punto de filmaciones de torturas o ejecuciones en el curso de guerras como el caso los Jefes de Estado Sadam Hussein el 30 de diciembre de 2006 o el de Muamar el Gadafi el 20 de octubre de 2011; así mismo se recuerda el suicidio televisado del político norteamericano Robert Budd Dwyer el 22 de enero de 1987 durante una conferencia de prensa y el documental sobre el suicidio asistido del multimillonario británico de 71 años, Peter Smedley en junio de 2011, así como el documental de Michael Moore *Bowling for Columbine* sobre la masacre en una preparatoria de Columbine, Colorado, el 20 de abril de 1999» Gubern, Op.cit. pp.336-337; pp.314-316.

²¹⁸ Gubern, *La imagen pornográfica*, pág.17.

todo caso la crueldad del filme de Gibson no es negada de ninguna manera, es exaltado tal y como cuenta la historia bíblica. El filme se vuelve un tótem moderno que hace homenaje a viejos tabús, es decir, no hay simbolismo extirpado. Lo valioso del filme es que recuerda cómo el hombre desde edad temprana busca voluntariamente provocar la vivencia del miedo como forma de gratificación personal, es la búsqueda de una emoción violenta cuyo placer es fronterizo con el placer erótico²¹⁹, la suscitación del morbo, compasión, repulsión o excitación (o todos) con el daño del otro (*Schadenfreude*) como puede apreciarse, por ejemplo, en *El imperio de los sentidos* de Nagisa Oshima. En tanto mirones sublimamos al animal interior por medio del reflejo patético con lo mirado.

Nuestra psique no acepta reconocer por la pantalla que se encuentra amputada, seccionada, fragmentada y por eso a símil de pesadilla, intenta inútilmente rechazar su reflejo, convirtiendo la reacción en censura. Desde el cuerpo seccionado a la imagen seccionada en su *analogon* el videoclip, es una nueva carne a la que aún se resiste el espectador. La productividad comercial de la agresión sólo se debe a la escotofilia sádica del teléfago que tiende a alejarse de lo complejo pero que a la vez le llama la fascinación voyeurista.

La autoamputación de lo dionisiaco existe analógicamente al sentido contemporáneo del cuerpo perfecto. El sacrificio no es entendido, de allí que la práctica ritual esté en desuso, sin embargo una parte de nosotros es inmolada siempre aún cuando no sacrificada. Dicha inmolación es una exclusión de aquello oscuro no reconocido en nosotros, cuya versión exponencial y real se da por ejemplo en el Desorden de Identidad de la Integridad Corporal durante el cual los individuos manifiestan el deseo de ser amputados de un miembro con el que no sienten relación de pertenencia o identidad, como puede ser una pierna o una oreja. Una vez amputado dicho miembro sienten la oportunidad de reconectarse correctamente con ellos mismos y su espacio bajo un perfil de perfección obtenida.

²¹⁹Gubern, *Ibid.*, pág.284.

La televisión y la pantalla del ordenador son esos nuevos espacios herméticos que existen por una progresiva obsesión tecnológica de escalar los contenidos para servir a una moda *prêt a porter* y a la ergonomía del espacio. Así como la memoria infinitesimal tiene oportunidades vastas, el *homo videns* tiene la posibilidad de explorar una nueva fuente de entretenimiento que prolongue su memoria por la práctica activa del *zapping* y el *typing*, en la cual la imagen sin autor y autorreferente se vuelve ídolo contemporáneo (*eidolon*)²²⁰. No es que haya una tactilidad negada, sino mediada. La señal eléctrica es idolatrada por la unificación de las miradas como en los videojuegos, una suerte de anulación agradable.

La fragmentación del audiovisual es un todo armado que nos gusta recortar y desbaratar gracias a la sincronía del montaje, donde las imágenes se entrelazan y forman unidad. No interesa la posmodernidad para este estudio pues carece de funcionalidad erótica para el propósito de contemplación. No todos los videoclips pueden ni deben leerse, no siempre hay diégesis. La unidad fragmentada por el montaje tiene el potencial de apelar a una transensorialidad sinestésica que fue experimentada desde compositores como Scriabin y su *Poem of ecstasy* hasta *Tocatta y fuga* de Fischinger en la secuencia inicial de *Fantasía* (1940).

Barthes escribe al respecto de la mencionada automutilación de lo dionisiaco que es el propio trauma el que deja en suspenso al lenguaje y bloquea la significación²²¹. Todo intento de aceptar y significar una disrupción tabú se halla en un código retórico que las distancia, de allí que la prótesis televisiva requiera distancia para regular la percepción, un acercamiento total o la adopción de la prótesis como ojos y oídos naturales destruiría lo humano y nos volvería máquinas o nos aniquilaría, nos dejaría ciegos.

Esta cadena significativa determina la sobrenominación del espacio como prótesis que deviene en una fase de desnominación y embotamiento que me hace cuestionar ¿quién me domina? ¿Yo a la prótesis o la prótesis a mí?

²²⁰ Debray, *Vida y muerte de la imagen*, pág.252.

²²¹ Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, pp.26.

¿Yo a la máquina o ella a mí? Tan sólo para terminar siendo uno y más que la máquina, algo híbrido, nuevo y sin nombre, catacresis que emplea metáforas en busca de la ascesis y la violación del lenguaje al mismo tiempo para reerotizar al espacio, devolviéndolo al rito liminal y a la *communitas*.

El espacio es una noción esencial para que la obra nazca. El videoclip se sabe domesticado por el espacio en el cual se aprecia: El hogar. A diferencia de otras manifestaciones el videoclip es subversivo en esencia, pero se le ha empaquetado y se ha puesto a disposición de la comididad doméstica a la cual la moda *prêt a porter* y sus bases comerciales apelan.

La literatura halla su espacio en la continuidad entre lector y libro; la danza, el teatro, la ópera y el concierto musical lo hallan en el escenario y en el sumergimiento de los espectadores en la escena donde se desenvuelven las actuaciones y desplazamientos. La fotografía como la literatura, pide un favor a las dimensiones del formato imitando a la pintura y sumerge por los acontecimientos o las magníficas producciones, de forma inversa pide tactilidad en formatos chicos, portables pero siempre evocadores.

Finalmente el cine obtiene su espacio al sumergir al espectador en la oscuridad de una sala de proyección. ¿Y el videoclip? Sus medios de reproducción son imperfectos, domesticados en la cinta de video, el DVD, la T.V. y sus canales de música y sobre todo la reproducción en servidores online como *Youtube*, *Dailymotion*, *Vimeo* o *Metacafé*, por citar algunas alternativas desde el ordenador que bien pueden apreciarse en la comodidad del sillón.

La herencia de la televisión es que en el videoclip no hay tal lugar físico, los escenarios sólo existen como parte de las imágenes. Aún cuando como se ha visto, el videoclip es una convergencia de música, lengua, iconografía y literatura mezcladas en códigos complejos entrelazados con simulaciones perceptivas de dibujo, pintura, fotografía, cine, radio, T.V. e internet; carece de un espacio.

El espacio necesario para el nacimiento de cualquier obra ha de estar erotizado de acuerdo a Barthes, desconocido, reconfigurado siempre como un cubo Rubik, de ahí la superficialidad de los museos y sus salas de exposición, son sólo mausoleos. La obra tiene que vivirse y por lo tanto pide un favor al espectador y a la arquitectura.

Como se ha mencionado el efecto embotador de las catedrales se daba en la Edad Media por quienes accedían dentro de sus inmediaciones, el videoclip clama por una extensión o compleción similar, he allí parte de los procesos creativos y activos, de los espectadores.

El espectador tiene que comprometerse con el videoclip disruptivo en cuanto a la construcción de un espacio erotizado. Artaud replanteó el teatro y la construcción misma del espacio en su momento; siguiendo un poco a Artaud se trata de crear un nuevo espacio para vivir el video, hacer de la pantalla como en *Videodrome* o *A Clockwork Orange*, lo más extraño y aterrador, una suerte de instalación de video como en su momento planteara Wolf Vostell.

Tenemos así dos tiempos y dos espacios, el primer espacio/tiempo es virtual, una proyección o señal que funciona como ventana, existe inseparable en una sola pista; el segundo espacio/tiempo es el que nace de la experiencia interior y su proyección al exterior pero en sumatoria con una atmósfera que comienza *Heimlich* y termina en *Unheimlich*. En *Proun Space* (fig. 11.2), El Lissitzky planteó que el espacio es aquello que no se puede ver a través del agujero de una cerradura, ni a través de una puerta abierta. El espacio no existe sólo para la mirada: no es ni una imagen, se debe vivir dentro.²²²

Quizá allí radica la utopía del video, en despojarse de la imagen, así como es fundamento del cine 3D, e implicaría darle al videoclip incluso una cuarta dimensión. A esto me refiero con que el hombre acepte la tecnología del video no ya como una prótesis, sino como un miembro extraviado que ha regresado al cuerpo, ese paraíso perdido del espíritu que implica dejarnos

²²² El Lissitzky, *Proun Space*, 1923. Referenciado en *El constructivismo ruso* de C. Lodder (Alianza, Madrid, 1983) encontrado en Baigorri Ballarín, *El vídeo y las vanguardias históricas*, pág. 69.

llevar por el medio. El paradigma del video disruptivo como haikú sería así expresado por Kobayashi Issa:

*Un humano,
una mosca,
en la vasta habitación.*

Es vivir el juego, la parodia de la vida a través del videoclip a símil de matrioska audiovisual. De aquí parte del ideal wagneriano filtrado en la cual la obra de arte total (unión de poesía, música dentro de un marco visual dinámico) es la utopía del *Gesamkunstwerk*. Implica para el espectador construir una tumba en vida donde el sistema motor disminuya sus funciones al mínimo y así mismo su razonamiento lógico inquirido por el lenguaje sucumba a lo dionisiaco, tragedia teatral reformulada por la embriaguez de la ensoñación.

La oscuridad del cine modifica la percepción. Ir al cine suele tener rasgos acercados a la meditación pues implica salir de sí, acerca la experiencia estética a un éxtasis inmóvil, inesperado, no provocado, que tiende a aumentar las percepciones audiovisiógenas en tanto a la vivacidad de los colores y a la plasticidad de los objetos de la imagen. Una obra, explica Debray, tiene *espectadores* voluntarios, mientras un producto, *consumidores* que relajadamente buscan por telemando qué contenido devorar en una variedad casi ilimitada.

El espacio erotizado ha de ser metafórico, en el cual la palabra, la imagen, el sonido, la canción, el video, enfocando las impresiones acertadas de su expresión pueden crear una atmósfera, una escena vivida que más que un sentimiento es una vibración interior. La oscuridad del cine no es ausencia de luz así como el silencio no es ausencia de sonido. La obra está en el abismo, ¿un exceso de luz o un exceso de oscuridad? Un exceso al fin y al cabo. Una pequeña muerte imperceptible, inaccesible, irrepitable, *imposible*, es una emisión del espíritu tal y como John Cage *sabe* el silencio.

