



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SUAyED

HACIA UNA ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN EN LA LITERATURA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

ISAÍ MORENO ROQUE

ASESORA:

DRA. ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES

MÉXICO, D. F., 2010



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.

A Ofelia Roque, mi madre.

A mis hermanas.

AGRADECIMIENTOS

Estoy en deuda con los profesores Galdino Morán, Norma Macías y Andrés Armando Márquez, por sus valiosas observaciones.

Agradezco la lectura meticulosa de la profesora Lourdes Penella Jean, quien contribuyó a la indudable mejora de esta tesis.

En particular, expreso mi gratitud a la profesora Azucena Rodríguez, por su entusiasmo y paciencia al dirigir mi proyecto.

Me inspiraron también con sus comentarios y literatura los escritores Mónica Lavín y Mario González Suárez.

ÍNDICE

Introducción (iniciada la cuenta regresiva).....	6
Capítulo I. La anunciación de una estética	9
1.1. De Sarajevo a Nueva York	9
1.2. La destrucción desde las artes visuales y plásticas.....	13
1.2.1. Desde la escultura y la fotografía	13
1.2.2. Desde el cine.....	21
Capítulo II. Los fundamentos del Apocalipsis.....	25
2.1. Una estética propia del arte de nuestros días.....	25
2.1.1. La visión de Roberto Saldías.....	26
2.1.2. Heidegger en escena.....	27
2.1.3. El terrorismo estético de Parfrey.....	29
2.2.1. De las vanguardias al mundo del apocalipsis.....	31
2.2.2. La estética de la destrucción en la literatura de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI.....	34
Capítulo III. ¿Qué es una estética de la destrucción?.....	45
3.1 De vuelta al terrorismo estético.....	49
Capítulo IV. Profetas de la estética de la destrucción en las letras hispanicas.....	53
4.1. Mario Bellatin, o el desasosiego.....	54
4.2. Mario González Suárez, o el colapso de la psique.....	64

4.3. Roberto Bolaño, o la mirada taladrante.....	69
4.4. Jesús Ferrero, o los ciclos del devenir.....	77
Conclusiones (antes del fin del mundo).....	83
Anexo. Aldo Pellegrini. Fundamentos de una estética de la destrucción.....	86
Bibliografía y fuentes consultadas.....	89

INTRODUCCIÓN (INICIADA LA CUENTA REGRESIVA)

¿Qué puede significar un concepto, a primera vista provocativo, como el de *estética de la destrucción*?

El propósito de esta tesis es mostrar que existe una amplia vertiente de cierta estética particular en el arte, llamada aquí *la estética de la destrucción*, y que centenas de artistas de nuestro siglo, y el anterior, parecieran haber acordado trabajar según un interés común. La destrucción como tema y recurso experimental resulta recurrente en varias expresiones culturales, incluidas las literarias, mismas que se hallan dotadas de la esencia explosiva y la vigencia de su época prolija en exterminios, caos y destrucción masiva.

Para preparar el terreno de estudio, en el primer capítulo se presentará una visión panorámica en la que abarcaremos, a vuelo de pájaro, el cine (como las obras *Irreversible*, de Noé Ferrara y *Crash*, de David Cronenberg), la pintura y fotografía (Joel Peter Witkin), o la escultura (Hans Bellmer). Estos artistas reflejan manifestaciones sustentadas en un contexto histórico amplio, con formas de pensamiento perfectamente establecidas.

En el segundo capítulo se ofrecerá una mirada a la temática de la destrucción desde la pluma de algunos filósofos, entre los que destacan Martin Heidegger y Roberto Saldías, así como el artista conceptual Adam Parfrey. Los elementos de la *estética de la destrucción* hallados serán analizados a la luz de otras perspectivas filosóficas que han abordado el concepto de estética, o bien, como es el caso de Peter Sloterdijk (junto con Adam Parfrey), aportan

elementos que sirven para justificar lo que, desde un planteamiento más a fondo, centrado en la destrucción y la multiplicidad de escenarios propios de una cultura apocalíptica, ha dado en llamarse el *terrorismo estético*.

Posteriormente, se plantea una búsqueda de los elementos estéticos que ofrecen las artes mencionadas anteriormente (cine, fotografía, etc.) en el campo de la literatura. Instalados ya en la revisión de obras literarias, sigue un vistazo global a obras como *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas de Quincey, *Crímenes ejemplares*, de Max Aub, *Crash* y *La exhibición de atrocidades*, de J. G. Ballard, *Libra*, de Don DeLillo, etc. En particular, estas obras sirven como punto de partida porque han alcanzado estatus de significativas en cada uno de sus ámbitos, y porque resultan representativas del tema elegido.

Tras esta breve revisión, y considerando la esencia y propuestas del texto de Aldo Pellegrini, *Fundamentos de una estética de la destrucción* (1928), en el tercer capítulo se definirá lo que en esta tesis se entiende por estética de la destrucción. El común denominador en el trabajo creativo de los autores en los que posteriormente nos concentraremos es una búsqueda estilística, el gusto por la perfección formal, la obsesión en ocasiones enfermiza de sus personajes y, demás está decirlo, la estética de la destrucción a la que en su momento aludió Pellegrini y algunos de los autores vanguardistas.

Llegado el momento nos acercaremos propiamente al tema de la estética de la destrucción en las letras, pasando de modo panorámico por las europeas, las norteamericanas, y, al final, las hispánicas, para lo que se analizarán algunas obras de Mario Bellatin y Mario González Suárez (de México), la de Roberto Bolaño (de Chile), y la de Jesús Ferrero (de España). Si bien el número de autores que han abordado esta temática a nivel mundial es bastante amplio,

aun si pensamos sólo en los de habla hispana, citando entre ellos a Salvador Elizondo, Roberto Arlt, Rodrigo Fresán, Mempo Giardinelli o Jorge Volpi; la elección de los cuatro escritores aquí estudiados obedece a preferencias particulares, así como de economía, sin que por ello deje de sostenerse la premisa principal planteada aquí, esto es, que tal como en otras artes existe algo concebible como una estética de la destrucción, ocurre así en la literatura. Tanto Bellatin, González Suárez, Bolaño y Ferrero son escritores con sólidas trayectorias literarias, obra reconocida y, con excepción de Bolaño, autores activos. Si algo unifica a estos artistas son sus preocupaciones formales y temáticas, amén de ser escritores pertenecientes a la generación de autores de las décadas de los cincuenta y sesenta. A lo largo de su obra, han resultado proclives a la narración de acontecimientos que directa o indirectamente se relacionan con la destrucción, planteándolas (como se verá en los capítulos correspondientes) desde perspectivas muy diversas como lo son: la destrucción de la forma, es decir, la deformidad; el deterioro del cuerpo, es decir, la enfermedad; o hechos en escenarios apocalípticos que exaltan la destrucción en sí misma como elemento perenne en la conciencia del hombre. Es patente en los cuatro autores un interés estilístico; en conjunto nos muestran las posibilidades y diversidad de la lengua, puestas al servicio de aquello que expresa el decepcionante fin de las utopías.

CAPÍTULO I

LA ANUNCIACIÓN DE UNA ESTÉTICA

¿Qué pensarías si supieras que el caos tiene un director?

ADOLF HITLER. *Mein Kampf*.

[...] es al artista a quien corresponde descubrir el verdadero sentido de la destrucción. Y este sentido está en el fermento creador que contiene todo acto de destrucción. Ya es tiempo de que el artista dé las verdaderas normas de la destrucción, puesto que el acto de destruir es inseparable del hombre.

A. PELLEGRINI. *Fundamentos de una estética de la destrucción*.

1.1 DE SARAJEVO A NUEVA YORK

Así como el siglo XX inició en Sarajevo con dos proyectiles disparados al archiduque Francisco Fernando de Austria por un miembro musulmán de la *Mano Negra*, el siglo XXI se inaugura con dos proyectiles dirigidos al símbolo por excelencia de las relaciones mundiales: un par de torres que crepitaron entre los resplandores del odio universal. Los proyectiles, empero, son muy distintos a los que detonan la Primera Guerra. En su interior viaja el miedo y el odio. A decir de la versión oficial, centenas de vidas claman por auxilio al interior de los *Boeing* mientras los secuestradores, ya en posesión de los

mandos aéreos de las naves, rezan plegarias a Alá antes de estamparse en estridente estallido que millones de televisores contemplan por el orbe entero.¹ Ha iniciado la nueva era, sólo ahora tenemos derecho a la afirmación de que el siglo XXI realmente comenzó.

A un año del acto terrorista, aparece *Windows on the World* (Anagrama, 2004) novela francesa inspirada en lo acontecido. Frédéric Beigbeder, su autor, no pretende reivindicar a las víctimas, a los victimarios ni a la recién inaugurada era. El autor propone que el siglo anterior está clausurado (“hay que ser absolutamente modernos”, diría su compatriota Rimbaud). Beigbeder se instala en el mundo contemporáneo con una novela en ningún sentido política, sino resultado de su propio mirar, tamizado por una búsqueda estética, en la que son recurrentes su capacidad fabuladora y un gran sentido del humor. *Windows on the World* narra las historias de varios personajes que desayunaban en el conocido restaurante, ubicado en el piso 107 de la torre Norte en el momento del atentado. Como hilo conductor de las historias, Beigbeder emplea al personaje Carthew Yorston, agente inmobiliario divorciado, alter ego del propio Beigbeder, quien, al escribir la obra bebe un café en el piso 56 de la torre Montparnasse, en París. Pese a su abordaje lúdico, la novela, no deja de ser prolífica en detalles descriptivos de la destrucción de las *Twin Towers*, incluida la perspectiva de quienes las ocupaban en el instante del derrumbe.

A *Windows on the World* siguió otra novela francesa: *11-S*, de Jean-Jaques Greif (Alianza Editorial, 2004). *11-S*, curiosamente una narración juvenil; nos habla de las peripecias que vive un grupo de adolescentes en el

¹ Existe otra versión bien documentada que muestra una realidad muy distinta, aunque ese es tema de otra discusión. Múltiples expertos han levantado la voz ante la poca claridad de hechos tal como se propagaron. Digna de mención es la seriedad del libro *Effroyable imposture*, del francés Thierry Meyssan (Éditions Carnot, 2002).

momento de los atentados, y de la reconstrucción de los hechos que realizan como científicos amateurs. Ajeno a lo que cabría esperar, la novela está escrita en un tono fresco y festivo, sin dejar de referirse a lo desastrosos y terroríficos que resultaron los acontecimientos. Algo que llama la atención es el hecho de que, en ciertos fragmentos de la novela, los materiales de las Torres Gemelas, vigas de acero, cristales, bloques de cemento, tornillos de juntura, etcétera, ya sometidos al proceso del fuego incandescente, sin posibilidades de salvación, establecen un “diálogo” lleno de disertaciones y especulación, antes de precipitarse en el derrumbe absoluto. En cierto sentido ese es el nuevo arte, heredero de artistas del siglo XX (la era del caos por excelencia) como Don Delillo (“el novelista neoyorkino del Apocalipsis”), Gaspar Noé, o el pintor y fotógrafo Witkins, cuya influencia es notoria en el arte visual contemporáneo.

La nueva era ofrece múltiples facetas al artista que quiera mirar. A partir de sus propios sucesos, ésta se nutre y realimenta del espíritu universal de la época, el *zeitgeist*, magnificando su propia significación. El siglo precedente ha sido pródigo en conflictos, holocaustos y exterminio generalizado. Su herencia no es la globalización, sino la bomba nuclear, el Prometeo escapado de las teorías einstenianas que, a manera de fantasma, inicia su recorrido espectral por el mundo entero. ¿Quién nos ha mentado afirmando que la guerra fría se terminó, cuando los arsenales siguen ahí, dirigidas las puntas de los misiles a las principales capitales del planeta? Los remanentes de la bomba persisten, aunados a la amenaza bacteriológica, las balas de racimo, los aviones bélicos indetectables, los plásticos explosivos. El inconsciente colectivo lo sabe, también que a la amenaza que yace sobre las almas de todos se suma la de los desastres naturales crecientes: huracanes y ciclones provocados por el calentamiento global, consecuencia del mismo hombre, el deshielo de los polos, o el adelgazamiento de la capa de ozono.

Ante panoramas tan desalentadores, la atmósfera que preconiza lo trágico no se detiene, continúa su trayecto por las urbes, los poblados, los continentes, en unos casos más visible que en otros, sobrevolando territorios sin distinción, interesada en su presencia omnisciente y diversificando sus manifestaciones incluso en los países de los autores de América Latina o España en los que se centra este estudio. Por un lado se viste de totalitarismo dictatorial (Trujillo, Franco, Pinochet), por otro de terrorismo (ETA, Sendero Luminoso). O bien, de sectarismo milenarista apocalíptico (el caso de la secta La Luz del Mundo, con base de operaciones en México), de miseria y epidemias (no olvidar el caso de la influenza A-H1N1, cuyo vector de propagación, se aseguró sin fundamento por la OMS, fue originado en México)². A lo anterior se han sumado desastres naturales cada vez más notorios, ante todo sísmicos, como los recientes de Haití y Chile, producto de fallas telúricas. En el contexto de América Latina, los efectos destructivos de la naturaleza se han magnificado debido al descuido de sus gobernantes y la casi total carencia de una cultura respecto a la prevención de desastres.

Tras todo lo anterior subyacen leyes universales. Los iguales se repelen. Desde el inicio del tiempo ninguna partícula puede soportar a otras como ella. El Origen es la explosión colosal del *Big Bang*. Luego de millones de años surge la vida. Millones de años pasan y se sucede la evolución darwiniana de las especies. Tras el bisbiseo de los eones la competencia voraz desemboca en depredación, vida que devora vida... Y si hablamos del universo, pareciéramos conocedores de sus leyes cuando ésta podría ser una sola: la misma que relaciona luz (cuya velocidad marca un límite infranqueable) con materia y energía, esos elementos sin los cuales la vida no sería, implícitos en el origen

² En contraposición a la pandemia del A-H1N1, ante cuyos alcances mundiales se vaticinó la tragedia en su máxima repercusión, nuestras verdaderas epidemias se deben a enfermedades fácilmente curables como las diarreas, la neumonía o la influenza estacional.

de la bomba cuyas entrañas gobierna la ecuación descubierta por Einstein. $E = mc^2$. Tal vez por ser hijos de ese universo convulso que busca aniquilarse a sí mismo, nos resulta natural cierta fascinación al observar la destrucción. Como se anota en el ensayo *De la destrucción*: “La destrucción está ahí. Sublime se oculta, se torna invisible. En contraparte, cuando la contemplamos, la destrucción nos envuelve con el hilo arácnido y pegajoso de la fascinación. Queremos seguir mirando. ¿Por qué no podemos dejar de ver?”³

La estética de la destrucción estaba anunciada desde mucho antes del siglo XXI, no sólo por autores como Aldo Pellegrini, el poeta u otros como Donatien Alphonse François en el siglo XIX, sino, a medida que se consolidó el siglo veinte, por artistas de las más diversas manifestaciones, entre ellos el escultor Hans Bellmer.

1.2 LA DESTRUCCIÓN DESDE LAS ARTES VISUALES Y PLÁSTICAS

1.2.1 Desde la escultura y la fotografía

Hans Bellmer (Katowice, 1902 – París, 1975), escultor y fotógrafo polaco-alemán, creó obras perturbadoras con muñecas amputadas. Cuando los nazis llegaron al poder en Alemania, en 1933, Bellmer decidió no hacer nada que pudiera serles útil. Entonces confeccionó su obra más conocida: la *Muñeca*. Se trata de una escultura que representa a tamaño real (1,40 m.) a una muchacha de cabellos negros, desnuda y con calcetines, que parece una muñeca de niña ampliada, pero con tiene cuatro piernas y numerosas articulaciones para un único torso de mujer adulta. Es un objeto con pretensiones eróticas, una

³ Isaí Moreno. *De la destrucción*. Publicado en la revista *Eje central*. 2006. Año 3, número 15, p.18.

criatura artificial con múltiples posibilidades anatómicas, mediante la cual Bellmer intenta descubrir la *mecánica del deseo* y desenmascarar el *inconsciente psíquico* que nos gobierna. Bellmer fue rechazado por el Tercer Reich, que calificaba a su arte de degenerado, y que entrevió en él lo que el artista quería: un intento de provocar a la población para impulsarla a despertar. Trasladado a París, Bellmer experimenta con elementos diversos sobre sus muñecas, mutilándolas, atándolas, con el fin de conducir al espectador al exceso, a lo que podría denominarse la superabundancia del asombro (las figuras 1.2 y 1.3 ejemplifican lo anterior). Como “terrorista estético” (paradójicamente reprobado por los estetas fascistas), Bellmer crea imágenes tangibles que dan vida a asociaciones pesadillescas, producto de los juegos visuales del artista. Con sus muñecas, Bellmer nos entrega un mensaje profundo de creación a partir de la perversión y destrucción.

Belmer busca, a partir de los elementos de amputación a los que recurre, por demás perturbadores, conducir al espectador, en palabras del propio artista, *de la provocación al despertar de la psique*.⁴

⁴ Hans Belmer, *GINOIDES*.

<http://www.eurielec.etsit.upm.es/~zenzei/index.php?numero=9&tipo=miscelanea&arch=Hans%20Bellmer>



Fig. 1.2. *Muñeca (Hrátky loutky)*, 1935/1984. Hans Bellmer.
© Tomada del sitio virtual polaco okultura.cz.

