

# TRANSESTÉTICA DE LOS RESIDUOS (Crítica de la sensación pura)

Por: Félix Duque

Universidad Autónoma de Madrid

**RESUMEN.** *El artículo pretende contribuir al esclarecimiento del sentido del arte de las últimas décadas mediante la crítica de la sensación pura de la Estética tradicional. La tradición occidental ha pasado por alto – durante mucho tiempo– el componente “residual” de la vida humana, debido al temor que suscita la constatación del carácter finito y dependiente de la existencia, así como también a la dificultad que surge cuando se intenta hacerlo objeto de reflexión. Esto último se justifica en parte porque lo “residual” es, por definición, irreductible a forma y a concepto. En los últimos años (desde la “ecología estética” de Duchamp), el arte se ha ocupado de este aspecto, cuyo punto más alto es denominado por el autor “transestética de los residuos”; en dicho punto lo fluido, lo corruptible han conquistado gradualmente el lugar que antes ocupara lo permanente. Las consecuencias de este movimiento son: 1) la afirmación de la copertenencia entre la vida y la muerte, y, 2) mediante una “estética de la transgresión”, la afirmación de una estética sin metafísica, capaz de superar el asco y la melancolía mediante la piedad.*

**PALABRAS CLAVE.** *Arte contemporáneo, estética, residuo.*

**SUMMARY.** *The article aims to clarify the meaning of art in last decades by proposing a critique of pure sensation of traditional aesthetics. The West tradition has overlooked for a long time the ‘residual’ component of human life because it fears to acknowledge the finite and dependent character of existence, as well as the difficulty we find in trying to turn this component into an object of analysis. This attitude is comprehensible, in a sense, because the ‘residual’ can not be reduced to form and concept. During last years (from Duchamp’s aesthetic ecology), art has been attentive to the ‘residual’. The author calls its highest concern ‘transaesthetics of residuals’ and underlines the fact that in that level the fluid and decaying have taken the place of the ‘permanent’. As consequences of this movement, life and death are seen as dialectically related and, second, following an ‘aesthetics of transgression’, it has been possible to talk about an aesthetics without metaphysics, surpassing nausea and melancholy by means of pity.*

**KEY WORDS.** *Contemporary art, aesthetics, residua.*

Que el propio nombre de “Estética” corresponda a un neologismo elaborado a partir del griego αἴσθησις “sensación”, y que sin embargo se utilice desde su aparición dieciochesca casi exclusivamente para mentar la «ciencia de la belleza», es algo que da qué pensar. Con todo, este escamoteo de la realidad sensible en cuanto tal para atender tan sólo a una *cognitio confusa* en la cual brillaría, pugnando por salir a la luz, la forma perfectamente adecuada al intelecto, ese negarse –digo– a tomar en consideración lo sensible se encuentra ya desde el inicio en el uso dual de aquel término griego.

Apuntemos brevemente, primero, a una reveladora y originaria distinción. En su forma media, el verbo αἰσθάνομαι significa “percibir sensiblemente” y, fundamentalmente: “oír”. Del paso (o mejor precisión) de la primera acepción a la segunda hay testimonio en castellano (“percatarse”, “estar al tanto” de algo) y muy especialmente en italiano (donde *sentire* significa en el lenguaje ordinario directamente “oír”). Y sin embargo, el sustantivo αἴσθησις puede ser vertido según los casos como “sensación” o

“percepción”, pero siempre bajo la hegemonía del sentido de la vista. ¿Por qué una misma raíz apunta como verbo (acción: ῥῆμα) al sentido del oído y como sustantivo (ὄνομα) al de la vista? La razón parece evidente: oír implica el grado máximo de pasividad por parte del ser sensible; ver, por contra, el grado máximo de actividad dentro de la necesaria aparición del objeto por su parte, sin intervención del sujeto. Casi podría decirse que con αἰσθάνομαι rozamos los linderos de lo religioso (en latín –y en español– *obedire*, *obaudire*, “obedecer” se derivan claramente de *audire*, “oír”; también en alemán es claro el parentesco entre *hören*: “oír” y *gehörchen* “obedecer”). La fuente de la audición puede permanecer oculta, no está en la voluntad del oyente negarse a la audición, las ondas sonoras se transmiten circular y envolventemente, y el oyente se siente, en fin, como «penetrado», traspasado por algo superior a él y que se adueña de su interior. De ahí el modo de conjugación del verbo griego: deponente y en la voz *media* (“oír” es una acción a punto de convertirse en mera pasividad). Para pasar a algo más recortado y preciso: “escuchar”, y más aún: “percatarse”, implica la existencia de un mensaje o de una cosa, es necesario un esfuerzo de *atención*, que entraña ya el reconocimiento de algo bien delimitado frente a mí, de un *objeto*. Por ende, “escuchar” presupone la acción de ver, la αἰσθησις, que se fija en un αἰσθημα. Podría decirse que la acción de “escuchar” se da en la *reflexión* del oyente sobre sí mismo (“quien tenga oídos para oír, que oiga”, como en la máxima evangélica) y, por ende, en la consciente separación respecto de lo escuchado, ya interiorizado y memorizado, y su fuente. “Escuchar” lleva a “aprender”, de *apprehendere*, que implica la aprehensión de algo fijado *in mente* y, por tanto, “recordado”. A ello se refiere Aristóteles cuando dice que sólo poseen capacidad de aprender (μαθηάσει) los animales que, además de “recuerdo” (πρὸς τῆν μνήμη), tienen esa αἰσθησις, a saber: la de ἀκοῦεῖν (“percibir sonidos”, y más precisamente: “escuchar”).

Escuchar officiaría así de término intermedio entre el oír y el ver. Con esa acción–recepción primera entramos en la ciencia que se aprende (como cuando se es niño y hay que obedecer, recibiendo lo visto como si se estuviera a su escucha: y así es, porque sólo «vemos» algo preciso en el momento en que se nos dice su *nombre*). Con la segunda, con la visión, abandonamos ya los linderos de la religión (de la sumisión a algo más alto, trascendente) y traspasamos los de la ciencia que se ejerce (y no simplemente la que se interioriza mediante la vinculación de “sensación”, “recuerdo” y “atenta audición”). Moisés, por caso, ve la zarza ardiente y oye la voz de Yavé, pero no podría ver a éste sin morir. La curiosidad de Semele (instigada por Hera) por ver a Zeus bajo su verdadera forma (los dioses siempre se muestran travestidos) supondrá su muerte. De lo contrario se perdería la jerarquización vertical (“habla/mando” *versus* “escucha/obediencia”), propia de la relación del ser finito con lo trascendente.

El panorama cambia por entero si pasamos a la vista: la relación entre quien ve y lo visto remite desde luego al primero: el centro *horizántico* (el horizonte es la línea circular “a donde llega la vista”) y radial (y radiante) del agente que ve: el verdadero punto de partida, el *terminus a quo*. En cambio, el oyente es el centro (involuntario) de la atención que *es puesta* en él por alguien, o por algo (puede ser un indefinido ruido de fondo: el

“ligero y blando susurro” en el que se resuelve la divinidad, según *I Reyes* 19, 13). Por la visión se elige (atender a tal o cual cosa). En la audición se es elegido. La vista permite el control, el dominio y el mantener a raya, a distancia el objeto contemplado (“respecto” y “respeto” vienen del mismo término: *respectus*). Parece que en la visión uno eligiera su presa, de entre todas las que contiene el ancho mundo. Ver sin hablar, sin ser notado: tal es el ideal del cazador y del *voyeur*, que son (valga la redundancia) depredadores de presas. Por el contrario, el punto álgido de la audición sería (considerado desde el oyente, claro) el *delirio* de sentirse observado (puesto que se le está hablando a él en particular, alguien lo está viendo y fijando, como una presa), de sentirse visto sin poder ver a su vez. Algo así debió sentir Caín cuando oyó resonar por todas partes la voz del Dios acusador. La audición delirante «sobrecoge», lo toma a uno por «sorpresa». Ya el mero “tener que oír” le recuerda al hombre su carácter finito, mortal. Sólo por bondad, y no por necesidad de reciprocidad, el dios escucha; para hacer notar su *imperium* el dios habla. Su esencia sería, en cambio, la pura visión... de sí mismo; de un solo golpe de vista (*uno intuitu*), vería —si se trata del Dios cristiano, y no del aristotélico— todas las demás cosas, como en un espejo *creator*, y no simplemente reproductor. Según dice Santo Tomás: *apparet Deum cognoscere seipsum quasi primo et per se notum, alia vero sicut in essentia sua visa*.<sup>1</sup>

Este divino ideal de tener todas las cosas «a la vista» (como para pasar militarmente «revista» sobre ellas) deja entrever ya la otra gran distinción antes apuntada (la cual no es desde luego sensorial, sin más) y que tiene lugar en este caso dentro del mismo término  $\alpha\iota\sigma\theta\eta\sigma\acute{\iota}\varsigma$ , el cual puede querer decir “sensación” o “percepción”. La diferencia no es baladí, y además ha tenido lugar fuera del mundo clásico (“sensación” en latín es o bien *sensus* o bien *sentiendi actus*; si hay en cambio *perceptio*, con el sentido de “colección, recolección, cosecha”; y en el plano intelectual: “Percepción, inteligencia, comprensión”).<sup>2</sup> Al respecto, cabe ya adelantar que este ensayo se dedicará a examinar la relegación (una relegación buscada, sostenida y fomentada durante toda la historia intelectual de Occidente) de la acepción primera (la “sensación”: esa acción casi inaprehensible y por ende inconcebible para la que ni siquiera tiene el clásico un nombre preparado) y su usurpación implícita por la segunda.

Recuérdese el admirable capítulo I de la *Fenomenología del Espíritu* hegeliana. ¿Qué puede decirse de la sensación? Hablando estrictamente, nada, porque el lenguaje consiste justamente en elevar lo meramente sentido a un ámbito común, universal y compartido. En verdad sería insensato querer decir lo que *es* sin más, eso que supuestamente está poseyendo por entero a la ingenua conciencia sensible, empeñada contradictoriamente en apresar la «verdad» de eso que la tiene en su poder, eso de lo que ella es presa. Y aquí se suscita de inmediato (por nuestra parte, no por la de Hegel, que recorre el campo de los

1 S.c.G. I, c. 49; aquí se aprecia muy bien la equiparación entre conocer y ver: Cfr. también c. 70: *eadem scientia et consideratione seipsum [sc. Deum] et omnia alia considerat*.

2 Cfr. *sub voce* el *Nuevo Diccionario Latino-Español Etimológico* de R. de Miguel y el Marqués de Morante. (Leipzig: Brockhaus, 1867. p. 676, 2º col.).

elementos gnoseológicos como Napoleón paseando por Jena) una inquietante sospecha: todos esos rasgos que nosotros atribuimos a lo sentido (si pudiéramos de veras «sentirlo»), a saber: no ser esto ni aquello determinado, sino *ser* sin más, poseer sin ser poseído,<sup>3</sup> ¿no son acaso los mismos atribuidos a la acción—media de  $\alpha\iota\sigma\theta\acute{\alpha}\nu\omicron\mu\alpha\iota$ ? ¿No se confunden fontanalmente el “oír” algo que yo nunca estaré en condiciones de responder adecuadamente (y que por tanto no podré de veras “escuchar”, en el sentido estricto del término) y el “ver” algo de cuya forma, límites y sentido; en suma, de cuya *esencia* yo nunca estaré seguro, aunque no tenga más remedio que estarlo de su *existencia*, y en grado sumo, pues que se me impone?

Frente a los intentos tranquilizantes y neutralizadores de los filósofos tomistas (que atribuirían esa subida a la superficie del «fondo» de las cosas a una materia tan gris como inerte e inocua) o de los psicólogos empiristas y conductistas (para quienes la sensación correspondería al «grado cero» del conocimiento, lo átomo que viene puramente «del otro lado»: los tan famosos como inescrutables *sense data*), el carácter rabiosamente extraño e inquietante de «eso» sentido en la sensación (si es que en este punto es posible separar uno y otra) se da a ver muy bien en el lenguaje ordinario (y más en alemán, donde el neologismo *Sensation* significa exclusivamente algo nunca visto, insólito): decimos que un cantante de ópera “causó sensación”, o que aunque uno no sepa muy bien de qué va el negocio, “se tiene la sensación” (o “le da en la nariz”, aludiendo así al olfato, más cerca de la imponente audición que de la discriminadora visión) de que será un fracaso, por ejemplo. De un periódico dedicado a contar sucesos criminales o hazañas sexuales se dice que es “sensacionalista”, y de la declaración inesperada de un político (por caso: anunciando su dimisión *motu proprio*) se dice que es “sensacional”. En todos estos casos, para bien o para mal, para la alegría, el escándalo y aun el terror, estamos muy lejos de esa primordial grisalla que sería la «sensación» de la materia (*prima*, por más señas): el negativo «conocer», que ya no podemos ir «más abajo», ya no podemos ahondar más en el conocer. Y sin embargo, sí que existe algo común entre la acepción más o menos «científica» (la inercial e inocua) y la habitual, a saber: las dos apuntan a un *reverso* (y hasta a una *reversión*) del conocimiento normal. Sea algo que permanece siempre en estado latente y que, como la  $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ , sólo puede obtenerse de soslayo y mediante un  $\lambda\omicron\gamma\iota\sigma\mu\acute{o}\iota\ \tau\iota\nu\iota\ \nu\omicron\theta\omega\iota$  (Tim. 52b), por un “decir bastardo”, o al contrario, algo que irrumpe súbitamente y desbarata esa ligazón aristotélica del «ver—recordar—y—oír» que constituye lo sabido, lo aprendido y aprehendido: en resumen, ya se trate de “lo negro”<sup>4</sup> o de un bien o un mal desmesurados, prodigiosos y más allá de todo fin y cuenta,<sup>5</sup> en ambos casos el sujeto cognoscente se ve obligado a «salir de sus casillas», a enfrentarse con algo que no cuadra en sus concepciones habituales, algo que «lo saca de quicio» (advíertase que en alemán el término *entsetzen*:

3 En verdad, uno no tiene una sensación, sino que es tenido y aun retenido por ella, como se ve en casos ya sin embargo «domesticados», como los de una fuerte emoción o una pasión.

4 ARISTÓTELES, *De Anima* III, c.6: 430b20.

5 Dice el buen y mesurado Kant que: “*Ungeheuer* (“monstruoso”, pero también “prodigioso” y “descomunal”. algo en suma *sensacional*, F.D.) es un objeto cuando por su magnitud aniquila el fin que constituye el concepto del mismo.” (KU 26; Ak. V, 253).

literalmente sacar de su sitio una cosa y ponerla en otro insólito, significa de ordinario: “espantar”, “aterrorizar”, en un sentido muy cercano al de “sobrecoger” o “tomar por sorpresa”, del que antes hablamos a propósito de la audición *delirante*).