Para Barthes las condiciones de esta hipnósis ya están antes de entrar a la sala, dice él: “no se sueña ante la película y a causa de ella; sin saberlo se está soñando antes de ser espectador”²²³. Es el ensueño crepuscular donde la oscuridad es su propia sustancia pero también es el color del erotismo, silencioso, oceánico, un cuerpo con carne libre y desparramada, más tensa y en suspenso.

La televisión no contiene el mismo tipo de fascinación, el espacio tan es familiar como la corporeidad articulada del lenguaje, rechaza el anonimato. Si el videoclip quiere sobrepasar sus condiciones comerciales ha de pedir favores a las otras manifestaciones, en especial al cine, al teatro y a la arquitectura y esto sólo el espectador puede lograrlo, requiere que los rastros mnésicos portadores del deseo hayan sido sobreinvertidos hasta la alucinación para permitir por lo menos la acción del sistema de la percepción en tanto instancia psíquica.²²⁴

Se apela al proceso regrediente teorizado por Metz, una etapa alucinatoria que llega a alcanzar la función perceptiva del interior. La regredencia completa es imposible durante la consciencia, ese es el principio de la surrealidad, la embriaguez dionisiaca que no es dormir pero tampoco estar lúcido. Durante el velar, el flujo regrediente al esbozarse choca con un contraflujo progrediente más poderoso que él y casi ininterrumpido, que corta su culminación...²²⁵

Si la regredencia total es *lo imposible*, en el estado fílmico se propone un espacio específico y reconfigurable, silencioso, donde el estado audiovisiógeno halle su tiempo. Es el espacio íntimo donde se ha mutilado Van Gogh, un altar sacrificial donde la diégesis sea primero inmolada. Homólogo al estado onírico, el videoclip disruptivo en su totalidad (sin ser separado) potencia la euforia delirante donde el espectador se entrega a la obra reconociendo su reflejo especular al quebrantar al yo.

²²³ Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, pág.351.

²²⁴ Metz, Christian. *Psicoanálisis y cine*. (Barcelona, Gustavo Gili, 1979) pp.101-102.

²²⁵ *Ibid.*

El espacio es vital puesto que es la extensión del cuerpo, es donde se vive, se desplaza, se acciona y afecta al mundo. Dice Pérez Barragán: “Yo me acoplo con el objeto, porque yo soy, el objeto es, ambos coexistimos corporalmente, y yo en cuanto coexisto corporalmente con el objeto (que no soy yo) el objeto perturba mi cuerpo...”²²⁶y entendemos la idea, el objeto, “el videoclip” (no) es, yo (no) soy, somos uno, “soy Legión, porque somos muchos”²²⁷, uno sólo. El cuerpo es memoria, las vibraciones llegan al cuerpo y el cuerpo los almacena en la memoria pues todas ellas entran por los mismos canales, el punto es intentar percibirlo en el espacio erotizado. El desmembramiento dionisiaco del lenguaje también parte de la erotización del espacio, implica desnominarlo y poner el rito sacrificial en uso metafórico para sobrepasar las vicisitudes liminoides de la comodidad tecnológica.

²²⁶ Barragán, *Estética de la comunicación en los videoclip*, pág.159.

²²⁷ Marcos 5, 9

ANEXO B
ÍNDICE DE IMÁGENES



Fig. 1.1- *Venus de Willendorf*, 24,000 a.C.
Museo de Historia Natural, Viena, Austria



Fig. 1.2- *Éxtasis de Santa Teresa*, 1652,
Gian Lorenzo Bernini. Capilla de Cornaro,
Iglesia de Santa María de la Victoria en
Roma, Italia.



Fig. 2.1- *La Noche*, 1526-1531, Miguel Ángel, tumba de Juliano de Medici, Capilla Medici. Iglesia de San Lorenzo, Florencia, Italia

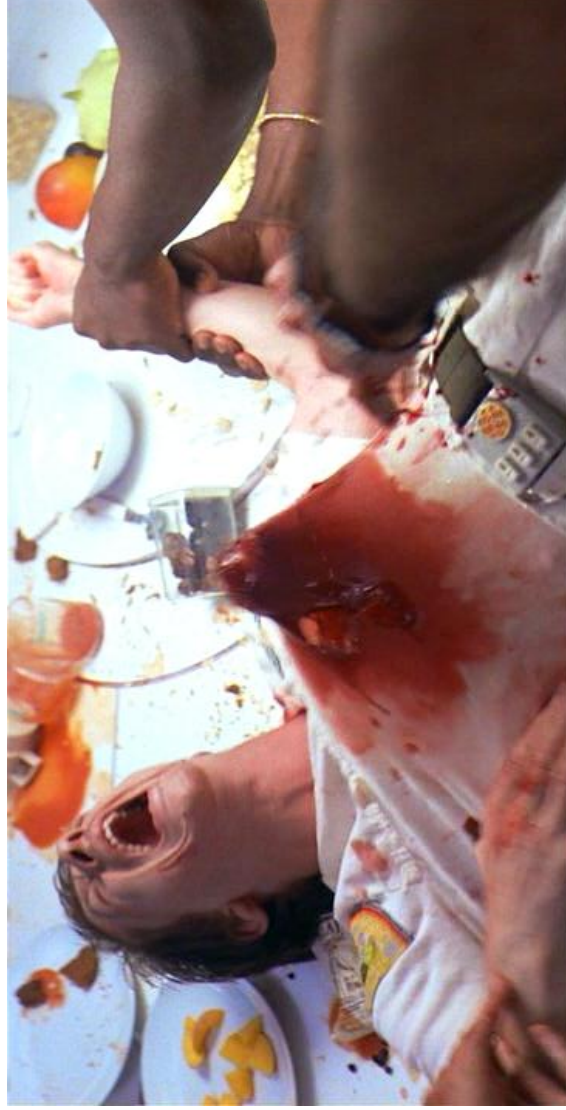


Fig. 2.2- Toma del extraterrestre saliendo del pecho de Ash en *Alien* (1979) de Ridley Scott.

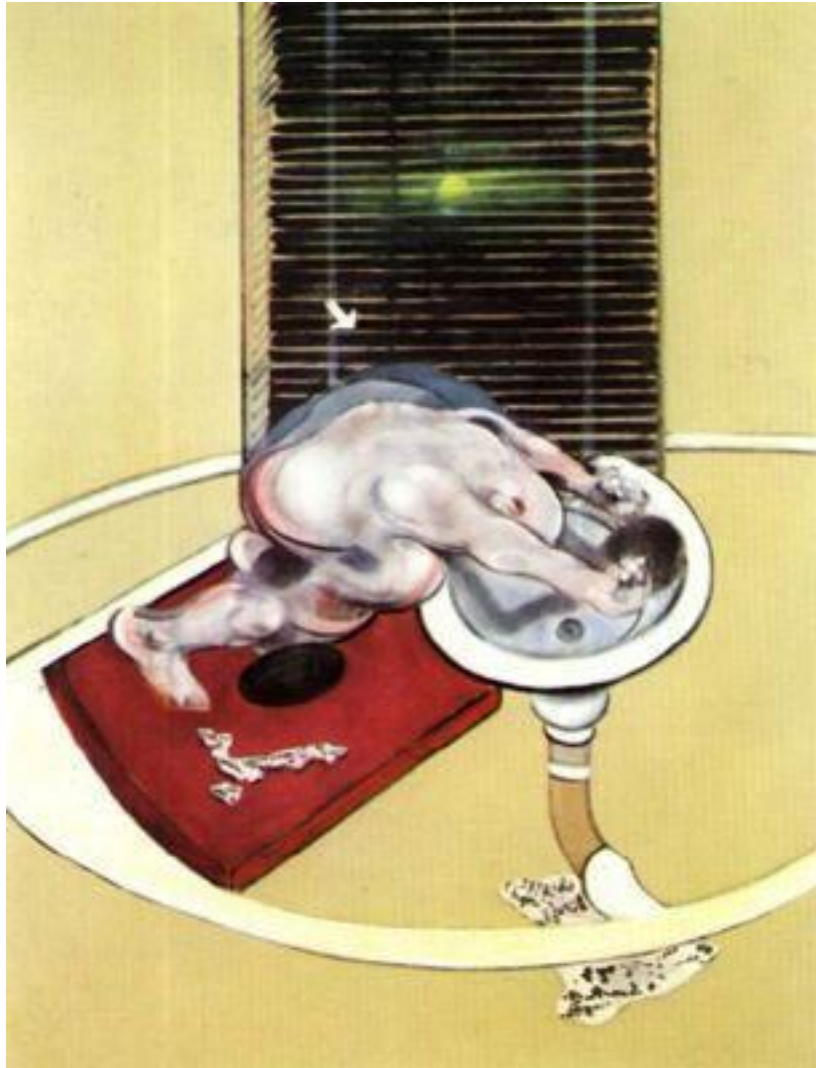


Fig. 2.3- *Figura en un lavabo*, 1976, Francis Bacon.

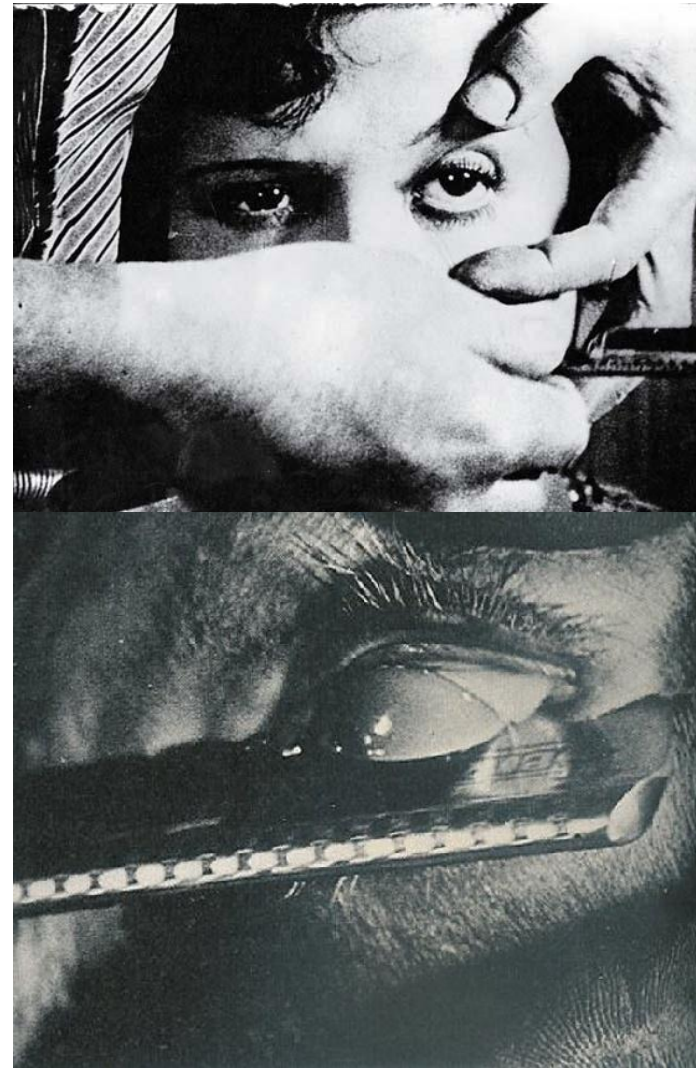


Fig. 2.4- Tomas al corte del ojo en *Un perro andaluz* (1928) de Luis Buñuel.

prince amer de l'écueil

s'en coiffe comme de l'héroïque
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile

en foudre

soucieux

expialoire et pubère

muet

rire

que

Si

(La lucide seigneuriale cigrette de vertige
au front invisible

scintille

puis ombrage

une stature mignonne ténébreuse debout
en sa torsion de sirène

le temps

de souffleter

par d'impatientes squames ultimes bifurquées

un mystère

faux roc évaporé en brume

qui imposa

une borne à l'infini)

c'était

issu stellaire

le nombre

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇAT-IL ET CESSÂT-IL

souriant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

ce serait

pire

non

d'avantage ni moins

mais autant indifféremment

LE HASARD

(Choit

la plume

Fig. 2.5- Reproducción de fragmento del poema, *Una tirada de dados jamás abolirá al azar*, 1897, de Stéphane Mallarmé.



