



DAVID DOMÍNGUEZ ESCALONA
TESIS DOCTORAL

EL CUERPO ACCIDENTA- DO EN EL ARTE



UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE PINTURA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE DOCTORADO:
HISTORIA Y ARTES
DIRECTORA DE LA TESIS: ROSA BRUN JAÉN

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: David Domínguez Escalona
ISBN: 978-84-1306-514-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/62397>

DAVID DOMÍNGUEZ ESCALONA
TESIS DOCTORAL

**EL CUERPO
ACCIDENTA-
DO EN
EL ARTE**

Fotografía de portada:

David Escalona. Detalle de la Instalación
El carro de Apolo. 2015.

Diseño y maquetación:

Álvaro Fernández | www.unbuentipo.com

Gracias a Rosa Brun, a Chantal Maillard
(mi ángel de la guarda) y a mis padres
por la ayuda y la confianza.

ÍNDICE

01	INTRODUCCIÓN	08
02	CUERPO ACCIDENTADO	20
	2.1 El cuerpo humano como accidente natural	20
	2.1.1. Cuerpo molecular, celular, anatómico	20
	2.1.2. Cuerpo, sentidos y percepción	28
	2.2 El hombre como cuerpo extraño que accidenta el medio natural	35
	2.3 La Obsolescencia del cuerpo y la vergüenza Prometeica	46
	2.3.1. Cuerpo discapacitado. Envidia prometeica	61
	2.4 Al límite de lo soportable, cánones estéticos y cuerpo accidentado	
	La cenicienta de los 12 pares de piernas	70
	2.5 El cuerpo discapacitado como apertura a nuevos modos de representación	81
03	ACCIDENTE y REPRESENTACION	102
	3.1. Representación del accidente	102
	3.1.1 Caos	112
	3.1.2 Azar. Determinismo e indeterminismo	120
	3.1.3 Museo del Accidente	129
	3.2. Representación del cuerpo accidentado	133
	3.3. Representación accidentada	155
	3.4. Representación que accidenta	179
	3.5. Representación por accidente	181
04	ACCIDENTE Y ACONTECIMIENTO	188
	4.1. El accidente como acontecimiento	188
	4.2. El cuerpo accidentado como acontecimiento	215
	4.2.1 Enrique Metidines	215
	4.2.2. Frida Khalo y Joseps Beuys	224
	4.2.2.1. Accidente de Frida Khalo	231
	4.2.2.2. Accidente de Joseps Beuys	239
	4.2.3. Juan Muñoz	249
	4.2.4. Andy Warhol	258
	4.2.5. Rebbeca Horn	275
	4.2.6. Louise Bourgeois. Je t ' aime. Autoaniquilación deseada	288
05	CONCLUSIONES	300
06	BIBLIOGRAFÍA	328



**“TAN SÓLO EL
HOMBRE LIBRE PUEDE
COMPRENDER TODAS LAS
VIOLENCIAS EN UNA SOLA
VIOLENCIA, TODO LOS
ACONTECIMIENTOS EN UN
SOLO ACONTECIMIENTO
QUE NO DEJA LUGAR, YA,
AL ACCIDENTE”²**

²Gilles Deleuze citado por Maillard, Chantal, Matar a Platón, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 11.

**“HAY ACASO
OTRA SALUD,
COMO UN
CUERPO QUE
SOBREVIVE
LO MÁS LEJOS
POSIBLE A
SU PROPIA
CICATRIZ”¹**

¹Gilles Deleuze
Lógica del sentido
Barcelona, Paidós, 2005, p. 195

01

INTRO- DUCCIÓN

¿Es importante el cuerpo accidentado en el arte? ¿Cómo es representado en nuestra cultura un imprevisible y violento accidente? ¿Por qué apenas existen obras que traten sobre el accidente? ¿Cómo puede condicionar un imprevisible y violento accidente en la creación? ¿Podríamos hablar de una estética del discapacitado o del superviviente? Pero, ¿qué suele entenderse con la palabra accidente? Son las preguntas fundamentales que dieron pie a esta tesis doctoral.

El cuerpo accidentado es aquel que, debido a una lesión o a una enfermedad, sufre una alteración física o funcional. Un cuerpo accidentado es un cuerpo anormal, cuyas diferencias pueden transgredir y hacernos cuestionar la normalidad consensuada en nuestra sociedad, consti-

tuyendo así “un peligro”³. Un cuerpo de aspecto y comportamiento anormales puede ser como un inesperado accidente en nuestra cotidianidad, el cual puede desterritorializarnos y confrontarnos con nuestra temida otredad, cuando sus diferencias pueden brindarnos aperturas y posibilidades. Un cuerpo con una alteración en su estructura o funcionamiento es un cuerpo con una evolución única. Éste puede aportarnos otras perspectivas en el arte, haciéndonos conscientes de formas de hacer, de representar o de relacionarnos. Un accidente o estado patológico puede llegar a ser un suceso excepcional que despierte en una persona una creatividad, en ocasiones, desbordante⁴. En estos casos debería hablarse de “salud y no de patología”⁵.