Y bien, ¿cuál es en cambio el mundo ordenado y habitual, imprevista y momentáneamente rajado y puesto en entredicho por la sensación? Obviamente, ese mundo normal es el de la *percepción* de objetos claros y distintos, de objetos bien formados, delimitados y mantenidos a distancia; en una palabra: de objetos *bien vistos*. De ahí la hegemonía de la vista respecto a los demás sentidos, cantada por Aristóteles ya desde el celeberrimo inicio de los llamados *Libros metafísicos*, donde se enlaza “deseo” con “conocimiento”, siendo en ese caso el deseo  $\phi\upsilon\sigma\epsilon\iota$ , *naturá* (lo cual implica que debe haber deseos en el hombre que no sean «naturales», que no convengan a su esencia: deseos, digamos, de *sensaciones fuertes*), mientras que nuestro “conocer” vierte el griego  $\epsilon\iota\delta\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota$  (como si dijéramos redundantemente “ver los  $\epsilon\iota\delta\eta$ ”: ver aquello que se da a ver, el *adspectum* de lo ente). Así que no es extraño que el Estagirita pase al punto, como si fuera la cosa más natural del mundo, de ese  $\epsilon\iota\delta\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota$  a elogiar las sensaciones que entran “por los ojos” (*Met.* I, I; 980a23). Y la razón que él da para exaltar la visión es que: “ella, de entre todas las demás sensaciones, nos hace conocer en mayor grado y nos muestra muchas diferencias ( $\delta\iota\alpha\phi\omicron\rho\acute{\alpha}\varsigma$ ).” (980a26s.). El verbo correspondiente,  $\delta\iota\alpha\phi\acute{\epsilon}\rho\omega$ , puede ayudarnos a fijar el sentido de lo que el Filósofo señala aquí. En su sentido literal, el verbo significa “poner algo de un lado y del otro”, y de ahí “distribuir”, pero también “demorar”, “transferir” (esa sería la traducción correcta etimológicamente) y “tirar en dos sentidos contrarios”.<sup>6</sup> Si aplicamos ahora a las «sensaciones que entran por los ojos» esas acepciones, entenderemos buena parte del privilegio de tales operaciones «oftálmicas». En efecto, las cosas vistas son, para empezar, tales que están puestas cada una en su sitio, distinguiéndose así una de otra; pero ser distinto es ya *eo ipso* “ser distinguido”, o sea: tener algo *propio* (no debido a la mera ocupación pasiva de un lugar) que permita una gradación, una “distribución” *axiológica* de lo ente. El criterio para esa gradación nos viene de la mano de la tercera acepción: la de “demorar”; pues una cosa será tanto más distinta y distinguida de otra cuanto más “demore” y persevere en su ser (recuérdese el famoso *dictum* de Spinoza). *Ad limitem*, la cosa mejor será la que «dure» para siempre: la cosa eterna. Y eterna por *incorruptible* (puesto que la corrupción implica una diferencia interna a la cosa misma, la cual se hace por ello indistinta, confusa respecto a sí, hasta resolverse en la pura materia). Ahora bien, la máxima «distinción» exige en este caso que el «ojo» que ve y la «cosa vista» sean absolutamente idénticos, que estén totalmente interpenetrados, *con-fundidos* sin que se trate en absoluto de una «confusión» que pudiera ser eliminada (por análisis, o sea: por reducción a los elementos simples). Esa purísima identidad es absolutamente necesaria porque, de lo contrario, la «acción-de-ver» sería una acción compuesta y, por ende, corruptible (que es lo que sucede normalmente): de un lado estaría el sujeto, abierto

6 Cfr. *sub voce Dictionnaire Grec-Français* de C. Alexandre. (Paris: Hachette, 1878. p. 365. 2º col.). Tanto nuestro “diferir” como “diferencia” cubren parte de las acepciones de tan multívoca expresión, que habrá hecho las delicias –como cabe imaginar– de un Derrida: Alexandre pone bajo el primer grupo de significados el de *disséminer*.

a algo trascendente a él, y del otro el objeto, que sale también fuera de sí al ofrecer su *adspectum*. En esa “transferencia” mutua (cuarta acepción) cada «parte» queda contrapuesta no solamente a la otra, sino a sí misma (quinta acepción: “tirar en sentidos contrarios”); pues el sujeto vidente pugna por apresar la forma de lo visualmente ofrecido y asimilarla: pero para ello ha de salir de sí y, por ende, dejar de ser sujeto para pasar a «estar sujeto» a las condiciones de lo ofrecido; y el objeto se trasciende a sí mismo al darse en su *adspectum*: pero es en éste, y solamente en éste, donde el objeto es lo que él es de verdad: fenómeno, *φαινόμενον*: “lo que se da ver”, aunque supongamos que seguirá existiendo *en sí mismo* (o incluso siendo de otro modo a como se ofrece; tal es la famosa paradoja de la *cosa en sí* kantiana).

Salvo los dos extremos, que distinguen respectivamente al pensar antiguo y al moderno: por un lado el de la «visión—que—sólo—se—ve—a—sí—misma» (sea en el sentido excluyente de lo otro, como en Aristóteles, o en el «especular» englobante de Santo Tomás, como si Dios viera a lo otro en la bola de cristal que Él mismo es), y el del «sujeto—y—la—cosa—en—sí» por otro (dos extremos plausiblemente coincidentes en lo Mismo), los demás rasgos alusivos a la *διὰ φ ο ρ ά* dejan ver muy bien la razón de la primacía de la vista sobre los demás sentidos, a saber: ninguna sensación puede ser *distintamente* vista (baste pensar en los experimentos con el taquitoscopio, en el que lo ofrecido es indistinguible porque, para empezar, va demasiado rápido: no «demora» en su ser) y, por ende, ninguna *cosa* puede ser entregada en y como la sensación. Las cosas no se sienten, claro está; las cosas se *perciben*: literalmente: “se captan a través”. A saber, a través de la presuposición de su unidad y demora, de su *permanencia* y *duración*: una interesada visión (*pace* Aristóteles, que entiende que no es necesaria acción alguna para ello) que tiene entre otras ventajas la de hacer que las cosas, así percibidas (lo cual es una redundancia: sólo si así percibidas son «cosas») estén «a la mano» del sujeto vidente, disponibles y bien dispuestas para lo que él guste mandar. Permanencia en el cambio y por el cambio: tal es la *regla*, la fórmula que rige las distribuciones y las transferencias, las semejanzas y las diferencias.

Hemos apuntado hace un momento a que esa «permanencia en y por el cambio», regular, descansa en una doble base que los antiguos (si queremos condensarlos aquí en Aristóteles, con harta simpleza, como veremos al punto) no debieron conocer: 1) que esa unidad y demora viene presupuesta, y nunca ofrecida por la cosa misma (o en términos modernos: que no está en la «sensación», en la materia del conocimiento) y 2) que esa presuposición es además interesada (y por ende, que nunca, en ningún caso se ve—conoce por el mero gusto de conocer—ver; o al modo moderno: que no hay contemplación *estéticamente* pura).

El primer punto se explica casi tautológicamente: si ver es conocer muchas diferencias en una misma cosa (o sea: si ver es percibir), se sigue analíticamente que toda cosa vista es *corruptible*, puesto que no sólo difiere de las demás, sino de sí misma (aunque sólo por ello sea perceptible). De modo que no sólo Madonna Laura, la amada de Petrarca, es *cosa bella mortale*: todas son mortales (y encima, la mayoría de ellas ni siquiera son hermosas). Por lo tanto, su unidad y demora en el ser no puede proceder de ella misma, ni tampoco de otra

Cosa, por infinitamente superior que la imaginemos. Sólo podrá proceder pues del sujeto, único ser capaz de «verse» a sí mismo, o sea de reflexionar sobre sus operaciones y de atribuirles a un idéntico «Yo» que, lejos de sufrir los contratiempos e intemperies del tiempo, lo *engendra* al sujetar lo múltiple a regla y a medida numérica, o sea, que engendra el tiempo cuando y cada vez que *percibe* (“percibir” es captar lo uno a través de lo múltiple, y viceversa”); horra de toda materialidad, esa pura operación formal constituye ya ella misma el tiempo). Así lo entendió sagazmente Kant, en su capítulo sobre el esquematismo de la *Crítica de la razón pura*: “el número no es sino la unidad de la síntesis de lo múltiple de una intuición homogénea en general, por el hecho de que yo engendro (*erzeuge*) el tiempo mismo en la aprehensión de la intuición.” (*KrV A 142s/B182*). De aquí se sigue, con lógica implacable, para escándalo perpetuo del sentido común, que: “El tiempo no transcurre, sino que en él transcurre la existencia de lo mutable. [...] el tiempo mismo es inmutable y permanente.” (*KrV A 144/B 183*). Según esto, todo cuanto existe es corruptible, salvo el «Yo» y el «tiempo», el cual no es sino la «intromisión» de la puntualidad idéntica del «Yo» al sintetizar en cada caso lo múltiple, siempre diferente y, por ende, numerable (al compararlo con la unidad puntual del «Yo»).

Sólo que el buen Kant se lo pone aquí muy fácil. Pues, dejando aparte el detalle (que él pone desde luego de relieve) de que ni ese «Yo» incorruptible ni el «tiempo» (que el «Yo» trascendental propone a todos los fenómenos) tienen existencia alguna, sino que sólo son –hablando tan castiza como literalmente– *formas de entendernos*; dejando eso aparte, digo, Kant presupone a su vez que es dable una intuición *homogénea* de algo. Y esa homogeneidad –que Kant hace pasar de matute, como si fuera cosa evidente– es algo ciertamente muy discutible (sólo del «Yo» –cantidad pura–, o mejor, de su formalidad *ad extra*, cabe una intuición homogénea: justamente, la del espacio y el tiempo). Tanto es así, que la cuestión de lo «homogéneo» puede ser entendida como la *aporía* nunca resuelta de Occidente. Una aporía escatológica, puesto que trata de algo tan postrero como irreductible a forma y sentido. Podemos llamarla la aporía de los *residuos*. Para enfrentarnos a ella debemos retroceder al origen mismo de la filosofía: un origen también él diferido, demorado, puesto que aparece –siempre ya demasiado tarde, como le pasa a todo origen que se precie– en Platón, y puesto que la aporía es planteada por Parménides –algo imposible desde el punto de vista cronológico, y que ha de ser entendido como un símbolo–; el padre venerable y terrible, y dirigida a un joven Sócrates cuya respuesta será incorrecta (si hubiera dado la contraria, también sería incorrecta: para eso se trata de una aporía y no de una contrariedad o de una contradicción). Podemos acercarnos así a la aporía, siguiendo la vía de la cantidad: en la sensación (si queremos llamar tal a la materia «bruta» del conocer, a la *cognitio confusa*) hay algo tal que, sin ello, no habría ninguna intuición homogénea (ni, por consiguiente, ninguna intuición en general, ya que la primera base de toda diferenciación es la igualdad); y sin embargo, esta condición necesaria y liminar de todo conocimiento no sólo no es ella misma un conocimiento, sino que éste sólo tiene lugar cuando se hace abstracción de ella, cuando se la deja aparte. Justamente, como un *resto*.

A la misma aporía se llega si, en vez de tomar la vía de la *cantidad*, atendemos a las diferencias cualitativas de lo ente. Todas las cosas, dijimos antes siguiendo a los clásicos,

ofrecen un *adspectum* o εἶδος por el que se dan a ver. La co-incidencia de los εἶδη (a su vez, conjugados en συμπλοκή), o sea: de los rasgos o notas distintivas de una cosa, con la materia o substrato que los εἶδη configuran y dan forma es lo que constituye, en términos aristotélicos, el σύνολον la cosa misma, el *compositum* de la operación, el resultado de la inhesión de la *potentia agendi* en la *potentia passiva*. La corruptibilidad de la cosa se mide en función de la penetración de la forma en la correspondiente parte material. Cuanto más perfecta sea ésta, tanto más «noble» será la cosa; cuanto más imperfecta, tanto más «vil» será. Y la nobleza, la perfección, se manifestará además como belleza: *splendor entis*, la bella adecuación de la materia a la forma. Esta es doctrina conocida, y no hace falta insistir en ella, salvo para observar que el conocimiento o no de los seres viles separa al dios aristotélico y al tomista. Según el muy aristocrático Aristóteles: “es mejor no ver ciertas cosas que verlas” (*Met.* XII 9; 1074b32s.), de modo que —desde la impar perfección del dios— lo mejor es que él no vea ninguna cosa que no sea él mismo, pues comparado con él todo es vil. Para Santo Tomás, en cambio, Dios conoce no sólo los seres que están en acto, *sed potentias et privationes* (*S.c.G.* I, c. 72), puesto que al tratarse de negaciones, son conocidas *ratione cognitionis boni*. Y siendo Dios el Bien Sumo, procede que conozca indirectamente y por vía negativa incluso el mal: *quod nihil est aliud quam privatio debita perfectionis* (*ibidem*). Esta es una concepción que, como se sabe, sólo comenzará a ser alterada en profundidad a partir de Kant y sobre todo de Schelling. Para Santo Tomás, es evidente que Dios conoce tanto lo defectuoso como lo malo (si es que no son la misma cosa); pero no menos lo es que ello no le afecta en absoluto (una doctrina que hace difícil entender toda la problemática cristiana de la Pasión, por lo demás). Eso, literalmente, no es cosa suya, aunque haya sido creado por Él y sea conocido sólo por la diferencia infinita que establece con Él, y gradual con respecto a los demás seres. Sólo que, al igual que Kant, y ahora desde el lado de la *cualidad* y de la *relación*, Santo Tomás ha olvidado *pro domo* que si hay cosas «viles», tanto en sí mismas consideradas (por ejemplo, un manco o un cojo) como vistas dentro de la *scala entium* (un cangrejo es más vil que un hombre), ello no se debe solamente a que no «dan la talla» con respecto a su propio *ordo perfectionum* o con respecto al *ens perfectissimum*, o sea: no se debe a que sean meras privaciones o negaciones de lo real, sino *realidades activamente, positivamente negativas*, o mejor: positivities que *reniegan* tanto de cada estrato como de la entera cadena. Realidades que sólo son «viles» cuando se atiende al ser en el que parasitan, y cuyo desarrollo y perfección dificultan, pero que de suyo, y de tomar el criterio de adecuación entre forma y materia, en absoluto podrían ser consideradas «viles» (¿es acaso un cáncer, en cuanto tal, algo «vil»? ¿no es tremendamente efectivo y de funcionamiento, desgraciadamente, casi perfecto?).