Fig. 2.6- *The Nightmare*. 1781, Henry Fuseli, Detroit Institute of Arts, Michigan, Estados Unidos.

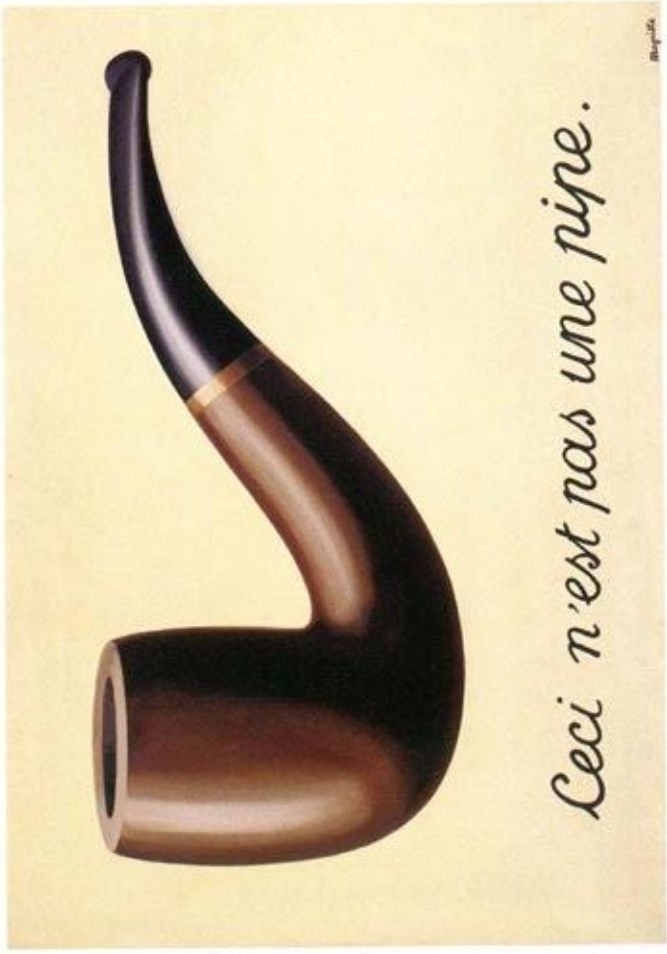


Fig. 2.7- *La trahison des images*. 1928-29, René Magritte, Los Angeles County Museum of Art, California, Estados Unidos.



Fig. 3.1- *Fountain*, 1917, Marcel Duchamp.



Fig. 3.2- Performance *TV Bra for Living Sculpture*. 1969, Nam June Paik y Charlotte Moorman.



Fig.3.3- Toma del Conde Orlok en *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau.

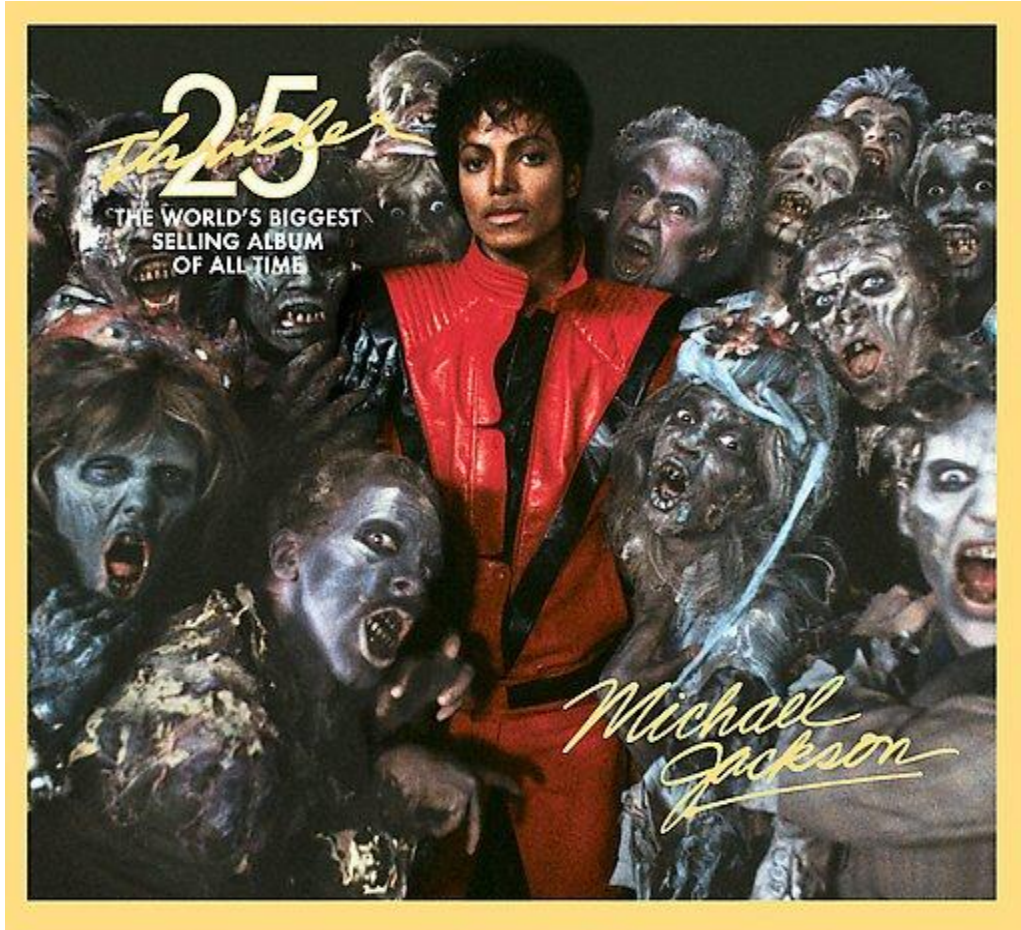


Fig.3.4- Portada de Edición especial por el 25 Aniversario del álbum *Thriller* (1982) de Michael Jackson.

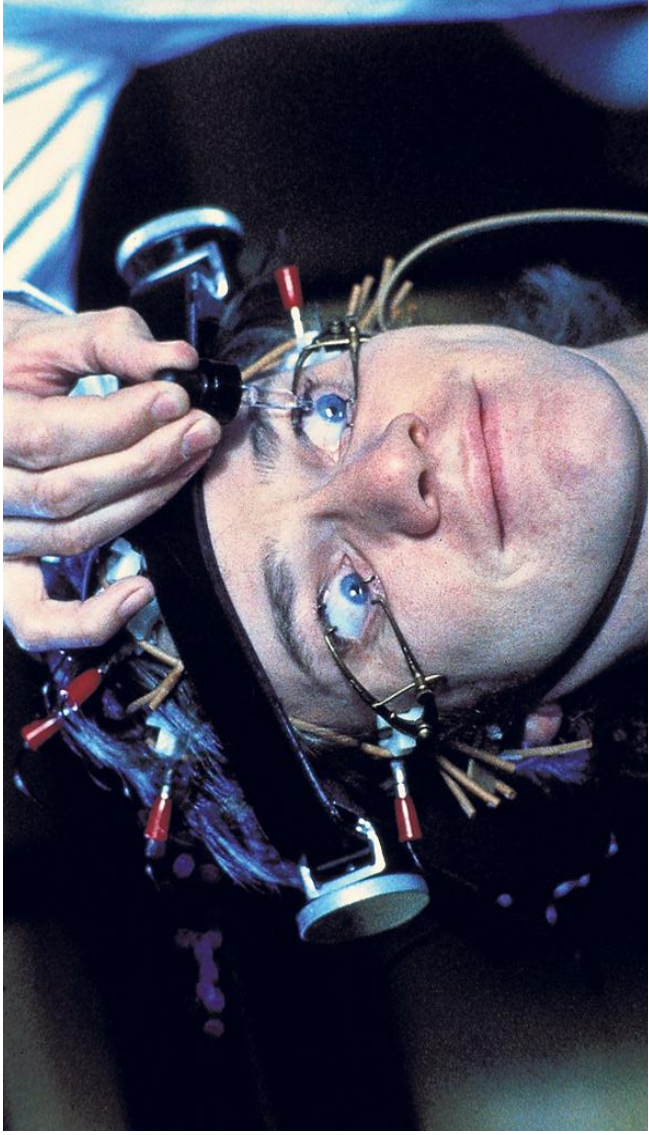


Fig. 3.5- Toma del personaje Alex DeLarge (Malcolm McDowell) siendo rehabilitado en *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick.



Fig. 3.6- Toma del personaje Max Renn (James Woods) frente al televisor en *Videodrome* (1983) de David Cronenberg.