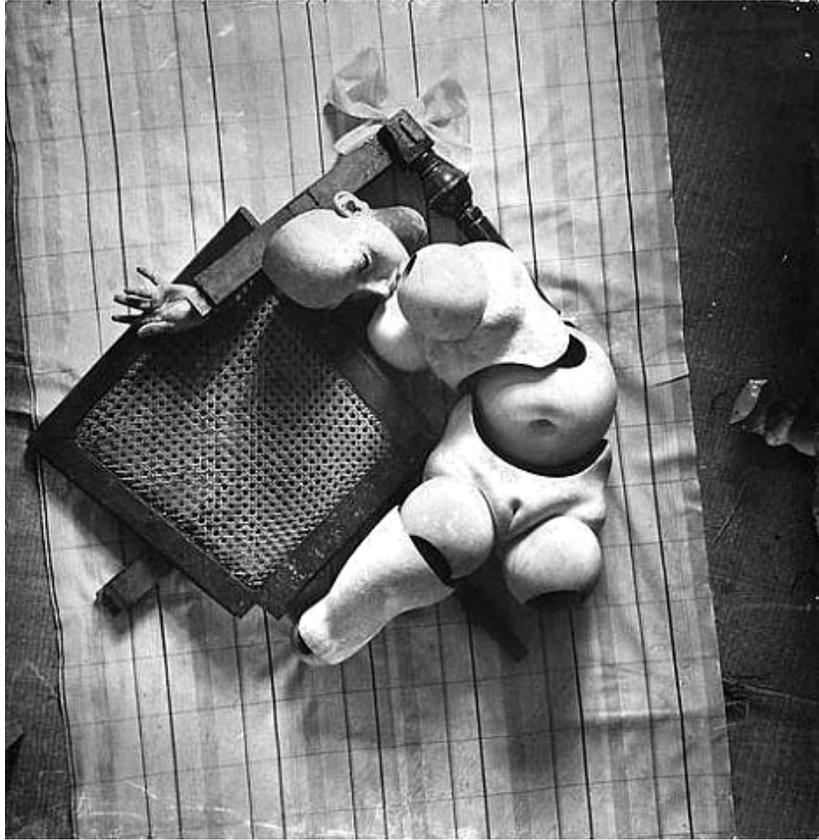


Fig. 1.3. Muñeca (*Der anagrammatische Körper*), 1935/1983. Hans Bellmer.
© Tomada de neugalerie.at, a su vez cortesía de Ubu Gallery, New York.

Como si se tratase de un seguidor de Bellmer, el estadounidense Joel Peter Witkin (Brooklyn, 1939), pintor y fotógrafo nos ofrece una serie de crueldades en su arte: retrata deformidades, improvisa tormentos y luego los eterniza en el lienzo o en la placa de nitrato. Witkin se declara también admirador de Giotto y afirma que su sensibilidad y visión particular provienen

de haber presenciado un accidente automovilístico cuando era pequeño. En sus fotos aparecen niñas atadas y amordazadas, con facciones de dolor o súplica, y, sin embargo, pese a causarnos terror, poseen una dosis de deslumbramiento. Dotar de eternidad la destrucción es una afrenta a la destrucción misma, a la vez que reverencia, a manera de alabanza desde el inconsciente colectivo, a Shiva, el dios de la destrucción. ¿Es solo eso lo que pretende Witkin con su arte? Ante todo atengámonos a lo que él mismo afirma: “Cualquier buen artista hace una apología y un intento de explicar el tiempo en que vive”.⁵ A su parecer, la composición en la obra y los posibles homenajes a los maestros de la pintura y fotografía no sirven (contrario a lo que podría pensarse tras ver sus obras) para disfrazar el principal motivo de cada imagen, antes bien: resultan de utilidad para resaltarlo. Witkin no repara en ofrecernos primeros planos de aquello que nos provoca desagrado y rechazo. Las imágenes que presenta golpean sin que belleza formal alguna lo remedie (véase fig. 1.1).



Fig. 1.1. Influencia pictórica del fotógrafo Peter Witkin en las artes visuales.
© Tomada de coveralia.com, portada del disco *Sehnsucht*, de Rammstein.

⁵ P. Witkin, cit. en Eva M. Contreras, "Joel Peter Witkin: «No soy una persona oscura, sólo trato de ser realista»", en *Babab*, 20 de jul 2003, disponible en www.babab.com (consulta: 30/05/10).

Se sabe que Witkin fue fotógrafo en la guerra de Vietnam, a su persona se atribuyen hechos que pocos creerían, como el que estando en el ejército se dedicaba a hacer fotos de accidentes militares. Hay quien atribuye la manera de abordar su obra al hecho mencionado anteriormente de que a los siete años presencié un accidente de coche y pasó rodando junto a él una cabeza cortada... Witkin mismo no desecha la idea de que ciertos hechos de su infancia configuraron la que sería a futuro su producción artística (iniciada desde que estudiaba psicología y teología), aunque afirma: "no creo que sea muy relevante pensar en cómo empezaron las cosas y relacionarlas con estas fotos, la vida es mucho más compleja que esto".⁶

Y agrega:

...(lo de la cabeza) pasó cuando yo tenía 7 y no 6 años, estaba con mi madre y mi hermano gemelo. Íbamos a la iglesia y hubo un accidente de coche muy grande. En realidad ellos no vieron lo que yo, mi madre sólo intentaba ayudar. Me dijeron después que lo que vi era en realidad una pelota que salió rodando de uno de los coches. Era un espectáculo de terrible violencia y quizás más tarde, en un estado de sueño en mi interpretación de esto esa pelota se convirtió en una cara. Esto para mí tiene mucha más relación con mi trabajo: cuando tenía cuatro o cinco años me senté en el regazo de mi abuela que era muy religiosa y estaba rezando el rosario. Yo sostuve el crucifijo y me lo quedé mirando. Ella paró porque se dio cuenta de mi interés, me volví a ella y dije: cuando sea mayor quiero trabajar en la fábrica de crucifijos y yo me encargaré de ser el que clave a la persona a la cruz. Más tarde, cuando ya era adolescente, mi abuela tuvo un accidente y su pierna se empezó a cangrenar. Cuando me levantaba, la casa se llenaba con ese olor a café y la pierna de mi abuela, y acabé asociando el dolor con el amor.⁷

⁶ *Ibid*, no. 20, 2003. *Loc. cit.*

⁷ *Loc. cit.*

Tal fue la génesis de la obra de este artista de la destrucción que representa cadáveres y restos de cuerpos humanos. Sus imágenes, que para mentes no preparadas parecieran no tener más justificación que el morbo, o el presentarnos lo desagradable sólo porque sí, son una parábola que a partir de la deformidad (secuela de un proceso de deterioro en los organismos), la mutilación o la representación casi directa de la catástrofe, buscan llamarnos la atención sobre estos sucesos para que aprendamos a aceptarlos como parte de nuestro entorno, mirarlos sin pudor como elementos de la vida misma. Las imágenes que nos ofrecen las figuras 1.4 y 1.5 aluden a la incisión y el amordazamiento, propios de la tortura, y son ejemplo de la obra reciente de Witkin. Ocurre así también con la figura 1.6. Mas Witkin nos advierte sobre la ética que acompaña a su trabajo:

Mis fotografías de restos humanos se han hecho con todos los permisos, con el conocimiento de que hay implicaciones médicas y morales, y nunca fotografiaré a nadie sin permiso, porque mi propósito es positivo, no oscuro, lo que hago se hace siempre de la forma más humilde, reverente y siguiendo fines elevados⁸.

“Seguir fines elevados”. ¿Por qué una estética de la destrucción no habría de guiarse por este precepto?

⁸ *Ibid.*



Figs. 1.4 y 1.5. *Retratos*, de Joel Peter Witkin. 1992.
© Tomadas de la galería virtual de oneartworl.com.



Fig. 1.6. *Hombre colgado*. Joel Peter Witkin.
© Tomada de babab.com.

1.2.2 Desde el cine

La industria de Hollywood ha sido prolífica en películas de violencia, aunque pocas veces dignas de ser traídas al contexto de una estética. A últimas fechas se han vuelto tópicas las realizaciones de cine que optan por hacer del fin del mundo un producto de mercadotecnia. Cintas como *Armageddon* (Michael Bay, 1998) o las más recientes *The day after tomorrow* y *2012* (Roland Emmerich, 2004 y 2009 respectivamente) han mostrado ser más un portento de despliegue visual y efectos especiales que obras de la destrucción y el apocalipsis. No perturban al espectador; por el contrario, lo someten al juego de clichés del héroe norteamericano que salva al mundo y encara la catástrofe con sus cualidades morales. Hollywood, pues, no ha querido introducirse al panorama de la estética de la destrucción.

Son otros productos de mucho menor presupuesto, pero con gran realización y guiones inteligentes, los dignos de mencionarse en este apartado: *Saló e Irreversible*. La cinta de Pier Paolo Pasolini, *Saló* (1975), se anticipa al famoso cine *gore*. En su largometraje, el italiano explora facetas de la crueldad como ahijada del poder. *Saló* es una adaptación de *Los 120 días de Sodoma*, del marqués de Sade. El tema abordado por Pasolini no es absolutamente nuevo, en *Los 120 días...* se expone la crueldad que deviene en daño, tortura, violación, etcétera; aunque se sabe que el marqués de Sade no apostó por una estética de los horrores, más bien se limitó a enumerarlos. La versión de Pasolini se centra en un grupo de fascistas representantes de los principales poderes del hombre: el político, el eclesiástico y el económico, cuyos protagonistas, al ser depositarios de un poder ilimitado, concluyen que

pueden hacer lo que deseen con un grupo de adolescentes (metáfora de la Humanidad), porque los cuerpos de éstos les pertenecen. Violan, someten y torturan a los jóvenes. Los sodomizan, avergüenzan y les procuran una muerte lenta. En esta cinta el poder, apoyado por el tópico del fascismo, no sólo aprieta con sus garras infectas y callosas a sus víctimas, sino cimienta sus usos en el empleo perverso de la inteligencia. Inteligencia depravada y poder son elementos a los que, con destreza, alude Pasolini para mostrarnos que pueden conformar un coctel envenenado, corrosivo, listo para la destrucción de cuerpo y alma de la belleza y la de inocencia. *Saló* es a la vez denuncia y mecanismo para la toma de conciencia. Como objeto estético, *Saló* es una de las mejores muestras de la relación biunívoca que puede tener el cine con la literatura. Explota las tomas de cámara en primer plano, enfatiza los diálogos y parlamentos de los protagonistas opresores (muchos de ellos fieles a los vertidos en *Los 120 días...*); por otra parte, la realización está dotada de una alta carga de simbolismo y metáfora, conseguidos gracias al hábil manejo de planos-secuencia desde todo ángulo posible y tomas nombradas por Pasolini como *tomas subjetivas*.⁹ El espectador termina de ver la película perturbado, incómodo, con un miedo jamás experimentado antes, acaso el temor a sí mismo o a la aceptación de que la perversidad y el infligir la muerte con tal dejo de soberbia le ha agradado.

Uno de los discípulos de Pasolini, el argentino-francés Gaspar Noé, retoma las exploraciones estéticas de su maestro en pos de una obra que lleve la violencia al límite. *Irreversible* (2002) escandaliza a todos (véase el fotograma de la figura 1.7). Pocos la entienden. Muchos menos disfrutan de esta película y de sus planos fotográficos veloces, en ángulos incómodos, con

⁹ El concepto de *toma subjetiva* es citado por Verónica Jiménez Dotte en *La semiología del film en Saló, o los 120 días de Sodoma, de Pier Paolo Pasolini*. Cyber Humanitatis No. 22. Véase: <http://tr.im/W71B>.

tomas vertiginosas y ruidos blancos de fondo. La historia de *Irreversible* es simple y narra la discusión entre una pareja de novios, que desencadena que ella abandone al novio en una fiesta. La mujer se interna en un pasillo solitario, rojo, que previamente ha visto en sueños. Ahí es humillada y sometida a una brutal violación por parte de un hombre deforme y cruel. La escena, explícita en detalles, muestra el ultraje sexual más largo filmado en la historia del cine (hubo quienes creyeron que era real). Posteriormente el violador, bajo el impulso de un ataque de furia y desprecio, desfigura el rostro de la joven con su navaja y a puntapiés. Acompañado de su mejor amigo, el novio busca al culpable; termina con el brazo dolorosamente desarticulado, mientras su amigo asesina, en una de las escenas más violentas jamás filmadas (a base de golpes con un extinguidor de fuego convierte su cabeza en una masa informe), al hombre equivocado y va a parar a la cárcel. Debido a la inversión temporal de la película, el espectador conoce el destino de horror que espera a la bella y joven protagonista. La banda sonora y los travellings logran el cometido de inquietar, auguran la inminencia de lo inevitable. Gaspar Noé se inspira en el aforismo de Nietzsche: “El tiempo todo lo destruye”; en otras palabras, la destrucción que causa el tiempo es irreversible, sin retorno como el tiempo mismo. Quizá por ello para Borges el tiempo, ese ente unidimensional dirigido en un solo sentido, es el más grande de los misterios. Una pregunta natural después de vista la película *Irreversible* es: ¿por qué, a pesar de la atrocidad mostrada, la película resulta tan atrayente y hermosa? Con toda certeza se debe a la virtud de cierta estética de la destrucción, factible sólo gracias al artificio de los maestros y evidente tanto por el manejo de la técnica como por su profundidad, además de la excelente argumentación para abordar el tema.



Fig. 1.7. Fotograma de la película multiformato *Irreversible*, de Gaspar Noé.
© Tomada del sitio electrónico del Institute of Contemporary Arts ica.org.uk.

Este breve preámbulo pretende asentar el hecho de que estas mismas manifestaciones artísticas se encuentran arraigadas también en los textos literarios, desde el siglo XIX hasta el XXI. Más adelante daremos un vistazo panorámico a la presencia de la estética de la destrucción en la literatura. Antes ahondaremos en el tópico de la destrucción y en cómo algunos filósofos y escritores se han acercado a él.

CAPÍTULO II

LOS FUNDAMENTOS DEL APOCALIPSIS

2.1 UNA ESTÉTICA PROPIA DEL ARTE DE NUESTROS DÍAS (BREVE MIRADA FILOSÓFICA)

“Más profundas, más extensas que las de la construcción, son las leyes de la destrucción”.¹⁰ Estas palabras de Aldo Pellegrini condensan un provocativo tratado/manifiesto que, en los años veinte del siglo pasado, iba a la búsqueda de cierta estética.¹¹ Se trataba, en concreto, de una *estética de la destrucción* que bien podría haberse contextualizado en el marco de los movimientos vanguardistas y dadaístas, pero que hizo hincapié en ese tema. A muchos incomodó lo directo y específico de sus propuestas. Lo digno de resaltarse es que el poeta apuntala a una estética rigurosa, más aún, propone que los artistas que se decidan a explorar la destrucción como tema de sus obras creativas.

Resulta conveniente que demos un atisbo a la mirada de algunos pensadores influyentes del siglo XX y el XXI al tema mismo de la destrucción.

¹⁰ Aldo Pellegrini. *Fundamentos para una estética de la destrucción*, publicado por primera vez en la presentación del número 1 de revista argentina *Que*, en noviembre del año 1928.

¹¹ *Loc. cit.*

2.1.1 *La visión de Roberto Saldías*

Hay una relación directa entre la destrucción y la violencia. La palabra violencia proviene del latín *violentus*, y ésta de *vis*, fuerza, y *lentus*, valor continuo. Esto es, la violencia es la fuerza que se ejerce de modo continuado hasta consumir la agresión. De este modo, la violencia es un exceso y falta de sentido que destruye. ¿Existe algo, por decirlo así, edificante en la violencia? A decir de Roberto Saldías:¹²

La violencia forma parte del misterio humano y de la historia. A través del cuerpo el sujeto la padece y se siente excluido del mundo que él mismo ha ido configurando para sí. Pero también desde el cuerpo es capaz de transfigurar las formas para dar inicio a nuevas obras y creaciones. El arte contemporáneo, enigmático y muchas veces violento, aparece como manifestación de una corporalidad que confronta y expresa la violenta situación que vivimos en la sociedad actual.¹³

Para este pensador, la violencia está encarnada, *incorporada* en el acontecer humano, en el mundo y en nuestras sociedades. Por más que queramos evitarla o domesticarla, se revela siempre con rostros nuevos, inesperados y muchas veces –las más, si miramos lo que sucede a nuestro alrededor–, se ríe de nuestras ingenuidades y optimismos. La violencia nos obliga, sin posibilidad de escape ni de evasión, a mirar de frente y con valor la realidad hasta llegar a decirnos, muchas veces angustiados –pero puede ser que liberados–, que no existe vida o creación sin desgarró, sin ruptura, sin inversión de estados. Aun más, nos invita a decirnos sin tapujos que, en cierto modo, la existencia procede, esencialmente y en sus funciones más

¹² Roberto Saldías es teólogo y filósofo, catedrático de Filosofía en la Universidad Alberto Hurtado de Chile.

¹³ Roberto Saldías, *La potencia creadora de la destrucción: notas para una estética de la violencia*, Revista Mensaje, Santiago de Chile, 2003, p. 121.

elementales, por medio de infracciones, violaciones y despojos destructores. Quizás la violencia no es eterna. Quizás no dispone de una fatalidad inevitable. Pero ciertamente forma parte de lo humano como una más de aquellas tantas pulsiones ocultas que coexisten con nosotros desde el inicio del universo. No es posible, al parecer, imaginarse el mundo de otra manera.

Saldías no sólo aborda el porqué de la violencia y destrucción, sino anota en sus escritos lo que conlleva abordar una estética en tales tópicos:

Pretender una mirada estética de la violencia pasa por cuestionar su carácter más tangible y más originario. Se trata de una pregunta filosófica, *artística*, no de una pregunta científica. Una interrogación, por lo tanto, que permanece abierta, en suspenso, y que no busca manipular las cosas o los objetos, sino habitarlos. Tarea innecesaria, puede ser. Sin embargo, en el contexto manipulador en el que vivimos, cargados de *urgencias* y donde todo tiene que ser *necesario* o útil para que tenga lugar, queremos invocar aquellas cuotas de *inutilidad* que nos permiten vivir abiertos al misterio del mundo y de lo humano; no enclaustrados u oprimidos por lo que tiene que estar a nuestra medida.¹⁴

De modo que el problema de una estética de la destrucción, desde el punto de vista de este filósofo es más un problema artístico que filosófico. Pero, ¿por qué dejar a los filósofos fuera del tema?