Como cabe apreciar, estamos intentando cercar unas extrañas «entidades» a las que, desde siempre, les ha sido negado el acceso a la filosofía (y a la ciencia misma, hasta la modernidad), que no encajan ni en el respecto *eidético*, ni en el de la *privatio*, ni tan siquiera en el de la mera *materia* (que es, sin embargo, el *cul de sac* donde por lo común han sido depositados estos verdaderos «desechos», tanto del espíritu como de la naturaleza). Oigamos en fin la pregunta de labios del viejo Parménides: “Y cosas tales, oh Sócrates, que parecerían más bien ridículas, como el pelo (θρίξ), el cieno (πηλός) y la suciedad

(ῥύπος), o cualquier otra cosa muy despreciable y echada a perder (ἀτιμότατον καὶ φαυλότατον), ¿no te pondrían acaso en apuros sobre si hay que admitir o no un εἶδος separado para estas cosas, distinto de las que están al alcance de la mano (μεταχειριζόμεθα)?" (*Parm.* 130c–d). Si el interpelado joven Sócrates responde que sí, que tienen un εἶδος, puesto que nombramos y distinguimos muy bien tanto cada una de esas cosas en sí misma como la diferencia con las demás, entonces la crítica de Aristóteles a esta versión ingenua de la teoría de las ideas es justa: Platón no habría hecho sino duplicar el mundo sin necesidad, limitándose a «limpiar» el carácter sensible de las cosas mediante el expediente de añadir un «en sí» o un «eterno». Esas «cosas» no deben tener pues un εἶδος: el mundo inteligible, el verdadero, será el resultado de *restar* de las cosas esos sus rasgos «indignos». Ahora bien, elegir la negativa (como hará Sócrates) no resuelve en absoluto el problema, porque las sucias «cosas» nombradas no son *privaciones* o faltas de cualidades en otro caso positivas o de cantidades de lo contrario homogéneas. No, ellas están «bien» tal como son. Sólo parecen estar «de más» respecto a la «cosa» en que inhiere, que por lo demás y como se ve muy bien por los ejemplos elegidos no es sino el hombre de carne y hueso, ese ser concreto que se atreve a llamarse a sí mismo «yo». No son nada que le falte al hombre para serlo: al contrario, son cosas que «sobran». Pero sin esa sobra, y sin la conciencia de ello, el hombre no sería hombre.<sup>7</sup> Esos residuos salen a la luz como *sensación de nuestro propio cuerpo*.

La apurada contestación de Sócrates es poco convincente. Dice en efecto: “Aunque estas cosas existen, son sólo lo que vemos; pensar que haya una Idea de ellas sería demasiado absurdo (ἄτοπον: literalmente, “fuera de lugar”, F.D.)”. Pero es obvio que esas cosas no son “sólo lo que vemos”. El pelo de un pastor alemán (sin ir más lejos, de mi perro Argos) no es una cosa “muy despreciable y echada a perder”: sólo lo es cuando se ha caído o cortado. Y el agua sucia de la bañera ha de ser tirada después de y justo por haber cumplido su finalidad: separar la suciedad de nuestro cuerpo. Tanto más admirable –y extraña, conociendo lo que conocemos del «verdadero» Parménides– será por todo ello la respuesta que el viejo dará a Sócrates: “Eres todavía joven, Sócrates, y aún no estás poseído por la filosofía tal como te poseerá algún día, según creo, cuando no menosprecies (ἀτιμάσεις) ninguna de estas cosas...” (130e). Es inútil que busquemos en el Poema de Parménides o en la obra de Platón una explicitación del extraño «aprecio» que Parménides parece sentir por esos residuos. Adviértase por demás que los términos están cuidadosamente escogidos para poner de relieve la inversión axiológica. Se trata de *revalorizar* eso echado a perder y despreciable, de buscar un «sitio» para algo que está fuera de lugar. El «Parménides» platónico está inventando así la «ecología».

¿Qué quiere decirle Parménides al inexperto teórico de las ideas? Pelo, cieno (también las heces y el líquido placentario) y ῥύπος (no sólo la suciedad del baño, sino también el

7 πηλός se utiliza también para designar a los excrementos (al fin, el cieno puede ser visto también como un «excremento» de la tierra); ῥύπος es la suciedad que queda flotando en una bañera después de usada: lo que resta de la interacción entre la piel del individuo y sus desechos, por un lado, y las huellas de la suciedad del mundo, depositadas en la piel por otro.

pus) son, todos ellos, recuerdos de dependencia, y más: de *putrefacción*, que ridiculizan y convierten en nada las ínfulas del ser humano, el cual —para salvar la imagen paradigmática a partir de la cual juzga y valora— deposita en la estatuaria de sus dioses todo aquello que a él le falta: superficie pulida y brillante, marmórea, que en nada recuerda a la animalidad de origen, solidez y dureza. Frente a lo fluido y viscoso de la carne perecedera, permanencia de la figura, dominio perfecto de la materia por la forma. Mas si esto es así, ¿en qué consiste la «revalorización»? Obviamente, en la *rentabilidad del mal*. Los residuos son la amenaza al presente, de que en todo instante puede regresar el caos, como ya se entrevé en los sueños tormentosos de Empédocles, con sus cabezas y miembros enlazándose y descoyuntándose al azar. Y por ello su presencia es necesaria, y más: «sagrada» en tanto que indisponible, que recuerdo constante de la finitud y mortalidad del hombre, y así ejemplo negativo de lo que ocurriría si la humanidad no se sacrificara, abnegada, en nombre del *Unum* cuantitativo (simbolizado, mas no sólo ahí, en el «Yo» kantiano interpretado por Hegel) o en el *ens perfectissimum* que atesora en sí toda cualidad y la medida de toda relación.

Ahora bien, como es claro, esa operación de intimidación y represión, que implica la conservación y aun el fomento del «mal», no puede ser llevada a cabo por la metafísica misma, cuya aspiración puramente negativa muestra una patente dependencia de aquello que niega: lo entitativamente ente del *τόπος ὑπερουράνιος* es definido en efecto como una *ἀχρώματος τε καὶ ἀσχημάτιστος καὶ ἀνέφης οὐσία* (*Phaidr.* 247c), cuyo *adspectum* en el alma del bienaventurado (o del filósofo que se prepara para la muerte) se configura como *ἀναίσθητος εἶδος*, forma no susceptible de ser sentida. Ya podemos vislumbrar las razones de tan catártica maniobra: de la sensación a la percepción y de ésta a la pura *νοήσις* inteligible, sin mancha alguna de lo sensible. Se trata de convertir lo ente mudable, corruptible, en *πράγματα* aferrables, manipulables y disponibles, en cosas «crematísticas» ordenadas según el *valor* que presenten para la vida del hombre, una vida que a su vez se quiere regida por la espléndida *αὐτάρκεια* que de nada necesita y que sólo se conoce y reconoce a sí misma, y sólo de sí misma goza.

Sin embargo, es admirable que «Parménides», o sea el viejo Platón, se haya dado cuenta de que lo sensible ha de ser vencido en su propio terreno y subyugado por lo inteligible, y no dejado incólume en otro mundo, digamos: en el nuestro sublunar. Ésta será una doctrina astutamente promovida por la Iglesia, como muestra la meridiana analogía entre la dominación trascendente de los pecadores en el propio seno del pecado y el conocimiento que de lo vil y ruín tiene la *Sapientia* divina: *quod attingit ubique propter suam munditiam, et nihil inquinatum incurrit in illam* (*Sap.* 7, 24s.; *Cfr.* S. Tomás, *S.c.G.* I, c. 70). La *munditia* de la sabiduría se extiende (sin contrapartida) por la *inmundicia* de este mundo, entregado al Maligno, para hacer notar en él todo el poderío del orden y la medida: traslación al horizonte visual (purificado) de la percepción de la jerarquía vertical propia de la audición.

En consecuencia, la batalla ha de ser llevada ahora al propio terreno de lo sensible, en lugar de golfear a lo inteligible en un lugar tan apartado como estéril. Pues, fuera de la

dominación y negación activa de lo sensible, ¿qué otra cosa podría significar, al menos para nosotros hombres, esa sustancia que no tiene color, ni forma, ni es susceptible de ser tocada? Ese sojuzgamiento de lo sensible en lo sensible mismo, es la función que desde el siglo XVIII le será asignada a la Estética. También aquí veremos aparecer al punto, esa inquietante desviación, esa «seducción» que, paralela al proceso de dominación, tiene lugar en lo sensible.

En su muy cuidada y pensada “Apología de la sensibilidad”, y en las subsiguientes “Justificaciones” de ésta respecto a los cargos comúnmente levantados contra ella (*Anthr.* § 8–11; *Ak.* VII, 143ss.), Kant dejará las cosas tan claras como cabría desear. En explícita comparación con la vida política, Kant señala que la multiplicidad (el flujo, por lo tanto, la pérdida de toda figura y contorno) corresponde a la sensibilidad, y que ésta, “de suyo plebe, porque no piensa” (*an sich Pöbel, weil sie nicht denkt*; *Ak.* VII, 144) necesita de la fuerza formadora del entendimiento, que aporta unidad y por ende, firmeza y fijación a ese turbulento *mare magnum*, pero que a su vez necesita de él para regirlo, para imponer sobre él su propia legislación. Así gobernada, la plebe se convierte en *gemeines Volk*, en el “pueblo vulgar”, que aporta materiales para el sustento del señor, que obedece, mas exige también ser oído (una novedad, ésta, respecto a la audición de tipo absolutista tantas veces mentada anteriormente). Sin embargo, junto a esos «buenos súbditos» se revuelve, todavía y siempre, el *ignobile vulgus* que no acepta ley ni cadenas, que conduce a la anarquía y que, de ser seguido, nos haría regresar el informe caos de la Tierra.

La vinculación (vertical, no se olvide) entre pueblo y soberano, entre sensibilidad y entendimiento, está explícitamente encomendada al juicio *estético* del gusto, hasta el punto de que aquí se llevará tan al extremo la analogía de proporcionalidad que puede hablarse de una verdadera ecuación entre los términos políticos y los epistemológicos. La *sociabilidad* o *Geselligkeit*, la base previa de toda convivencia social, es obra en efecto del Juicio reflexionante, que liga el *unum* del entendimiento con lo *multiplex* de la imaginación en un juego libre (en vacío, por así decir) de las facultades cognoscitivas, poniendo de relieve la forma *finalística* en general de esa vinculabilidad, con ocasión de la presentación de formas naturales de las que pueda hacerse abstracción de todo contenido, y aun del deseo de su existencia, para quedarnos solamente con la filigrana que ella teje al llenar un espacio y comprender de forma pautada un tiempo. Como es sabido, la conciencia (en el juicio) de esa armonía del juego libre facultativo con la forma natural produce en nosotros el sentimiento de *belleza*, que presupone a su vez una analogía aún más honda entre el «Yo» libre y cognoscente y la «Naturaleza», y permite avizorar así un último y por siempre ignoto sustrato suprasensible. ¡El sentimiento de belleza, base como *sensus communis aestheticus* de la política! De aquí beberán, como es sabido, el Schiller de las *Cartas estéticas* y los tres amigos del Convictorio de Tübinga: Hegel, Schelling y Hölderlin, al redactar el luego llamado *Ältestes Systemprogramm des Deutschen Idealismus*.

Sólo que Kant no se hace ilusiones: ese «pueblo» tan bien predispuesto a ser gobernado, con tal de que se le deje y aun se le proteja en sus legítimas ansias de fomento

de la prosperidad, tiene como guía de sus acciones la *middle class morality* de la que se reirá Papá Doolittle en *Pigmalión*, de Bernard Shaw. Pero, junto a esa aburguesada sociedad sigue existiendo el *ignobile vulgus*. ¿Qué hacer con él? De nuevo, lo que empieza siendo una metáfora se convierte en propuesta concreta. El sentimiento de lo sublime supone el «reciclado» de todo lo sensible que se resiste a ser «bello», o sea a ser sujetado por la brida del entendimiento y de la imaginación.

Para apreciar mejor el contraste, recordemos por un momento las admirables páginas que Martin Heidegger dedica al problema del esquematismo en su *Kant y el problema de la metafísica* (§ 20; F.C.E. México 1973, p. 82–86). Es impensable –se dice aquí– que el «Yo» (hacedor de tiempo como vimos, sujetándose luego a sí mismo a esa su propia regla) y «lo ente» puedan vincularse directamente (si parangonamos esto con lo político, podríamos decir que es necesario plasmar el horizonte de vinculación en una Constitución, a la vez concreta, una, y universalmente válida para los múltiples casos que puedan concurrir en ella). A la orientación subjetiva, que se adelanta al dato para permitir *a priori* el encuentro, ha de corresponder una oferta general de lo objetivable, es decir de lo perceptible, sea éste luego como fuere. Se trata pues, de formar el *adspectum* de toda oferta. Y para ello no sólo es imposible quedarse en la mera intuición sensible, sino que habría incluso que llegar a decir: la *protoimagen* propuesta de antemano por la imaginación saca a la luz la perceptibilidad del horizonte como un libre orientarse y proporciona al mismo tiempo el «aspecto» general de una cosa en general, de manera que esta sensibilización del horizonte es *previa* a la mismísima intuición empírica, ya que proporciona el espacio de juego, la regla universal de construcción de imágenes particulares gracias a las cuales, a su vez, podemos tener delante algo visto como presente (literalmente: “a la mano” *vorhandenes*). Como si dijéramos: la imagen es en todos esos casos dependiente de la presencia de lo ente (*Bild*: forma fija en la que algo se dispone en cuanto reproducción o *Abbild* de algo «a la mano», retención o *Nachbild* de algo ya no presente, o *Vorbild* en cuanto modelo o «proforma» de algo aún no presente). No es casual que el latín *imago* provenga del verbo *imitari*, y que la imagen dependa para su subsistencia como imagen (aparte de ser una «cosa» entre otras) de la *similitudo* (otro término de la misma raíz) con el «original» (aun cuando éste no esté presente, como en el caso del *Vorbild* o modelo, si lo están las necesidades y finalidades que, arracimadas en concepto, guiarán a la ejecución de la imagen en cuanto *prototipo* y, luego, al reconocimiento de los casos o *ectipos* que la observación sensible nos proporcione). Ahora bien, lo admirable en Kant es su descubrimiento de una *protoimagen* o *esquema* que sirva de regla de determinación de *cómo ver* algo en general. El esquema es, así, «matriz» de la unidad del concepto y a la vez «dibujo previo», *silueteado*, diríamos de la totalidad de lo «mentable» bajo tal concepto. Sin ese intermediario, sin ese vínculo que parece ser anterior incluso a los dos extremos vinculados, el *adspectum* de algo presente jamás podrá alcanzar el *concepto empírico* que nos permita pensar lo ofrecido en la sensación (Cfr. *KrV* A 141/B 180). O bien, para resumir todo ello con las palabras de Heidegger: “En la representación de la regla de presentación se forma ya la posibilidad de una imagen.” (*Op. cit.*; § 21, p. 89).