3 Sacks, Oliver, *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 92.

4 *Id.*, *Musicofilia*, Barcelona, Anagrama, 2009, pp. 192-193.

5 *Ibidem.*, p. 383.

La tesis no trata de hacer una apología del desorden, del dolor o de la herida. Tampoco aborda la discapacidad o el trauma desde la Arteterapia. No incide en el arte como proceso curativo, sino en el conflicto y en la contingencia como germen de la creación o apertura a nuevas posibilidades en el arte y en, prácticamente, todos los ámbitos de la vida. Por otra parte, la investigación se centra en la alteraciones físicas, y no en las disfunciones psicológicas, aunque ambas estén íntimamente relacionadas. No poseemos un cuerpo y una mente como partes diferenciadas, somos un cuerpo-mente. Nuestros movimientos corporales generan ideas e imágenes mentales y viceversa. La mente se prolonga en el cuerpo y, con éste, se proyecta en el mundo. Casi todas las actividades, incluso las más abstractas, comienzan como prácticas corporales. El cuerpo *piensa* y el conocimiento no sólo es conceptual. El mismo acto de escribir esta tesis ha generado pensamientos imprevisibles que, quizá, de otro modo no hubieran surgido. El cuerpo, como pensaba, Deleuze, ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo.

Es importante señalar que las motivaciones parten de las experiencias generadas a lo largo de mi trayectoria artística, de mi formación en Medicina y de la discapacidad que me produjo el grave accidente que tuve hace años. El peregrinaje por hospitales y mi relación con los enfermos y los médicos, tanto como paciente como estudiante, me otorgaron otra perspectiva de la discapacidad. Durante los largos periodos de convalecencia, tras las numerosas intervenciones quirúrgicas de la que fue objeto mi mano derecha, tuve que ingeniármelas y buscar nuevas soluciones para escribir, dibujar, modelar o tocar un instrumento. Por no hablar de simples tareas cotidianas que, a veces, se convertían en una verdadera hazaña realizarlas. Esto me hizo pensar de forma crítica a cerca de los modos normalizados que existen en nuestra sociedad, de la *postura correcta* que debía adoptar si quería *ser apto*, cuando la *normalidad* podría constituir la mayor anormalidad u obstáculo para nuestro desarrollo. Es imposible conocer nuestro potencial creativo cuando, ya de niños,

y antes de que nuestro cuerpo y sistema nervioso hayan madurado plenamente, se nos están imponiendo modos de pensar, sentir o actuar. Los planes y programas educativos fijados por el Estado podrían inhibir más capacidades de las que fomentan.

La escasa importancia que se le ha otorgado al cuerpo accidentado a lo largo de la historia es una de las razones principales por la que se ha realizado esta investigación. Tanto las representaciones de cuerpos accidentados reales, como los estudios acerca de los particulares modos de representar que tienen estos cuerpos anormales, son casi inexistentes a lo largo de la historia.

Uno de los detonantes de la tesis fue la lectura de *Matar a Platón*, un insólito poemario en el panorama literario español por el que otorgaron a su autora, la poeta y filósofa Chantal Maillard, el Premio Nacional de Poesía de 2004. Éste trata de cómo un accidente, por muy terrible que sea, puede llegar a constituir algo más que una tragedia o anécdota en nuestra vida cotidiana, de cómo puede llegar a convertirse en un acontecimiento que puede efectuar un cambio de nuestra perspectiva acostumbrada. *Matar a Platón* intenta evocar el instante en el que un hombre es reducido a un amasijo de carne y metal irreconocible tras ser aplastado por un tráiler. Esta impactante metáfora dio pie a una serie de reflexiones sobre temas como: la vulnerabilidad del hombre ante sus artefactos, la arriesgada tecnificación de la vida, la existencia y la negación de los accidentes en nuestras sociedades del bienestar, la mirada del espectador ante las tragedias reales y representadas, etc.

Sin duda, los accidentes son una realidad en nuestra vida cotidiana y, a veces, son tan difíciles de asimilar que nos parecen irreales, sea por creencias, por la manipulación mediática, por el miedo, por la falta de costumbre o por ignorancia. Puede ser que aquello que solemos ver como accidental atañe a una *realidad compleja* imposible de comprender, aunque sí podamos comunicarla mediante metáforas, siendo el

arte y la poesía medios apropiados para ello. Es decir, lo que difícilmente puede ser razonado, puede ser sugerido o tratado desde el ámbito estético.