2.1.2 *Heidegger en escena*

Para el filósofo alemán, la destrucción implica desechar estructuras que esconden sentidos. El término ‘destruir’ se delimita con claridad en *Was ist das-die Philosophie*. “Destruir –dice Heidegger– no significa aniquilar, sino

¹⁴ *Ibid.*, p. 121.

desmantelar, arrinconar [...]. Destruir significa: abrir nuestros oídos, liberarlos a lo que en la tradición se nos transmite como ser del ente”.¹⁵

Sin lugar a duda, el filósofo meditó muchas veces en el tema. El 11 de septiembre de 1969, Heidegger señaló en la bella Provenza a sus amigos franceses que: “La *Destruktion*, que es necesario entender estrictamente como destruere, *ab-bauen*, deshacer y no devastar..., debe plantear primero la pregunta ¿qué es lo deshecho?”¹⁶ La respuesta no podía ser más contundente: se trata de lo que recubre el sentido del ser, de las estructuras acumuladas unas sobre otras ocultando ese sentido. La *Destruktion* apunta entonces a descubrir el sentido inicial del ser. Si llevamos esta idea de destrucción a lo creativo, obtendremos un arte con aspiraciones de profundidad, con sentido, pero devastador. La idea de *Destruktion* no está necesariamente enraizada en Heidegger. Ya estaba tanto en Kierkegaard como en Dilthey y apuntaba a ese desmantelamiento de los sistemas lógicos que acompañan al ser. La *Destruktion* es entendida como des-mantelamiento. Así lo dice explícitamente Heidegger en 1962: “Sólo el *desmantelamiento* [*Abbau*] de estos encubrimientos [*Verdeckungen*] –tal significa la *destrucción* [*Destruktion*]– suministra al pensar una mirada precursora a lo que entonces se desvela como el destino-del-ser [*Sein-Geschick*]”.¹⁷

Este concepto puede distinguirse en las artes al darse la liberación de dos sentidos: el oído y la vista, pero sobre todo mediante la apertura de la mente para percibir esa acumulación de estructuras del ser. La destrucción, en este sentido, se referirá a la anulación de tales estructuras, lo que provocará el miedo o el rechazo de espectadores o lectores, pues siempre atemoriza el

¹⁵ M. Heidegger, *Was ist das-die Philosophie?*, ¿Qué es eso de filosofía?, Buenos Aires: Sur, 1960.

¹⁶ M. Heidegger, *Tiempo y ser*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 28. *Zur Sache des Denkens*, Max Niemeyer, Tübingen, 1969, p. 8.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

conocimiento de la verdad desnuda, el conocimiento posible de uno mismo. Diversos artistas han explorado la destrucción, por ejemplo el cineasta argentino Gaspar Noé, y no dejan de reconocer este miedo. En el caso de Noé, ocurrió así al ver éste la película *Saló*, de Pasolini.

2.1.3 *El terrorismo estético de Parfrey*

Continuando con esta línea, en el siglo XXI encontramos al escritor y editor estadounidense Adam Parfrey, un pensador apocalíptico para quien, a últimas fechas, se están produciendo obras de arte que bien pueden clasificarse como “crímenes del pensamiento”. En las obras que analiza abunda la misoginia, el asesinato, el terrorismo, la necrofilia... El tema lo absorbió tanto que recopiló un grueso volumen de textos, *Apocalypse culture*, entre los que incluye algunos propios; en uno de ellos, revelador y llameante, al que intitula *Terrorismo estético*, nos dice:

El terrorismo puede progresar a través del arte sólo si el arte amenaza a la acción. Para que se produzca un fenómeno como el Terrorismo Estético, la búsqueda estética debe ser símbolo no sólo de sus propios placeres decadentemente solipsísticos, sino de la acción llevada más allá del límite de los confines del mundo artístico.¹⁸

Para Parfrey, “Terrorismo Estético” es un término que se aplica de forma realista al régimen sin rostro de la cultura del consumidor.

Un terrorista estético, el escritor británico J. G. Ballard, simpatizante del concepto de Parfrey y que, tanto en su obra creativa como en sus textos

¹⁸ Adam Parfrey, *Apocalypse Culture*, Los Angeles, C. A.: Feral House, 1990, p. 83.

críticos se acercó al terrorismo estético mediante lo que llamaba “lo catastrófico”, enunció que, pese al catastrofismo que puede invocar un artista que explora los linderos de la destrucción,

[...] la historia catastrofista, la cuenta quien la cuenta, representa un acto constructivo y positivo de la imaginación, en lugar de uno negativo, un intento de enfrentarse al aterrador vacío de un universo evidentemente carente de sentido, desafiándolo en su propio juego, para volver al punto cero al provocarlo de todas las formas concebibles.¹⁹

Volver al punto cero..., ¿nos recuerda algo? Heidegger nos hablaba del desentrañamiento del sentido del ser, ¿será ese el “punto cero”? Pero Ballard fue más allá, al asegurar que la narración de historias catastrofistas implica una actitud de dar sentido a lo que no lo tiene. Así, el arte que se vincule con la destrucción retará al vacío de sentido y llenará esos huecos con la energía de lo contundente. En sus textos, Ballard nos ofreció muestras explícitas de lo que concebía como catastrofista.

En cierto sentido, para Parfrey, la realidad ha adquirido un carácter tan calamitoso que ficcionarla se convierte en un acto superfluo, por lo que sugiere la existencia de una *gestalt apocalíptica*. La postura del pensamiento gestáltico es holística, es decir, involucra a las partes como elementos funcionales del todo, y no como entes que existen aislados arbitrariamente del todo. La sugerencia de Parfrey acerca de una *gestalt apocalíptica* es, entonces, una propuesta de totalización que apunta a un holopensamiento, a un holoarte, a una holodestrucción, entendiéndose aquí los *holos* como prefijos de una totalidad reveladora.

¹⁹ J. G. Ballard, *La exhibición de atrocidades*, Barcelona: Minotauro. 2002, p.21.

2.2.1 DE LAS VANGUARDIAS AL MUNDO DEL APOCALIPSIS

El terrorismo en arte se llama vanguardia.

A. MORAVIA. *La estética del terrorismo.*

En su momento, Hans Bellmer, de quien ya se habló en el capítulo I, fue acogido por el movimiento vanguardista de París. El Tercer Reich había considerado inmoral su obra y éste se exilió en la Ciudad Luz. No es que él se considerase parte de corriente artística alguna, pero al ser conocida su obra por los vanguardistas, entre ellos Breton, se le recibió como en casa.

Las vanguardias habían irrumpido de un modo poderoso en el ámbito de las manifestaciones creativas, y uno de sus preceptos era justamente el de la destrucción. Sus influencias recorrieron Europa, en su paso por España se dejaron notar en la obra de Rafael Cansinos Assens, para instalarse posteriormente en los países de Hispanoamérica donde tuvieron diversos representantes en el Cono Sur, como Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro y el poeta Aldo Pellegrini. Los intereses de éste último, propiamente obsesiones, se centraron en el tema de la destrucción con particular interés, ni siquiera sus predecesores europeos habían llegado tan lejos en la especificidad sobre la destrucción como una estética, amén de hacer propuestas concretas sobre el cómo destruir al crear. En 1928, el argentino Pellegrini escribió un manifiesto en el que lanzó una propuesta estética a los artistas de su época. Su texto se intitulaba: *Fundamentos de una estética de la destrucción*. Quizá porque el mundo se hallaba repleto de vanguardias, manifiestos de arte y panfletos, o bien porque no deseaba más que un respiro, sofocado como estaba en una época en la que los fragores de la guerra apenas permitían respirar y la fetidez

a cadáveres llegaba desde doquier, el documento de Pellegrini publicado en *Que* pasó desapercibido y en nuestros días prácticamente nadie lo recuerda. Tampoco al poeta. Pellegrini se perdió en el limbo de las letras, acaso más insondable y profundo que el de los muertos. Sin embargo sus ideas penetraron en los artistas sudamericanos y en los años setenta proliferó una gran cantidad de obras de arte, en especial argentinas y brasileñas. que homenajearon al autor antes de volverlo a sumir en el olvido.

La propuesta de este escritor (véase el anexo), reza en cierta parte: “Ha llegado el momento de que se signifique el concepto de destrucción, y dignificarlo significa volver, en primer término, a la enseñanza de la naturaleza misma”.²⁰

En ese proyecto, influido con claridad por la estética de las vanguardias, Pellegrini hace la invitación a los artistas de su época para que exploren la destrucción innata al ser humano:

El impulso a la destrucción es innato en el hombre. En el niño observamos el instinto de destrucción en su elemental pureza; el niño destruye objetos para afirmarse a sí mismo o para llegar a conocerlos. ¡Oh, sabiduría destructora de los niños!, ellos quieren saber qué son en realidad las cosas. El hombre también destruye para conocer: el anatomista destruye un cuerpo humano para conocer su estructura, el científico destruye la materia para conocer su composición.²¹

De este modo, el poeta afianza su búsqueda estética, que delega en los artistas:

²⁰ Aldo Pellegrini, *Fundamentos de una estética de la destrucción*. Disponible en www.las2001noches.com/n15/pg1.htm y en el anexo al final.

²¹ *Ibid.*, ver anexo al final.

[...] es al artista a quien corresponde descubrir el verdadero sentido de la destrucción. Y este sentido está en el fermento creador que contiene todo acto de destrucción. Ya es tiempo de que el artista dé las verdaderas normas de la destrucción, puesto que el acto de destruir es inseparable del hombre.²²

Naturalmente, las ideas de Pellegrini tienen influencia del dadaísmo, ese movimiento de vanguardia originado en Suiza en plena Primera Guerra Mundial. Encabezan el movimiento el filósofo alemán Hugo Ball, el poeta y ensayista rumano Tristan Tzara, el pintor, también rumano, Marcel Janco, y el pintor, escultor y poeta alsaciano Jean Arp. Los artistas iniciaron una serie de espectáculos en el Cabaret Voltaire, llenos de agresividad, faltos de lógica y totalmente absurdos, con el objetivo claro de provocar rechazo en los espectadores. Se presentaban declamaciones acompañadas de interpretaciones al piano; a partir de la iniciativa de Tzara se patrocinaron actuaciones que enfrentaban al público de manera violenta y desagradable. Mientras se leía poesía, se producían ruidos con absurdas y rebuscadas percusiones. En numerosas oportunidades los espectadores respondieron lanzando objetos contundentes o pedazos de carne, incluyendo vísceras. Los dadaístas incursionaron con sus ideas en todas las artes. Poesía, narrativa, teoría del arte, pintura, teatro, fotografía, diseño gráfico, etcétera, se revitalizaron destruyendo, y dirigieron sus flechas envenenadas hacia los ámbitos sociales de sus creadores, incluyendo el de la política. Las ideas del Dadá, como la destrucción y la ruptura total con lo establecido, se dejaron notar con toda claridad en movimientos posteriores como el *Avant-garde*, la *Downtown music*, el Surrealismo y el *Nouveau Réalisme*. Los años sesenta atendieron al eco de estos movimientos y los refrescaron con el *Pop Art* y el *Fluxus*, corrientes que, a su manera, también pretendían rupturas radicales. Estéticas

²² *Ibid*, ver anexo al final.

como las anteriores, hermanadas con la estética de la destrucción, en algunos casos sus hijas, no podían haber sido generadas en mejor momento que en épocas convulsas de guerra, incertidumbre y vacío. Tras la Segunda Guerra sobrevinieron la Guerra Fría, detonadora de tensiones y expectativas de la Guerra Nuclear. Sin bien Pellegrini no fue tan referido al principio, ni se le atribuyeron méritos como a otros, con el tiempo sus ideas cobraron una vigencia sin precedente. Su discurso pareció resucitar y con él el poeta. Parte del contenido de su texto/manifiesto define lo que pretendían todas las anteriores corrientes estéticas en conjunto:

Al señalar la belleza de un objeto que ha sufrido la acción del tiempo, el artista desarrolla un verdadero acto de creación, pues crear es hacer que una materia inerte adquiriera sentido y vida para el hombre.

Pero lo que realmente importa es cuando el artista pone en marcha su propia voluntad de destrucción. Y esta destrucción lleva la carga de múltiples contenidos. Destruir un objeto feo, monstruoso, sin sentido o falso, significa destruir una civilización carcomida y antihumana, o destruir una religión sin vitalidad y castradora, o una moral maniatada y angustiante, o prejuicios culturales petrificados. La destrucción pertenece para el artista al orden supremo de la libertad.²³

2.2.2 LA ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN EN LA LITERATURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX E INICIOS DEL XXI

2.2.2.1 *Algunos antecedentes*

Ya bien consolidado el siglo XIX, el escritor inglés Thomas de Quincey entregó a sus editores su manuscrito *Murder considered as one of the fine*

²³ *Ibid.* Véase el anexo al final.

arts (Del asesinato considerado como una de las bellas artes), libro que se publica en 1827. La tesis del protagonista, desestimada en su momento y catalogada como ensayo pese a que a todas luces es un texto de ficción, es la de que “el crimen es reprobable cuando se proyecta; pero una vez consumado, algo ha de obtenerse de él. Un crimen ha de tener una estética, los detalles sangrientos quedan para el populacho, pero el hombre refinado debe buscar en él el detalle elegante que convierta al asesinato en una obra de arte”.²⁴

Es posible que De Quincey haya leído acerca de la “secta de los asesinos”, a la que se refiere Coleridge en su poema onírico *Kublai Khan*. Lo que busca De Quincey es, como lo afirma él mismo, una literatura del horror puro. Su connacional Chesterton decía: *El criminal es el artista, el detective el crítico*, y a eso apunta su célebre *Del asesinato...: a la propuesta de un nuevo tipo de estética*. Los caballeros ingleses que se reúnen periódicamente a analizar los asesinatos de la nota roja, y a criticarlos a partir de parlamentos y ensayos eruditos, se toman con seriedad el asunto de llegar a la esencia del crimen y alabar a asesinos que, a su juicio, son unos genios incomprensidos. Si las artes son la pintura, la música, la poesía, la escultura, a ellas hay que añadir el asesinato.

El empleo del humor negro en la obra, el sarcasmo y la sátira a textos filosóficos de su época, así como a los tratados moralistas que estuvieron de moda en sus días, hicieron del libro de Thomas de Quincey una obra célebre. En su discurso deja entrever un tópico que el asesinato y las artes comparten: la transgresión.

A la vez que retratista perfecto de los motivos del alma humana para asomarse al abismo ominoso, Thomas de Quincey nos demuestra por un lado

²⁴ T. de Quincey, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Malditos hetedoroxos!, 1999, p. 27.

su dominio de la sátira y la ironía; por el otro, su aporte a la estética de la destrucción no es despreciable. Sabe que el asesinato es la destrucción de un aliento vital, el socavamiento de una existencia, y aspira a plasmarlos en el papel con la pluma del artista. Sin duda es un digno antecesor de la estética de la destrucción.

2.2.2.2 *Lo propio del siglo XX*

En un tiempo más cercano a nuestro presente, y si deseamos ahondar en la magnitud que puede alcanzar el destruir, sería imposible eludir al novelista alemán W. G. Sebald (Baviera, 1944 – Norfolk, 2001). Su intento por aprehender el acto destructivo es patente al hojear el libro *Sobre la historia natural de la destrucción*,²⁵ una reflexión dura y dolorosa que centra sus puntos de vista en la desolación de la Segunda Guerra y sus secuelas en el propio pueblo germano, mismas que fueron escritas en su momento por los compatriotas de Sebald. Éste nos recuerda que la muerte es sólo una de las manifestaciones de la destrucción, porque le sigue la enfermedad, la miseria, el hambre y el odio.

Retratar la destrucción no es en sí algo sencillo y así nos lo hace ver Sebald, quien critica sin piedad a los escritores alemanes carentes de talento para plasmar en el papel una “historia moral”.²⁶ Los autores aludidos por W. G. Sebald desaprovecharon la temática que trataban, sin importarles que las atmósferas de sus obras poseyeran claves para dotarlas de efectividad: ahí convivían la miseria y la sed con la desolación y los escombros, pero también

²⁵ W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama. 2003.

²⁶ Lejos de ello, opina Sebald, escribieron novelas de corte melodramático, como ocurriera con Kasack, Nossack y Mendelssohn, autores nada familiares al mundo, cuya obra desapareció con ellos.

persistía el espíritu crítico de quienes no compartían la visión de Hitler ni la de los Aliados. Sebald no sugiere en su libro una estética que aborde el desastre: nos lo presenta tal cual ocurrió en su magnitud devastadora; en cambio, sí exige a los escritores de su país que eligieron la guerra como tema, en particular a quienes se acercaron al padecimiento alemán, recurrir a las reglas mínimas del arte: la profundidad y el misterio. Quizá la causa del fracaso literario de sus compatriotas, además de adolecer de profundidad, fue que no tenían al menos la noción de una estética, más aún, la de la estética de la destrucción.

Al contrario del autor de *Del asesinato considerado como una de las bellas artes...* algunos creadores optaron por acercarse a la destrucción como hecho *per se*, algo que se basta a sí mismo y tiene su propia *historia natural*, como diría Sebald. La aproximación de aquellos artistas al tema es abordada desde una óptica ajena a la del humor negro y explorando ya sea atmósferas desoladoras, apocalípticas, o la narración descriptiva de la atrocidad, el terrorismo, el atentado o la perversidad. Buscan adueñarse del mundo en peligro de latente estallido que los contemporáneos de Sebald no supieron describir. Su apuesta no involucró el humor como un medio de acercarse a lo tremendo, por el contrario, sortearon los lindes del tremendismo o lo aterrador. Un excelente ejemplo de ello es el caso del recientemente fallecido J. G. Ballard (Shangai, 1930 – Londres, 2009).

Ballard es conocido por el grueso de su obra inclasificable, para algunos de anticipación, para otros pornográfica, entre la que destacan los libros *El imperio del sol* (1984), *La sequía* (1964) y *El mundo sumergido* (1963), novela en la que, desde 1963 imagina de modo previsor las consecuencias del calentamiento global y el derretimiento de los polos. En 1973 publicó la novela *Crash*, por la que se hizo mundialmente conocido. *Crash* podría ser

definida como una meditación turbadora, calificada por quienes no la entendieron como novela obscena, que retrata una mezcla perversa entre los deseos sexuales y la atracción obsesiva por los accidentes automovilísticos, los aparatos ortopédicos y las prótesis. Naturalmente la obra supuso un escándalo, más aún, incentivó la censura y la casi prohibición de la novela y la de su adaptación cinematográfica posterior, debida al también controvertido David Cronenberg. La prolija serie de descripciones de volcaduras de autos, colisiones mientras se practica el sexo o la masturbación, los *crashes* en todos los sentidos con sus secuelas correspondientes de fracturas, desgarramiento visceral, muerte en gran parte de los casos, y todo ello ligado a su drama de excelente factura, conforman una obra maestra de lo maniaco-compulsivo. El dueto Ballard-Cronenberg perturbó a medio mundo tras ofrecer una parábola del exceso y del vértigo (ver figura 2.1). La relación hombre-máquina es detonadora de un choque catastrófico.