Con toda la admiración que pueda suscitar esta operación kantiana de «esticación» de lo salvaje y a la vez de «proceso civilizatorio» (o más crudamente: de «guesamiento») del soberano absoluto, uno recuerda al respecto aquel cuentecillo corto de Poe titulado *La máscara de la muerte roja*, donde un grupo, huyendo de la peste, se refugia en una mansión y organiza un baile de máscaras. A medianoche, todos se retiran a sus cuartos menos una figura vestida como la Muerte. Ella no puede quitársela porque efectivamente la Muerte por peste, que condenará con su contagio a todos los alegres invitados.

Así sucederá también en Kant. En la irrupción de un fenómeno natural al que nosotros llamamos (impropiamente) “sublime” son por completo inadecuados tanto el concepto de lo sublime (que es un idealismo, propio del conocimiento, como el *sensus communis aestheticus*, que vincula lo sublime con el concepto de lo bello) como el concepto de lo sublime (que es un idealismo, propio del conocimiento, como el *sensus communis aestheticus*, que vincula lo sublime con el concepto de lo bello) malmente sin necesidad de determinación trascendental del tiempo (al contrario, en esa determinación el tiempo queda como remansado, gracias a la doble operación de la imaginación: la *apprehensio* de las distintas partes sucesivas de lo imaginado y la *comprehensio* de todas ellas bajo la figura «espacializante» de la conceptualidad del entendimiento en general, de la finalidad sin fin). En cambio, el sentimiento de lo sublime es provocado por una ruptura de la regla de juego entre entendimiento e imaginación. Consecuentemente, la naturaleza deja de ser la buena φύσις, el principio interno de movimiento en el que reconocemos el sustrato común al «Yo» y a la «Naturaleza», para convertirse en la *madrstra* del hombre, productora de fenómenos demasiado grandes o demasiado poderosos para someterlos a esquema o a regla de belleza, pero «voluntariamente» impotente (pues toda madrastra que se precie vejará a sus hijastros, mas obedecerá al Padre) frente a la aparición de la Razón, esa Voz que vuelve una vez que la estrategia visual, horizontal, ha fracasado, y que celebra a la vez la humillación de la imaginación y la sujeción bajo su mandato de ese fenómeno al parecer indomable, y que ahora es visto como *pródromo estético*, apertura a lo ético: preparación para la libertad (libertad, pues, y para empezar, en cuanto liberación de todo lo natural). Mas como antes ya advertimos, esta «espectacularización» de lo natural indisponible e inimaginable, literalmente: de lo *impresentable*, deja de ser un mero espectáculo visto desde un lugar seguro cuando lo «indisponible» que aparece no es ya directamente algo natural (huracanes, aludes, torrentes, etc.), sino la *revuelta* de lo cultural, el «amotinamiento» por así decir de la plebe. Frente a tal insurrección, Kant sabe (entre cinismo y cautela) cuál es la respuesta por parte del soberano: la *guerra*, dirigida contra otra nación o territorio, de modo que el plebeyo, a través del duro ejercicio de las armas y la obediencia al superior, conquiste para él o para sus hijos la condición de *citoyen*, que a su vez le permita gozar de los beneficios de la *burguesía* (recuérdese que en alemán no tiene el término valor peyorativo, en principio: bien podríamos traducir *bürgerliche Gesellschaft* por “sociedad civil”). Y a la vez, los buenos burgueses, que han visto amenazados o destruidos sus bienes y han tenido que contribuir mediante cargas e impuestos a la guerra, evitarán de este modo caer en la mortal languidez y marasmo que, al decir de Kant (y de Gibbon, y de Vico, y de tantos moralistas), conlleva el ejercicio pacífico de los negocios y el tranquilo despliegue de la cultura. Así

pues: “la guerra, llevada con orden y respeto sagrado a los derechos civiles, tiene en sí algo de sublime” (*KU* § 28; V, 263).

Pero aun concediendo (lo cual ya es mucho) que este tipo de *Kabinettskrieg* ya periclitada (aunque de cuando en cuando salte en algún chispazo breve, como en el caso de la «defensa» de las Falkland por parte de la Thatcher y la frustrada «reconquista» de las Malvinas por parte de los militares argentinos), aun reconociendo digo la plausibilidad de este discontinuo «motor de explosión» que mantendría viva a una sociedad a base de sacudidas periódicas, ¿qué pasa con el paisaje después de la batalla? ¿Qué hacer con los cadáveres pudriéndose al sol, con los ganados dispersos y diezmados, con las haciendas destruidas y, sobre todo, con las almas tiznadas como por un hachón sombrío, por esa pobre gente imbuida de la necesidad de matar y apenas si advertida de la posibilidad de morir? Aquí se produce un auténtico *cortocircuito* para el que ni siquiera Kant parece tener ya reparación ni respuesta: todas las vinculaciones entre el juego natural (la oferta, la presentación o al revés, la recusación de lo ente) y el juego humano (la representación, incluso de lo impresentable, pues a través de ella surge esplendente la representación del «Yo» nouménico, libre y atemporal), toda esa cadena de combinaciones está rota. En este nivel de aparición sin resto de lo sensible (¡eso mismo es el *resto!*) no parece posible ulterior reciclaje (otro tanto reconocerá Hegel, al decir que, a su paso, el Espíritu del Mundo tiene necesariamente que pisar y tronchar muchas débiles flores). Aquí, *por vez primera*, surge lo sensible puro (o mejor: «depurado») como el resto de una imagen irreductible a toda conformación por el tiempo (esquematismo), a toda formalización conceptual en general (sentimiento de belleza) y a toda conversión en símbolo (*hipotiposis* de la *idea estética*) por parte de la Idea de la razón.

Y aquí también, por consiguiente, la Estética se declara derrotada en su función ancilar de preparación para la convivencia social y para la ética. La *imagen* queda liberada de todo servicio, disolviendo dentro de sí toda barrera entre la sensibilidad «predispuesta» y que se abre amoldándose a la intuición formal y el entendimiento que penetra en ella a través de la forma de la intuición. Ahora, ese *quiasmo* interactivo deja de funcionar, y la representación intelectual y la presentación sensible son absolutamente intercambiables. Muy consecuentemente, Kant no habla aquí de percepción ni tampoco de «sentimiento» (como en el caso de lo bello y lo sublime), sino de una *sensación* (*Empfindung*). Y como tal sensación, no susceptible de ir a más, lo en ella ofrecido no es una cosa, sino una “mera imaginación” (*KU* § 48; V, 312) en la que un objeto “tira de sí en dos sentidos contrarios” (¡quinta acepción del verbo *διαφέρειν*: “diferenciar”, “transferir” y “diferir”, como indicamos al principio!). En primer lugar, en ese supuesto «objeto» no cabe ya distinguir en absoluto entre presentación natural y representación artificial, «estética» diríamos. Habría que decir mejor que no es objeto sino *pura imagen*: el resto salvaje de la imaginación que no se aviene al juego *unum–multiplex*. Una imagen que difiere de sí y de su ofrecimiento al sentido (fundamentalmente al de la vista), ya que en ella se «presenta de antemano»<sup>8</sup> una

8 Kant –y modestamente, yo también– juega aquí con la ambigüedad del verbo *vorstellen*, o presentación previa de la naturaleza, todavía no constreñida a «empaquetarse» en un fenómeno empírico, o representación del Yo como genitivo subjetivo y objetivo a la vez.

cosa para que disfrutemos de su forma al mismo tiempo que su figura se descompone y pudre, y en ella también nos «representamos *a priori*» la regla de su construcción al mismo tiempo que retrocedemos espantados al ver cómo se *deforma* y *pervierte* dicha regla. Esa sensación, la única irreductible a forma y concepto, y a la vez la única en la que es imposible distinguir entre *imagen* y *cosa*, es la sensación de *asco*.

Tan lejos no había llegado nunca la filosofía y, con ella, la Estética. Es más: con las nociones «metafísicas» hasta ahora utilizadas, y centradas en las figuras señeras de Aristóteles, Santo Tomás y Kant, no es posible reducir el asco, la repugnancia a concepto. Seguramente no es posible tal cosa en absoluto. Esa sensación no puede pertenecer ciertamente a la ciencia (puesto que escapa a la *natura formaliter spectata*; Cfr. el inicio de los *Metaphysische Anfangsgründe* de 1786), ni tampoco a la estética, como acabamos de ver; y *a fortiori*, tampoco puede llevarnos a la política ni a la ética. Desde luego, tampoco es simplemente algo «feo», entendido como una mera *privatio* o «potencialidad». Lo asqueroso puede ser fascinante en su perversidad. Y sin embargo, como si se riera de todos nuestros esfuerzos, el asco cumple a la perfección (¡no deja de ser representable en imagen!) lo exigido por Kant para toda representación con conciencia, a saber: esa sensación, no a pesar de serlo, sino precisamente por ser el resto inasimilable a toda forma: sensación sin otra determinación, es *universal*,<sup>9</sup> es *necesario*<sup>10</sup> y es *comunicable*.<sup>11</sup> Bien podría decirse que, así como lo sublime (sensación «reciclada») es anuncio sensible de la eticidad suprasensible, de la libertad y por ende del bien, así también lo repugnante (resto «puro» de toda sensación) será visto como anticipo sensible del mal (un mal activo y destructor, bien alejado de las ñoñerías escolásticas de la *privatio boni*) por parte de las fracasadas potencias estéticas, éticas y políticas (recuérdese que Beelzebuth significa: “El Señor de las moscas”, y que no hay exorcismo sin estigmas ni vómitos). Y sin embargo, quizá sea posible aventurar siquiera la posibilidad de una *crítica de la sensación pura* ejercida, no en nombre de la metafísica ni de la estética como su «ejecutora» en el campo sensible, sino en

9 Entiéndase, como en el caso de la belleza, que lo único relevante es la formación (*per impossibile*) de la representación «asco», y no el objeto concreto o la imagen artificial que la suscite: es universal cualquier representación en la que se cumpla la contradictoria y perversa regla de la atracción seductora y la repulsión repugnante, al mismo tiempo: cuál sea la representación concreta en que se deposite ese cruce irreconciliable depende en buena medida de cada cultura, aunque algunas características biológicas (¡y metafísicas!) universales permitan afirmar con alguna plausibilidad que los excrementos, el vómito, la menstruación o la putrefacción de las vísceras, en suma: todo aquello en lo que aparezca la irreductibilidad de lo líquido respecto a lo sólido, de lo fluido deforme respecto a lo sujeto a forma, suscitará asco.

10 Vale para todo tiempo y lugar que tenga que ver con los hombres: Betelgeuse no suscita asco, pero *Alien* sí.

11 Más comunicable aún, y con mayor facilidad, rapidez y efectividad, que cualquier otra representación. Destruir es mucho más sencillo que construir, y ello puede suscitar nuestro horror, pero nunca provocar repugnancia. Pues en este caso se trata de *pervertir* y de *seducir*, cambiando los «papeles» y rompiendo toda determinación trascendental del tiempo. En esa extraña «representación» se reniega de toda representación (también, pues, de sí misma) y en ella la sucesión (productora de homogeneidad), el llenado (que distingue la heterogeneidad cualitativa), el orden (relación causal) y la complejión del tiempo quedan desbaratadas. Mas esas determinaciones no quedan destruidas, sino pervertidas en su función, como cuando se ingieren, por caso, excrementos en lugar de alimentos. Esa deformación es *sentida* de inmediato, y seguiremos sintiéndola (una imprevista continuación de la *ilusión trascendental*) con sólo recordarla o ver

el de un arte que ha renegado igualmente de la idea de «imagen» como *imitatio*<sup>12</sup> y de una filosofía «posmetafísica» para la cual poco sentido tienen las distinciones: «eternidad / tiempo», «verdad (nouménica) / apariencia (fenoménica)», «original / copia», o la identificación *ad limitem* de ἀρχή y τέλος través de la reconciliación entre Naturaleza y Arte. Diríamos que la sensación de asco ha ido creciendo de tal modo desde los tiempos de Kant, se ha ido adueñando de tal manera de todos los reductos ideológicos en los que aún pretendíamos *decir la verdad* (el último, el del megarrelato socialista de la *emancipación*), que lo que en Kant era todavía un pequeño forúnculo en la bella piel de la representación estética se ha convertido en una suerte de lepra que corroe toda representación humana en el ámbito espiritual *sensu hegeliano* (la estética, la política y la religión). Significativamente, el ámbito de la ciencia y la tecnología están de antemano protegidos contra esa alarmante sensación, desde el momento en que en él se reconoce abiertamente la necesidad de trabajar con *constructos objetivos*, limpios en lo posible de toda expectativa, pasión o emoción humanas. De ahí la fascinación que ese «limpio» y «nitido» territorio ejerce sobre las almas sensibles y escrupulosas, afectadas –*et pour cause!*– de una suerte de neurosis compulsiva, de una necesidad de limpieza y de «pureza» ante un mundo plagado de objetos chorreantes de ambigüedad.<sup>13</sup>

En una palabra: se postula aquí que, derrotada la Metafísica y, por ende, la Estética tradicional, trascendental, especulativa o dialéctica (hoy seguimos utilizando tal denominación *sensu latissimo*, sin parar mientes en su origen «defensivo» en Grecia y ancilar en la Modernidad), ha sido el Arte actual posfigurativo, heredero de Duchamp, el que ha intentado primero (y quizá por última vez) *reciclar* otra vez los desechos, ya no naturales, sino industriales o de uso cotidiano, para, mediante una suerte de *química de las emociones*, sustituir la sensación de asco por un sentimiento de melancolía o piedad hacia

---

algo conectado con ella, por más que podamos comprender muy bien esa deformidad como un sencillo caso de inversión de la función de aberturas corporales (por más que se nos explique el valor simbólico del intercambio e ingestión de excrementos en el film *Saló* de Passolini; nos será difícil reprimir la sensación de asco, aun con la mera mención de la escena; algo que no ocurre en la lectura de la obra de Sade, porque allí no hay una imagen visual *contrahecha*, una situación «absurda», fuera de lugar, en la que se rompen los lugares y posiciones de costumbre).