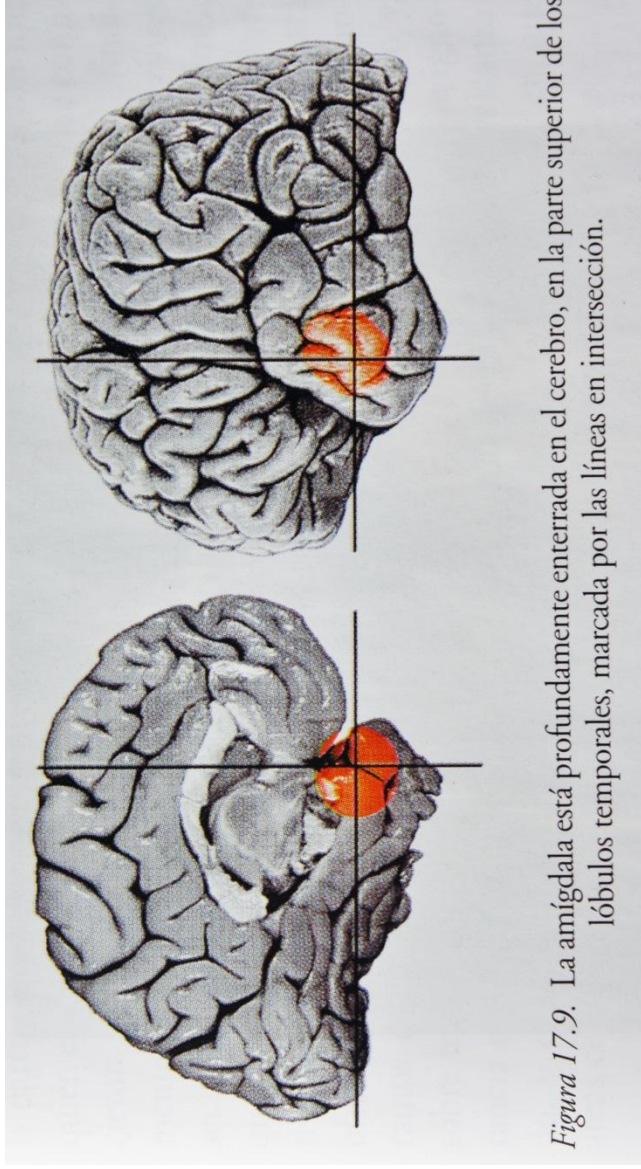


Figura 17.9. La amígdala está profundamente enterrada en el cerebro, en la parte superior de los lóbulos temporales, marcada por las líneas en intersección.

Fig. 3.7- Diagrama de la amígdala, extraído de: Zeki, Semir. *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro* (Madrid, A. Machado libros, 2005).

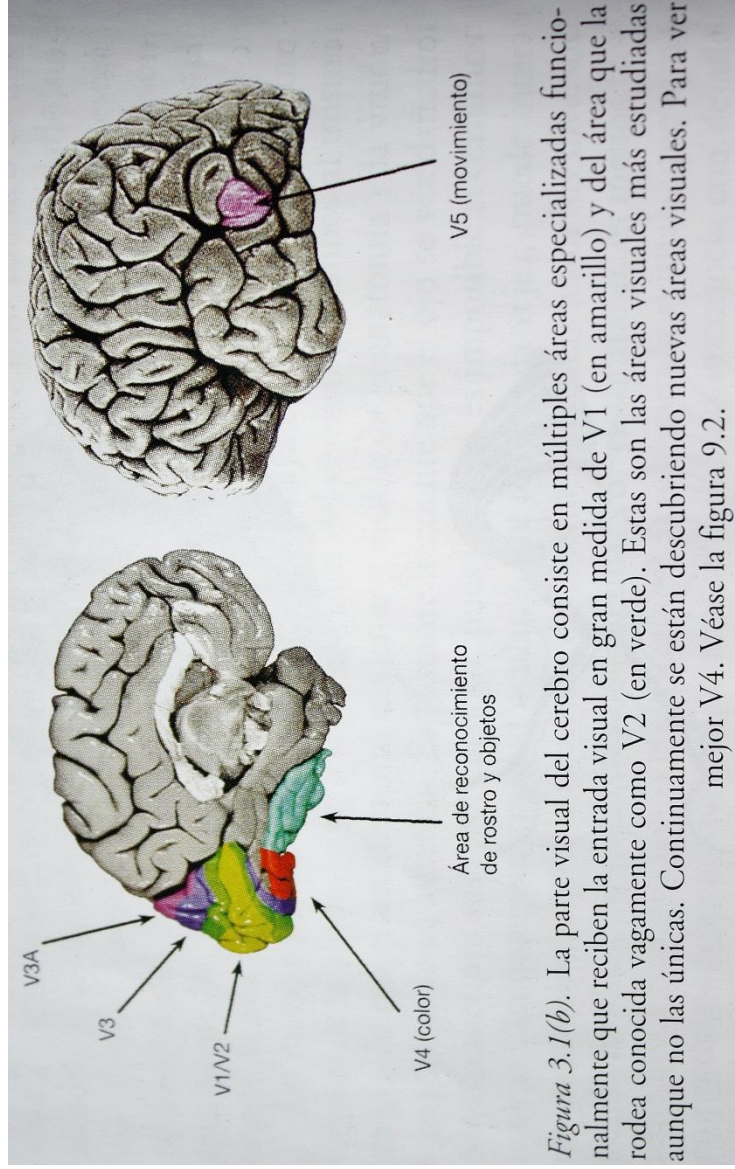


Figura 3.1(b). La parte visual del cerebro consiste en múltiples áreas especializadas funcionalmente que reciben la entrada visual en gran medida de V1 (en amarillo) y del área que la rodea conocida vagamente como V2 (en verde). Estas son las áreas visuales más estudiadas aunque no las únicas. Continuamente se están descubriendo nuevas áreas visuales. Para ver mejor V4. Véase la figura 9.2.

Fig. 3.8- Diagrama del sistema visual en el cerebro, extraído de: Zeki, Semir. *Visión interior: una investigación sobre arte y el cerebro* (Madrid, A. Machado libros, 2005).



Fig.4.1- *Figure with meat*, 1954, Francis Bacon. The Art Institute-Chicago, Estados Unidos.

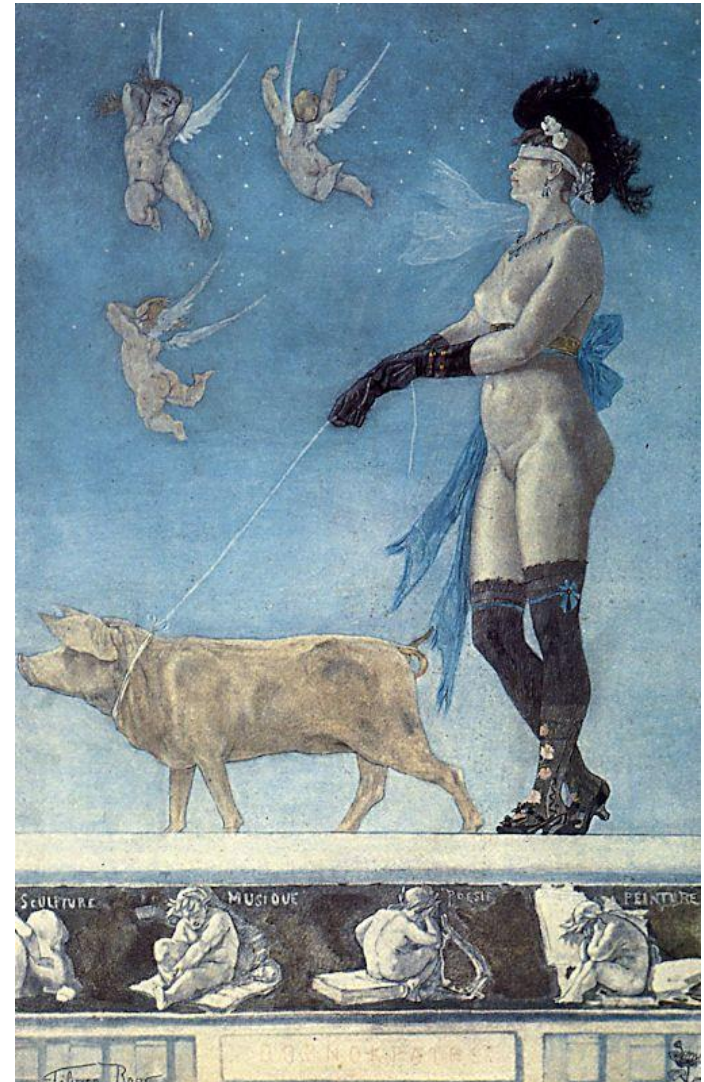


Fig.4.2- *Pornocrates*, 1896, Félicien Rops.

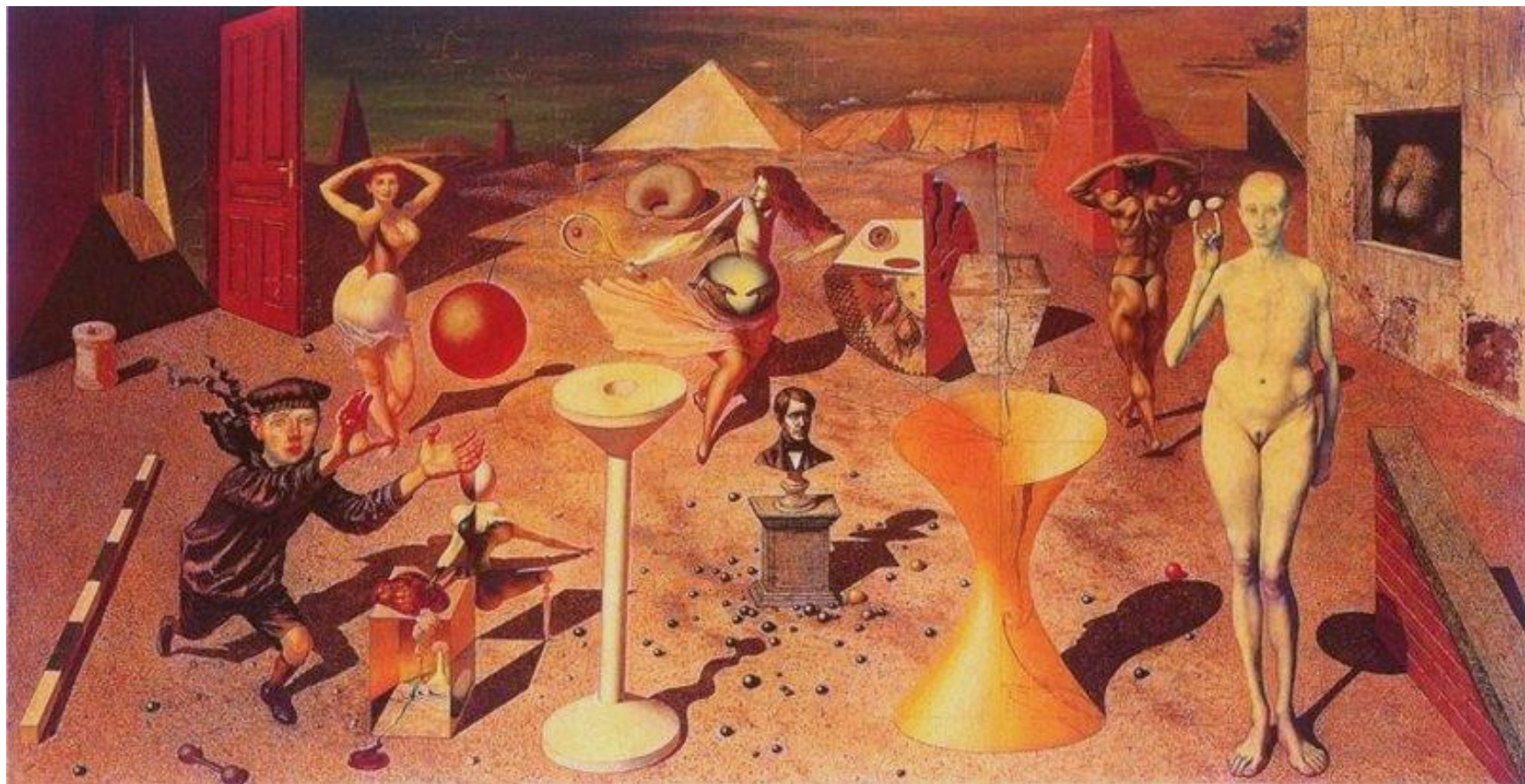


Fig.4.3- *Forum optyki zwróconej do wnętrza*, 1948, Rudolf Hausner.