Fig. 2.1. *Crash*. Fotograma de la cinta de David Cronenberg, inspirada por J. G. Ballard.
© Tomada del sitio electrónico dvdbeaver.com.

Pocos años antes, en 1970, el escritor británico había entregado la obra *La exhibición de atrocidades*, un dossier de lo tremendo en el más estricto de los sentidos. *La exhibición...* es un libro extremadamente personal y atípico. Su lectura no es sencilla y no busca ser un texto complaciente. La novela es una colección de escritos que, en suma, conforman la manifestación de una conciencia sometida a la fiebre delirante en el marasmo del infinito. De lectura nada fácil, la obra nos propone un show itinerante, o museo móvil que muestra a sus espectadores las atrocidades orgánico-físicas y psíquico-mentales de las que el hombre puede ser capaz. Ballard confecciona un sinfín de micropiezas que requieren de las otras para conformar un *corpus* perfectamente ensamblado, a manera de mecano que penetra en la psique. Cada elemento tiene un cometido particular: mostrar la atrocidad y el cataclismo desde distintos ángulos. Con su novela, el autor nos introduce a un viaje hipnótico al interior de la mente global del ser humano y de la civilización, entendiéndose por civilización como lo que siguió a la Segunda Guerra: el hundimiento de la conciencia en el pánico colectivo ante la amenaza del fantasma nuclear. La nueva forma de vida, en el imaginario de Ballard, nada ajeno a la realidad, es la de la atrocidad y la obsesión:

Una inquietante característica de esta exhibición anual [...] era la notable preocupación de las pinturas por el tema de un cataclismo mundial, como si estos pacientes, por tanto tiempo condicionados hubiesen advertido cierto trastorno sísmico en la mente de los médicos y enfermeras.

Cada una de las colecciones que exhibe la muestra itinerante atenta contra el sosiego de la psique. La sexualidad se une al aroma del gasóleo, el vértigo se convierte en la norma y los humanos son presentados siempre bajo vivisección, al exterior se nos ofrecen sus órganos, sus genitales y, como en

una proyección holográfica, se exhiben sus psicosis, sus neurosis y enfermedades. Ballard disloca el tiempo y el espacio con un afán de causarnos mayor incomodidad en la lectura. Sus microhistorias pretenden un nuevo modo de pensar y sentir.

La exhibición... mantiene al lector en la sensación de hallarse en una pesadilla alucinógena. No deja de recordarnos a Donatien Alphonse Françoise (Marqués de Sade) y sus *120 días de Sodoma...*, novela que vincula excitación sexual con violencia y desmembramiento (Ballard lo hace con la vivisección, y al igual que en *Crash*, con las prótesis y el vértigo de los accidentes automovilísticos). *Crash* y *La exhibición de atrocidades* son una parábola de la época que a su autor le correspondió vivir.

Una vez dentro del tema, resulta ineludible mencionar la literatura de Don DeLillo. Don DeLillo es un escritor de ascendencia italiana, nativo de Nueva York (ver figura 2.2). Prácticamente por unanimidad, su obra se ha clasificado como una de las más representativas de los EE. UU., y ha influido en las novelas de autores tan célebres como David Foster Wallace y Jonathan Franzen. ¿Qué es lo que la caracteriza?: una gran sabiduría y enorme profundidad. Sus novelas, como *Underworld* (1997), *Americana* (1971) o *White noise* (1985), por citar algunos ejemplos, se adentran en el espíritu norteamericano y marcan un hito en su trasfondo reflexivo de nuestra época. Pero entre los temas de este escritor (cuya formación académica se dio en las matemáticas), más propiamente sus obsesiones, tenemos la preocupación enfermiza por la muerte, escenarios de asolación, nubes tóxicas, la bomba nuclear, asesinos en serie, accidentes automovilísticos, seminarios sobre Hitler en una universidad estadounidense de provincia, o la narración de la vida de criminales solitarios, como el caso de Lee Harvey Oswald, el asesino de

Kennedy, cuyos motivos psicológicos retrata a la perfección DeLillo en la novela *Libra* (1988).

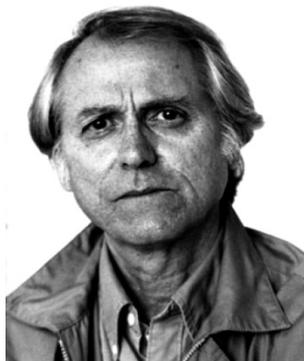


Fig. 2.2. Don DeLillo
© Joyce Ravid.

A DeLillo, al igual que al inglés-norteamericano-canadiense J. G. Ballard le atraen, como asunto para una exploración estética, los accidentes automovilísticos. *White noise*, una de las obras maestras indiscutibles de DeLillo, describe entre otras cosas y con todo lujo de detalles la organización de un congreso mundial acerca de Hitler. Se invita a historiadores, sociólogos, antropólogos, expertos en campos de concentración y eruditos varios para que hablen sobre el tema. Los aburridos académicos de una universidad perdida de los EE. UU., quienes hacen los preparativos, se preocupan porque el programa sea todo un éxito, aprenden incluso la lengua alemana. Presos del aislamiento y hastío propios de provincia, albergan la expectativa de que el evento supere a un seminario internacional organizado con anterioridad que versaba sobre accidentes automovilísticos y en el que participaron *autoridades en el tema*.

Entre sus más recientes novelas, y como un neoyorkino que presencié los hechos, DeLillo aborda también el tema del atentado al World Trade Center del año 2001, para el que dice: “ya no queda un antes sino sólo un

después”. *Falling man*²⁷, el título de la obra referida, fue tomado de la famosa fotografía que dio la vuelta al mundo en minutos en la que aparece un hombre que ha saltado de una de las torres ardientes. La imagen plasma su caída al precipicio mientras sus piernas describen un número cuatro y al fondo arde la Torre Sur, consumida por el queroseno minutos antes de colapsarse. En su totalidad el conjunto es una alegoría del terror moderno y de la catástrofe.

Underworld (Submundo) es otra de las obras indiscutibles de DeLillo. Esta novela constituye su más ambicioso ejercicio para analizar la civilización occidental. Su visión es crítica y demoledora, lleva al lector a los últimos cincuenta años del siglo XX, en las atmósferas que conforma la Nueva York cambiante. La constante en el libro es la del apocalipsis. No deja de ser mencionado el asesinato de John F. Kennedy, ni aludido un grupo de jóvenes que organiza su cofradía secreta para ver, una y otra vez, casi hasta el hastío, repeticiones cuadro por cuadro del atentado presidencial. Por las páginas aparece el tema de la crisis de los misiles soviéticos que viajan a Cuba y que desatan el más grande acercamiento que ha tenido el mundo a la Tercera Guerra Mundial. Podría decirse que toda la novela está narrada a la sombra de la bomba atómica, hecho que el autor nos retrata ligándolo con habilidad a la pintura *El triunfo de la Muerte*, de Brueghel el viejo, un fresco antiguo de 1562 que, pese a su antigüedad, es tan moderno como la misma amenaza de la Tercera Guerra y su chorreante luz radioactiva. Pero DeLillo no se conforma con ello y nos hace seguir en *Submundo* la pista de un asesino serial solitario, autor de varios crímenes en la carretera con la percusión de su arma de fuego, que es captado sin quererlo por la cámara de video de una niña. La descripción siguiente resume la contundencia del hecho:

²⁷ Don DeLillo. *Falling man*. New York: Simon & Shuster. 2008.

El modo en que la cámara reacciona ante el disparo: una reacción sobresaltada que arroja compasión y terror sobre la imagen, la impresión de la propia niña, la identificación de la niña con la víctima²⁸.

Esta breve descripción prescinde de más palabras, y deja brillar el mundo que DeLillo quiere describirnos, apocalíptico, en marcha veloz hacia la destrucción. A fin de cuentas, sin que sea intencional, DeLillo nos muestra el porqué algunos lo consideran el escritor del apocalipsis. Apocalipsis, para Don DeLillo, no es sólo exterminio y caos, sino, en el amplio y original sentido de la palabra, revelación.

Las anteriores menciones del arte de nuestra época, son apenas una muestra de cómo el tema de la destrucción, con su propia estética, es uno de los ejes conductores de las manifestaciones artísticas que nos rodean. Podría haberse incluido a autores como el francés Michel Huoellebecq, corrosivo y existencial, o las plumas de Yukio Mishima y Kenzaburo Oé. Una más, exploradora de estos parajes, es la italiana Isabella Santacroce, autora de la novela *Destroy* (Anagrama, 1998). Sin embargo, el panorama se extendería por territorios a sobrevuelo y lo que se pretende es aterrizar en tierra firme.

La estética de la destrucción de todos los autores aludidos no es moralizante, tampoco inmoral, sino amoral. Busca la impresión del instante. Busca conmover, o mejor dicho, con-mover, mover... Nadie es impasible al movimiento.

A medida que avanza este texto, y con ello la inminencia de la búsqueda de la estética de la destrucción en las letras hispanoamericanas, nos vemos precisados a volver a mirar con los ojos del principiante maravillado que se hace múltiples preguntas que se concretan en una sola. Dado que el término *estética de la destrucción* fue empleado con denuedo por Aldo Pellegrini,

²⁸ Don DeLillo. *Submundo*. Barcelona: Circe. 2000. p. 140.

asumido como escritor antes que como crítico de arte, y porque deseamos encontrárnosla en la literatura, así como los panoramas de conocimiento que disponga para nosotros, no es ocioso insistir en lo que puede significar una estética de la destrucción, más aún, en lo que cimienta sus conceptos y revelaciones.

CAPÍTULO III

¿QUÉ ES UNA ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN?

¿Qué es una estética? Partir de esta pregunta para empezar a responder la que intitula este capítulo podría parecer una trampa retórica. La destrucción, como se deja constancia en los capítulos anteriores, está presente en el ámbito de las artes literarias, mas no se le ha tratado como temática de la literatura. Ya se recurrió a ella para crear, ahora sigue el paso de convertirla en tema de la crítica. El término ha aparecido en manifiestos como el de Aldo Pellegrini mencionado anteriormente, o en artículos contemporáneos (por citar un ejemplo: *La estética de la destrucción*, de Mónica Lavín²⁹) sin precisarse qué se entiende por ella o vincularsele directamente con la estética. Empero, por el sólo hecho de que la estética de la destrucción ha sido muy poco tratada, bien vale la pena iniciar así, aventurándonos a estos terrenos como si de la primera vez se tratase.

Imposible definir en dos renglones el concepto de estética, sobre el que se han vertido innúmeras discusiones. En su lugar, auxiliémonos de la mirada de dos de los filósofos que más se ocuparon del tema: Hegel y Kant. Empecemos por Hegel, el pensador alemán, el filósofo y mejor amigo de Schelling. ¿Por qué de entrada estos alemanes y no un artista consumado, un

²⁹ Mónica Lavín. *La estética de la destrucción*. Revista de la Universidad de México. No. 607, 2002, pp. 58.

crítico de arte o, incluso, un filósofo más reciente? Porque pese al paso del tiempo, Hegel y Kant no dejan de ser modernos. Además de fundamentar la Historia, tras generar las bases de la dialéctica, Hegel se tomó un tiempo para replantear el tema del arte y la belleza. Hegel estudia el arte como el modo de aparecer de la idea en lo bello. En sus *Lecciones sobre estética* define primero el campo en el que esta ciencia debe trabajar. La estética realizará, a su juicio, una distinción entre *lo bello natural* y *lo bello artístico*. Expresado de otra manera: “Lo bello artístico va a ser superior a lo bello natural (obra de la naturaleza carente de espíritu) porque en el primero va a estar presente el espíritu, la libertad, que es lo único verdadero”.³⁰ Lo bello en el arte será generado por el espíritu, en tanto partícipe de éste, a diferencia de lo bello natural que no va a ser digno de una investigación estética justo por no ser partícipe de este espíritu que es el fin último del conocimiento.

En contraparte, su homólogo Kant concibió la idea de estética en un sentido más bien etimológico. Para él, la estética significó la teoría de la percepción (en el sentido de la facultad para tener percepciones), o bien, la teoría de la sensibilidad como facultad para tener percepciones. Y ahonda Kant:

Para discernir si algo es bello o no, referimos la representación, no por el entendimiento al objeto con miras al conocimiento, sino por la imaginación (tal vez unida al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de agrado o desagrado experimentado por éste.³¹

³⁰ María Isabel Ramírez Luque, *Arte y belleza en la estética de Hegel*. Universidad de Sevilla, 1997, p. 125.

³¹ Immanuel Kant. *Crítica del Juicio*. Buenos Aires: Losada, 1961. Primera parte, sección segunda.

Ampliando sus ideas, luego de distinguir entre lo bello y lo sublime, Kant llega incluso a afirmar que sin sensibilidad ningún objeto será dado, entendiéndose sensibilidad a “la facultad de nuestro espíritu para percibir representaciones”.³² En resumidas cuentas, la estética va más allá de conformar una teoría del arte y la belleza, otorga facultades a lo sensorial y lo sensorial es incomunicable para Kant.

Reuniendo los razonamientos anteriores, cabría pensar que una estética de la destrucción implica percibir lo bello que hay en la destrucción con una receptividad creativa. De este modo, sin más prolegómenos, quedémonos con la idea básica de que buscamos lo bello generado por el espíritu para que el mismo espíritu sea partícipe en su deleite; partamos de que la estética de la destrucción –sin arriesgar nuestra propia definición– posee sus propios mecanismos de belleza.

En el capítulo anterior se expusieron ejemplos de lo bello artístico como producto de la planeación, la experimentación y la búsqueda. Podría afirmarse que la tragedia colectiva, la tortura, los atentados o accidentes automovilísticos son en sí mismos *lo natural*, mas no lo bello natural. Empero, pasados estos tópicos por el tamiz del espíritu creador, reformulados y recreados con la imaginación y una buena dote de fabulación, acaban conformando *lo bello artístico*. Sobra decir que en lo bello artístico atroz hay pie para una catarsis liberadora del pulso *per se* destructivo del ser humano. El psicoanálisis, la psiquiatría y demás ciencias cognitivas han abundado en ejemplos de tal carácter del humano, manifiesto ya sea como depredador, autodestructivo, punitivo, etcétera, y que en ocasiones expresa sus efectos en neurosis, paranoias, perversiones o hasta psicosis.

³² *Ibid.*, p. 71.

Una vez establecido el concepto de estética al que se agrega la categoría central de este estudio, podremos preguntarnos: ¿cómo definir una estética de la destrucción? Una estética de la destrucción será aquella en la que el efecto de la destrucción en la psique, proveniente de una obra creativa, aunado a la intervención del espíritu, conforme lo bello artístico.

¿Qué pedir a nuestra estética de la destrucción? Ante todo la intervención del intelecto. El estudio. La investigación en todos los ámbitos, el histórico, el científico, el filosófico en la materia de su campo. Pellegrini plantea un estudio a fondo de las mismas leyes de la destrucción. Por ejemplo, hará bien al artista que se interese en el tema de las fuerzas telúricas, propiciadoras de la catástrofe como su materia de su arte, conocer las leyes físicas que obligan a las capas geológicas a desplazarse, conllevando erupciones volcánicas, fracturas terrestres, maremotos, sismos y tsunamis. Otro artista podrá interesarse en los efectos destructivos del tráfico de estupefacientes, los asesinatos seriales, el surgimiento de nuevas enfermedades, y con tal fin será de su provecho un estudio multidisciplinario que abarque la sociología, la psicología o la inmunología.

Por otra parte, algo más que se pedirá como requisito para una estética de la destrucción es la dotación de significado. Una obra de arte cuyo tema sea la destrucción acabará dándole significación, misma que operará en el espectador, escucha o lector un efecto profundo, lleno de contenido y no vacuo. Pellegrini se preocupó por ello, de modo que anotó en su manifiesto:

Ha llegado el momento de que se signifique el concepto de destrucción, y dignificarlo significa volver, en primer término, a la enseñanza de la naturaleza misma. Destrucción y construcción constituyen para ella dos fases del mismo

proceso. Y en efecto, para el hombre, crear es en definitiva transformar, es decir destruir algo para hacer con ese algo una cosa nueva.³³

Si Hegel busca lo bello (en su caso aquello en lo que intervino el espíritu) en su estética, entonces en los mecanismos de la misma destrucción hay belleza. Es ésta una misión que deja como tarea Pellegrini para las generaciones sucesoras a la suya: revelar a otros la belleza de la destrucción (natural o la propiciada por el hombre):

Toca al artista revelar que la destrucción oculta un poderoso germen de belleza; así cuando se diga de una mujer, que es bella como la destrucción, se hace de ella el más alto de los elogios y se da a entender que no estamos frente a una belleza pasiva, sino frente a una belleza que tiene las cualidades del fuego y de la explosión.³⁴

Por tanto, la estética de la destrucción estará dotada de al menos tres elementos constitutivos, así como exigencias: Investigación, significación y revelación.

¿Puede la estética de la destrucción intentar trastocar el espíritu de quien presencia su arte? No sólo puede, debería hacerlo. La obra de arte no puede menos que seducir, alterar creativamente la imaginación de quien la contempla, piénsese en alguien que tras la visita a un museo sale transformado.

¿Puede la estética de la destrucción ofrecer una nueva visión del mundo? En general todo el arte debería hacerlo, si nos atenemos a que la naturaleza del arte es cambiar esquemas.

³³ Aldo Pellegrini. *Fundamentos de una estética de la destrucción*. www.las2001noches.com/pg1.htm.

³⁴ *Loc cit.*

Crear es transformar, o como dice el poeta Pellegrini: “destruir algo para hacer con ese algo una cosa nueva”. ¿Qué destruirá un artista de la destrucción y qué construirá?