- 12 Una «imitación» o *mimesis*, desde luego, de la Idea racional o de la fuerza formadora de la Naturaleza, no de la cosa sensible, desde luego; la mera reproducción de la silla, de la que se burlara Platón, no puede tomarse en absoluto como «arte», una denominación que por lo demás el propio Platón ni siquiera habría entendido, pues va más allá de las ideas griegas de la τέχνη o de la ποίησις.
- 13 Es posible –se adelanta aquí como una mera hipótesis que deberá ser en otra ocasión investigada en profundidad– que el auge de las sectas religiosas «teledirigidas» y «virtuales», a través de la televisión o de *Internet*, tengan a la base *sans le savoir*, un movimiento de rechazo ante las religiones «naturales», que implican un contacto directo entre los fieles («Daos mutuamente la paz») y entre ellos y los utensilios sagrados. Ya es interesante que en el ritual católico no se dé a beber del cáliz a los feligreses y que la hostia impartida tenga una perfecta forma circular, prácticamente ningún espesor (para que sea un puro disco superficial) y sea completamente blanca, de manera que se acentúe su carácter de símbolo puro y se difumine su condición de «cosa» (en el ritual ortodoxo bizantino se sigue partiendo un pan corriente en trocitos por parte de los feligreses, que se lo van pasando sucesivamente). Y no sólo de una cosa cualquiera, sino de una cosa–signo que está siendo transustanciada en un cuerpo muerto (por las graves palabras: «carne» y «sangre».

los residuos (y por ende, hacia nuestra propia vida, vista como *Ruinanz*, en un sentido cercano al empleado por el joven Heidegger en su *Hermeneutik der Faktizität*), llegando incluso a suscitar asombrosamente (casi como un canto del cisne) un sentimiento puro de belleza formal, a partir de la transmutación de cosas de gastado contenido en receptáculo de gradaciones infinitesimales de color y disposición. Podemos llamar a esta posición: 1) *Ecología estética*.

En segundo lugar, y siguiendo una línea teórica que arranca en Marshall McLuhan y su noción de «narcosis», pero que desde el punto de vista plástico (es inútil hablar a estas alturas de «pintura») continúa la línea de una consciente saturación de imágenes iniciada en el surrealismo y en Duchamp, y que pretendería acabar con la sensación de «asco» (y, con ella, con toda sensación emotiva y perturbadora) introduciendo irónicamente en la creación artística elementos «patafísicos» (en el sentido de Jarry), remedando de esta suerte la seriedad de la investigación científica. Magníficos ancestros de esta postura de «narcotización» podrían ser en la poesía Georg Trakl y en la plástica Max Ernst. Cabría denominar a esta corriente: 2) *Anestesia hiperestésica* (recordando también así el título del relato de Ramón Gómez de la Serna: *La hiperestésica*).<sup>14</sup>

Por último, y en la posición más radical y a la vez avanzada se encontraría una diseminación de obras que, lejos de pretender reciclar la sensación pura o de evitarla mediante un juego de exactitud insensata (desde el punto de vista práctico, claro está: piénsese en *Le Grand Verre* o en las máquinas de Tanguély), desciende hasta el hondón del que mana la sensación de asco para ir al otro lado del juego de correspondencias entre sensibilidad e inteligibilidad, que bajo la hegemonía del Principio de Identidad ha propiciado todos los movimientos intelectuales de Occidente, sea para seguir ese juego o para renegar de él de un modo que podríamos calificar de «terrorismo estético». Por eso propongo en

---

se pasa como de puntillas, sin que nadie esté particularmente interesado en explorar ese acto de canibalismo espiritual, tal como hiciera la valiente Sor Juana Inés de la Cruz en *El Narciso divino*). Ya el implacable Hegel había hecho notar, todavía a finales del siglo XVIII, que había que andarse con cuidado al recibir las especies de pan y vino para no contagiarse con alguna enfermedad venérea. Ese imprevisible, pero bien probable cambio de función (sexo en vez de alimento), de órganos (el aparato digestivo por el génito-urinario) y de finalidad (enfermedad vergonzosa en lugar de salvación espiritual, o peor aún: *o la vez que salvación espiritual, pues la hostia o el vino no dejarían de ser carne y sangre de Cristo por el hecho de estar contaminadas*), y todo ello concentrado en un mismo objeto: el cáliz o la hostia, es justamente lo que suscita la sensación de asco.

- 14 Un no demasiado lejano eco de esta corriente, aunque ya muy trivializado, puede encontrarse en la figura de Mr. Spock, de *Star Trek*, y en la fascinación que su falta de emociones suscita en muchos seguidores de la serie, por no decir en todos, y ello a pesar de que él no sea una máquina y de que tenga en sus facciones rasgos animales y aun diabólicos: las orejas puntiagudas; esa combinación de rasgos antitéticos habría producido en tiempos de Kant una sensación de asco; ahora, sin embargo, y por la acumulación *hiperestésica* (recuérdese toda la retahíla de relatos y films de ciencia ficción sobre robots o computadores sin emociones ni sentimientos), suscita un sentimiento de atracción-rechazo, ciertamente; pero neutralizado por el respeto a su rendimiento como científico (y a que Mr. Spock indirectamente hace el bien o evita el mal, con lo cual el espectador apuesta por un «alma» escondida ferreamente tras tanta rigidez, y que él va a saber desentrañar, al igual que la prostituta de buen corazón se propone «redimir» a su chulo).

este caso la denominación de «transestética». No porque se pretenda ir «más allá» de la estética (sería entonces una «metaestética») ni por exacerbar sus resultados hasta que todos ellos se neutralicen entre sí (como en las «estrategias fatales» de Baudrillard). Tendríamos en ese caso una «hiperestética» similar a la señalada en el punto 2. No es eso. El prefijo «trans-» significa atravesar algo de parte a parte, sin dejar en ningún momento de estar en contacto con ello (así se habla por ejemplo de las grandes líneas marítimas transatlánticas), de tal manera que, una vez cumplido el recorrido, no se llegue a un punto final separado tanto del de partida como del movimiento mismo, sino a una *transformación* de todos los puntos que cambie por entero el sentido tanto del recorrido como de lo recorrido (ése es el sentido también del «traspasar» o de la «transición» categorial —en el sentido de la *Doctrina del ser* de la *Ciencia de la Lógica* hegeliana—). Prodigiosa metamorfosis de la sensación de asco en un sentimiento colectivo de *pietas* por el «residuo» que nosotros mismos somos: cada uno de nosotros, en cuanto resistencia e irreductibilidad del individuo a ser dispersado numéricamente y luego conjuntado de un modo homogéneo, o distinguido cualitativamente para luego ser medido y ordenado jerárquicamente en una escala gradual en virtud de la vara de medir de un ser perfectísimo. Centro y núcleo de esta «transestética de los residuos» sería, por lo tanto, la *solidaridad del tránsito*, en el sentido lógico y en el bien real del paso de la vida a la muerte o viceversa (el nacimiento, físico o espiritual). Podríamos en fin resumir estos tres movimientos diciendo que la por mí denominada “Ecología estética” recupera, piadosa, la belleza formal latente en los desechos industriales, la “Anestesia hiperestésica” se centra en los desechos de la morada del hombre, y la “Transestética de los residuos” acepta y elabora, solidaria, los desechos del hombre mismo: la excrecencia intempestiva que es el hombre (lejos del cielo, por cuyas señales se guía), vagando sobre la tierra y renegando de su filiación.

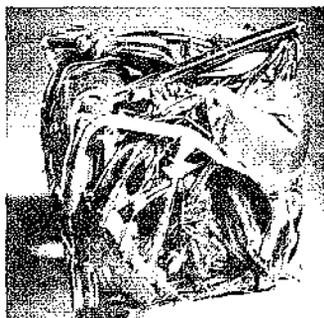
Una última, y quizá innecesaria advertencia. Divisiones, denominaciones de grupos y ordenación y gradación interna de los mismos son meras propuestas, hipótesis de trabajo para acercarse al sentido del arte actual en su relación con la «sensación pura», que antes suscitaba asco y que, en general, vemos surgir allí donde funciones contrapuestas cambian de sentido y de órgano en un mismo objeto, haciendo jugar normalmente los estados fluido y sólido, sin que se produzca empero una dominación del uno por el otro (si fuera lo primero no podría evitar la reaparición del asco, al pretender presentar lo corruptible en pleno proceso de descomposición; si lo segundo, volveríamos a la posición hegemónica del principio de identidad y por ende a la muerte de toda sensación, por asfixia). Pero en todos estos casos se trata de una *tipología* como hipótesis explicativa, y no de movimientos real y reflexivamente existentes, y así denominados. Lo cual no obsta para que el «aire de familia» en cada caso descubierto no corresponda a efectivas afinidades (a veces, incluso subjetivas: conocimiento y amistad entre los artistas, etc.), que han guiado a su vez esta clasificación, en una interacción entre filosofía y arte que podría llegar a ser fecunda si la hipótesis aquí lanzada es recogida y desarrollada en nuevas investigaciones.

## 1. Ecología estética.

Esta posición viene representada en su mayor parte por artistas ligados al *concept art*. Y con razón, ya que este movimiento de «reciclado» pretende depurar los restos de nuestra civilización, *disecando* toda fluidez y paralizando el tiempo, de modo que en los residuos refulja un último rayo de belleza intemporal, en medio del naufragio de la vida cotidiana. El discurso de este ascético «ascenso» al Monte Carmelo de la pureza estética pasa, en transición natural, de la ocupación con lo sólido, seco y duro hasta el acceso a lo orgánico pero «congelado», retenido como en alusión, sin ir más allá.

No cuesta gran imaginación el trasladarse mentalmente a un paisaje desolado, formado por vertederos de residuos sólidos, junto a un depósito de chatarra y a un cementerio de automóviles. Sin embargo, tal acumulación de restos no suscita repugnancia porque el carácter seco, sólido y duro de las piezas amontonadas sigue obedeciendo a la definición metafísica de «cosa» como lo permanente, lo que desafía al tiempo y a su corrosión. Por eso pueden ser fácilmente recogidas por el arte para ser reintroducidas simbólicamente en museos, empresas o instituciones como elaborado reflejo de la sociedad industrial, llegando incluso a crear nuevas, insólitas formas de belleza.

El primer ejemplo escogido es *Compression*, de César (Baldaccini): una «escultura» (si así queremos denominar aún a esta pieza de 1970) consistente en una bicicleta comprimida, «empaquetada» como los automóviles reducidos a chatarra. Topología refrenada, casi mística: como una mecánica «cuadratura del círculo». Lo que era vehículo del movimiento pristino: el trazado —a partir de cicloides de una línea recta en el plano— está ahora convertido en un cubo: el más sólido de los cuerpos regulares, símbolo puro del reposo y de la estabilidad (y por ende, del elemento tierra en el *Timeo* platónico). Esta compresión intensísima de la *actio in distans*, sin dejar de ser un resto mecánico, esta realización fáctica de la equivalencia de reposo y movimiento en la ley de inercia, reunida en la compacidad de un desecho industrial, permite con todo que en ella resuene una conmovedora ceremonia humana, en la que la postura de la muerte remite a la del nacimiento. *Compression* recuerda en efecto la postura fetal de los enterramientos sudamericanos: como



*Compression. César Baldaccini. 1970.*

si se tratase de un esqueleto presidido por un vasto corazón rajado (el sillín de la bicicleta). Todo el aroma del mundo está aquí concentrado, toda sensación de velocidad ha quedado de pronto retenida, como si el corazón hubiera dejado, cansado, de latir.

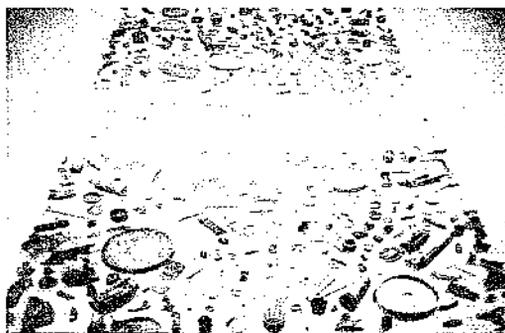
En la obra irónicamente titulada *Etruscal romance*, de John Chamberlain (1984), existe, en contraposición con el caso anterior, una clara intervención del artista en los materiales, de modo que lo más antiguo—los dioses etruscos empapados de tierra— se enlace con lo más moderno: fragmentos de una vieja carrocería de automóvil en acero cromado, ahora repintados y modelados como si se tratara de una excavación, de una paradójica *reconstrucción arqueológica*, donde la figura de montaña y la viveza del colorido recuerdan las rojas y feraces tierras de la Etruria: hoy, la Toscana. Reconversión en paisaje de lo que era antes huida de todo paisaje: el automóvil como corte veloz del mundo (una operación semejante se aprecia en las prodigiosas *Pagodas*, de Tony Cragg, construidas a partir de llantas).



*Etruscal romance. John Chamberlain.  
1984.*

Pero la más bella de las transformaciones es la llevada a cabo en *New Tones, Newton's Tones*, de Tony Cragg. Aquí, el espectro cromático se despliega a través de una colección de objetos heteróclitos, la mayoría de ellos residuos de utensilios domésticos, tocados por la fugacidad de la vida humana y, por ende, revestidos de la melancolía del paso del tiempo, de la inutilidad de todo intento por asegurar otra permanencia que no sea la del destello mismo de la mortalidad, cuya blancura absoluta (ausencia de todo color, como en la *ousia acromática* de Platón) está ahora transfigurada al haber sido absorbida por esos entrañables objetos de uso, teñidos afectivamente (con alguna atención podemos distinguir entre los restos muñecos rotos, trozos de juguetes, etc.: avisos del naufragio de la infancia). Máxima contradicción: todos esos desechos, muñones de utilitariedad, disuelven su consistencia e

individualidad en una suerte de panóptico: la obra puede ser vista *uno intitu*. Elogio del ojo y a la vez doble evanescencia de los objetos: por ser ya inútiles, si son aisladamente considerados, y por diluir su figura propia y su volumen en las sutiles gradaciones cromáticas de este suntuoso arco iris. Aquí se muestra relizada, quizá por última vez, la grandiosa concepción clásica de la belleza como *esplendor*. Sólo que en este caso habría de hablarse del *splendor τού esse*, y no de *splendor entis*: es el ser mismo, la *συμπλοκή*, la bella disposición—paradójicamente, de lo escatológico— la que salta a la vista, y la sustancialidad lo que sucumbe. Lo único que resta es el juego de matices y distancias, regido hegemoníicamente por la vista, que se enseñorea del conjunto[...] sólo para reconocer que la movilidad en la transición de una banda cromática a otra es su *propia* movilidad, que él mismo, el ojo, es transición, tránsito. El ser es la negación de lo ente, como sabían ya el Pseudodionisio y Hegel. Pero en esa negatividad queda herido de muerte el propio ser: permanencia del tránsito, belleza del duelo: *Hauch und Duft der Trauer*, “hálito y aroma de tristeza”, atribuía Hegel a la bella estatuaria de los dioses griegos. Ahora esa brisa y ese aroma cabrillean por un instante en la ondulada superficie cromática, en la que los desechos ofician de diminutas cápsulas de tiempo. Paradójica intemporalidad de lo extemporáneo, de tiempos ya sidos, consumidos.