Fig.4.4- *Harvest*, 1984, Joel-Peter Witkin.

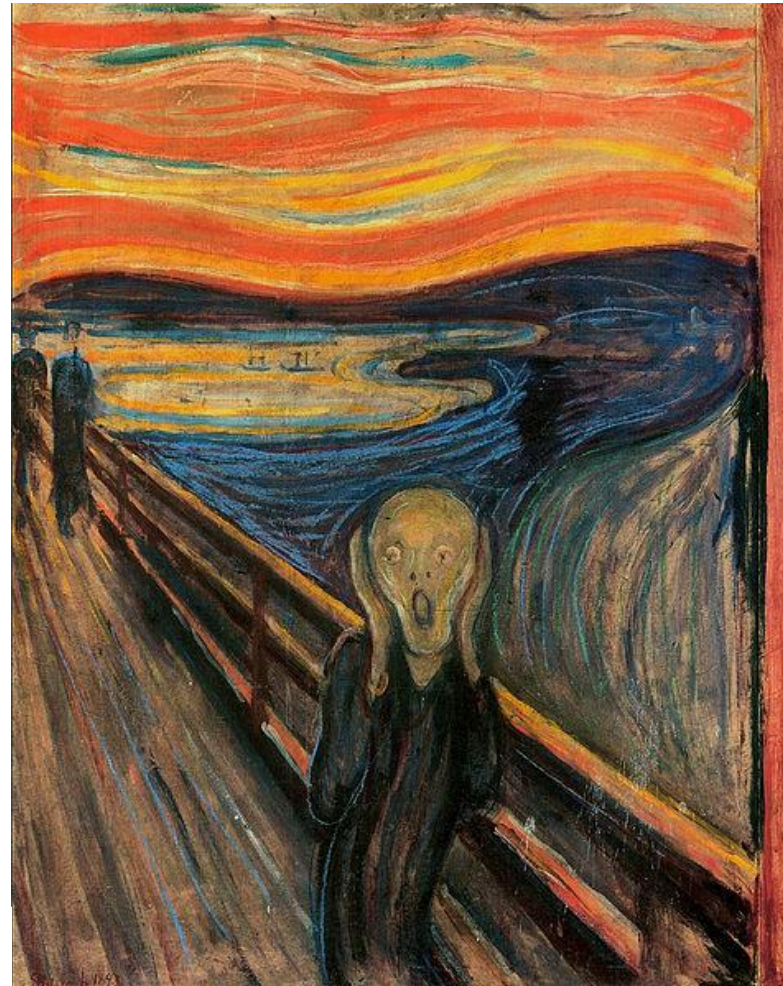


Fig.4.5- *El grito*, 1893, Edvard Munch, Galería Nacional de Oslo, Noruega.

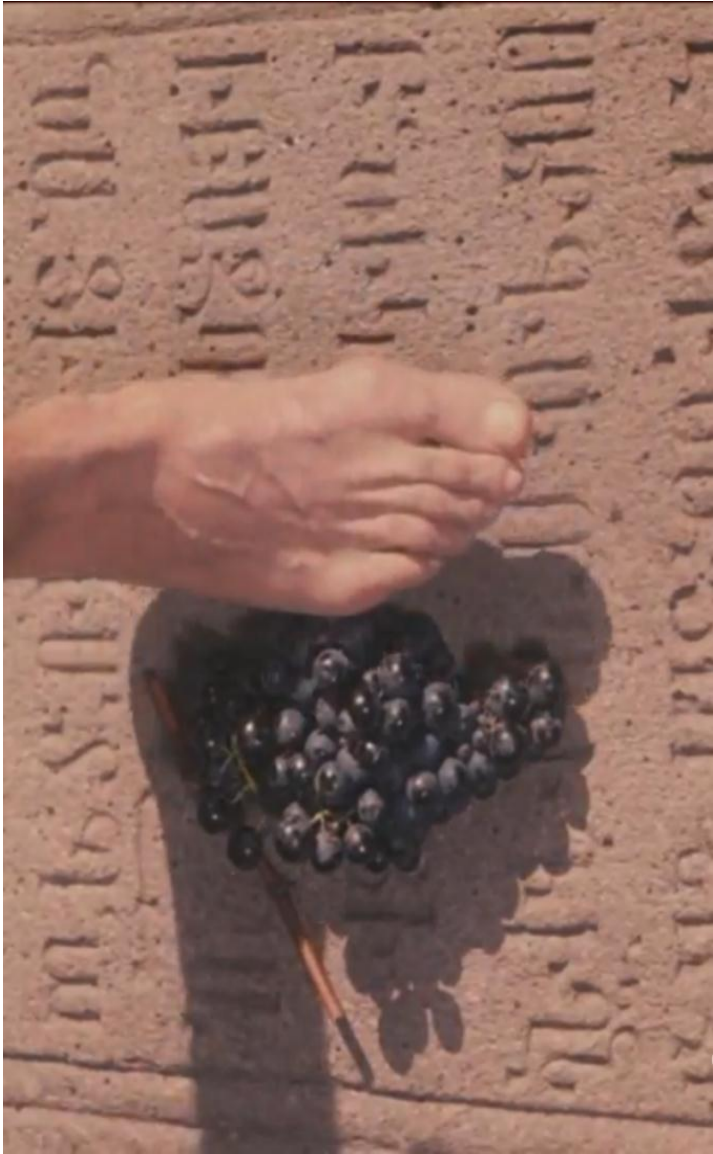


Fig.5.1- Toma de pie pisando racimo de uvas en *Sayat Nova* (1968) de Sergei Paradjanov.



Fig.5.2- Derviches giróvagos danzando en *The Fall* (2006) de Tarsem Singh.



Fig.5.3- *La giganta*, 1950, Leonora Carrington.



Fig.5.4- *Le Bout du monde*, 1949, Leonor Fini.



Fig.6.1- La Guerre des nerfs, 1958, Bernard Réquichot.



Fig.6.2- Fotografía de intervención Self Obliteration 2: Sustained Rapture, 2010, Ron Athey.



Fig.6.3- Carta del diablo, *Tarot de Thoth* (1938-1943) de Aleister Crowley y Lady Freida Harris.



Fig.6.4- *Inocencia X*, 1953, Francis Bacon, Des Moines Art Center, Iowa, Estados Unidos.



Fig.7.1- *El jardín de las delicias*, 1510-1515, Hieronymus Bosch, Museo del Prado, Madrid, España.



Fig.7.2- *Oh, That Virgin Els!*, 1985, Jan Saudek.

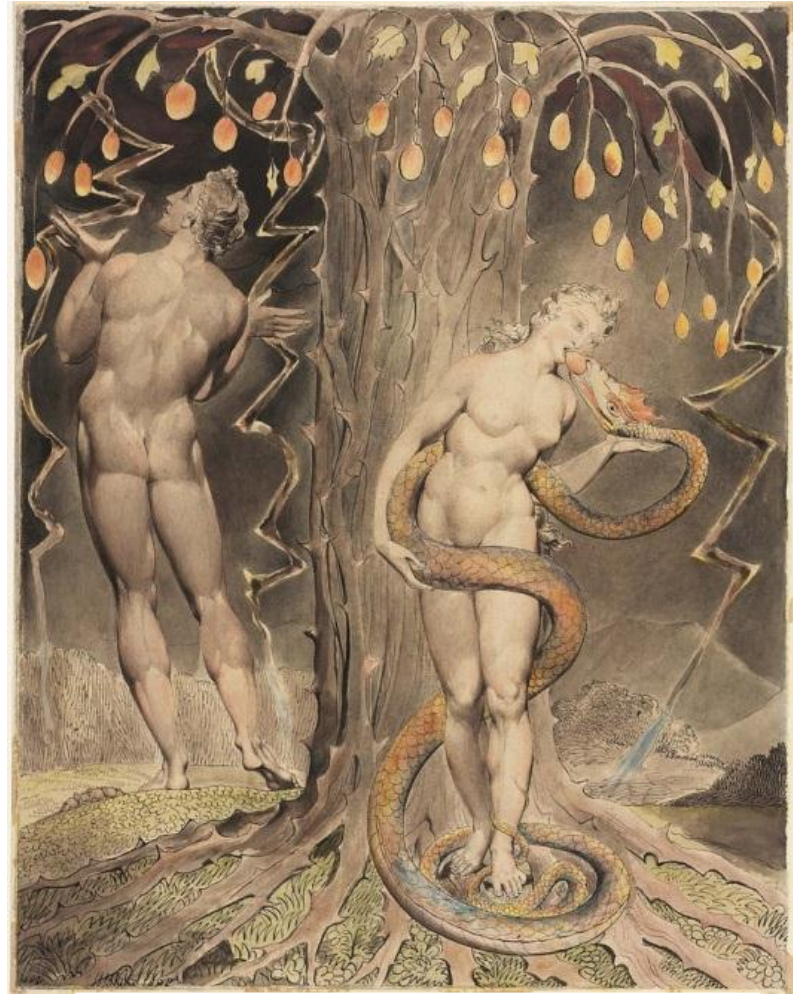


Fig.7.3- *La tentación y caída de Eva*, 1808, William Blake. .