3.1 DE VUELTA AL TERRORISMO ESTÉTICO

Tal como se dijo en el capítulo anterior, Parfrey nos sugiere la idea de un terrorismo estético. Recordemos:

Para que se produzca un fenómeno como el Terrorismo Estético, la búsqueda estética debe ser símbolo no sólo de sus propios placeres decadentemente solipsísticos, sino de la acción llevada más allá del límite de los confines del mundo artístico.³⁵

El terrorismo estético será, pues, un acto creador de la imaginación. Antes de agregar unas palabras más referentes al terrorismo estético, con miras a redondear los requerimientos a una estética de la destrucción, citemos lo anotado en *Temblores de aire* por el reconocido filósofo y novelista contemporáneo Peter Sloterdijk. Refiriéndose al terrorismo en sí, fuente de horror mundial, el filósofo alemán lo define como:

...una manifestación modernizada de saber exterminador (...), en razón de la cual el terrorista comprende a sus víctimas mejor de lo que ellas se comprenden a sí mismas³⁶ (el uso masivo de gas clórico por parte del ejército alemán contra la infantería franco-canadiense en la batalla de Yprés tiene un valor simbólico inaugural en la configuración del terrorismo contemporáneo, ya que supuso la

³⁵ Adam Parfrey, *Apocalypse Culture*, Feral House, 1990, p. 83.

³⁶ Esta comprensión de parte del terrorista es de tipo ‘científico’; antes que una de carácter empático en la que el aniquilador podría ponerse en el lugar de la víctima. Se trata de una comprensión a fondo para perfeccionar la destrucción.

ampliación del escenario bélico y el desplazamiento del campo de batalla al entorno medioambiental).³⁷

Esto nos lleva a otro de los rasgos constitutivos del terror contemporáneo: la disolución del límite entre la violencia contra las personas y la violencia contra el entorno, o, en palabras de Sloterdijk, “el ampliar la zona de guerra y extender lo bélico más allá del campo de batalla” (nótese la analogía con lo escrito por Adam Parfrey respecto al terrorismo estético). El saber exterminador del que habla Sloterdijk se sustenta en el desarrollo de un sofisticado conocimiento científico técnico medio-ambiental que, en el caso de la guerra de gases, supuso la conversión de una ciencia natural como la climatología en una forma de control del medio en el que viven las poblaciones. En este sentido, Sloterdijk afirma que el "terrorismo es la explicación maximalista del otro bajo el punto de vista de su posible condición de exterminable".³⁸ Es notorio que lo anotado por filósofo novelista alemán apunta a una situación de ejercicio de poder. El terrorismo manifiesta su poder al aterrar y causar daño irreversible con fines mediáticos. Asimismo lo haría un estado totalitario que recurre a los mismos mecanismos, con el evidente conocimiento de sus víctimas para diezmarlas. En contraparte, la estética de la destrucción no aspira a este tipo de poder, que la ligaría más al fascismo que al arte. Sin embargo, sí participa del saber exterminador citado por Sloterdijk, y del conocimiento detallado de las leyes naturales de la destrucción. El poder del artista de la destrucción es un poder discursivo.

Aterrizando en un campo común las ideas de Sloterdijk junto a las de Parfrey, diremos que el artista que explore la destrucción será como un

³⁷ Peter Sloterdijk, Peter. *Temblores de aire. En las fuentes del terror*. Valencia: Pre-Textos. 2003, pp. 31-32.

³⁸ *Ibid.*, pp.31-32.

terrorista: Ampliará su ámbito más allá de los confines de su propio arte. Sus ‘víctimas’ no serán aquellos a quienes van dirigidas sus creaciones, sino el objeto de su arte para conseguir el efecto buscado: el material sometido de la escultura (recordar a las muñecas de Belmer), el manejo de la imagen para provocar vértigo visual, el desconcierto en el sonido de la música, o, ya en el terreno de lo literario, el tratamiento del lenguaje en el texto, y el texto mismo que se lanza a la carrera contra el tiempo para destruir por el destruir en sí, sin la aspiración al poder o la conspiración, hasta conformar el atentado a la psique mediante el texto. Porque la estética de la destrucción busca tomar por asalto la psique.

¿Nos conduce a algún sitio tal estética? Toda búsqueda en el arte tiene sus derroteros y conduce a una revelación. Si tal revelación se persigue por medio de las letras nos hallaremos ante panoramas inesperados y perturbadores, proyecciones de lo que la literatura puede mostrarnos de nosotros mismos en tanto somos parte un proceso continuo, universal, que está siendo escrito, y al que Harold Bloom gusta en llamar “la invención de lo humano”.³⁹

³⁹ La alusión se toma del título *Shakesperare, la invención de lo humano* (*Shakespeare, The Invention of the Human*), libro en el que Bloom, además de analizar la obra del dramaturgo inglés, atisba el despliegue continuo del drama humano (Anagrama, Barcelona, 2002).

CAPÍTULO IV

PROFETAS DE LA ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN EN LAS LETRAS HISPÁNICAS

La literatura hispánica no podía quedarse al margen de las exploraciones de la estética de la destrucción. Antes de que los autores a los que aquí nos referiremos entrasen en la escena literaria, ya Salvador Elizondo había incursionado en los terrenos de la perversidad y crueldad. *Farabeuf* (1965) es una muestra de las obsesiones del autor mexicano. En su novela se dan cita la mirada implacable de Bataille y la foto de un tormento chino consistente en hacer finos cortes en la carne del supliciado, hasta dejarlo desencarnado y sangrante en su inconsciencia (figura 4.1). El doctor Farabeuf no duda en crear instrumentos filosísimos, algunas sierras y bisturíes varios para aplicarse al ejercicio de la disección de cuerpos, al principio cadáveres y posteriormente seres vivos.



Fig. 4.1. 'Fotografiad a un moribundo y ved lo que pasa'. Salvador Elizondo, *Farabeuf*.
© Tomada del sitio electrónico Crímenes entre letras, en filos.unam.mx.

Afín a las búsquedas de Elizondo, existe una gama de escritores de habla hispana que se han adentrado en estos paisajes, entre ellos podrían contarse Enrique Vila-Matas, Roberto Arlt, Menpo Giardinelli, Jorge Volpi y Fernando Benítez, entre otros.

Por la peculiaridad de su obra, empero, conviene centrarse en cuatro escritores cuyas obras han motivado la atención de los críticos, obteniendo una recepción excelente debido a la originalidad de sus plumas. Los autores elegidos han sabido mantenerse al margen de las exigencias del mercado, lo que ha permitido que plasmen en sus libros estilos muy propios y planteen visiones revolucionarias de lo humano, con una escritura sin concesiones. Tales visionarios son los mexicanos Mario Bellatin (México D. F., 1960) y Mario González Suárez (México D.F., 1964); el chileno Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 – Barcelona 2003) y el español Jesús Ferrero (Zamora, 1952). El común denominador en el trabajo creativo de estos autores es una búsqueda estilística, el gusto por la perfección formal, la obsesión en ocasiones enfermiza de sus personajes y, demás está decirlo, la estética de la destrucción.

4. 1 MARIO BELLATIN O EL DESASOSIEGO

La obra refinada del mexicano Mario Bellatin (México, 1960, ver figura 4.2) ha sido objeto de cada vez más lecturas y se ha traducido a varios idiomas. Bellatin es un escritor peculiar, de orígenes vénéto, nacido en México y con gran arraigo en el Perú. En ambos países su obra ha alcanzado el carácter de literatura de culto. La lectura de su obra nos introduce a un universo rico en concepciones, delirante y sujeto a las leyes de una estética de la crueldad.

Sus temas están bien definidos y a lo largo de los años ha entregado al público obras peculiares como las novelas *Canon perpetuo* (1993), *Damas chinas* (1995), *Flores* (2000), *Poeta ciego* (1998); el ensayo *Underwood portátil, modelo 1913* (2005), o la biografía del escritor japonés ficticio Nagaoka: *La nariz de Shiki Nagaoka* (2001), que conforma un homenaje a Riunosuke Akutagawa. Pero hay tres piezas maestras más, novelas breves de las que nos ocuparemos aquí, que resumen en gran medida el carácter de su obra: *Salón de belleza* (1994), *El jardín de la señora Murakami* (2000) y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001). El carácter de estos tres libros es claramente unificador; los temas van desde la tortura, la enfermedad terminal, los aparatos ortopédicos, la santidad sectaria, la asfixia de gobiernos totalitarios o el desmembramiento, hasta la venganza más allá de la muerte. Sin equívoco alguno, Bellatin es un digno sucesor de Salvador Elizondo.

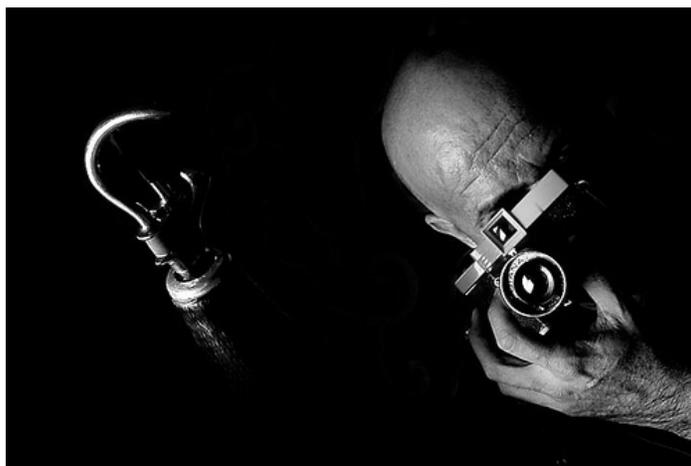


Fig. 4.2. El escritor Mario Bellatin.
© Tomada de www.jblog.com.br

*La escuela del dolor humano de Sechuán*⁴⁰ es una novela que surge como resultado de la exploración de su autor al desencadenamiento de catarsis espontáneas y poco comunes. Lin Pao, el hombre real o ficticio que inspira a Bellatin, es un dramaturgo que logra hacer de la crueldad en las plazas públicas de la China imperial espectáculos teatrales en los que el pueblo participa. De este modo, por la novela desfilan un equipo de voleibol a cuyos miembros se les han amputado los dedos de la mano derecha, jóvenes a quienes se les han calcinado las uñas para obtener el goce sexual o fotografías cuyo objetivo es atrapar en el disparo de la cámara el momento justo de la muerte en una ejecución, la de otros y la propia.

Las palabras iniciales de esta novela rezan: “Desde hace algún tiempo se han instalado verdaderas escuelas populares donde se enseña la adaptación de las manifestaciones del dolor a las diferentes instancias de la vida cotidiana”⁴¹. Para no dar lugar a malas interpretaciones, el escritor mexicano nos plantea de inmediato las condiciones de su juego. A lo largo del escrito aparece una constelación de personajes que juegan bajo esas reglas, sometidos a un mundo que no da concesión y sólo otorga la extrañeza del suplicio, la devastación corporal. Mas la sola referencia a la devastación no haría de esta novela una obra de arte. Antes de proseguir, y para tener una más cabal del tono de la novela, leamos este otro fragmento:

Si alguien me viera actualmente, si disfrutara de mi cuerpo como lo hace gente de los más diversos orígenes, nadie pensaría que no he recibido ninguna educación. Más de uno puede creer que las marcas en mi piel, o mis uñas un tanto calcinadas, son otro de los recursos utilizados en estas tierras para alargar hasta extremos inenarrables las sensaciones del placer. Pueden pensar que soy uno más que los que transforman sus cuerpos a semejanza de las mujeres que sin ningún pudor se

⁴⁰ Tusquets, 2001.

⁴¹ Mario Bellatin. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. México: Tusquets, 2001, p. 11.

entregan a los caminantes que aducen no soportar más sus destinos. Pero miren bien estas uñas. Obsérvenlas con detenimiento. Ningún manicurista se atrevería a desgajarlas del modo como las tengo desgajadas; nadie a triturar las medias lunas que tanto brillo adquieren cuando mi cuerpo está bien alimentado. Por más que les ruegue que me las chamusquen completamente, las machaquen, las arranquen de cuajo de mis dedos. Ni siquiera me harían caso si implorase que necesito tener las uñas de ese modo para superar a esas mujeres que sin duda gozan hasta lo indecible aquellos apareamientos apagados con el llanto de los hombres. Estas uñas cuentan con un pasado misterioso.⁴²

A lo largo de la narración resulta manifiesta una exploración estética del tópico dolor/placer, o bien del dolor como un mecanismo para generar esa catarsis que, para sus piezas teatrales, busca Lin Pao. El mismo personaje se ha lanzado a la búsqueda de su estética, digna de una *vanguardia* perversa y avasallante que, por si fuera poco, se ubica a la perfección en cierta época idéntica a la que se vivía en la República Popular China durante la irrespirable Revolución Cultural, prolífica en violencia y terror. Bellatin disloca el tiempo y translitera espacios, generándonos la ilusión de que estamos en la época de Mao y a la vez en la del origen de la fotografía. Sus atmósferas son espacios simbólicos propicios para su estética particular y para brindarnos ese acceso a la transmisión directa “del auténtico ser en los seres y las cosas”, a fin de cuentas lo que nos menciona Heidegger. El dolor retratado por Bellatin, empero, es el dolor por sí mismo, en tanto proviene del tormento o la tortura, y no como síntoma/consecuencia de algún mecanismo de dominio dictatorial, de estados existenciales del alma o un clamor social.

Uno de los cometidos de Bellatin es, pues, la búsqueda de esos espacios para sus historias (exploraciones, diría él), la mayoría de las veces asépticas, dotadas apenas de los elementos mínimos para que transcurran las acciones.

⁴² *Ibid*, pp. 17-18 .

Lo anterior resulta mucho más notorio en *Salón de belleza, nouvelle* breve pero densa y profunda, con la que el autor alcanzó notoriedad internacional.

Salón de belleza,⁴³ otra *nouvelle* de Bellatin, nos conduce asimismo de la mano por las espirales de un espacio no definido, donde todo es producto de sugerencias y alusiones. Esta obra breve es la historia de un peluquero travestido que adapta su salón de estética como un sitio para la muerte, al que llegan a culminar su agonía múltiples víctimas de una peste extraña que abate a cierta ciudad.

El salón de belleza, sitio de embellecimiento y confort, se transforma, con la llegada de la epidemia, en un sitio de agonía, acaso medieval, o más bien posmoderno, en el que imperan la higiene aséptica y el espacio cerrado que causa la claustrofobia de los pacientes y también del lector.

¿Qué es lo que pretende el escritor con esa novela? Basta que demos un vistazo al epígrafe de Kawabata para darnos cuenta de sus intenciones: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”. Los personajes de *Salón de belleza* son pacientes de una enfermedad terminal que se manifiesta con la aparición de bulbos en las zonas de los ganglios linfáticos, fiebre, diarrea y delgadez extrema. Cualquiera pensaría que Bellatin está aludiendo al síndrome de inmunodeficiencia adquirida, SIDA. El autor no especifica nada, no se aluden agentes u origen de tal devastación que alcanza lo colectivo, su propósito es crear un escenario para que el lector obtenga sus propias conclusiones. El espacio del salón de belleza pasa paulatinamente a ser un sitio de agonía. Nadie que entre ahí saldrá con vida. El dueño del salón acepta sólo a pacientes condenados a muerte:

⁴³ México D. F.: Tusquets, 1999.

Pero la larga agonía no tenía nada que ver con los huéspedes. En ellos era una suerte de maldición. Cuanto menos tiempo estuvieran alojados en el Moridero era mejor para ellos. Los más afortunados sufrían realmente unos quince días. Pero había otros que se aferraban a la vida [...] Querían vivir a pesar de que no existía modo de atemperar sus males, a pesar del que el frío de invierno se colaba por las rendijas de las ventanas. A pesar de que era cada vez menor la ración de sopa que se les servía. Como creo haber dicho en algún momento, los médicos y las medicinas están prohibidos en el salón de belleza. También las yerbas medicinales, los curanderos y el apoyo moral de los amigos o familiares. Es ese aspecto las reglas del Moridero son inflexibles.⁴⁴

Las condiciones en que se va sumiendo el moridero son cada vez más asfixiantes. Pero se deben al mismo peluquero travestido, a nadie más. He ahí la inhumanidad, lo cruel a lo que se hace alusión en el epígrafe. Caer en el moridero de Bellatin es más desesperanzador que el mismo abandono. Paralela a la historia principal, el autor nos va detallando cómo mueren paulatinamente los peces de la pecera que alojaba el salón, el último dejo de belleza que quedaba. En la ciudad, la peste arrasa paulatinamente con todo, incluso el narrador-protagonista se contagia del mal por tener sexo con un moribundo. Parece el argumento perfecto de una obra apocalíptica. La estética de la destrucción se manifiesta en esta novela en la inhumanidad, llevada casi al máximo, pero a su vez tamizada de humanismo, de acción benefactora. Bellatin quiere desconcertarnos, aquí no hay mutilaciones corporales, sino del espíritu. La muerte gradual de los peces, uno de los intereses más preciados del protagonista, es la muerte de los sueños, el acceso a la desolación total. El espacio breve de la misma novela, esa extensión mínima buscada a propósito por el escritor con el fin de obtener mayor contundencia, nos provoca a su vez un efecto de claustrofobia. Sí, *Salón de belleza* es una novela de la desolación, un texto de la claustrofobia que por añadidura nos sumerge en zonas acuosas,

⁴⁴ Mario Bellatin. *Salón de belleza*. México: Tusquets. 1999, pp. 30-31.

profundas, para agitar la destrucción que penetra en sitios inexplorados del alma.

Bellatin quiere ir más lejos, dejarnos sin aliento impregnando sus escritos de perversidad. La perversidad, en términos llanos, no es sino un acto volitivo para destruir al otro.

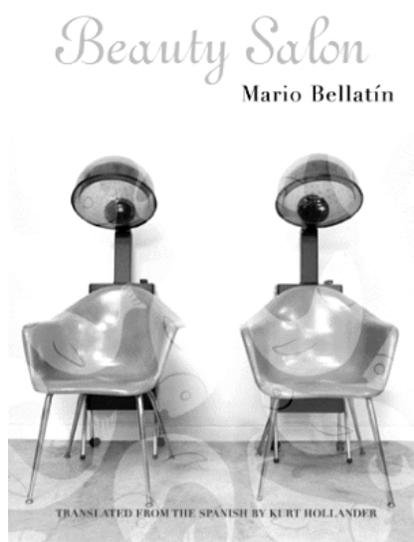


Fig. 4.3. Edición en inglés de *Salón de belleza*.
© Tomada de images.google.com.mx.