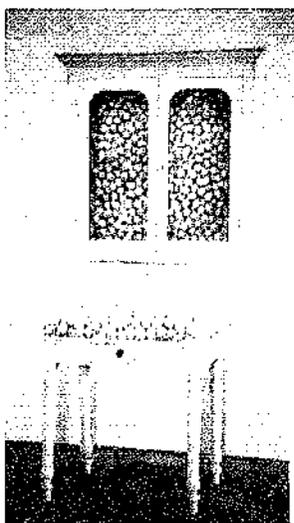
*New Tones, Newton's Tones. Tony Cragg.*

Un paso más, y nos encontramos ante la producción de belleza no solamente en cuanto a la forma, sino también respecto a la materia, en un macizo *trompe l'oeil* que es igualmente un homenaje de la técnica industrial y de los ultramodernos materiales a la vieja morada *terrestre*. Emoción de la devolución: tal es la afectividad que se agolpa en esos materiales de derribo (*Tiled Path Study with Broken Masonry*, 1989) creados enteramente *ex novo* por la Familia Boyle (Mark, Joan Hills, Sebastian y Georgia). El supuesto suelo levantado, las baldosas rotas: todo ello está fabricado en fibra de vidrio pintada. No reciclado, pues, sino *reproducción* completa del desecho. Nunca podremos pisar ese pavimento: no porque esté roto, sino porque es «falso». Su permanencia, su ubicación en el museo: signos amenazadores de la obsolescencia, ya no de materiales industriales (al contrario, ahora son éstos los que permanecen), sino de la casa del hombre.

*Table and Cupboard with Egg-Shells* (1965), de Marcel Broodthaers. Salto a lo orgánico. Visión irónica de una vida germinal *in absentia*. Cáscaras de huevo vacías depositadas en un viejo armario sobre una mesa: todo el conjunto está pintado de blanco marfil para dar una impresión de pureza y de perfecta composición de estas formas geométricas puras en las que se difumina el mobiliario humano (la ovoide de los huevos, combinada con líneas rectas, casi abstractas, como si de un Mondrian se tratase). Arte como congelación *atópica*, absurda de un espacio deshumanizado: recordatorio de que la vida está al otro lado.

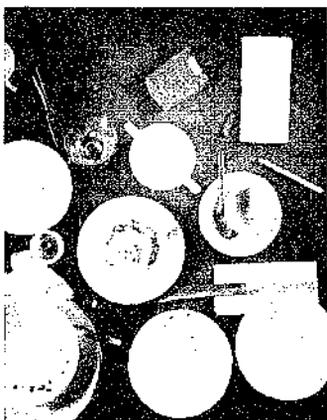


*Tiled path study with broken masonry. Boyle family. 1989.*

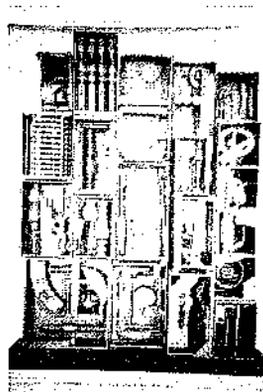


*Table and cupboard with eggshells. Marcel Broodthaers. 1965.*

En cambio, podemos encontrar una bien diseminada retención de tiempos y momentos, «atrapados» en esos fingidos restos de sobremesa (la obra se llama en efecto *Trap picture*, 1972): objetos sobre madera pintada en una caja de plexiglás. Daniel Spoerri muestra así la *huella* de la convivencia de los hombres; una huella irrecuperable: siempre es demasiado tarde para intervenir en ese momento mágico, ya pasado, en el que se fraguó una amistad o se deshizo una relación. Doloroso homenaje a Kant: es cierto que el tiempo permanece y no se muda. Somos nosotros los que, en cambio, vivimos a destiempo. El arte puede acercarnos a esa pureza de lo temporal, pero desalojando de ella toda vida, todo movimiento.



*trap picture. Daniel Spoerri. 1972.*



*Royal Tide V. Louise Nevelson. 1960.*

Por fin, la congelación aunada del espacio y del tiempo, en un remedo irónico y en el fondo triste de los viejos retablos de iglesia, se da en esta verdadera *revalorización* del desecho a través del *mercado*, simbolizado por la mano de pintura dorada (purpurina) que cae por igual, indiferente como el dinero, sobre objetos heteróclitos: *Royal Tide V*, de Louise Nevelson (1960). Descubrimiento de que la operación de reciclado ecológico era puramente externa, ajena a los desechos mismos, latentes tras el barniz. Incólumes. Tríptico de la inutilidad última de todo reciclaje que pase (como es el caso del arte) a través de un valor tan cambiante como uniformizador. Al igual que en el caso de Tony Cragg, lo relevante de este «retablo» laico es el choque entre la banalidad de los objetos y la solemne grandeza (algo *pompier*, ciertamente) de la disposición. Pero en este caso la saturación de lo «valioso» hace que la obra esté a punto de confundirse con eso que ella misma pretende denunciar: el «retablo» se parece al entramado de un *office building* y, como en la sensación de asco, la imagen y la realidad se hacen intercambiables.

## 2. Anestesia hiperestésica.

Nos vemos así llevados a una suerte de sublimación del tedio: narcotización de los efectos sociales por saturación de productos y por cruce constante de lo genuino y lo falso.

Entronización del *fake*. Y al fondo, el viejo sueño metafísico de sustitución de las visceras por sólidos mecanismos electrónicamente guiados: *tecnofilia* presente en el continuo *face-lifting* de las ciudades, en la progresiva sustitución de parques y jardines por las llamadas “plazas duras” y, en suma, en la disolución de las barreras entre arte (y menos: “bellas artes”), industria y cotidianidad. La interacción hombre-máquina, como en el *Cyborg* conduce así a un sentimiento de *coolness*, en el que la imagen mediática acaba por dar razón y sentido de la antes llamada “realidad externa”, considerada ahora en su totalidad como una ruina del pasado.

Tal es el caso de la *performance* de Nam June Paik: *TV Garden* (de 1974 a 1978). Monitores encendidos como *alien flowers* entre plantas que son ya sólo acompañamiento, ornamento de la técnica, la cual crece ya natural, orgánicamente, lanzando de continuo imágenes, no sólo aunque nadie las vea, sino, diríamos: *para que nadie las vea*. Autosuficiencia de la tecnología, ambigüamente exaltada en el *video-art*. Frio universo robótico, cuyo correlato subjetivo fue ya anunciado mucho tiempo atrás por el surrealista Raul Hausmann en un busto de madera titulado (en sarcástico homenaje a Hegel): *Der Geist unserer Zeit, El espíritu de nuestro tiempo* (1919). La cabeza maciza de madera está revestida sólo exteriormente, como si se tratara de un  $\delta\alpha\lambda\lambda\omicron\nu$ . Cuanto le ocurra al hombre será puramente externo: gafas, regla de medir, botones de mando, un embudo. Hombre literalmente sin entrañas que genera en el espectador una aséptica *anestesia* ante la deshumanización de una sociedad tecnificada (recuérdense en el film *Metropolis*, de Fritz Lang, los movimientos rítmicos, regulares como en un aparato de relojería).



*TV Garden. Nam June Paik. 1974 - 1978.*



*Der Geist unserer Zeit.  
Raul Hausmann. 1919.*

La reacción frente a este proceso anestésico nos conduce directamente al retorno de lo en él reprimido: la puesta de relieve de lo sensible *en tanto que* sensible. Cortocircuito. Ruptura de toda posibilidad de recuperación, traslación o escamoteo de los desechos por parte del arte.

### 3. Transestética de los residuos.

Atravesamos, «crucificamos» la imagen para llegar a su raíz oculta: la  $\alpha\dot{\iota}\sigma\theta\eta\sigma\iota\sigma$ , la sensación «pura», depurada de toda responsabilidad signica: abierta como lo que es, desecho de la existencia. En esa difusa actitud actual que he denominado transestética de los residuos late la misma consigna provocadora del *grafitti* urbano: “Vuestros miedos son nuestros sueños”. Pero, ¿qué son esos miedos? Son los suscitados por el flujo, la diversión, la seducción que impide la atención a lo fijo, firme y sólido: la atención a lo Uno Idéntico. Miedos provocados por retazos de vida que no son privaciones (puesto que nada les falta), sino al contrario: corrosiones, deformaciones monstruosas de lo real. Cosas que no se adecuan en absoluto a su concepto, que se niegan a tomar la forma que les dicta la ley. Perversiones muy antiguas, y a la vez tan nuestras que sólo en la llamada «Posmodernidad» han florecido y proliferado. *Flores del mal* cuyo aroma equívoco perturba ya a San Agustín.

El Santo siente horror ante las *ruinae corporis* (Cfr. *Confesiones*; X, 31). La voz latina *ruina* significa “pérdida”. Por eso está asqueado el Santo de ese diario andar reparando, mediante la comida y la bebida, este viejo saco sin fondo. La reparación es el reconocimiento desganado de que la verdad —la verdad de mi cuerpo, al menos— está fuera, en el alimento. Confesión de que él, este cuerpo que llamo mío, es ya lo otro. Siempre lo fue. ¿No se llama igual que las otras cosas: *corpus*, cosa neutra? Y sin embargo, San Agustín siente en el alma el punzón de la indigencia, de modo que lo que de veras desea es que Dios destruya de una vez comida y vientre —cuerpo y cuerpos—, que mate a la indigencia con saciedad y que haga, en fin, de lo corruptible temporal incorruptibilidad sempiterna. Pero para ello es preciso concentrar la atención: *Deum et animam scire cupio. Nihilne plus? Nihil omnino.* El mundo, ese abyecto lugar de la alteridad y la alienación, queda como suspendido *a divinis*.

*Per continentiam quippe colligimur et redigimur in unum, a quo in multa defluximus* (*Ibidem*, 29). *Defluximus*: es el flujo, el derramamiento de la propia vida lo que teme San Agustín. No extensión, pues, sino intensidad. Anhelo de trascender hacia dentro, hasta el propio Yo para hallar lo inmutable y aquietante. Contenerse, retenerse: sueño de ser estatua. Y así habla con Dios: *Iubes certe, ut contineam a concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum et ambitione saeculi* (*Ibidem*, 30; Cfr. Jo. 2, 16). Con todo, alimento y sexo todavía encuentran excusas. Al fin, estamos ligados a lo material, y nuestro propio cuerpo habrá de ser transfigurado después del Juicio Final como *corpus gloriosum*, de manera que los órganos que en este eón cumplen las funciones de asimilación y de reproducción habrán de ser conservados tras pasar aquella barrera de la eternidad, aun cuando no puedan ejercer ya esa función.

Pero no hay excusa para la seducción y perversión de los ojos. El ojo, sabemos ya, es el órgano del control y del dominio: pasa revista a lo de fuera para recogerlo y epitomizar esa multiplicidad en una sola entidad homogénea: el *ens creatum*. Y lo hace también, para, una vez dictaminada su falta de valor, volverse reflexivamente hacia la luz que arde en el *homo interior*. Sólo que el espíritu —que se sale, se derrama por los ojos— siente un amor irreprimible hacia los desechos. La *concupiscentia oculorum* remite a una mortal enfermedad interior: a la *curiositas, nomine cognitionis et scientiae palliata* (X, 35; las citas siguientes proceden también de este capítulo crucial). Estamos en el reverso seductor de aquello que pedía el buen Kant: que la estética sirviese de *ancilla ethicae*. Aquí estamos en cambio ingresando en una estética de la *transgresión*.

El terror del Santo surge al advertir cómo sus propios ojos se *desvian y divierten*, no hacia una falta, defecto o poquedad, sino hacia *sobras* y excrecencias monstruosas que rebasan toda conceptualización (incluyendo en ella también las Ideas racionales kantianas). No lo sublime, sino lo más bajo quiere ese espíritu visualmente descarriado. Desvío de la norma, y más: retroceso. Lo residual como lo efectivamente *superstites*. La superstición del *pagus*, de ese insano lugar salvaje habitado por la *plebs*, por el *ignobile vulgus* temido por Kant. Superstición pagana: llamada incitante del *caos acuoso*, del inicio liminar, del *transitus* entre vida y muerte. El secreto de las *sirenas*: no sólo las imágenes, también los conceptos se deforman y ablandan. También en ellos rezuma su origen viscoso, entre la linfa y la sangre.

Visión excéntrica. Primero, la contemplación deleitosa de un *cadáver destrozado*, en él se entrega el fracaso del  $\sigma\upsilon\nu$  o  $\lambda\omicron\nu$ , del *compositum substantiale* (de ahí la promesa de «recuperación», de reciclado final, con mejor «acabado» que el actual). La figura humana, expresión simbólica de lo espiritual (recuérdese el famoso dibujo de Leonardo), está aquí expuesta a su inesquivable futuro: la carroña. Ruptura de toda representación «dulce» de la muerte: ya sea como alado *genius* en las tumbas clásicas<sup>15</sup> o como el Crucificado de bellas proporciones y breves heridas, y cuya Cruz hiende los espacios, delimitando perfectamente el *axis mundi*: el horizonte visual y la jerarquía vertical de la palabra: *Consummatum est*. También el dolor supremo está en el mejor orden de cosas. En cambio, el descoyuntamiento del cadáver, los trozos sanguinolentos impiden toda armonía. ¡Y el ojo se empapa, fascinado, de esa sangre suelta, de esa mancha incontenible! Representación simbólica de esta ruptura del ideal metafísico es el lienzo de Alberto Burri, *Sacking and Red* (1954). Arpillera, goma y pintura vinílica sobre lienzo configuran esta imagen de la carne torturada, del tejido deshecho que tendrá en España reflejo y profundización en el grupo “El Paso” (Manolo Millares y Saura, sobre todo). Pero podemos ir un poco más allá: podemos ir introduciéndonos en el infierno de los sentidos con una fotografía de la *performance Psyche*, de Gina Pane (1974). Aquí la convexidad del vientre, arcaico prototipo de todo lo religioso, puesto que anuncia la fecundidad, está rajada, chorreando sangre, rompiendo así a la vez la

---

15 Que tanto admiraran Lessing y Goethe, esos paganos «urbanizados» para quienes el campo era sólo vacación o pretexto para la idea brillante que será después contada en sociedad.

creencia clásica en la continuidad satinada de la piel, de ese supuesto escudo protector contra la contaminación externa, y la creencia cristiana en la *inmaculada concepción*, en la que no interviene el semen del varón ni la mujer rompe aguas. Utero en cambio fingido sobre el vientre por el afilado cuchillo, la sangre sale al exterior como si fuera un parto inverso, donde las «aguas» del interior están ya fuera y esperan mezclarse con la sangre brotada. Purísima *ruina corporis*: pérdida voluntaria del flujo vital, como en una pagana y dolorosa inseminación de la mujer por el mundo.



*Sacking and Red.* Alberto Burri. 1954.



*Psyche.* Gina Pane. 1974.