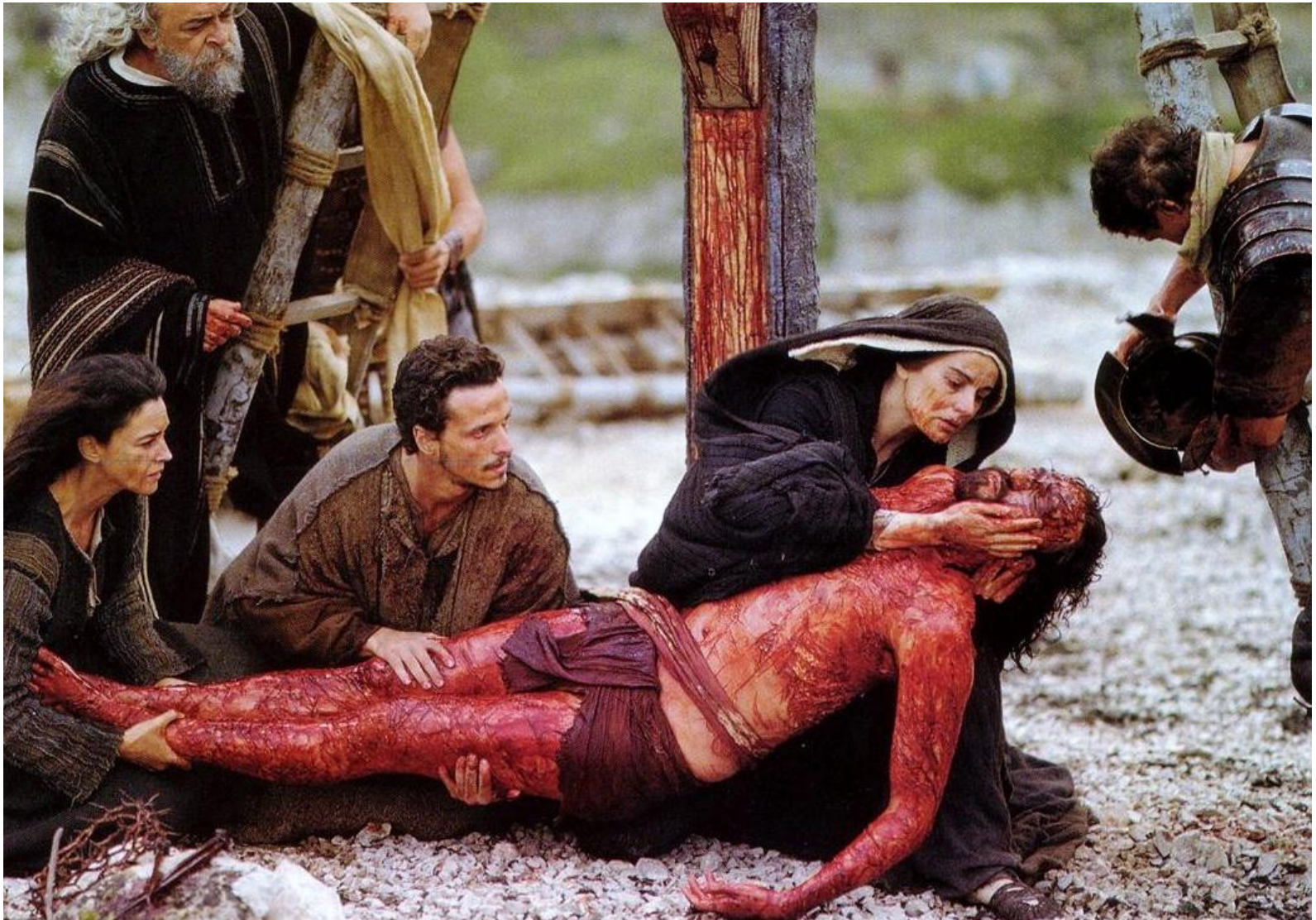


Fig.7.4- Toma de Cristo descendiendo de la cruz en el filme *The Passion of the Christ* (2004) de Mel Gibson.

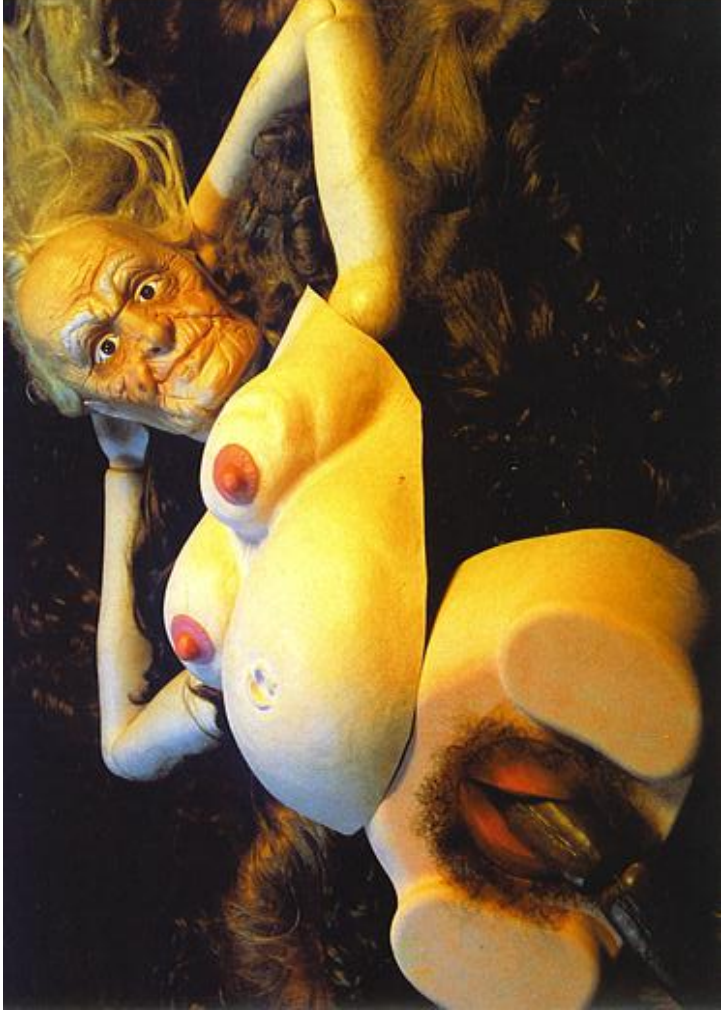


Fig. 8.1- *Untitled #250*, 1992, Cindy Sherman.



Fig. 8.2- *Anthropomorphic Cabinet*, 1936, Salvador Dalí.



Fig. 8.3- Seth Brundle (Jeff Goldblum) transformado en mosca en *The Fly* (1986) de David Cronenberg.

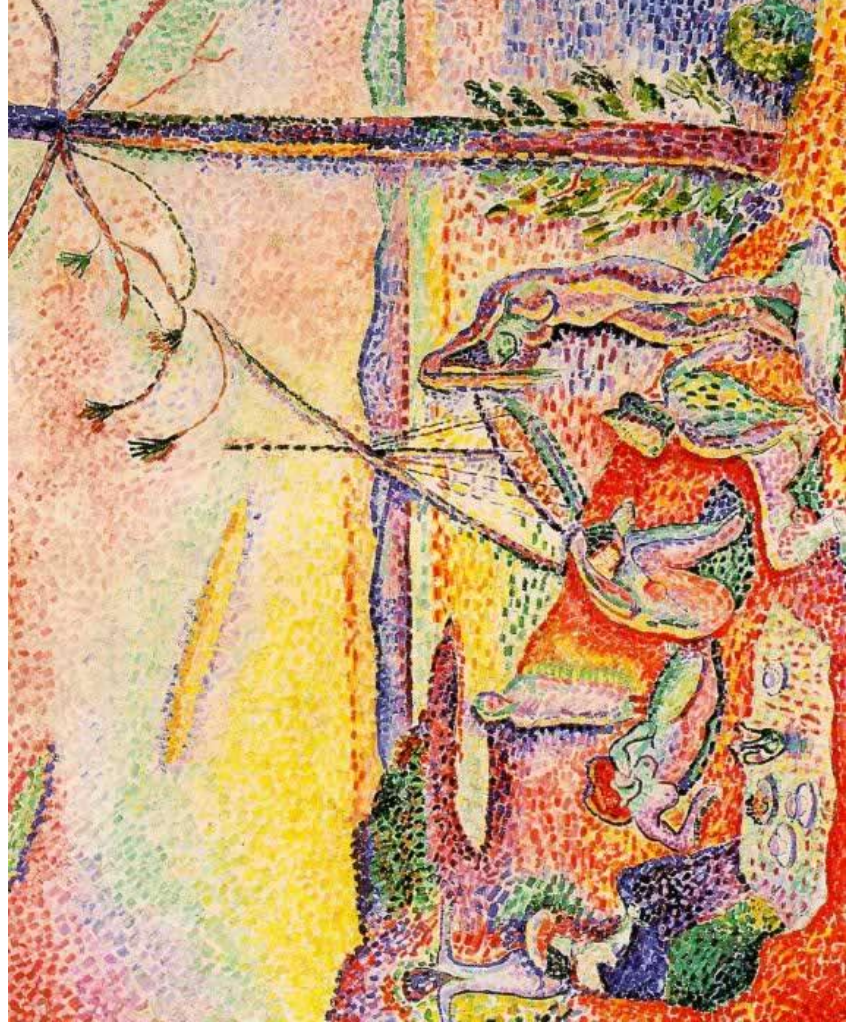


Fig. 9.1- *Luxe, Calme et Volupté*, 1904, Henri Matisse, Musée National d'Art Moderne, Paris, Francia.



Fig.9.2- Fotografia sin título de la serie *Paris*, 1992-Citizen K, *Autumn* 1994 del fotógrafo Andrea Giacobbe.



Fig.9.3- Toma de *Village of the Damned* (1960) de Wolf Rilla.

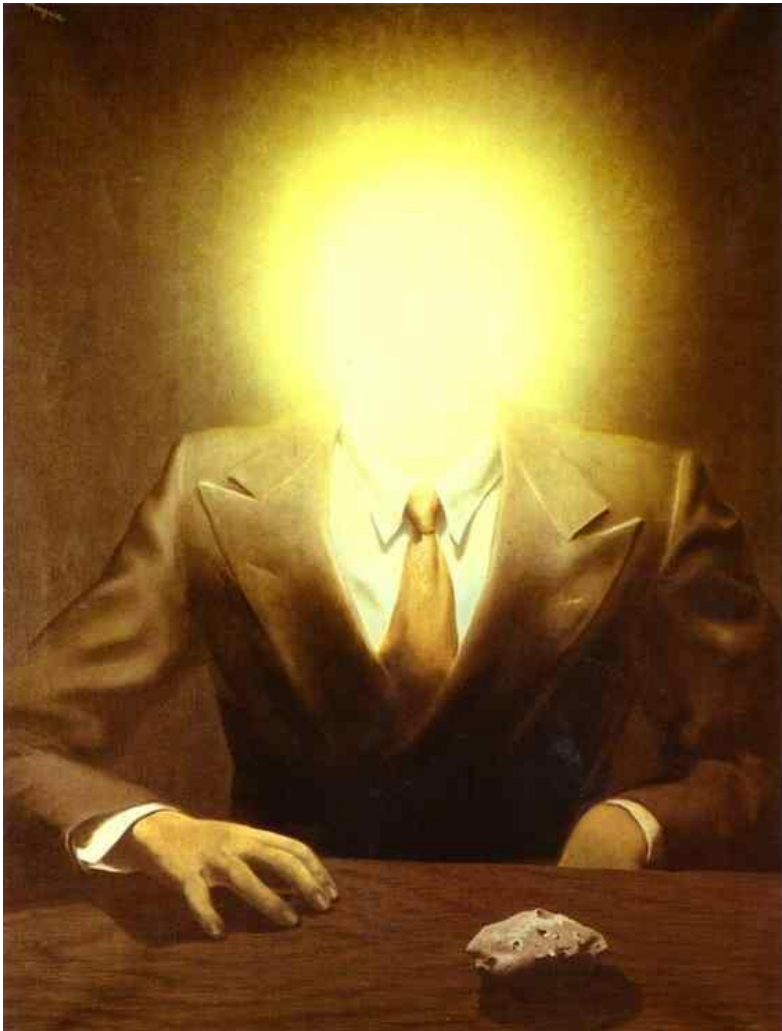


Fig.9.4- *The Pleasure Principle: Portrait of Edward James*, 1937, René Magritte, Edward James Foundation, Chichester, United Kingdom.