Dos citas del filósofo Gilles Deleuze fueron importantes:

El acontecimiento no es lo que ocurre (accidente), es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace seña y nos espera (...) es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre.⁶

*Tan sólo el hombre libre puede comprender todas las violencias en una sola violencia, todo los acontecimientos en un solo Acontecimiento que no deja lugar, ya, al accidente.*⁷

¿Un acontecimiento es algo que sucede sin suceder en realidad? ¿Lo importante no es aquello que ocurre sino “en” lo que ocurre? ¿Un hombre debe ser libre para comprender todas las violencias cuando es violentado? ¿A qué tipo de libertad y comprensión se refiere Deleuze? ¿A qué nivel de conciencia o “realidad” alude?

Deleuze insinúa que lo verdaderamente importante es aquello que está fuera del pensamiento y no puede ser representado aunque, sin embargo, es lo nos fuerce u obligue a pensar. Una de las grandes inquietudes de este filósofo francés es establecer las bases de un pensamiento que pueda captar la singularidad de los acontecimientos. Deleuze afirma que el arte, liberado del modelo clásico de representación o de la

mímesis, puede dar cuenta de los complejos acontecimientos. Así pues, el pensamiento de Deleuze es una lanza a favor de los artistas, cuyas expresiones y obras estudia, no para ilustrar sus teorías, sino para crear nuevos conceptos. Un ejemplo es el ensayo *Lógica de la sensación*, que realiza partiendo de las ideas y obras del pintor Francis Bacon.

El tipo de saber por el que apuesta Deleuze, que requiere de una inversión radical del platonismo, no es axiomático, se basa en el modelo del devenir y de la heterogeneidad, esto es, intentan aprehender la diferencia, se opone a lo estable, a lo idéntico y a lo constante, por lo que constituye un saber problemático. Deleuze afirma que fueron los estoicos los primeros revolucionarios al invertir el platonismo, pero no trazando una línea de separación entre un mundo sensible y un mundo de ideas suprasensibles, sino entre los hechos o cosas y los acontecimientos ideales. Los estoicos distinguieron dos planos de realidad, por un lado, el del ser profundo; por otro, el de los acontecimientos virtuales que se dan en la superficie del ser a modo de extra-seres incorpóreos. El acontecimiento sería un efecto (de nuestros cuerpos, acciones y estados) desprendido como “un vapor incorporal”. Pero hay que advertir que lo “ideal” del acontecimiento nada tiene que ver con el idealismo, sino a un fenómeno incorpóreo que se relaciona con el devenir intempestivo Nietzscheano, es decir, con “el ser en cuanto no-ser”, algo que la filosofía clásica no negó y que, sin embargo, rechaza por suponer una amenaza, pues conllevaría la ruina de su andamiaje metafísico. Entonces, ¿cómo se puede concebir algo

6 Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 183: “el acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera (...) es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede”.

7 Citado por Maillard, Chantal, *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 11.

Parece una traducción que ha realizado Chantal Maillard de *Lógica de la sensación*, cuyo título original es *Lógica du sens*, publicado en francés por *Les Éditions de Muniut, París*. No obstante, existe otra traducción del mismo párrafo realizada por Miguel Morey en Deleuze, Gilles, *Lógica del Sentido*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 183-186:

“El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera (...) Es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede”.

“Sólo el hombre libre puede entonces comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos mortales en un solo Acontecimiento que ya no deja sitio al accidente”.

que produce nuestros cuerpos y es irreductible a ellos? ¿Cómo pensar en una trascendencia que nada tiene que ver con lastrados conceptos como “espíritu”, “dios” o “eternidad”? ¿Cómo pensar una *trascendencia-sin trascendencia* que es efecto del *aquí-ahora*, que depende de lo corporal o terrenal? Para la captación de un acontecimiento es necesario una predisposición mental o una actitud estética desacostumbrada en nuestra cultura occidental, de un espectador que conforme y participe de aquello que contempla. Esto difiere del papel pasivo que otorga Kant al espectador, del desinteresado placer que tiene lugar durante la contemplación estética de una obra de arte.