En segundo lugar, sigue San Agustín: *Ex hoc morbo cupiditatis in spectaculis exhibentur quaeque miracula. Freaks*: son los tiernos, inermes «monstruos de feria». El desvío se hace aquí con respecto a la *species*, ya no por lo que hace al individuo. El monstruo es ese cruce caprichoso entre especies diversas de la naturaleza, un coletazo del monstruo acuático vencido, mas nunca del todo dominado. Su estilización estética se encuentra en el llamado *art brut*, que intenta conscientemente descifrar el fresco lenguaje del niño, del loco y del primitivo. Aquí están estas deliciosas, y sin embargo inquietantes *Mejillas con hoyuelos* (*Dimple cheeks*, 1955; técnica mixta y collage con alas de mariposa). El cuerpo monstruoso, desfigurado, está por así decir «trufado» de alas de mariposa, símbolo pagano del alma, de la liberación final del cuerpo: una creencia vuelta irónicamente contra sí misma. Paso continuo, vertiginoso del otrora bien establecido límite entre forma bella y materia dispuesta, entre bulto y colorido, entre cuerpo y alma, en fin.

Lo más bajo y lo más alto intercambian casi cómicamente sus funciones, como se aprecia en esa «monstruosa» instalación del *arte povera*: *La Venus de los trapos*, de Michelangelo Pistoletto. Aquí, las «especies» entremezcladas son las de los propios géneros artísticos e históricos. La propia Venus tacha y niega con su materia grosera lo que afirma con su forma divina. Dechado exterior de hermosura, la estatua es de cemento revestido de mica, para que brille fosforescente en la oscuridad, como si de un reclamo de Las Vegas se tratase. Y todo ello rodeado del estallido multicolor y blando de los trapos, vestidos en

harapos en contraste con la blanca desnudez de la estatua. Desechos de la vestimenta humana, desechos de la historia, desechos de los dioses. Instalación que desestabiliza.



*Dimple cheeks. Dubuffet. 1935.*



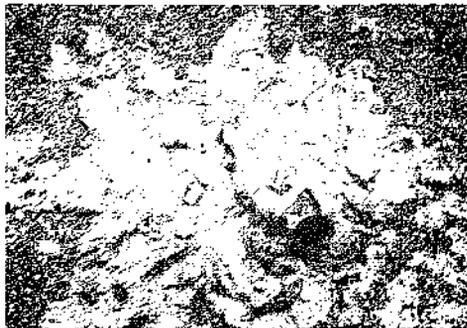
*La venus de los trapos. Michelangelo Pistoletto.*

Sigamos leyendo a San Agustín: *Hinc ad perscrutanda naturae, quae praeter nos est, operata proceditur, quae scire nihil prodest et nihil aliud quam scire homines cupiunt.* ¿Recordamos la contundente afirmación anterior: *Deum et animam scire cupio?* San Agustín se asombra de que, en cambio, los hombres no deseen otra cosa que conocer los secretos de la naturaleza, los arcanos de ese mundo que él desprecia, y cuyo conocimiento en nada aprovecha. Pero es que el ojo seducido, fascinado, no busca provecho sino pérdida: no continencia, sino derramamiento. El ojo quisiera olvidarse de sí: no solamente ser en lo otro, sino «ser otro». Leamos, como contraste, las palabras de otro santo, éste fingido por la imaginación perversa de Flaubert. ¿Qué desean ver los ojos de San Antonio, cuál la única tentación ante la que ansía sucumbir?: “*J’ai envie –exclama– de voler, de nager, d’aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m’émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l’eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu’au fond de la matière, – être la matière!*”<sup>16</sup>

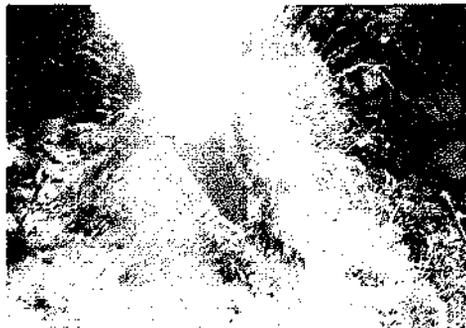
---

16 FLAUBERT, Gustave. *La Tentation de Saint Antoine. Trois contes.* Paris 1994, p. 313.

¡Ser la materia! Entrega al mundo, sin retorno. Fusión con los flujos primígenios de la vida. La idea fundamental del pensamiento occidental (y no solamente del cristiano) ha sido que la naturaleza, o bien es ella directamente la raíz de todo orden, o bien es la manifestación de la ordenación divina: *natura signatura Dei*. Como en la Epístola a los Romanos (1, 20), nos servimos de la escala cósmica (y sobre todo de los cielos eternos, que otorgan la medida) para que, *per ea quae facta sunt*, ascendamos a su Hacedor; para que recorriendo el orden de lo visible podamos acceder a lo Invisible, transformándonos de videntes en oyentes de la Palabra. Todo ello se va ahora al traste, cuando ni siquiera se intenta disimular la curiosidad malsana con el nombre de “ciencia”, sino que el ojo pretende identificarse monstruosamente con todas las especies, copular con ellas hasta descender *ad inferos*, al seno monstruoso de la  $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ . Es el barro desafiante, *Challenging mud*: la imagen del *Happening* de Kazuo Shiraga, con ocasión de la primera exhibición en Tokio del Grupo Gutai (1955). La lucha, el conflicto amoroso (Hölderlin) entre el barro de una tierra en germen y el cuerpo humano llevan a una fusión orgiástica, representada aún con mayor brío por la huella del cuerpo desnudo de Ana Mendieta en la tierra, según una de sus *Vulcano Series* (1979). Esa impronta, escultura al revés, vaciado de carne (*earth-body sculpture*) es rellenada luego con hojas, semillas y tierra; sobre el conjunto se vierte luego pólvora, que se inflama como queriendo establecer la estrechísima afinidad entre la tierra madre y la mujer: el máximo de los *arcana naturae*: el fuego viscoso de la tierra frente al frío azul del cielo.



*Challenging mud*. Kazuo Shiraga. 1955.



*Vulcano series*. Ana Mendieta. 1979.

San Agustín, en cambio, extraviado *in hac tam immensa silva* busca afanoso cortar y arrojar de su corazón, literalmente *prescindir* de todo lo mundano, y sobre todo de esa terrible coincidencia de carne, fuego y tierra que, en lugar de engendrar nueva vida, destruye la vida verdadera, la vida del espíritu. Pero las “insidias y los peligros” no han terminado. El Santo avisa también de la concupiscencia de quien se complace en *theatra*, en “espectáculos teatrales” que no serían sino el simulacro perverso, deformado, de la *Geselligkeit*, de la sociabilidad que buscaba cimentar Kant mediante la belleza. Esos espectáculos cortan en cambio la raíz misma de la «comunicabilidad». En términos de una «transestética de los residuos», dichos espectáculos –poco edificantes, a la verdad– son los *happenings* y las *performances* en los que se disuelve el principio del Estado-Nación, esa

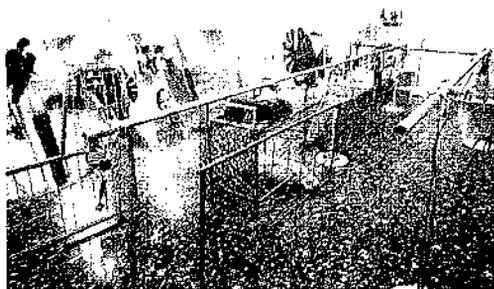
sustancia divina, esa realidad efectiva de la Idea con la que soñara Hegel. Ahí está, como ejemplo señero, la instalación *Germania*, de Hans Haacke, en la Bienal de Venecia de 1993, es decir: 60 años después de la toma del poder por Hitler. Ningún símbolo mejor que éste para expresar la rotura, el quebrantamiento de ese *substratum* sobrenatural y sobrehumano deseado por Kant para cerrar perfectamente el sistema. Lo que se nos ofrece es la imposibilidad misma de todo espectáculo, por hundimiento del suelo. Los espectadores son invitados a invadir el recinto para que se escuchen sus pisadas sobre los escombros, siniestramente peraltadas por altavoces. No es posible marchar ni avanzar: *piétiner sur place*. Recuerdos de un país roto que una vez quiso ser el corazón generoso de los pueblos (Hölderlin). ¿Dónde está la sublimidad de la guerra, “llevada con orden y respeto sagrado a los derechos civiles” como exigía Kant? Revulsivo del orden, contraorden: *Gegenwort*. Es la «contravoz» que ahora, tras Auschwitz, nos piden Haacke y Paul Celan.



*Germania. Hans Haacke. 1993.*

La seriedad trágica y grave de Haacke y su admonición relativa al pasado pueden verse bien complementadas por la sátira de Cady Noland, *Deep Social Space* (1989): una corrosiva radiografía de los ideales norteamericanos y su forma de vida al presente. Barras metálicas de gimnasia, equipo de equitación, barbacoa, cadenas y hojas metálicas impresas, apoyadas en las paredes de la sobrecargada habitación. En las hojas, fotografías de Patty Hearst, la hija del magnate (las cadenas recuerdan el secuestro), una de las primeras «víctimas» afectadas por el llamado “síndrome de Estocolmo”. El desorden heteróclito de la habitación no solamente no alivia, sino que agrava la sensación de impotencia y desperdicio, allí donde el tedio se va aproximando peligrosamente a la repugnancia (*Anekelung*, llaman los alemanes a esa sensación, que Kant asocia certeramente con la falta de sensaciones de la que adolece el espíritu (*Gemüt*), y donde se pone de relieve la vacuidad de la propia existencia (*Anthr.* § 14; VII, 151): tanto más desnuda, añadiríamos,

cuanto más sobrecargada de bienes de consumo y útiles para el *body-fitness* se halla nuestra estancia. Ridiculización de la vida cotidiana. A través de toda esa abundancia se muestra, *brilla por su ausencia* aquello que falta. Espectáculo de la nada, nadería que oculta púdicamente restos de vidas a medio vivir.



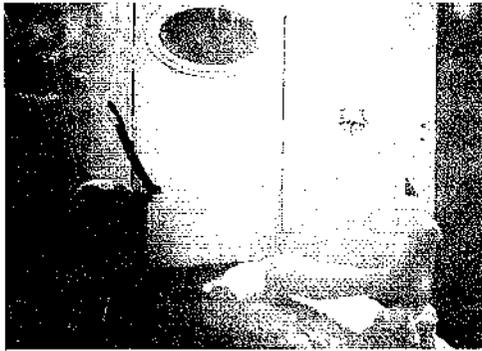
*Deep Social Space. Cady Notand. 1989.*

Esa impresión de agobio se tiene igualmente ante la instalación de Stuart Brisley, *Leaching out from the Intersection* (1981), donde la colada ridiculiza todo intento de salvar aquellos puntos en los que más cerca se está del puro desecho: habitación-lavandería, matadero, hospital. O el cruce –siniestro en su asepsia– de esos dos últimos ámbitos, en la impresionante *Cell III*, de Louise Bourgeois (1991), donde los fluidos: la sangre o el agua (grifos inútiles, colocados en la puerta), la carne y los miembros son tratados de forma inversa a como vimos en Pistoletto: contenidos desechables, inmundos y contaminantes son realizados en materiales nobles, en mármol, como para perpetuar el momento mismo de la mutilación y la sangre. Obsérvese además la presencia inquietante del espejo, que «inmiscuye» al espectador en la contemplación «serena» de la clínica-matadero claustrofóbica.

Tales son los terribles «espectáculos teatrales» que obligan al ojo a sumergirse en la sangre y el hedor, en los abismos de nuestra finitud, de nuestra *ruina*, de eso que San Agustín pretendía evitar centrando el ojo de su alma en un Dios inmóvil, en una suerte de almohada o *repousoir* (Cfr. *Inquietum est cor nostrum donec requiescat in te, Domine*). Pero todavía nos resta una vuelta de tuerca. Así, concluye el Santo: *nec anima mea unquam responsa quaesivit umbrarum; omnia sacrilega sacramenta detestor*. Buscar la respuesta entre las sombras de los muertos: prácticas espiritistas de las que San Agustín nunca gustó. Y sin embargo, ¿qué otra cosa que indagar por entre las sombras del pasado hacemos todos nosotros al leer los viejos textos, al contemplar las viejas pinturas y esculturas, al dialogar en fin –como decía Ortega– con la Isla de los Muertos? Sin embargo, la estética transgresora y *abyecta*, de camino voluntariamente desviado del bien [...] y del mal, no pretende en absoluto dominar el presente y el futuro conociendo los dictámenes de las almas muertas, sino interiorizar piadosamente el rasgo común del sufrimiento y la mortalidad. No es necesario estar muerto para ser una sombra de sí mismo: de los ideales no cumplidos, de

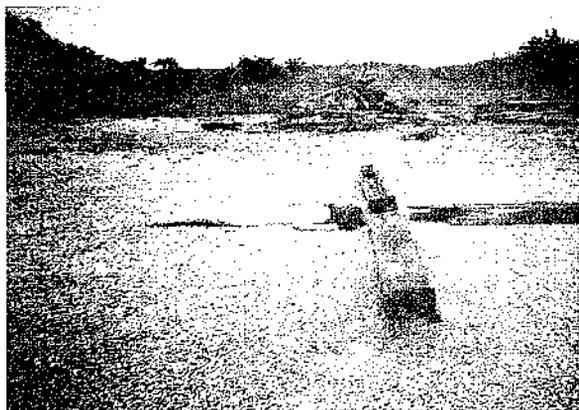


*Leaching out from the Intersection.*  
1981.



*Cell III. Louise Bourgeois. 1991.*

las expectativas abortadas, de un pasado tardíamente rechazado (y siempre es tarde para el rechazo y el arrepentimiento). Algo de eso nos transmite el desolado paisaje escogido para la *performance Instant Temples*, de Milan Knizak: una cantera abandonada, cercana a Marienbad; la fingida crucifixión de una mujer desnuda, sus formas blancas y muelles incogruentemente surgiendo del yermo artificial, dejado por la mano del hombre. De nuevo la sensación de algo que no está en su sitio, algo que causa pavor (*entsetzt*, diría un alemán) por estar desquiciado (*Entsetzen*). Una burla dolorosa, no sólo para el cristiano, sino quizá y sobre todo para quienes querían fundar una laica religión solidaria con los pobres aquí, en la tierra, sacando de ella sus tesoros y poniéndolos a disposición de la sociedad. Lo aquí representado es el fracaso del último relato de emancipación (la *performance* es de 1970–71, poco después de la llamada “Primavera de Praga” y del “socialismo de rostro humano”).