Fig.10.1- *Little Red Riding Hood*, 1883, Gustave Doré.

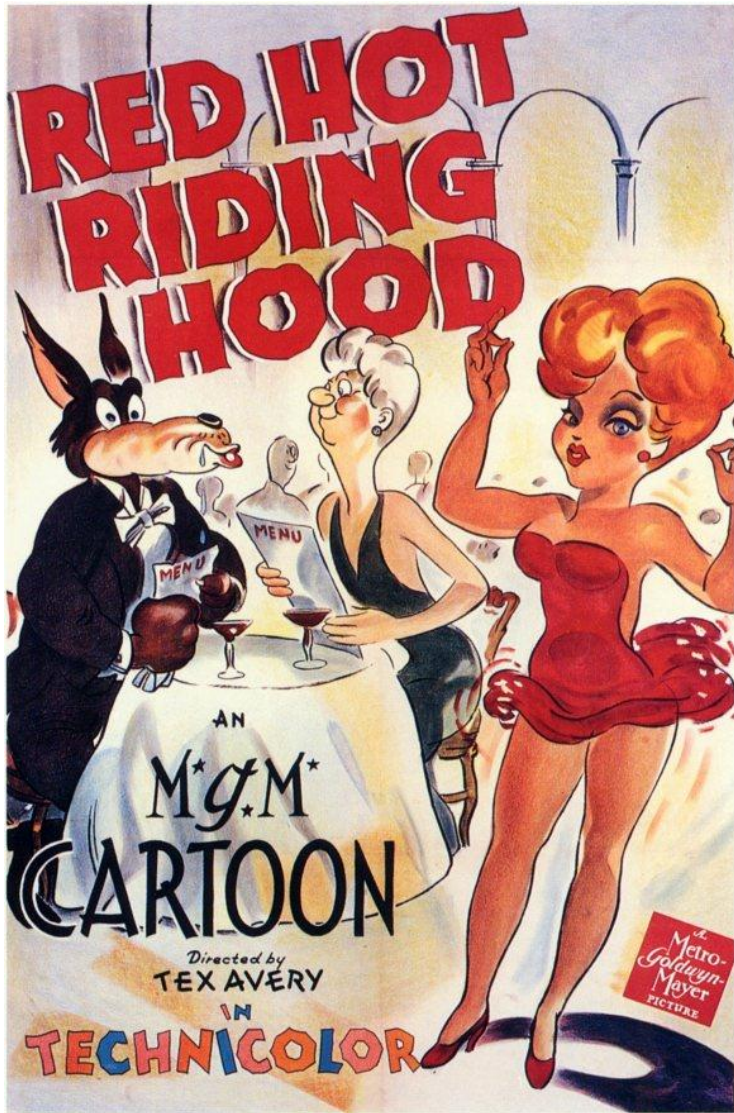


Fig.10.2- Poster de *Red Hot Riding Hood* (1943) de Tex Avery.



Fig.11.1- *Victoria de Samotracia*, 190 a.C., Museo de Louvre, París, Francia.

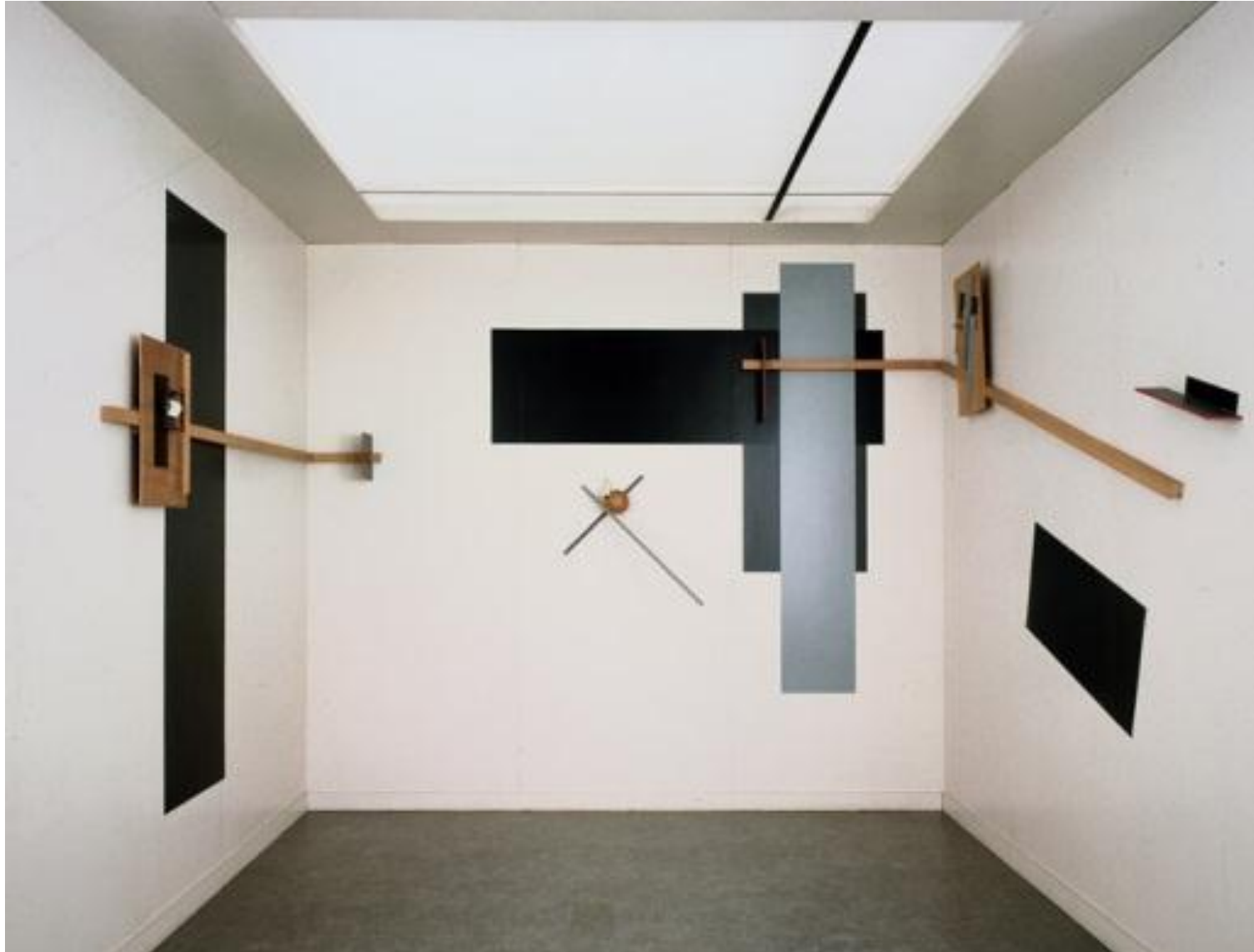


Fig.11.2- *Proun Room*, 1923, El Lissitzky.

BIBLIOGRAFÍA

1. Adamowicz, Elsa. *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*. (Cambridge, Cambridge University Press, 1998) 248pp.
2. Alexandrian, Sarane, *Breton según Breton*, (Barcelona, Laia, 1973) 191pp.
3. Aristóteles, *Poética*, tr. Eilhard Schlesinger (Buenos Aires, Losada, 2003) 127pp.
4. Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, tr. Enrique Alonso y Francisco Abelanda (Barcelona, Edhasa, 1978) 162pp.
5. Pérez Barragán, Ignacio. (2005) *Estética de la comunicación en los videoclip*, Tesis de doctorado, México: UNAM, 244pp.
6. Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*, tr. C. Fernandez Medrano (Barcelona, Paidós, 1986) 380pp.
7. Baigorri Ballarín, Laura, *El vídeo y las vanguardias históricas* (Edicions Universitat de Barcelona, España, 1997) 92pp.
8. Bataille, Georges, *Lo imposible*, tr. Margo Glanz (México, Ediciones Coyoacán, 2000, 2ª ed.) 184pp.
9. Bataille, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, tr. Silvio Matón (Argentina, Adriana Hidalgo, 2003) 271pp.
10. Bataille, Georges. *La experiencia interior*, tr. Fernando Savater (España, Taurus, 1973) 210pp.
11. Bataille, Georges. *La parte maldita, ensayo de economía general*, tr. Lucía Belloro y Julián Fava (Buenos Aires, Ed. Los Cuarenta, 2007) 237pp.
12. Bataille, Georges. *El erotismo*, tr. Antoni Vicens y Marie Pauln. (Túsquets, México, 1997) 288pp.
13. Bataille, Georges. *Mi madre*, tr. Carlos Eduardo Turón (México, Ed. Coyoacán, 1991) 142pp.
14. Bataille Georges, *Visions of Excess, Selected Writings 1927-1939*, tr. Allan Stoekl (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985) 271pp.
15. Baudelaire, Carlos. *Las flores del mal*, tr. J.M. Hernández Pagano (México, Porrúa, 2005) 201pp.
16. Blake, William. *El matrimonio del cielo y el infierno*, TR. Xavier Villaurrutia (México, Séneca, 2007) 56pp.

17. Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, tr. Vicky Palant y Jorge Jinkis. (Madrid, Editora Nacional, 2002) 250pp.
18. Blanchot, Maurice. *Thomas el oscuro*, tr. Manuel Arranz (España, Pretextos, 2ª ed. 2002) 95pp.
19. Bretón, André. *Antología del humor negro*, tr. Joaquín Jordá (Barcelona, Anagrama, 1991) 399pp.
20. Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, tr. Jorge García (Barcelona, Península, 1987) 189pp.
21. Chion, Michel. *El sonido: música, cine, literatura*. Tr. Enrique Folch González (Barcelona, Paidós, 1999) 409pp.
22. Conrad, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, (Argentina, Terramar, 2008) 123pp.
23. Cross, Elsa. *La realidad transfigurada, en torno a las ideas del joven Nietzsche* (México, UNAM, 1985) 118pp.
24. Alighieri, Dante. *Divina comedia*, tr. Ángel Crespo (Barcelona, Círculo de lectores: Galaxia Gutenberg, 2003) 3v.
25. Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada de Occidente*, tr. Ramón Hervás (Paidós, Barcelona, 1994) 317pp.
26. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, tr. Isidro Herrera (Madrid, Arena, 2002) 175pp.
27. De Quincey, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. (Madrid, Valdemar, 2008) 277pp.
28. Dumoulié, Camille. *Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueldad*, tr. Stella Mastrángelo (México, SXXI, 1ª ed. 1996) 275pp.
29. Eagleton, Terry, *Terror Santo*, tr. Ricardo García Pérez (España, Debate, 2008) 174pp.
30. Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (Barcelona, Gedisa, 2001) 233pp.
31. Eco, Umberto. *La definición del arte*, tr. R. de la Iglesia (México, Martínez Roca, 1990) 285pp.
32. Eco, Umberto. *On Ugliness*, tr. Alastair McEwen (Nueva York, Rizzoli International Publications, 1ª ed. 2007) 453pp.
33. Eisenstein, Sergei. *Teoría y técnica cinematográficas*, tr. María de Quadras (Madrid, Rialp, 3ª ed.1966) 293pp.