El modelo de pensamiento rizomático propuesto por Deleuze -y Guattari -, heredero del vitalismo nietzscheano, y cuyas obras se caracterizan por su excepcionalidad y transversalidad, fueron claves para esta tesis doctoral, en la que la metodología es abierta y flexible. Se apuesta por la interdisciplinaridad y transversalidad del conocimiento, ofreciéndose puntos de vista desde la estética, la filosofía, la historia del arte, la literatura, el cine, la música, la antropología, la medicina; la música, la genética, la química, la física y la biología. Pese a que el arte y la ciencia son dos disciplinas muy diferentes, partimos de que la ciencia actual, más indeterminista que nunca, tiene cierta función creadora, es decir, se acerca cada vez más a la estética. Las teorías científicas ya no imponen verdades absolutas, no pretenden dar una visión global y estable del mundo, sino propone realidades o posibilidades. La ciencia se centra cada vez más en el estudio de casos particulares, de fenómenos complejos que no pueden ser abordados por los *a priori* y la casualidad de la racionalidad. ¿Cómo del caos puede surgir imprevisiblemente estructuras altamente organizadas? ¿Cómo un accidente, aparentemente insignificante, puede tener grandes consecuencias en nuestra vida cotidiana? ¿Cómo aceptar que dos electrones se comuniquen de forma simultánea e independiente del espacio-tiempo y tengan comportamientos diferentes cuando son observados? ¿Cómo asimilar un fenómeno de

desdoblamiento, de sincronidad o de simultaneidad? La ciencia, que según Deleuze “nunca dejó de delirar”, parece reencontrarse con saberes del pasado. La ciencia está obligada a pactar con lo que antes rechazaba, con lo imprevisible y lo accidental, con el caos y el ciego azar, fuente de contingencia y novedad.

Los principales objetivos de esta tesis son :

- *Abordar las relaciones entre accidente y representación en nuestra cultura.*
- *Reflexionar acerca del origen accidental del hombre y de sus artefactos.*
- *Incidir en la importancia del cuerpo accidentado en el ámbito del arte.*
- *Desmentir el mito del progreso tecnológico y mostrar sus paradigmas ocultos.*
- *Ofrecer otros puntos de vista de la creación de artistas que han sufrido un accidente.*
- *Reivindicar la capacidad metafórica o creativa a la hora de afrontar la enfermedad y la discapacidad.*
- *Visibilizar la discapacidad en y desde el mundo artístico profesional.*
- *Evidenciar la producción artística y la discapacidad como experiencia generadora de conocimiento.*

Ha sido oportuno dividir la tesis en dos partes fundamentales, una parte teórica y otra práctica. En ésta última se expone, a modo de conclusión, la exposición *Para qué quiero Pies*, proyecto personal creado en torno a los temas teóricamente tratados, pues en el ámbito de las artes no sólo tratamos con conceptos, sino con imágenes u objetos materiales. Si tratara con conceptos, me limitaría tan sólo a exponer palabras, como diría Beuys.

Deleuze opina que una idea en arte o en cine no es lo mismo que una idea en filosofía, constituyendo un fenómeno del que, mejor que los artistas, nadie pueden hablar. El arte, en sí mismo, es un complejo medio de expresión con una “naturalidad” o unas “leyes” propias y diferentes a las de la filosofía. El pensador francés opina que las ideas hay que tratarlas como “si fueran

potenciales” y de forma “inseparable de su medio de expresión”⁸. Esto no quiere decir que del arte no se pueda filosofar y viceversa. De hecho, Deleuze piensa que la filosofía es tan creativa como cualquier otra disciplina, pues su objetivo es crear conceptos, los cuales no existen en el mundo esperando a ser descubiertos, hay que fabricarlos partiendo de una necesidad.

Aunque ha sido necesario estructurar la tesis doctoral en diferentes bloques temáticos, muchos de éstos se encuentran conectados rizomáticamente a modo de mesetas deleuzeanas, por lo que se podría cambiar el orden de lectura sin alterar la comprensión global. Dichos bloques temáticos, con sus correspondientes capítulos y subcapítulos son:

02. CUERPO ACCIDENTADO

2.1. EL CUERPO HUMANO COMO ACCIDENTE NATURAL.

2.1.1. Cuerpo molecular, celular, anatómico

Se reflexiona acerca del origen y la evolución biológica accidental del ser humano, el cual constituye un fenómeno insólito en el universo.

2.1.2. Cuerpo, sentidos y percepción

Se recapacita sobre la extraña capacidad del cuerpo de auto-afectarse y ser afectado por el mundo, sobre los límites y limitaciones de sus órganos sensoriales respecto a los accidentes que acaecen.

2.2. EL HOMBRE COMO CUERPO EXTRAÑO QUE ACCIDENTA EL MEDIO NATURAL.

Se habla de la inadaptación del ser humano al medio natural y de su necesidad de crear artefactos o prótesis para su supervivencia. El concepto de “sobre naturaleza” de Ortega y Gasset es fundamental.

⁸ Deleuze, Gilles, palabras extraídas de la Conferencia “Qu’est-ce que l’acte de creation”, dada en “Mardis de la Fondation” el 17 Mars de 1987, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>> (14-X-2016).