La cercanía de la obra de Bellatin con la de autores japoneses es más que evidente en *El jardín de la señora Murakami* (esta novela, de hecho, tiene un subtítulo en japonés: *Oto no-Murakami monogatari*).⁴⁵

La historia de esta otra *nouvelle* es breve y contundente. La señorita Izu es una estudiante sobresaliente de arte, de veinticinco años. A principios de cierto diciembre se presenta ante el señor Murakami para ver unas piezas de

⁴⁵ *El jardín de la señora Murakami*, Tusquets, 2000.

arte tradicionales, que él le muestra con agrado. La crítica cruda que publica posteriormente la señorita Izu, en referencia a las piezas del *Museo* del señor Murakami (a las que califica de meros objetos de carácter utilitario), provoca un escándalo en los círculos de arte en los que se mueve Murakami. Desde antes de la publicación del artículo, el señor Murakami envía flores (orquídeas negras) a la señorita con una nota: “por aquel sonido que irradió vida a la colección”.⁴⁶ A lo largo de los días, Izu empieza a recibir una variedad de regalos de Murakami *san*, quien es un hombre de aspecto compacto, de piernas y brazos cortos, y cuya cabeza ha sido atacada por la calvicie. La señorita rechaza sus regalos, muy costosos, mismos que dejan de llegar una vez que la crítica ha aparecido. Sin embargo, tras algunos meses Murakami reaparece sin dar muestras de rencor por la traición y pide en matrimonio a la señorita, quien acepta. De esa manera silente ha empezado la venganza del esposo contra la ahora señora Murakami. El hombre vende sus posesiones, pero lo que más le retribuye ganancias es la venta de la colección de obras de arte que la joven criticara. Se había deshecho de las piezas que con tanto esmero reuniera. Con el dinero construye una vivienda para ella, al estilo occidental y la autoriza para contratar a un jardinero para que le diseñe un jardín propio. Pero pasado el tiempo la mujer cae en la cuenta de que su matrimonio ha sido planeado para deshonorarla y humillarla de por vida. Algo peculiar es que en los pocos años que le quedan, él jamás accede a tocarla, y en cambio pide que la propia sirvienta de la mujer sea quien complazca los deseos de Murakami. A la muerte del señor Murakami, a causa de un cáncer de próstata, éste deja prácticamente nulas pertenencias a la esposa (ha donado su fortuna a un museo en lugar de heredársela a ella), salvo el solar, que debido a la penuria económica por la que ella pasa, debe hacer dismantelar.

⁴⁶ *Ibid.* p. 24.

El testamento indica que puede usar el auto negro que deja el hombre, pero no venderlo. La mujer tampoco puede volver a casa con sus padres porque está sujeta al *formotón asai*, un protocolo japonés muy estricto en el que el pacto matrimonial supone el rechazo tácito de los padres de la esposa. Pero el testamento de Murakami dice que, aunque el jardín se desmantele, en su sitio debe quedar un parque público, el parque Murakami, en memoria de su venganza:

En la actualidad aquellos que pasean por el parque Murakami, destino final de la casa y el jardín al ser imposible eludir las disposiciones legales que amparaban el testamento del señor Murakami, comentan que la belleza de aquel lugar está sustentada en la venganza de un señor contra su esposa.⁴⁷

De manera pausada y sutil, Bellatin nos narra los pormenores de una venganza, planeada con meticulosidad para que su efecto degradante perdure por siglos. Si bien el proverbio reza que “la venganza es un plato que se sirve frío”, debe añadirse que entre más tiempo transcurra para aquélla se proveerá de más veneno corrosivo, dispuesto para devastar al destinatario sin concesión.⁴⁸

Hay algo que cabe añadir respecto a los libros de Bellatin. La mayor parte de sus novelas son de índole minimalista. Por supuesto, sus temas son los mencionados arriba, hecho que muestra una unidad estilística y de intereses. Mas quisiera arriesgar una suposición respecto a la breve extensión de sus textos. El autor recurre a la mayor economía posible de recursos, incluida la puntuación, logrando una prosa austera: narra apenas lo imprescindible para conseguir aterrarnos y exponernos a sensaciones de

⁴⁷ *Ibid*, p. 109.

⁴⁸ El proverbio "la venganza es un plato que se sirve frío" proviene de una novela del siglo XVIII titulada *Les liaisons dangereuses*.

morbidez o de incisión cortante, pero también de mucha belleza. De modo que podemos establecer un comparativo: el minimalismo de su prosa sugiere la acción de una navaja de afeitar que corta silenciosamente y marca para siempre.

En muchos sentidos, y con base en lo anterior, podemos resumir que Mario Bellatin es un esteta de la destrucción. Las tres obras abordadas aquí aluden a la destrucción colectiva (*Salón de belleza*), la del ente individual (*El jardín de la señora Murakami*) y la autoestrucción (*La escuela del dolor humano de Sechuán*). Su obra aborda temas que para algunos ámbitos podrían resultar perturbadores e incómodos. Tal es su intención, lograr la perturbación del lector no mediante el recurso del tremendismo, sino abriéndole la mirada ante lo aterrador. La capacidad de Bellatin para sugerirnos escenarios donde los personajes experimentan el efecto de la degradación, más aún, de esa devastación que permea sus atmósferas asfixiantes, es prueba de que su obra merece ser leída con mayor atención. Cada uno de sus recursos es empleado con sutileza, propiamente es edificado con el fin de provocar el horror más contenido. El minimalismo bellatiniano dota aún de más poder a la prosa de su autor. A fin de cuentas, recurriendo a los elementos de la destrucción, Bellatin nos ofrece el acceso a un mundo lleno de metáforas, paisajes y vida, pese a que en él la atmósfera esté cargada de amenaza continua.

A partir de las premisas del capítulo anterior, es posible comprobar que Bellatin es un experto en dibujar paisajes del acaecer humano ante los que la significación se oculta y es sólo atisbada por la intuición de un lector maduro. En otras palabras, los significados se contienen tras el velo de las representaciones bellatinianas (el secreto de su belleza) para ceder el paso a revelaciones, destellos que inflaman el espacio de la conciencia y lo colocan al punto de la detonación. Leer a Bellatin es contener el aliento a la espera de

que nuestras estructuras intelectuales –herencia de tradición y cultura– sean desmanteladas hasta liberar, así y sólo así, los sentidos y la conciencia.

4.2 MARIO GONZÁLEZ SUÁREZ O EL COLAPSO DE LA PSIQUE

El mexicano Mario González Suárez (México, D.F., 1964, véase la figura 4.4) es bien conocido por su novela *De la infancia* (1998) (adaptada al cine por el director Carlos Carrera) y el libro de relatos *El libro de las pasiones* (1999). La peculiaridad de su narrativa se debe a los mundos sórdidos que crea, regidos por leyes propias, y en los que sin embargo existen elementos de carácter sublime.

Al igual que Mario Bellatin, González Suárez es un estilista que dota de rigor a su prosa, con una depuración obsesiva, porque, a su juicio, el alma se expresa en un texto que ha sido depurado. Los textos citados arriba caracterizan una gran parte del mundo de González Suárez, mas para tener una idea cabal de su trabajo, de sus creaciones que por obsesivas rebasan al papel y la tinta, deben mencionarse algunas de sus obras propias de una estética de la destrucción: *Nostalgia de la luz* (2003) y *La sombra del sol* (2006). Un grupo de corceles pálidos, despotricados, gimientes, recorren las páginas de esos libros, sembrando el apocalipsis en cada una de ellas. A su manera, González Suárez es un escritor apocalíptico para el que el mundo ya se ha derrumbado.



Fig. 4.4. Mario González Suárez, visionario del Apocalipsis.
© Tomada de cuenterosycuentistas.blogspot.com.

Nostalgia de la luz es un libro de cuentos que nos remite a las teogonías, la fuente mitológica de toda narración (el título alude al poema del Villarrutia). Pasando por los arquetipos que los mitos han proporcionado a las religiones, González Suárez entrega al lector historias desconcertantes, nada cómodas para el lector común. Particularmente el cuento *Alumbramiento* refleja elementos de la estética aquí tratada. Empieza así:

Bajo la comba celeste los pies agrietados de una mujer grávida huellan la tierra. Un bozo de sudor renace apenas lo afeita con su manga. [...] En una época lejana el Señor tomó forma de ángel, penetró en su sueño para lancinarle el vientre. Un intenso dolor la hizo despertar y vio el lecho empapado, plateado por la luz de la luna. Entonces el Anímico habló: ‘Es de la mujer la carne y el agua. Es de ella la tierra; ella es el polvo de donde nacen los hombres. Y sólo cuando ellos mueren son de verdad semillas germinando en el vientre de la madre. Abandonarás al que duerme a tu lado. El hijo que empieza a habitarte es el Llamado a Nacer, mas no

verá la luz hasta que hayas peregrinado a los lugares sagrados y tu cuerpo sea insensible al dolor'.⁴⁹

La mujer de la historia se llama Calínica. Tan luego el esposo se entera del ser que aquella lleva en el vientre, y del sueño descrito por la mujer, teme. Después, pensando en la infidelidad, maldice. Los granos que había sembrado son devorados por las aves, y él tiene el augurio de una mala cosecha. La mujer parte, pero es obligada a volver. A partir de ese momento se desencadenan tragedias en torno a la mujer preñada. Se presiente una sequía y la consiguiente hambruna que asolará a los hombres. Por si fuese poco, el hombre copula con la mujer encinta del Primero. Eso desencadena el resplandor enrojecido del cielo, los habitantes empiezan a golpearse y matarse entre sí. Aterrada, transfigurada, Calínica se muerde un dedo hasta arrancárselo. Debe iniciar la errancia en solitario, transida por las punzadas del parto. Presa del desespero busca un sitio para dar a luz... sin éxito. Su gravidez se prolonga. Por todos los parajes de su andar hay clamores de epidemia. Trata de establecerse en un sitio en el que, dice González Suárez,

Era carne pura abandonada en sí misma. La acuciaron con preguntas y consideraron una ofensa y mal presagio su silencio. Maldijeron su vientre y le lanzaron piedras mientras trataba de correr. Ya distante vio caer una bola de fuego sobre la aldea: entonces por un instante recordó quién era.⁵⁰

Pasan cuarenta años y Calínica no puede dar a luz. El final del cuento nos narra cómo es la peregrinación interminable de Calínica entre tierras áridas y desoladas. Su vientre, imposibilitado para dar a luz a la criatura que lleva dentro, muestra a los hombres que no hay Salvación...

⁴⁹ Mario González Suárez. *Nostalgia de la luz*. México: Tusquets. 2003, pp. 9-10.

⁵⁰ *Ibid*, p. 19.

En *La sombra del sol*, libro experimental que fusiona novela y teatro, el lector, como espectador presencia una obra que bien puede remitirle a *El ángel exterminador*, de Buñuel. En esencia, el libro da cuenta de una representación teatral del *Apocalipsis*. Varias de sus páginas se leen como narrativa, otro tanto como pieza teatral, donde aparecen parlamentos de los personajes hablando en el escenario. Para la puesta en escena, se recrea cierto almacén de servicio y ventas derrumbado por un terremoto en el que los protagonistas, atrapados entre los escombros encuentran un meteorito. Calínica, la mujer de *Alumbramiento* en *Nostalgia de la luz* es traída a colación por don Pablo, cuya esposa sueña a Calínica en su andar errante y doloroso, llevando en el vientre un producto desconocido durante décadas, quizás una piedra... Y ahora Calínica está a punto de dar a luz. La sola alusión a este hecho, y al hallazgo del meteorito, un elemento de catástrofe, genera una expectativa poderosa, que Mario González Suárez satisface en un final deslumbrante, en el que, realmente, el fin del mundo está transcurriendo *allá afuera* (ajeno a la representación teatral dentro del escenario). Tal es la situación y éste el desenlace:

OSCURO TOTAL

Es Sofía que en un último e inesperado esfuerzo desciende al mundo de la materia en busca de las semillas que perdió. Las huestes del demiurgo forcejean con ella, tratando de sujetar a manotazos al mayor número posible de centellas, y en su desesperada defensa no les importa matar a quienes no pueden detener. La tierra se hunde a causa de que se ha trastocado la estructura toda del reino en que articula sus movimientos. Los planetas, desbocados de sus órbitas, no tardarán en chocar y precipitar sus restos en la insondable oscuridad de la nada. El vacío infinito es sólo aparente, las estrellas un puñado de señuelos. La materia, el espacio y el dolor se evaporarán disolviéndose en el olvido. No quedarán ni los cementerios ni las tumbas ni rastro siquiera del polvo de las osamentas de los que sufrieron.

¡Aleluya!

La luz comienza a subir. Los presentes se saludan, se acercan más invitados, le dan la mano a Eugenio Cortina, se abrazan, hasta que los vuelve invisibles la ardiente luz oblicua.⁵¹

Los elementos de la estética de la destrucción que despliega González Suárez tienden a lo holográfico, tal como Parfrey lo refiere en su *gestalt apocalíptica*: aquí la totalización apunta a un holopensamiento, a un holoarte, a una holodestrucción donde los astros están involucrados: por sinécdoque, el destino. Materia, espacio y dolor evaporándose en el olvido, nos colocan en frente la desintegración. Vapor, olvido: dos elementos deconstructivos hasta la última consecuencia. La *gestalt* de Mario González Suárez proviene de los arquetipos jungianos, pero, al contrario de éstos, que proyectan la profundidad del alma, los arquetipos en las manos de este escritor resultan herramientas para desdibujar, inquietar, o producir el derrumbe.

En resumidas cuentas, la técnica narrativa de este autor aspira a incrustar sus textos en la psique del lector, a penetrar para lancinarle no el vientre, como a Calínica, sino los sueños. Así, el autor de *Nostalgia de la luz* busca el trastorno de los espacios oníricos para catapultarse a la conciencia misma y trastocarla sin remedio, dejar al hombre sin salvación. González Suárez no cree en la salvación, ni en el futuro o la esperanza de futuro, y su mejor manera de expresarlo es recurriendo a la estética de la destrucción por medio del lenguaje. Entre más depuradas y claras sean sus palabras, mayor el efecto desolador. González Suárez no pretende en modo alguno ofrecernos una alegoría del presente atroz, real de la humanidad; por el contrario, nos conduce por entre atmósferas ominosas al ámbito de sus historias, que no son otra cosa que la antesala al apocalipsis.

⁵¹ Mario González Suárez. *La sombra del sol*. Buenos Aires: El cuenco de plata. 2006., pp. 140-141.

3. 3 ROBERTO BOLAÑO O LA MIRADA TALADRANTE

Roberto Bolaño es un heredero entrañable de la destrucción. Al pronunciar su nombre nos referimos no sólo al narrador y poeta chileno, sino a la obra dejada en la cúspide de su creación a causa de un fallecimiento prematuro.

Como en varias de sus obras, por ejemplo en la novela *2666* (2004), o en la novela *Estrella distante* (1996), la búsqueda estética de Bolaño evita abordar la violencia mediante el tremendismo. Por el contrario, recurre a la exploración de los registros del lenguaje, empleando sus dotes de poeta para definir, entre otras cosas, la cercanía de la muerte (en *Estrella distante* trata la dictadura de Pinochet recurriendo a la poesía y a un uso delicado de la ironía). Entre sus libros de cuentos se encuentra también *Putas asesinas* (un paseo desde el asesinato hasta la necrofilia), publicado en 2001 cuyo cuento homónimo se prestaría a la perfección para un análisis de la estética que nos ocupa.

Durante la época narrada en *Estrella distante*, poco antes del establecimiento de la dictadura de Pinochet, Roberto Bolaño vivía aún en Chile. El personaje narrador de *Estrella distante*, un alter ego del propio Bolaño, empieza describiendo a Carlos Wieder, quien se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y asistía a un taller de poesía, dejando evidente desde la juventud sus dotes para la lírica. Este personaje seduce a las mujeres y fascina a los hombres. Cierta día, ya instaurada la dictadura, Ruiz-Tagle desaparece. Pasados los años se le vuelve a ver, sin que los demás sepan que se trata de él: además de haber cambiado fisionómicamente, se hace llamar Carlos Wieder. Ahora, Wieder deja al descubierto lo que es en realidad: un “dandy del horror”, en palabras del mismo Bolaño. Como miembro de las fuerzas aéreas

pilotea un avión con el que suele escribir en el aire, en una instantánea estela de humo, poemas fugaces o versículos de la Biblia, maravillando a los generales del régimen:

En su exhibición aérea de El Cóndor, Wieder decía: *Aprendices del fuego*. Los generales que lo observaban desde el palco de honor de la pista pensaron, supongo que legítimamente, que se trataba del nombre de sus novias, sus amigas, o tal vez el alias de algunas putas de Talcahuano. Algunos de sus más íntimos, sin embargo, supieron que Wieder estaba nombrado, conjurando a mujeres muertas.⁵²

En efecto, Wieder se refiere a mujeres que han sido sometidas en las cámaras de tortura, asesinadas por él mismo o por hombres a su mando.

A su manera, Wieder se ha convertido en un artista. La única moral con que se guía es la estética, *su* estética. Tras años de torturar y asesinar se convierte en un fotógrafo del miedo, en un artista bárbaro que lleva sus creaciones hasta las últimas y letales consecuencias. Pero esto nadie lo sabe aún. Sólo se conocen sus poemas aéreos y su don para la fotografía. Es hasta que se le invita a exponer algo que muestre la vanguardia del arte (invitación expresa de los mismos miembros de las élites castrenses de Chile), cuando Wieder da a conocer su obra fotográfica. El dueño de la galería, cuya voz se intercala en la narración, declararía años más tarde que hasta el último momento no vio las fotografías que Wieder pensaba exponer. Poco antes de la exhibición, Wieder adelanta lo que la gente verá, trazando con la estela dejada por su avión algunos versos acerca de la muerte:

⁵² Roberto Bolaño. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama. 1996, p. 43.