34. Elizondo, Salvador. *Farabeuf o la crónica de un instante* (Barcelona, Montesinos, 1981) 183pp.
35. Esquilo, *Las siete tragedias*, ed. Ángel María Garibay (México, Porrúa, 5ª ed. 1967) 150pp.
36. Eurípides, *Tragedias III: Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes*, Reso. Tr. Carlos García Guál y Luis Alberto de Cuenca y Prado (Madrid, Gredos, 1ª ed. 1979) 457pp.
37. Ford, John. *It's Pity She's a Whore* (1625), tr, Luis Fonseca.
38. Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (S.L.New Press, 2002) 183pp.
39. Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, (Alianza, Madrid, 1999) 206pp.
40. Gendron-Chénieux, Jaqueline. *El surrealismo* (México, FCE, 1989) 370pp.
41. Genet, Jean. *Santa María de las flores*, tr. María Teresa Gallego (Madrid, Debate, 1981) 282pp.
42. Goethe, J.W. *Fausto y Werther*, introd. Francisco Montes de Oca (México, Porrúa, 1992, 14ª ed.) 279pp.
43. Gombrich, Ernst H. *Historia del Arte*, tr. Rafael Santos Torroella (Madrid, Alianza Editorial, 15ª Edición 1989) 547 pp.
44. Gombrich, Ernst H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el Renacimiento*, tr. Remigio Gómez Díaz (Madrid, Alianza, 1983) 343pp.
45. Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Anagrama, Barcelona, 1989) 371pp.
46. Hesíodo. *Teogonía-Los Trabajos y los días-el escudo de Heracles*, pról. José Manuel Villalaz (México, Porrúa, 1972) 89pp.
47. Hoffmann, E.T.A., *Los elixires del diablo*, tr. Carmen Bravo Villasante (España, Torre de viento, 2001) 267pp.
48. James, Henry. *La vuelta de torno*, tr. Celedonio Martínez Abascal. (Barcelona, Fontamara, 1980) 143pp.
49. Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, tr. Elisabeth Palma (Puebla, Premio editora de libros, 5ª ed. 1989) 138pp.
50. Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, tr. Ricardo Burgaleta (Barcelona, Paidós, 1989) 326pp.

51. Kerényi, Karl. *Dionisos: Raíz de la vida indestructible*, Ed. De Magda Kerényi, tr. Adam Kovacksics (Barcelona, Herder, 1998) 285pp.
52. Klingsöhr-Leroy, Cathrin. *Surrealismo* (Alemania, Taschen, 2002) 94pp.
53. Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*, tr. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman (Madrid, SXXI ed., 1988) 281pp.
54. Lacan, Jacques. *Escritos 1*, tr. Tomás Segovia y Armando Suárez (México, SXXI, 3ª ed, 2009) 456pp.
55. Lautréamont, Comte de. *Los Cantos de Maldoror*, coord. Ramón Cifuentes Pérez (México, Axial, 1ª ed. 2007) 198pp.
56. *Los lenguajes del símbolo*, AAVV, coord.. Blanca Solares (España-México, UNAM, ANTHROPOS, 2001) 303pp.
57. Lovecraft, H.P. *La sombra sobre Innsmouth y otros cuentos de terror*, tr. John Wakeman (Buenos Aires, Andrómeda, 2008) 189pp.
58. Mallarmé, Stéphane. *Poesía*, tr. Ximena Subercaseraux (México, Mantis editores, editores sin nombre, 2005) 219pp.
59. Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*, tr. Antonio Elorza (Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993) 286pp.
60. Armand Mattelart y Michèle Mattelart, *Historia de las teorías de la comunicación*, tr. Antonio López Ruíz (Barcelona, Paidós, 1995) 148pp.
61. McLuhan, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, tr. R. Palazon (México, Diana, 1975) 443pp.
62. Melo Maturana, Natalia Elena Patricia. *La iconografía religiosa como un elemento de moda o diseño*. 2007. Universidad de Palermo, pp.126.
63. Metz, Christian. *Psicoanálisis y cine*. (Barcelona, Gustavo Gili, 1979) 265pp.
64. Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, tr. Andrés Sánchez Pascual (Madrid, Alianza, 1ª ed. Biblioteca de autor, 2000) 298pp.
65. Noël, Bernard. *Magritte*, tr. Jeffrey Arsham (Nueva York, Crown, 1977) 94pp.
66. Novalis, *Himnos a la noche-Enrique de Ofterdingen*, tr. Eustaquio Barjau (Madrid, Cátedra: letras universales, 1998, 2ª ed.) 295pp.
67. *La Nueva Carne: una estética perversa del cuerpo*, AAVV, edición de Antonio José Navarro (Madrid, Valdemar, 2002) 389pp.

68. Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*, (Madrid, Castalia, 2009) 226pp.
69. Otto, Walter F. *Dioniso, Mito y culto*. Tr. Cristina García Ohlrich (Madrid, Siruela, 3ª ed. 2006) 185pp.
70. Paglia, Camille. *Sexual Personae: arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, tr. Pilar Vásquez Álvarez (Madrid, Valdemar: Intempestivas, 2006) 1047pp.
71. Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. (Madrid, Alianza, 2004) 432pp.
72. Pérez Barragán, Ignacio. (2005) *Estética de la comunicación en los videoclip*, Tesis de doctorado, México: UNAM, 244pp.
73. Poe, Edgar Allan. *El gato negro y otros cuentos* (Bogotá, Norma, 1992) 138pp.
74. Reyes Romero, Elvia Sofía (2008) *Hacia la conceptualización del videoclip de autor: El caso de Spike Jonze, Chris Cunningham y Michel Gondry*, Tesina de licenciatura, México: UNAM, pp.105.
75. Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*, tr. Marco Antonio Campos. (México, Ediciones Coyoacán, 2000, 6ª ed.) 119pp.
76. Rodríguez Bravo, Angel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* (Paidós, Barcelona, 1998) 272pp.
77. Rubia, Francisco J. *La conexión divina, la experiencia mística y la neurobiología*. (Barcelona, Crítica, 2003) 115pp.
78. Ruy-Sánchez, Alberto. *Los demonios de la lengua* (México, Punto de lectura, 2008) 136pp.
79. Sade, Marqués de. *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje*. Tr. César Santos Fontanela (Madrid, Akal, 2004) 431pp.
80. *Sagrada Biblia*, tr. Casiodoro de Reina, 1569. (Madrid, Sociedad bíblica, 2ª ed. 2002) 1294pp.
81. Sánchez, Francisco. *Siglo Buñuel* (México D.F., Conaculta-Juan Pablos, 2000) 308pp.
82. Sartre, Jean-Paul. *La náusea*, tr. Aurora Bernárdez (Buenos Aires, Losada, 2008) 290pp.
83. Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, tr. Luis Astrana Marín (S.L. Grupo Editorial Multimedios: Colección Millenium, 1999) 127pp.

84. Shelley W. Mary, *Frankenstein* (Mexico, Porrúa, 2007) 187 pp.
85. Sófocles, *Las siete tragedias*, introducción de Ángel María Garibay (México, Porrúa, 28ª ed. 2001) 298pp.
86. Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, tr. Horacio Vázquez Rial (Madrid, Santillana, 1996) 390pp.
87. Stevenson, R.L. *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde y otros relatos de terror*, tr. Juan Antonio Molina Foix (Madrid, Valdemar, 2003) 253pp.
88. Verlaine, Paul. *Poesías*, tr. Enrique Azcoaga (Madrid, Biblioteca EDAF, 1964) 349pp.
89. Walpole, Horace. *El castillo de Otranto* (Madrid, Valdemar, 2008) 240pp.
90. Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*, tr. Julio Gómez de la Serna (España, Orbis Fabbri, 1990) 287pp.
91. Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*, tr. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera (Madrid, Alianza, 1999) 215pp.
92. Zeki, Semir. *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro* (Madrid, A. Machado libros, 2005) 241pp.
93. Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (Buenos Aires, Paidós, 2009) 288 pp.

FUENTES DE INTERNET

- Bretón, André. *Primer manifiesto surrealista* (1924), disponible en: <http://www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm>, revisado el 08/11/2011.
- Derrida, Jacques, Capítulo extraído de *Tableau de la littérature française*, vol, III, París, Gallimard. 1974, pp. 368-379, tr. Francisco Torres Monreal. en «Antología», *Anthropos*, Revista de documentación Científica de la Cultura (Barcelona), Suplementos, 13 (1989), pp. 59-69. Edición digital de “Derrida en Castellano”: www.jacquesderrida.com.ar/textos/mallarme.htm, revisado el 03/01/2012.
- “*Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*” Conferencia pronunciada por Derrida en Parma, en abril de 1966, en el coloquio Antonin Artaud (Festival Interanacional de teatro universitario), publicada en *Critique*, 230, julio 1966, en *L'Écriture et la Différence*. traducción de

Patricio Peñalver en DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia* (Barcelona, Anthropos, 1989) pp. 318-343. Edición digital de "Derrida en Castellano": www.jacquesderrida.com.ar/textos/artaud_1.htm, revisado el 15/09/2011.

- Levinas, Emmanuel. "La réalite et son ombre", *Les imprévus de l'histoire*, Ed. Fata Morgana, 1994. Se publicó por primera vez en la revista *Les temps modernes* en 1948. Disponible en revista *Fractal*, núm. 28, enero-marzo 2003, tr. Saúl Kaminer: <http://www.mxfractal.org/F28levinas.html>, revisado el 09/12/2011.
- Matamoro, Blas. "Una razón poética" en *Cine y Letras*, [en línea], miércoles 11 de enero de 2012, disponible en: <http://www.cineyletras.es/Opinion/una-razon-poetica.html>, revisado el 12/01/2012.
- Villagrán Fernández, Mario. (2003) *Intentio video-clip: lecturas en la búsqueda del lector modelo de la videomúsica*. Tesis de licenciatura, México: UAM Xochimilco, [en línea], disponible en: <http://www.archivo-semiotica.com.ar/Villagran.html>, revisado el 15/01/2012.