02. CUERPO ACCIDENTADO

2.3. LA OBSOLESCENCIA DEL CUERPO Y LA VERGÜENZA PROMETEICA

Se hace una reflexión sobre el complejo de inferioridad o “vergüenza prometeica” que tiene el ser humano respecto a sus aparatos y sobre la progresiva fetichización de su cuerpo, una idea que desarrolla el filósofo Günther Anders. Sin perder de vista el posthumanismo, que considera obsoleto y accidental el cuerpo. Para ello se analizan obras de diferentes creadores (Björk, Viktoria Modesta, Sophie Oliveira, Sterlac, etc.). También se analiza el papel del cuerpo discapacitado en nuestra cultura, objeto idóneo para potenciar nuestros complejos o la “vergüenza prometeica” .

2.4. AL LÍMITE DE LO SOPORTABLE, CÁNONES ESTÉTICOS Y CUERPO ACCIDENTADO. LA CENICIENTA DE LOS 12 PARES DE PIERNAS

Partiendo de una escena de la película experimental *Cremáster 3* de Mathew Barney, protagonizada por la atleta paraolímpica y modelo Amiee Mullins, se reflexiona acerca de los cánones de belleza como forma de sometimiento, maltrato y deformación del cuerpo, haciendo una relectura del cuento popular *La Cenicienta*.

2.5. EL CUERPO DISCAPACITADO COMO APERTURA A NUEVOS MODOS DE REPRESENTACIÓN

Se revisan autores (Goltzius, Matisse, Paganini, Beethoven, Farinelli, fenómenos Savant, etc.) que, debido a sus alteraciones corporales, han desarrollado estrategias creativas y han dado lugar a formas de expresión novedosas y revolucionarias en su tiempo. Asimismo, se hace una reflexión sobre las alteraciones corporales que conlleva el aprendizaje y la adquisición de habilidades técnicas, sobre los difusos límites del virtuosismo y la discapacidad.

03. ACCIDENTE Y REPRESENTACIÓN

3.1. REPRESENTACIÓN DEL ACCIDENTE

Se analiza el confuso significado de la palabra accidente en nuestra cultura, que suele relacionarse con “caos” y “azar”, dos controvertidos conceptos que se estudian con más detenimiento en los siguientes subcapítulos:

03. ACCIDENTE Y REPRESENTACIÓN

3.1.1. Caos.

Se recapacita acerca de los espacios que se han reservado al caos en nuestra cultura, de las tradiciones asociadas a él, de las nuevas perspectivas científicas – la Caocología- y sobre el papel constructivo y destructivo de dicho caos.

3.1.2. Azar. Determinismo e indeterminismo

Se estudian las teorías científicas que aceptan y estudian el azar -termodinámica, mecánica cuántica, genética, etc-, que rige nuestro organismo, siendo la única fuente novedad y cambio. Se hace una revisión general de dicho concepto y se enumeran diferentes tipos de azar desde el punto de vista filosófico (azar epistemológico y azar ontológico), el científico (azar instrumental y azar esencial) y el estético (azar como ley del caos). Se hace hincapié en la función creadora de la ciencia actual para, posteriormente, recapacitar sobre la inclusión del azar en la creación artística con la llegada del Dadaísmo.

3.1.3. Museo del Accidente

Se hace un análisis de este contradictorio y utópico proyecto con el que Paul Virilio intenta mostrar la cara destructiva y contraproductiva de nuestro sistema capitalista.

3.2. REPRESENTACIÓN DEL CUERPO ACCIDENTADO

Se hace una revisión de obras de arte de algunos artistas de diferentes épocas en las que el cuerpo deforme, amputado o herido cobran especial protagonismo.

3.3. REPRESENTACIÓN ACCIDENTADA

Se estudian casos en los que obras de arte y monumentos han sido destruidos de forma accidental o intencionada por la acción del propio hombre (guerras, espolios, atentados, actos vandálicos...) o por los fenómenos de la naturaleza.

3.4. REPRESENTACIÓN QUE ACCIDENTA

Se realiza un estudio de obras de arte peligrosas que han herido o matado a espectadores, técnicos de montaje o a sus propios autores.

03. ACCIDENTE Y REPRESENTACIÓN

3.5. REPRESENTACIÓN POR ACCIDENTE

Se reflexiona a cerca de cuerpos y objetos que se han convertido en representaciones azarosas de una cultura o de un ecosistema gracias a los efectos conservadores del accidente o catástrofe que los hizo desaparecer. Se toma como referencia los yacimientos arqueológicos de Pompeya y Herculano y el yacimiento fósil de Burgess Shale.