*Instant Temples. Milan Knizak. 1970-1971.*

*Omnia sacrilega sacramenta*: expresión de la más alta tentación, de la más peligrosa, casi como si estuviéramos frente al Anticristo. Pues esos sacramentos que rozan lo sagrado pretenden restaurar la vieja religión de la carne y de la sangre, patrocinados como están, piensa el Santo, por el Diablo, *simmia Dei*: el remedo deforme de Dios. Sin embargo, San Agustín no tiene en cuenta que pueden celebrarse «sacramentos» que, en su travesía en el mar del dolor, pasen entre la *Scylla* de la sujeción a la Unidad, a la Norma y al Bien Sumo y la *Caribdis* del elogio del placer y la carne, a la sombra -querida o no- del Mal. Sacramentos que hablen en efecto de lo «sagrado» como misterio tremendo de comunión en el dolor, de acompañamiento en los *tránsitos*, de aceptación de la fragilidad de la carne y de la desesperación ante la muerte del ser querido. Sacramentos de transgresión del bien y del mal: aceptación de la latencia en nosotros del caos primigenio.

Pero también aquí, para terminar este largo periplo, debemos establecer una gradación que tendrá, también, casi funciones de recopilación de todas las actitudes estéticas aquí examinadas. Y así pasaremos de la representación sacrilega -entre sarcástica y neopagana- de la muerte del Justo (en este caso, del propio artista) a la conciencia de la imposibilidad de imaginar la propia muerte, o del elogio -entre impúdico y gozosamente reivindicativo- de las propias secreciones a la «redención» final, obtenida al fin de la «redención» por cargar voluntariamente con la muerte del otro en una vida para siempre «tocada», afectada por esa fisura. Un final muy significativamente cercano a aquel ideal por el que pugna la ardiente alma agustiniana, pero obtenido no por apartarse escrupulosamente de los senderos de la perversidad (perversidad, naturalmente, respecto a la abstracción rectilínea de una Ley impuesta), sino por introducirse resueltamente en ellos, en fin, por atreverse a soportar la muerte en el alma y los estigmas del sufrimiento ajeno en el cuerpo propio.

El primer paso corresponde a una fotografía de una *performance* inolvidable de Hermann Nitsch (*80th Action*, 1984) en Prinzenorf, Austria, donde el artista, manchada de sangre la túnica blanca, está crucificado simbólicamente delante de un buey abierto en

canal, como en el conocido cuadro de Rembrandt. Es importante resaltar cómo la línea de sangre que mancha la túnica (ideal de pureza y castidad) sigue la línea vertical de las abiertas entrañas del buey. Además, aquí interviene por vez primera (al contrario de la «anestésico» clínica-matadero de la Bourgeois) el olfato, el más agresivo de los sentidos, el paroxismo diríamos del oído, ya que los vapores avasallan el interior del hombre y le recuerdan su origen terrestre y la fragilidad y excepcionalidad de su postura de *anablepa*: el animal que mira hacia arriba.



*80th Action. Hermann Nusch. 1984.*

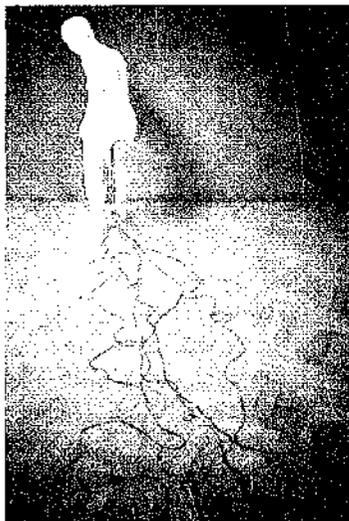
El segundo paso se da en la contemplación de ese imponente tiburón tigre, sumergido en una solución de formaldehído en una piscina de cristal y de acero. Damien Hirst tituló a la instalación: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). La incongruencia de decir “no existo” mientras estoy existiendo queda patente en esta indecisión entre la realidad y la representación «artística», una indecisión cercana ya por ello a los linderos de la repugnancia, pero contenida todavía (en una situación análoga a la de la estancia de Bourgeois) gracias a la asepsia de la presentación: a su sobriedad científica, casi diríamos a la pureza y castidad de esta muerte, suspendida *como si* el animal depredador (“si está muerto, lo perdono”, dice del rebelde Thomas Müntzer el Obispo en *Le diable et le bon Dieu*, de Sartre) hubiera conseguido para siempre, también él, su *corpus gloriosum*.



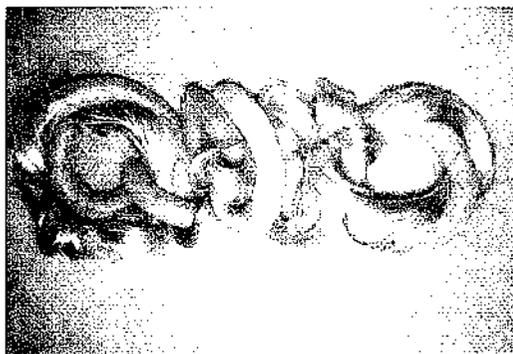
*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living.* Damien Hirst. 1991.

Los tres ejemplos siguientes nos sumergirán necesariamente en la sensación de asco, por la que tendremos necesariamente que pasar (como en los trances místicos) para encontrar la «redención» terrestre. En principio aparece púdicamente cubierta todavía por la orgullosa reivindicación feminista de los desechos del propio cuerpo, artísticamente transformado el reguero de sangre de la menstruación en bolas de cristal que remedan rubíes (Kiki Smith; *Zug*, de 1993). Inversión plena del asco: aquí la secreción, la excrecencia es guardada como si se tratara de algo valioso, de la misma manera que el desnudo femenino se presenta como contrahecho, en un violento escorzo que rompe la imagen tradicional que el varón tiene del cuerpo femenino como «objeto de deseo» y a la vez – contradictoriamente – como conjunción perfecta de formas bellas. El segundo caso lleva al paroxismo (hasta darle la vuelta irónicamente) esta reivindicación *genérica* de lo extraño y aun repugnante para el varón. Se trata de una fotografía (siendo el «original» una transparencia Cibachrom, más cristal, acero y aparato eléctrico) en la que podemos constatar la verdad del aserto kantiano sobre lo asqueroso. Aun sabiendo que se trata de un confesado «fraude» (*fake*): la reproducción de una reproducción que a su vez juega (como en el caso de la Familia Boyle) con la fibra de vidrio para remedar el intestino de una cerda, la yuxtaposición del supuesto tubo digestivo-excretorio (lo más bajo) con el cabello artificial, rubio y seco (lo más alto: el bucle como síntoma de la espiritualización del amor) constituye un genuino “rizar el rizo” (*Loop my Loop*, de Helen Chadwick, 1991). Doble espiral, doble hélice como un sacrilego ADN, con manchas de supuesta sangre, en doble manifestación de atracción y de repugnancia del cuerpo femenino en su interior y en su exterior. Orgullo de pertenecer a la tierra y de reivindicar el residuo que es la propia figura simbólica, el «imaginario» de la mujer: *similia similibus Dei*, imitación carnal de la imitación diabólica de Dios. Y, por ende, paso a la reconciliación por doble negación dialéctica, como Hegel sabía. Pero antes es preciso pasar por el trance quizá más duro de todos: la representación de la putrefacción del propio cuerpo, comido por los gusanos. Una paradójica *Action postume* (1974), de Gina Pane, a quien ya conocemos por su *Psyche*. Tremendo sarcasmo de aquello que en el *Fedón* exigía Sócrates del filósofo: que su meditación y su vida fueran una *praeparatio mortis*. Pero aquí la muerte no es presentada con la jovialidad del sabio que toma la cicuta, ni como el *genio* que baja abatida su antorcha o como el Cristo que bendice

a sus enemigos desde la Cruz, sino como una vuelta de la tierra a la tierra. Y sin embargo, es admirable la serenidad reflejada en los rasgos de la artista, el delicado equilibrio que aquí se muestra entre extrema vulnerabilidad y violencia, entre mascarada y masoquismo, en fin.



*Zug.* Kiki Smith. 1993.



*Loop my Loop.* Helen Chadwick. 1991.



*Action postume.* Gina Pane. 1974.

La última, definitiva retorsión: la vida entera es tomada como residuo: residuo de esperanzas, frustraciones e ideales que surcaron transversalmente la existencia, hiriéndola, alzándola o abajándola. Aceptación plena del residuo como tal: transgresión de la transgresión, verdadera *muerte de la muerte*. Aquí resulta ya indiscernible si el sacramento es sacrilego o dolorosa, pavorosamente cristiano. El título ya no es sarcástico, como en el caso del «retablo» de purpurina de Louise Nevelson y su *Royal Tide V*. Se trata del *Tríptico de Nantes*, de Bill Viola (1992): una proyección de video donde también el sonido es primordial (también aquí se da un blando susurro, más angustioso y siniestro empero que el descrito en el Primer Libro de los Reyes). Con el tríptico cae por tierra la hegemonía del ideal metafísico de la pureza pétreo, de la inmovilidad estatuaría. Mas no para sustituirlo

por una en el fondo fácil sumisión “al sentido de la tierra”, es decir para una celebración anacreóntica de la carne y los sentidos, sino para aprender la dura lección del *continuum* «vida-muerte», para descifrar en los rasgos descarnados del moribundo el presagio del nacimiento. *Nupcia que es tránsito*. Platón no es vencido, sino solamente «desplazado», sacado también él de quicio. La aséptica e higiénica afirmación de la οὐσίη incolora, amorfa e intangible: el ente entitativamente ente, queda ahora desvelado en su verdad. Era la Muerte, necesaria sin embargo para medir la intensidad de la vida. Y a las mientes vienen unos versos de Luis Cernuda, en un poema no en vano titulado *Mutabilidad*:

*Alma, deseo, hermosura  
son galas de las bodas  
eternas con la muerte:  
incolora, incorpórea, silenciosa.*



*Triptico de Nantes. Bill Viola. 1992.*

La vida es recuerdo constante de la muerte (Quevedo, mas también Knizak, en su *Instant Temples*), lucha amorosa con ella (Hölderlin, Cernuda, mas también Nitsch y su *Action*), interiorización (Chadwick) y exteriorización (Hirst, Gina Pane) de la muerte. Todo ello viene recogido en este verdadero «auto sacramental» de Bill Viola, celebrado entre paños negros, como en las tinieblas de la *passio christiana*, y con la entrada repentina a una estancia bañada de luz avasalladora, como en los Misterios eleusinos. Disolución hiperromántica de la propia personalidad, del propio yo, al pasar por los trances extremos de la ausencia de color por exceso y por defecto, por derramamiento y por invaginación. Allí, en el interior del «templo» electrónico, vuelve el ἐπιόπητης, el “iniciado” a sentir el temor sagrado ante la revelación de la identidad de la vida y la muerte, en cuanto estadios, estaciones de un *continuum* del que todos estamos prendidos, al que todos estamos sujetos. Ahí se encuentra el genuino *sustrato* común a la Naturaleza y a al Hombre, a la necesidad y a la libertad, que Kant buscara en vano por los vericuetos de una ética formalista. En el ala izquierda del tríptico asistimos al nacimiento del hijo del propio Viola; en el centro, una figura sumergida en un líquido amniótico se debate espasmódicamente entre la vida y la muerte sin renunciar en ningún momento a la lucha, en fantástico contraste con la falsa placidez del tiburón tigre de Damien Hirst; y en el ala derecha, la placidez de la muerte de una anciana consumida, al borde de la espiritualidad plena.

La tecnología de la «realidad virtual», al servicio de la αἴσθησις pura, separada de toda regla y norma que no sean las emanadas del propio dolor solidario. Lágrimas reales para una tensión repetida, para una transición en la que vida y muerte se reflejan e intercambian sus funciones, sin que esa confusión buscada entre representación «electrónica» y objeto «natural» susciten —como sostenía Kant— la sensación de asco, mas no por haber sobrepasado o eludido esa violenta emoción, sino por haberla transfigurado a través de la confesión mutua del carácter irremediablemente residual de nuestra existencia. Derivas, muñones de nosotros mismos que, como en Empédocles, a través de la φιλία van vinculándose con otros jirones hasta formar la bella cadena solidaria de los desechos del mundo, de los desechos que forman el mundo:

σάρμα εἰκη κεχυμένων κάλλιστος [...] ο κόσμος.<sup>17</sup>

---

17 La lucha erudita en torno a la lectura correcta de este enigmático Fragmento 124 (según la numeración de Diels-Kranz) de Heráclito favorece significativamente en sus dos versiones la interpretación «transtética» aquí realizada. Diels propuso en efecto leer el primer término del fragmento como σάρμα. En este caso, la versión sería: “El cosmos más bello, como desperdicios de lo que se echa al azar.” En los manuscritos se lee empero σάρξ (Cfr. la controversia en E. Zeller – R. Mondolfo, *La filosofía dei greci nel suo sviluppo storico. I-IV: Eraclito* —totalmente reelaborado por Mondolfo—. “La Nuova Italia”. Florencia, s. a., p. 26), y así Friedländer o McDermid proponen leer: “el más bello (se entiende: de los hombres) es carne compuesta de partes esparcidas al azar” (como un remedo de las doctrinas de Anaxágoras y Empédocles). En la mucho más reciente edición de *Die Vorsokratiker*, de Jaap Mansfeld (Reclam. Stuttgart 1983) se acepta la lectura σάρξ y, teniendo en cuenta que κόσμος puede significar también “orden”, se vierte (traduzco al castellano): “La ordenación de lo diseminado [o volcado] al desgaire es [...] la más bella.” (Fr. 125; I, 281). Para hacer el tema aún más complejo (y sugestivo), el ya citado *Dictionnaire grec-français* señala *sub voce* que σάρξ es “carne”, y por extensión “cuerpo”; pero en lenguaje eclesiástico significa también: “deseos de la carne, concupiscencia, la naturaleza corrompida, el mundo”. Si aplicáramos estas acepciones a la versión del fr. 124 tendríamos un hermoso aserto «transtético», sólo en apariencia tautológico: “El más bello mundo (en el sentido de “orden” y “legalidad”, F.D.) es como el mundo (en el sentido cristiano de “enemigo del alma”, F.D.) de lo esparcido al azar (o sea: de los desechos, F.D.)”. La diseminación plena de la concupiscencia (y de la más «espiritual»: la de los ojos), al impregnarse del olor y comulgar con la carne macilenta y destrozada, mas también con la virginal de la novia y la inocente del recién nacido, la concupiscencia invertida en saber, en la comprensión de que el dolor supremo futuro es parte integrante de la felicidad de ahora, y de que la felicidad suprema llevará integradas en sí, irresolubles y para siempre, las muchas muertes, los muchos dolores ajenos asimilados solidariamente, hechos carne de la propia carne: todo eso conlleva una *communio* genuinamente *spiritualis*, en la que las dos versiones del fragmento heraclítico se intercambian y dicen quiasmáticamente la verdad plena: el cosmos más bello es el resultado de la diseminación completa de la carne—desperdicio, del σάρκωμα (“como una herida que se cierra”, informa puntual y poético Alexander, p. 1274). Las heridas de la carne dejan huella en el Espíritu. O mejor: el Espíritu es la conjunción, el plexo de las heridas de la carne. *Q.e.d.*