*La muerte es amistad.
La muerte es Chile.
La muerte es responsabilidad.
La muerte es amor.
La muerte es crecimiento.
La muerte es limpieza.
La muerte es mi corazón.
Toma mi corazón.⁵³*

Para los espectadores militares, ignorantes de lo que pasa, aquello es una muestra del futuro del arte, a la que seguirá la exposición fotográfica organizada y curada por el propio Wieder:

La exposición fotográfica en el departamento, sin embargo, ocurrió tal y como a continuación se explica. [...]

La primera en entrar fue Tatiana von Beck Iraola, como era lógico dada su condición de mujer y su carácter impulsivo y caprichoso. [...] No había pasado un minuto cuando Tatiana von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. Todos la vieron. Ella miró a Wieder –parecía como si le fuera a decir algo pero no encontrara las palabras– y luego trató de llegar al baño. No pudo, vomitó en el pasillo y después, trastabillándose, se fue del departamento ayudada por un oficial que galantemente se ofreció a acompañarla hasta su casa pese a las protestas de la Von Beck que prefería irse sola. [...]

Los reporteros surrealistas hacían gestos de desagrado pero mantuvieron el tipo. [...]

Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas a cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) a las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía

⁵³ *Ibid*, pp. 89-91.

de la locura. [...] La foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento.⁵⁴

Tal es el *arte* de este mercenario exterminador, descrito por uno de los personajes de Bolaño como “si detrás de sus ojos tuviera otro par de ojos”. Wieder-Tagle tiene su propia estética de la destrucción, a la que alude en toda la obra Roberto Bolaño, burlándose festivamente. Al contrario de la solemnidad que Isabel Allende emplea para abordar el tema de la dictadura chilena, Bolaño adopta un enfoque tamizado por la mirada irónica que siempre le caracterizó. De este modo, hace uso de uno de los requerimientos que establece Aldo Pellegrini a la obra del artista que explora la destrucción: el humor. Humor y actualidad. Humor nada simplista y banal, porque paralelo a él corre una voz que al oído no deja de recordar los terrores y pesadillas de América Latina. El humor irónico y negro de Roberto Bolaño permite un acercamiento al verdadero horror, el propio de las dictaduras, presentado con un dejo de frescura que consigue –tarea nada despreciable– dotar de arte a la destrucción.

Pero la narrativa de Bolaño nos guardaba otra obra, imperfecta y grandiosa, publicada póstumamente en el año 2004: *2666*. Como en otras de sus novelas, en *2666* la búsqueda estética de Roberto Bolaño deviene en escenarios de destrucción. En *2666* se aproxima a un tema delicado, el de las muertas de Ciudad Juárez en el norte de México. Sin embargo, no lo hace desde un punto de vista sensacionalista, sino empleando la ironía y en ocasiones el humor negro. Ciudad Juárez es transliterada por la ciudad imaginaria de Santa Teresa.

⁵⁴ *Ibid*, pp. 92-93.

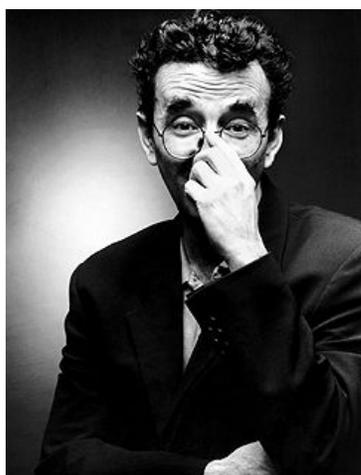


Fig. 4.5. Roberto Bolaño, autor de *2666* (1953–2003)
© Tomada de encontrarte.aporrea.org/imagenes.

2666 puede ser definida como una *novela mexicana* de Bolaño, así como lo fue *Los detectives salvajes*. La voluminosa novela conforma un dossier completísimo de las posibilidades de la tortura y la muerte, el asesinato en serie y las películas *gore* y *snuf*, en las que se mutila *in vivo* a víctimas que, para fines comerciales en el mundo de lo proscrito, son filmadas durante su muerte. Bolaño se apoya en innumerables notas periodísticas acerca del hallazgo de cadáveres femeninos. Más aún, acude a expedientes forenses periciales que son claramente recreados en *2666*. Por momentos creemos estar ante un experimento de *non-fiction*, a la manera de Truman Capote, hasta que nos convencemos de lo contrario: por la novela desfilan un sinfín de personajes ficticios, ejemplos de los que un buen novelista persigue en sus ejercicios de personaje, entre los que destacan Archiboldi, un misterioso escritor alemán que pisa tierras mexicanas y se halla vinculado a uno de los presuntos asesinos de las mujeres. La cuarta parte de la novela, *La parte de los crímenes*, conforma el eje conductor la obra y es la que refiere los

crímenes horribles, narrados con tal detalle a partir de expedientes policiales que llevan al lector a la náusea.

Al referirse a algunas de las víctimas del año 1994, como lo hace después para otros años, Bolaño no duda en ofrecernos una serie de fichas necrológicas:

1994

Mujer sin identificar, violada, golpeada, estrangulada. Cuerpo encontrado en un desvío de la carretera a Nogales.

Leticia Contreras Zamudio, 23 años, heridas en abdomen y tórax producidas por dos compañeras. Reservado del local nocturno La Riviera.

Penélope Méndez Becerra, 11 años, violada, estrangulada. Cuerpo encontrado en un tubo de desagüe.

Lucy Anne Sander, 26 años, violada, acuchillada. Cuerpo abandonado junto a la carretera a Nogales, cerca de la reja fronteriza.

Mónica Durán Reyes, 12 años, violada, estrangulada. Cuerpo encontrado a un lado de la carretera Santa Teresa-Pueblo Azul.

Rebeca Fernández de Hoyos, 33 años, estrangulada. Cuerpo encontrado en el baño de su casa.

Mujer de nombre desconocido, conocida por La Vaca, unos 30 años, golpeada en una pelea. Cuerpo encontrado en el callejón de Las Ánimas.

Mujer sin identificar, entre 15 y 17 años, violada y estrangulada. Cuerpo encontrado en el basurero municipal.⁵⁵

¿Pretenderá Bolaño insinuarnos, con la enumeración fría y aséptica, insistente de su 2666, que ya no somos capaces del asombro ante el horror? Posiblemente, pero no es éste su objetivo esencial. Su novela monumental ofrece mucho más que un intento por concientizarnos o incluso estremecernos. Haciendo una valoración a fondo del total del volumen obtenemos más deleite que horror, el gozo de la lectura de una narración poderosa, seductora y totalizadora, amén de multifacética. La capacidad de fabulación del autor le permite introducir a un personaje conocido como el Penitente, profanador de templos religiosos, de quien se llega a sospechar es el autor de varios de los

⁵⁵ Roberto Bolaño. 2666. Barcelona: Anagrama. 2004. Extractos de las páginas 499-535.

femicidios. Sus intromisiones a las iglesias dan pie a que los investigadores aborden el tema de la sacrofobia.

¿Qué es eso de la sacrofobia?, le dijo Juan de Dios Martínez a la directora. Instrúyame un poco. [...] La sacrofobia es el miedo o la aversión a lo sagrado, a los objetos sagrados, particularmente a los objetos de tu propia religión, dijo Elvira Campos. Pensó en poner el ejemplo de Drácula, que huía de crucifijos, pero supuso que la directora se reiría de él. ¿Y usted cree que el Penitente sufre de sacrofobia? He estado pensando y creo que sí. [...]

Hay cosas más raras que la sacrofobia, dijo Elvira Campos, sobre todo si tomamos en cuenta que estamos en México y que aquí la religión siempre ha sido un problema, de hecho, yo diría que todos los mexicanos, en el fondo, padecemos de sacrofobia.⁵⁶

Resulta ostensible el modo en que Bolaño involucra la ironía y el humor para hacer arte del horror que elige narrar. Así, entre los personajes que investigan el caso de las muertas se halla Lalo Cura, joven entusiasta que en su afán por resolver los crímenes (y ganarse el favor de sus jefes) lee manuales de detectivismo y criminalística venidos a menos; buscando esclarecer los crímenes estudia de manera autodidacta libros como *Métodos modernos de investigación policíaca*, de Harry Söderman, un manual nada moderno escrito en el año de 1965, anticuado para atrapar a criminales de los años noventa e inicios de siglo XXI.

El autor se obstina en recrear el mundo atroz que presenciara, dotándolo de la riqueza de sus percepciones agudas, como si su mirada penetrase desde más allá de los anteojos que usaba, y habitándolo de cientos de personajes llenos de vida y entusiasmo en lugar de pesimismo. Los planos de narración que emplea Bolaño, entreverados con habilidad unos en otros, nos mantienen al tanto de que estamos leyendo una ficción. *2666* está poblada de libros y

⁵⁶ *Ibid*, pp. 475 y 477.

libros dentro de libros; por sus páginas desfilan no sólo detectives y policías, sino críticos literarios, profesores de filosofía y escritores. Hay siempre una sombra latente que surca la novela: la del misterioso escritor Benno Von Archimboldi, cuyo nombre real es Hans Reiter, ex militar del ejército del Tercer Reich. Este personaje es el hilo conductor de la obra. Para la creación de Hans Reiter, Bolaño se inspiró en la vida de Hans Conrad Julius Reiter, médico, bacteriólogo e higienista alemán quien sirvió al régimen nazi y a quien se atribuye la muerte de cientos de judíos en el campo de concentración de Buchenwald. Prófugo de las investigaciones de los juicios de Núremberg, Reiter se oculta en el sur de Argentina, cambia su profesión por la de escritor y su nombre por el de J. M. G. Archimboldi.

Los *deconstructores* que pueblan la obra de Bolaño son pocas veces seres amargados o que odian al mundo. Más bien habitan su presente y se dedican al disfrute o despilfarro de su existencia sin negar su naturaleza:

[...] es bien sabido, pensó Archimboldi, que la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad.⁵⁷

Luego de haber sido víctima de la dictadura de Pinochet, Roberto Bolaño se conformó una visión clara de los procesos dictatoriales que conllevaban la tortura, la persecución, el terror y la muerte a domicilio. Su estética para abordar la destrucción opta por presentar el panorama sin la seriedad que algunos esperarían, jugando con la ironía y el sarcasmo. Sabemos que el manejo de la ironía es bastante difícil, de modo que el escritor chileno se impone un reto doble. Claro está, con su estética de la destrucción Bolaño no apuesta a mostrarnos la atrocidad del mundo que habitamos, sino el

⁵⁷ *Ibid.*, p. 993.

sinsentido humano, plagado de anhelos y equívocos, en ocasiones amargura, pero que, en resumen, produce el estallido de una carcajada porque la vida para él no es un hecho solemne, ni la muerte tragedia, sino hechos a secas que arrastran en su corriente el drama y la comedia universales de los que somos partícipes.

El tratamiento que Bolaño imprime al horror del asesinato en serie, al totalitarismo depredador y a los escenarios de la desolación, nos ejemplifica que la estética que se expone aquí se antepone a la idea de lo destructivo desde el poder. Más aún, critica la impotencia del poder ante la violencia... El único poder que ejerce el artista terrorista Bolaño, como se decía en el capítulo anterior, es un poder discursivo. Esto nos resulta patente si leemos el epígrafe de *2666*, tomado de un poema de Baudelaire: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. La narración del horror con la pluma del chileno es un atentado discursivo, nos golpea para luego devolvernos a la vida y salvarnos de la voracidad del tedio universal.

En resumidas cuentas, Bolaño nos deja abiertas al menos dos preguntas. ¿Cómo es que podemos seguir viviendo pese a la atrocidad? ¿Cómo continúa el carnaval mundano a pesar de todo el horror, la conflagración y el absurdo implícitos en nuestra naturaleza destructora?

4. 4 JESÚS FERRERO O LOS CICLOS DEL DEVENIR

El autor español Jesús Ferrero ha sembrado libros a lo largo de los años hasta cosechar el respeto de sus lectores. Su obra es extensa, aunque no tan difundida como la de algunos de sus compatriotas. Entre sus más conocidas

novelas están *El Efecto Doppler* (1990), *El diablo en los ojos* (1998) y *Ángeles del abismo* (2005).

En esta última, Ferrero muestra un calidoscopio de almas atormentadas que, para acercarse entre ellas y gozar del homoerotismo, se exponen a la corrosión de su existencia. Los personajes son colocados ante una extraña predilección por lo tanático. Buscan el placer de sus espíritus en la carne, pero también en la cercanía de la muerte y la agonía. Hay quienes relacionan *Ángeles del abismo* con la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe, una *bildungsroman* o novela de formación. ¿Cómo se llega a ser feliz?, es la pregunta esencial que heredara la *bildungsroman* alemana,⁵⁸ y ya sea que Ferrero pretendiese o no una obra del género, nos queda claro que la búsqueda de felicidad de sus personajes sociópatas sólo puede conducir al desastre. La *bildungsroman* de Ferrero es una novela de perdición. A riesgo de ser calificada de efectista, debido a la confluencia de muerte, vesania, traición y colapso, la novela triunfa por sus recursos líricos, su contundencia se refleja asimismo desde la poesía:

Y sus acercamientos se llevaban a cabo en esos intervalos vacíos de los que está lleno el día, en esos instantes en los que el tiempo parece ajeno a nuestra vida y nuestra vida ajena al tiempo, cuando no pensamos en nada y casi somos nadie, con la mente en suspenso y la vida en suspenso. En esos tiempos inertes, en las esquinas de las horas, en las esquinas de la vida, se acercaba a ti y comenzaba a elogiarte con una voz suave y convincente.⁵⁹

⁵⁸ Otros ejemplos de *bildungsroman* se encuentran en el *Lazarillo de Tormes*, *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, en *La montaña mágica*, de Thomas Mann y en *Bajo la rueda*, de Hermann Hesse. Los elementos de la *bildungsroman* aún perviven hasta épocas recientes, siendo *El guardián en entre el centeno*, de Salinger, unos de los ejemplos más interesantes.

⁵⁹ Jesús Ferrero. *Ángeles del abismo*. Madrid: Siruela, 2005. P. 10.

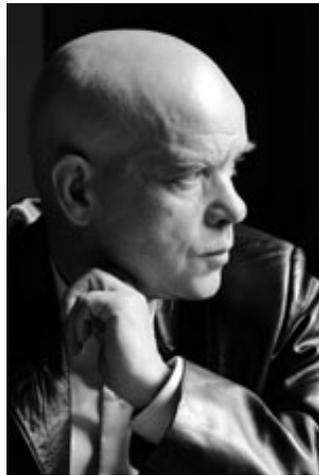


Fig. 4.6. El escritor Jesús Ferrero.
© Javier Arcenillas.

El secreto de los dioses, la novela que nos atañe para este apartado, vio la luz en 1998 y es un texto inclasificable. Por la calidad y belleza de su prosa, la novela resulta deslumbrante, así como por exhibir la capacidad fabuladora de su autor, pródiga en imaginación al servicio del cataclismo universal. Eso es *El secreto...*, una novela de la escatología, de la catástrofe generalizada en el más amplio de los sentidos. La narración inicia con las visiones que atisban los ojos del moribundo Platón. La agonía prolongada del maestro, el padre de la filosofía idealista, supone en parte el inicio del fin del mundo. El cerebro más inteligente de su época se encuentra a punto de tener sus últimos pensamientos en el trance agónico. Fiebre y vértigo originan visiones que Platón observa estremecido. No son imágenes en torno a pensamientos filosóficos, sino delirios acerca del ‘fin que se acerca’. Angustiado por lo que le parece un presagio, Platón da libertad a su esclavo Tasio, lo instruye para buscar la revelación de la que él ya no será partícipe, y el otro obedece, hecho que da inicio a la escritura de un manuscrito que dará pie a la conformación de

cierta cofradía que dura por siglos. Ésta resguarda el secreto de los dioses, relacionado con el fuego de la destrucción y el fuego de la purificación.

El texto apocalíptico va siendo engrosado por todos los adeptos de esa cofradía secreta, quienes vigilan los tiempos, analizan visiones, anotan posibles sueños reveladores, todo en busca de las claves que develarán el fin del mundo. Uno de los protagonistas, lector del texto del muerto Tasio huye a Patmos y asiste a San Juan en la escritura del *Libro del Apocalipsis*. Aquel santo, que despliega al narrador del capítulo un mapa del cielo cuando aquél buscaba un mapa de la tierra, le comunica en un diálogo revelador:

No temáis a esos caballos, que son cuatro y son uno. El Hambre, la Muerte, la Peste y la Guerra galopan ya hacia nosotros y vienen del fondo de la noche. A veces van por separado, pero a menudo prefieren ir juntos, conformando una sola naturaleza que se llama Aniquilación. Ni temáis que ahora danza entre ellos. Vedla cómo formica junto a las grandes aguas con miríadas y miríadas de hombres sedientos de su sangre menstrual.⁶⁰

A lo largo de las anotaciones, otro de los adeptos, tras ver a Japón convertido en *un jardín zen*, a causa de la explosión nuclear de Nagasaki, descubre un hecho aterrador: *el fin del mundo ya ha ocurrido*. Tal es la tesis de la novela: el fin del mundo está ocurriendo de manera cíclica como un devenir inevitable.

Los capítulos de la novela, pese a transcurrir de manera temporal progresiva, son numerados en sentido inverso, del capítulo 100, al capítulo 0, como una cuenta regresiva hacia un final deslumbrante y aniquilador. A la par, se disloca ese tiempo que se alude sin hacer referencia directa a su transcurso, alargado y contenido ante la mirada perdida de Platón, quien sigue muriendo a través de las épocas.

⁶⁰ Jesús Ferrero, *El secreto de los dioses*. Madrid: Siruela. 2003, p. 56.