04. ACCIDENTE Y ACONTECIMIENTO

4.1. EL ACCIDENTE COMO ACONTECIMIENTO

A través de un análisis del poemario *Matar a Platón* de Chantal Maillard, que tiene como tema un violento accidente de tráfico, revisamos las ideas que tiene Gilles Deleuze sobre el acontecimiento partiendo de su ensayo *Lógica del sentido*.

4.2. EL CUERPO ACCIDENTADO COMO ACONTECIMIENTO

Trata sobre artistas que han sufrido un accidente corporal o han presenciado el accidente de otros cuerpos de forma directa o indirecta, constituyendo tal experiencia un acontecimiento que han dado un giro en su trayectoria artística. Se hace una revisión y análisis de obras, cuya complejidad se debe al intento de comunicar dichos acontecimientos irrepresentables, pues invalidan la lógica o todo pensamiento dicotómico, amalgaman espacios y tiempos heterogéneos, además de comunicarse con otros acontecimientos.

4.2.1. Enrique Metidines

Se reflexiona a cerca del interés que tiene este autor en captar el acontecimiento fotografiando la mirada de los testigos de accidentes que acaecen en nuestra vida cotidiana.

4.2.2. Frida Khalo y Joseps Beuys

Se hace una comparación del accidente de tráfico del que fue víctima Frida y del accidente aéreo que sufrió Beuys. Se hace un análisis del efecto que tuvieron ambas tragedias en sus carreras artísticas.

04. ACCIDENTE Y ACONTECIMIENTO

4.2.3. Juan Muñoz

Se realiza una investigación sobre los accidentes que simula en sus obras, además de recapacitar acerca de los problemáticos límites entre el accidente, el acontecimiento y la representación, de la representación artística entendida como accidente-acontecimiento y del cuerpo accidentado entendido como otredad.

4.2.4. Andy Warhol

Se recapacita acerca del intento de asesinato del que fue objeto el artista, de la exhibición de su cuerpo herido como obra de arte y de su obsesión con la muerte que refleja en su controvertida serie *Death and Disasters*.

4.2.5. Rebecca Horn

Se hace un estudio del accidente pulmonar que sufrió esta creadora y de los efectos que tuvo en su producción artística. Se hace especial hincapié en *Concierto en sentido Contrario*, intervención en la que Horn alude tanto a su trauma personal como a los traumas históricos, evidenciando ciertos paralelismos entre el pensamiento de Gilles Deleuze y de Walter Benjamin.

4.2.6. Louise Bourgeois. Je t' aime. Autoaniquilación deseada

A través e la instalación *Cell (Arco de histeria)*, se reflexiona acerca de los modos de vida alienantes y destructivos que imperan en nuestra cultura, del servomecanismo que ha calado en todos los ámbitos de la vida.

05. CONCLUSIONES. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Se expone *Para qué quiero pies*, un proyecto de exposición, realizado en el Espacio Iniciarte de la Junta de Andalucía de Málaga, que consistió en dos instalaciones artísticas cuyo tema fue el cuerpo accidentado como acontecimiento.



“

YA SÓLO SOY UN GRITO, UN DOLOR (...) ESTOY EN UNA BURBUJA, MÁS O MENOS INFLADA. SOY ESA BURBUJA. UNAS VECES SU MEMBRANA FLÁCIDA, DESINFLADA, SE PEGA A MI CUERPO, COINCIDE CON MI PIEL, OTRAS REBOSA, ENVUELVE EL LECHO, INVADE LA HABITACIÓN (...) VISLUMBRO EL NACIMIENTO DE UN CUERPO BAROMÉTRICO, PLUVIOMÉTRICO, ANEMOMÉTRICO, HIGROMÉTRICO. UN CUERPO POROSO DONDE VENDRÁ A RESPIRAR LA ROSA DE LOS VIENTOS. NO EL DESECHO ORGÁNICO QUE SE PUDRE SOBRE UN CAMASTRO, SINO EL TESTIGO VIVO Y NERVIOSO DE LOS METEOROS (...) Y ES QUE DESDE HACE DOS HORAS, MI PIERNA IZQUIERDA -LA AMPUTADA, LA INVISIBLE-, SALIÉNDOSE DEL VENDAJE, DE LAS SÁBANAS DE LA CAMA, COLGABA SOBRE EL SUELO DE LA HABITACIÓN. MI PIERNA INVADÍA EL CUARTO, MI BRAZO IZQUIERDO SE HABÍA REPLEGADO POR COMPLETO EN SU VENDAJE, Y MI MANO, SI BIEN NO HABÍA DESAPARECIDO, ERA BAJO LA GASA SÓLO UN CAPULLO DE NARCISO DE LAS NIEVES (...) MI CUERPO ES TAMBIÉN UN TODO ORGÁNICO DESMEMBRADO, EN ADELANTE SOY UNA BANDERA ONDEANDO AL VIENTO, Y SI SU BORDE DERECHO ESTÁ PRISIONERO EN LA MADERA DEL ASTA, EL IZQUIERDO ESTÁ LIBRE Y VIBRA, FLOTA Y SE ESTREMECE CON TODA SU ESTAMEÑA ENTRE LA VEHEMENCIA DE LOS METEOROS.¹

¹ Tournier, Michel
Los meteoros, Alfaguara, Madrid, 2002
pp. 455, 458, 463, 467, 468, 469.

”

02

CUERPO ACCIDENTADO

2.1.

EL CUERPO HUMANO COMO ACCIDENTE NATURAL

2.1.1.

CUERPO MOLECULAR, CELULAR, ANATÓMICO.

El ser humano es un objeto extraño y accidental, es como un fósil viviente que, a través del estudio de sus tejidos y moléculas, puede revelar su origen estocástico. Su sangre tiene una concentración muy parecida a la del agua marina. Los procesos químicos de sus células son prácticamente iguales a los de la bacteria más primitiva. Tanto el cuerpo humano como los cuerpos celestes, que a simple vista nos parecen insignificantes, están compuestos por los mismos elementos químicos, son el resultado de una sucesión de accidentes fisicoquímicos que han tenido lugar de forma aleatoria durante miles de millones de años. Para que pudiera existir el hombre, fue necesaria la formación previa del universo.

2.1.1.

CUERPO MOLECULAR, CELULAR, ANATÓMICO

Según numerosos mitos de creación, el universo surge de la nada, del caos indiferenciado o de la división de una unidad primordial que constituía un todo². Como indican muchos relatos antiguos todo parece surgir tras un gesto, una movimiento o una vibración inicial. El Génesis nos cuenta que el hombre fue creado con limo y polvo, los materiales a los que debía volver tras su muerte. El lejano Yahvé, siempre oculto tras las nubes, hizo al ser humano (sin pisar tierra) para que pudiera contemplar y admirar todo cuanto había creado. En el pasado se pensaba que todo permanecía invariable desde el origen. Se creía que la desaparición de muchas especies, cuyos restos fósiles encontramos, se debió a las grandes catástrofes naturales que acaecieron. Pero el evolucionismo de Darwin echó por tierra esta teoría catastrofista al demostrar que el hombre, como el resto de especies, era el producto de una larga evolución de las formas más simples de vida a las más complejas. Actualmente, tanto el teocentrismo como el antropocentrismo han perdido vigencia. Los artefactos y métodos científicos nos ofrecen una visión cada vez más inestable de la “realidad” conformen ganan en sofisticación y precisión. A medida que el hombre desnaturaliza la propia naturaleza con su avanzada tecnología, toma mayor consciencia de su gran complejidad y de su inminente desaparición. La naturaleza ha dejado de ser sagrada e inmutable. Se ha descubierto que la propia materia es inestable y está compuesta prácticamente de vacío. La física cuántica demuestra que a niveles subatómicos reina el indeterminismo o el azar más absoluto. Pero los físicos cuánticos no conciben el vacío como ausencia, sino como un campo de posibilidades infinitas en el que partículas y antipartículas aparecen y desaparecen de forma constante. Para el físico David Jou, “no es impensable que un vacío cuántico espumoso primordial, en que el espacio y el tiempo también fluctuaran, pudiera ser el origen de una multitud de universos”³.

El racionalismo declaró la guerra al mito y se impuso como modelo de pensamiento en occidente. No obstante, tanto el relato mítico como el relato científico son dos usos de la razón, que surgen ante la necesidad de ofrecer una visión ordenada y coherente de la realidad y otorgar un sentido a nuestra existencia. La ciencia impone verdades objetivas y universales, mientras que el pensamiento mítico sugiere ficciones que activan la imaginación del individuo haciéndolo partícipe de una cosmogonía, de unos símbolos y metáforas determinados. Según Remo Bodei, la sociedad intenta mantener a sus individuos anclados a la realidad común permitiendo la existencia de ideas extravagantes e

2 Vid. Maillard, Chantal, *El Crimen perfecto. Aproximación a la estética india*, Madrid, Tecnos, 1993.

3 Jou, David, *Introducción al mundo cuántico. De la danza de las partículas a las semillas de las galaxias*, Barcelona, Pasado y presente, 2013, p. 272.

2.1.1.