Dadas sus exploraciones, Ferrero nos recuerda a Ballard y DeLillo, pero en modo alguno nos ofrece el desastre a la manera de ellos. Prefiere apuntar directo al apocalipsis. Su arte representa las muchas preocupaciones de las que el autor es partícipe. Justo porque *El secreto de los dioses* no está ubicada en una sola época, sino en muchas, resulta una herramienta determinante para romper con el mito de que el apocalipsis es un asunto de fechas o posturas milenaristas. La destrucción es ajena al tiempo, pese a que el tiempo todo lo destruye. Jesús Ferrero logra plasmarnos, gracias a sus paisajes desoladores e inquietantes, vistos de reojo en su viaje de vértigo, una idea fija: lo cíclico de la destrucción, así como el del devenir, como el de los terremotos, las sequías, los huracanes, las pandemias y el advenimiento de falsos profetas en medio del clamor de la locura colectiva lanzado en la soledad y oscuridad del cosmos. No podía faltar el logro de un lenguaje propio para su novela, capaz de la distorsión del tiempo:

Al atardecer del día siguiente, cuando me hallaba de nuevo en el balcón que da a la bahía, creí sentirme por primera vez sumergido en el tiempo denso, y me dio un vuelco el corazón. Y el tiempo denso se diferenciaba del otro porque te envolvía en un radio de acción más largo, hacia adelante y hacia atrás, a la vez que comprimía sus hechos y desechos, juntando todos sus momentos en un laberinto circular. Por eso tuve la impresión de que todas las vidas de los cronistas de Akásar se estaban desplegando a la par que mi vida y temblé al pensar que en el tiempo denso los efectos podían anteceder a las causas. Los que entraban en él vivían en el interior de una radiación, y en todos sus pensamientos se notaba el eco del Avayam, su mismo rumor, su fuego.⁶¹

Con esta novela, más que trastocar nuestro inconsciente, como es la intención de González Suárez, Ferrero pretende ubicarnos al borde de una visión global, producto, sí, del inconsciente colectivo. Un logro más del

⁶¹ *Ibid*, p.224.

escritor español es que consigue, a partir de la mención a lo sagrado y remontándose mucho antes del origen de la filosofía, hacernos mirar esa totalidad mediante un lenguaje de alcances míticos, algo que no vemos en los otros tres autores aquí abordados. Desde hace milenios la Humanidad ha esperado el fin del mundo; éste ha formado parte de sus pesadillas, de sus terrores, y en gran medida ha regido sus comportamientos a lo largo de la Historia. A la vuelta de cada esquina de su trayecto, el mundo, sin importar la cultura de la que se trate, ha supuesto que se hallaría el Armagedón. ¡Aún lo supone! *El secreto de los dioses* nos sirve como recordatorio de que en la condición del alma de quienes han habitado y quienes heredamos el planeta se encuentra presente la inminencia del peligro. Nada hay que haya paliado esa angustia del fin de los tiempos que, paradójicamente, antecede a un Mundo Nuevo, el nuevo orden en el que, por ejemplo, Jehová pronuncia a Isaías: “¡Mira!, estoy haciendo nuevas todas las cosas”.⁶² Con la amargura de las certezas irrefutables, la novela de Jesús Ferrero nos comunica lo que ya sabemos: tras el desastre no viene orden nuevo alguno, sino clamor. A los horrores siguen otros y otros más, sumándose a una lista progresiva, cuyo final se encuentre, quizá, sólo cuando el universo haya implotado y sea una masa minúscula de materia incandescente, muerta pero lista para el reinicio: su ciclo de devenires eternos.

Detendremos aquí la discusión sobre la estética de la destrucción en la literatura hispánica. El apartado que sigue resume algunas conclusiones dignas de consideración.

⁶² Isaías 43:19.

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS (ANTES DEL FIN DEL MUNDO)

Este viaje somero ha mostrado que, así como en las artes visuales, gráficas y dramáticas se encuentra bien arraigada una estética específica, llamada aquí la estética de la destrucción, ocurre de igual manera en la literatura, acaso en esta última con mayor profundidad. Las letras hispánicas contemporáneas se enriquecieron de otras tradiciones y han ofrecido su propio aporte: conocimiento pero también incertidumbre. De tal modo, podemos establecer algunas conclusiones:

1. Durante el siglo XX proliferó en el arte una vertiente expresiva con panoramas inesperados en los que la obra de arte es objeto de mutilación, sometimiento, experimentación en lo destructivo, a veces concientizadora, en ocasiones perturbadora herramienta que sirvió a quienes pretendieron crear representaciones alternas del mundo.
2. La estética de la destrucción posee bases filosóficas para consolidarse en temática seria, tanto de estudio teórico para los críticos, como objeto de reflexión e inspiración para artistas que opten por la creación o escritura de obras relacionadas con el desastre, la violencia, la desintegración, etc.

3. Los autores abordados, Mario Bellatin, Mario González Suárez, Roberto Bolaño y Jesús Ferrero constituyen una muestra de cómo la literatura hispánica ha ahondado en escenarios de devastación, inquietantes todos ellos. Ejemplifican que la estética de la destrucción ha invadido también ámbitos de expresión creativa en los países iberoamericanos. El análisis de cada autor arroja conclusiones particulares en cada caso:

- a) Es posible representar la inhumanidad, la mutilación o el tormento como elemento creativo, impregnado de vida, pese a la devastación y desasosiego que conllevan. (Bellatin).
- b) Los productos creativos de la estética de la destrucción pueden infiltrarse en la psique para instaurarse en ella y amplificar su efecto creado al momento de la lectura. (González Suárez).
- c) El horror, el crimen en serie, la locura que conlleva violencia y exterminio, pueden abordarse sin tremendismo, con profundidad e ironía, así como ocasional humor (véase el manifiesto de Pellegrini). Pese a la contradicción de la destrucción en el mundo, la vida sigue siendo un hecho asombroso, digno de celebrarse. (Bolaño).
- d) Al final, al fondo de la vía por la que avanza estrepitosamente el mundo, nos queda la toma de conciencia, mecanismo de autoconocimiento que nos planta ante el rostro el reflejo de nuestros terrores colectivos, la espera del Apocalipsis y la reflexión de que la expectativa del fin ha sido y seguirá siendo un eje rector de nuestras existencias, compañera inseparable y digna de registrarse como elemento constitutivo de la naturaleza humana. (Ferrero).

4. Un tema de relativa novedad como el presentado aquí requiere pisar con cuidado el terreno, asumiendo que podría estar minado y sembrado de trampas. A manera de epítome se puede anotar que cuando la destrucción se vuelve palabra se potencia a partir del poder impresionante de sus efectos, multiplica sus cualidades y se dispersa como materia inflamada e incendiaria. Tal es su bienvenida a la literatura.

5. Lejos de conformarse con ser texto escrito, la estética de la destrucción es un espejo abstracto y multifacético que refleja con nitidez los misterios invisibles de lo humano. En general nos devuelve la luz cegadora de un drama complejo que se ha representado desde el origen del universo, detonado por el Big Bang que despedazó al Creador mucho antes de que Nietzsche proclamara su muerte.

Este trabajo apunta hacia un texto más completo y exhaustivo, que incluya no sólo las miradas estética y filosófica, sino también la psicológica, a fin de responder a las preguntas: ¿hacia dónde va la estética de la destrucción en el siglo XXI? Es también una vía hacia un análisis más a fondo de autores que han plasmado la estética de la destrucción en sus obras literarias a partir de los años noventa y lo transcurrido del siglo XXI. La inclusión de varios de los escritores activos de este siglo en el estudio de esta estética, a manera de escrito antológico, permitirá reunir sus propios puntos de vista y sus posibles expectativas, tanto a nivel analítico como creativo.

ANEXO

FUNDAMENTOS DE UNA ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN⁶³

Aldo Pellegrini

Más profundas, más extensas que las de la construcción, son las leyes de la destrucción. Pero destrucción y construcción son mecanismos asociados. Nada se puede construir sin una etapa previa de destrucción.

Una lenta y solapada corriente de destrucción circula por la naturaleza que nos rodea, y toda esta tarea de destrucción confluye en la construcción de la vida.

Y esa misma corriente de destrucción circula por el interior de la vida concediéndole a ésta su fuerza y su fragilidad, y esa magnífica calidad propia de lo efímero.

Todo cambio implica destrucción, y la naturaleza es esencialmente cambio. Este cambio se nos revela como tiempo. Así el tiempo resulta el gran destructor. A la materia que consideramos inmóvil la recorre una lenta ola de destrucción. El tiempo corroe la materia y en el transcurso de esa corrosión surge la belleza. La belleza es el rostro del tiempo, es la luz del cambio que nos hechiza. ¿En qué medida el arte antiguo nos seduce por el hecho de que conservamos de él sólo ruinas? La corrosión del tiempo ha agregado a las estatuas antiguas la imagen del gran cambio. Ellas nos atraen vestidas con la pátina deslumbradora del tiempo.

Y el tiempo se apodera de la obra de los hombres. Entonces actúa como destructor y juez a la par: destruye la obra de los mediocres así como los mediocres tienden a destruir la obra de los verdaderos creadores. El tiempo es el gran crítico: terrible e implacable, aniquila lo que no tiene valor y saca de la oscuridad lo que realmente vale.

Toda destrucción libera una enorme cantidad de energía. Es por este efecto dinámico, por esta acción impulsara, que la destrucción sienta las bases de toda futura creación.

Los objetos se rompen o destruyen siguiendo leyes internas de la materia que los componen: su destrucción revela el secreto de su estructura esencial. Al actuar sobre las cosas el hombre utiliza un material prefabricado, y al destruir, se subordina a las leyes secretas de ese material. En el objeto que se destruye se libera su virtualidad material. Por eso todo acto de destrucción tiene el sentido de un atentado al pudor en cuanto nos ofrece la desnudez total de la materia.

⁶³ Aldo Pellegrini. *Fundamentos para una estética de la destrucción*, publicado por primera vez en la presentación del número 1 de revista argentina *Que*, en noviembre del año 1928.

En la destrucción manejada por el hombre aparecen dos elementos que la naturaleza ignora: la destrucción sin sentido, o sea, destruir por destruir, y la destrucción por el odio.

El odio, sentimiento novísimo y específico del hombre, mediante el cual él se opone no sólo a la naturaleza exterior sino a su propia naturaleza.

En su afán de destrucción el hombre se convierte en una verdadera enfermedad de la materia; hoy el hombre es para el mundo una fuerza de destrucción más poderosa que todas las fuerzas naturales.

Posee el hombre una verdadera locura de destrucción, aunque aparentemente la idea de destruir es tabú para el común de la gente; y lo es porque siendo el hombre materia destructible, la idea de la propia destrucción condiciona una sensación de horror en torno a la palabra.

Ha llegado el momento de que se signifique el concepto de destrucción, y dignificarlo significa volver, en primer término, a la enseñanza de la naturaleza misma. Destrucción y construcción constituyen para ella dos fases del mismo proceso. Y en efecto, para el hombre, crear es en definitiva transformar, es decir destruir algo para hacer con ese algo una cosa nueva.

El impulso a la destrucción es innato en el hombre. En el niño observamos el instinto de destrucción en su elemental pureza; el niño destruye objetos para afirmarse a sí mismo o para llegar a conocerlos. ¡Oh, sabiduría destructora de los niños!, ellos quieren saber qué son en realidad las cosas. El hombre también destruye para conocer: el anatomista destruye un cuerpo humano para conocer su estructura, el científico destruye la materia para conocer su composición.

Pero es al artista a quien corresponde descubrir el verdadero sentido de la destrucción. Y este sentido está en el fermento creador que contiene todo acto de destrucción. Ya es tiempo de que el artista dé las verdaderas normas de la destrucción, puesto que el acto de destruir es inseparable del hombre. Cuando la destrucción es voluntaria y desinteresada cumple primordialmente una función estética. La destrucción del artista no es el acto brutal y sin sentido que determina el odio, es un acto que tiene sentido, y este sentido lleva la marca indeleble del humor. El humor, fenómeno destructor de la más alta jerarquía, ataca lo estúpido, lo rutinario, lo pretencioso, lo falso. El humor, poder dinámico que mueve la actividad destructora del artista, y a la que presta, junto a su peculiar contenido estético, un contenido profundamente ético.

La misión del artista es, por un lado, revelar la belleza que existe en las obras de destrucción que se producen por azar o por la acción del tiempo. El tiempo, ese gran artífice que utiliza los mecanismos de corrosión, desintegración, incrustación, que se vale de los medios más sutiles de la química y de la física y de los poderosos instrumentos que le ofrece el viento, el agua, el fuego, y la sutilísima vida microscópica que lo envuelve todo. Ante ese artífice impar de recursos infinitos el artista se inclina. Al señalar la belleza de un objeto que ha sufrido la acción del tiempo, el artista desarrolla un verdadero acto de creación, pues crear es hacer que una materia inerte adquiera sentido y vida para el hombre.

Pero lo que realmente importa es cuando el artista pone en marcha su propia voluntad de destrucción. Y esta destrucción lleva la carga de múltiples contenidos. Destruir un objeto feo, monstruoso, sin sentido o falso, significa destruir una civilización carcomida y antihumana, o destruir una religión sin vitalidad y castradora, o una moral maniatada y angustiante, o prejuicios culturales petrificados. La destrucción pertenece para el artista al orden supremo de la libertad.

El impulso que mueve al hombre hacia la destrucción tiene un sentido y toca al artista revelar ese sentido. Cualquiera que sea la motivación del acto destructivo: el furor, el aburrimiento, la repugnancia por el objeto, la protesta, ese acto debe tener un sentido estético y ese sentido evita que la destrucción acto procreador se transforme en aniquilamiento. Destrucción y aniquilamiento desde el punto de vista del artista son términos antagónicos. La destrucción de un objeto no lo aniquila, nos enfrenta con una nueva realidad del objeto, la carga de un sentido que antes no tenía.

Toca al artista revelar la universalidad del proceso de destrucción, hacer que se le pierda miedo al término, depurarlo de contenidos impuros: el odio, el resentimiento, el egoísmo. La universalidad de la destrucción se revela en que dos objetos que entran en contacto inician inmediatamente un proceso de mutua destrucción, de ahí que el amor sea el fenómeno de destrucción más ardiente que acontezca en la relación de dos seres vivos.

Toca al artista revelar que la destrucción oculta un poderoso germen de belleza; así cuando se diga de una mujer, que es bella como la destrucción, se hace de ella el más alto de los elogios y se da a entender que no estamos frente a una belleza pasiva, sino frente a una belleza que tiene las cualidades del fuego y de la explosión.

La destrucción depurada por el artista, llevado éste de la mano por el guía acre, cáustico, irreverente del humor, nos revelará inéditos mecanismos de belleza, oponiendo así su destrucción estética a esa orgía de aniquilamiento en que está sumergido el mundo de hoy.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

AUB, Max. *Crímenes ejemplares*. Madrid: Espasa. 1999.

BALLARD, J. G. *Crash*. Trad. Francisco Abelenda. Barcelona: Minotauro. 1996.

----- . *La exhibición de atrocidades*. Trad. Francisco Abelenda. Barcelona: Minotauro. 2002.

BARBANY, Frank. *Cómo construir una bomba nuclear y otras armas de destrucción masiva*. Trad. Oriol Costa. Barcelona: Paidós. 2003.

BEIGBEDER, Frédérick. *Windows on the world*. Trad. Encarna Castejón. Barcelona: Anagrama. 2004.

BELLATIN, Mario. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. México: Tusquets. 2001.

----- . *El jardín de la señora Murakami*. México: Tusquets. 2000.

----- . *Salón de belleza*. México: Tusquets. 1999.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama. 2004.

----- . *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama. 1996.

----- . *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama. 2001.

CECCHINI, Daniel. *Catástrofes aéreas*. Buenos Aires: Sudamericana. 2001.

DE QUINCEY, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Trad. Luis Loayza. Barcelona: Océano. 2001.

DELILLO, Don. *Submundo*. Trad. Gian Castelli. Barcelona: Circe. 2000.

- . *White Noise*. New York: Paperback, 1998.
- ERDELY, Jorge. *Suicidios colectivos (rituales del nuevo milenio)*. México: Publicaciones para el estudio científico de las religiones. 2000.
- FERRERO, Jesús. *El secreto de los dioses*. Madrid: Siruela. 2003.
- FRANÇOIS DE SADE, Donatien Alphonse. *Ideas sobre la novela*. Trad. Pilar Ortiz Lovillo. México: Verdehalago. 1998.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario. *La sombra del sol*. Buenos Aires: El cuenco de plata. 2006.
- . *Marcianos leninistas*. México: Tusquets. 2002.
- . *Nostalgia de la luz*. México: Tusquets. 2003.
- HACHIYA, Michihiko. *Diario de Hiroshima de un médico japonés*. Trad. J. C. Torres. Madrid: Turner. 2005.
- HIGHSMITH, Patricia. *Catástrofes*. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Anagrama. 1988.
- LAVÍN, Mónica. "La estética de la destrucción". *Revista de la Universidad de México*. No. 607, 2002, pp. 58.
- LÓPEZ, Ernesto. *Escritos sobre terrorismo*. Buenos Aires: Prometeo. 2003.
- MORENO, Isaí. "De la destrucción". Ciudad de México. *Revista Eje Central*. Año 3, No. 15, 2006. pp. 16-18.
- NILUS, Sergei. *Los protocolos de los sabios de Sión*. Trad. Laura López. México: Lectorum. 2005.
- ONTIVEROS, José Luis. *Apología de la barbarie*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1987.
- PATÁN, Julio. *Conspiraciones*. México: Paidós. 2005.

PARFREY, Adam. *Cultura del Apocalipsis*. Trad. Santiago García. Madrid: Valdemar. 2002.

PELLEGRINI, Aldo. “*Fundamentos para una estética de la destrucción*”.

Buenos Aires. Revista *Que*. Año 1. No. 1, 1928. Páginas introductorias.

----- . *La valija de fuego*. Buenos Aires: Argonauta. 2002.

SANTACROCE, Isabella. *Destroy*. Trad. Mercè López Arnabat. Barcelona: Anagrama. 1998.

SEBALD, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama. 2003.

SLOTERDIJK, Peter. *Temblores de aire. En las fuentes del terror*. Trad. Germán Cano. Valencia: Pre-Textos. 2003.

FUENTES ELECTRÓNICAS

BELLMER, Hans: “Ginoides”.

<http://www.eurielec.etsit.upm.es/~zenzei/index.php?numero=9&tipo=misceanea&arc h=Hans%20Bellmer> (Consulta: 02/07/2008).

FERRERO, Jesús: “Ángeles del abismo”.

<http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/12152> (Consulta: 21/01/09).

PELLEGRINI, Aldo: “Fundamentos de una estética de la destrucción”.

<http://www.las2001noches.com/n15/pg1.htm> (Consulta: 06/06/06).

WITKIN, Joel Peter: “No soy una persona oscura...”

<http://www.babab.com/no20/witkin.php> (Consulta: 24/06/08).