CUERPO MOLECULAR, CELULAR, ANATÓMICO

irracional dentro de unos límites prefijados –mitos, religiones u otro tipo de creencias–. Sin embargo, el delirio obliga a la razón “a mirar dentro de sus pliegues, a no reconocerse como un monolito, sino como una familia de procedimientos que remiten a un tronco común y que, para evolucionar, debe afrontar continuos desafíos”⁴. Para Mumford la ciencia, los ritos y nuestra capacidad de metaforizar, tienen su origen en el pensamiento delirante del hombre primitivo. Este autor piensa que el ser humano en el pasado, debido a su sistema nervioso hiperdesarrollado y excitable, tenía una predisposición maníaca y destructiva, por lo que fue indispensable que aprendiera a controlarlo. Es decir, el hombre prehistórico, antes que nada, debía sobrevivirse a sí mismo⁵. Sin embargo, como sostienen algunas teorías psicológicas, nuestro pensamiento cognoscitivo o religioso no es paralelo a una evolución biológica gradual, es más bien un proceso aprendido que se relaciona con el pensamiento alucinatorio provocado por desastres y a cataclismos⁶. Puede ser que el hombre inventara a sus dioses y el mundo de las ideas para guarecerse de la realidad desbordante que acontecía en cada instante. Puede ser que la ciencia nunca haya dejado de delirar.

Según teoría del Big-bang, aceptada prácticamente por toda la comunidad científica, la materia se concentraba en un punto de densidad infinita que, tras estallar, se dispersó en todas las direcciones y creó el universo⁷. Las partículas subatómicas, provenientes de esta gran explosión, formaron rápidamente hidrógeno, que se condensó y dio lugar a la primera generación de estrellas. En el interior de estas estrellas primigenias, debido a las altas temperaturas (1500.000.000 °C), se fusionaron los núcleos de hidrógeno y se crearon el resto de elementos químicos conocidos. Pero estas colosales estrellas, debido a la acumulación de átomos pesados, se volvieron inestables y explotaron para dar lugar a espectaculares supernovas, cuyos átomos se dispersaron en el espacio interestelar en forma de gas y polvo creando inmensas nebulosas. Las grandes ondas expansivas, generadas por las posteriores explosiones de otras estrellas, provocaron la agitación y la colisión de los átomos de las nebulosas, que acabaron por agruparse y formar una segunda generación de estrellas más pequeñas y con una corte de planetas a su alrededor, como fue

4 Bodei, Remo, *Las lógicas del Delirio*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 11.

5 Mumford, Lewis, *El mito de la máquina. Técnica y Evolución humana*, Logroño, Pepitas de calabaza, p.71.

6 Vid. Jaynes, Julian, *El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

7 El Universo parece que pudo haber surgido de un agujero negro en un universo con más dimensiones, como propone un nuevo estudio realizado por científicos del Instituto Perimeter de Física Teórica, publicado en *Scientific American*. Puede ser que, antes del Big-bang, el gran cataclismo que fue el origen de todo cuanto existe, pudo haber ocurrido otro suceso. El Big-Bang puede ser el espejismo tridimensional del colapso de una estrella de un universo diferente.

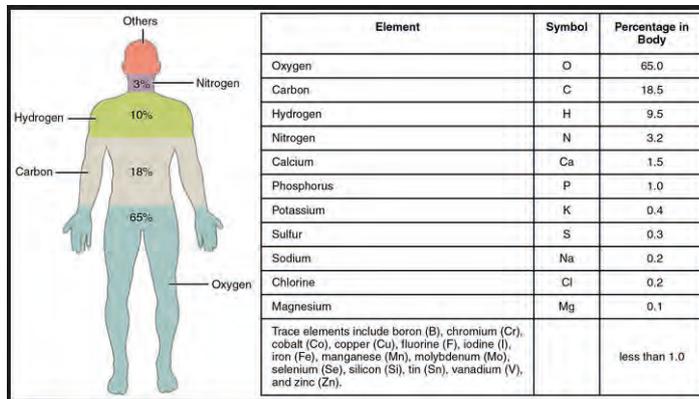
2.1.1.

CUERPO MOLECULAR, CELULAR, ANATÓMICO

el caso de nuestro sistema solar. No olvidemos que el Sol es tan sólo una estrella de entre los trillones de estrellas existentes en el universo y que, debido a su tamaño relativamente pequeño, sólo puede alcanzar temperaturas de hasta diez millones de grados. A dicha temperatura sólo pueden fusionarse núcleos de hidrógeno para dar lugar átomos de helio y grandes cantidades de energía en forma de luz y calor. Pero, “curiosamente, la potencia liberada por el Sol por unidad de masa es una cien veces inferior a la energía metabólica que desprende una célula biológica”⁸. ¿Cómo es posible esto?

La formación de supernovas, que pueden llegar a ser tan luminosas como una galaxia⁹, es un fenómeno muy común en el universo. Si se produjera este accidente estelar a no más de cincuenta años luz de la Tierra, los seres vivos se extinguirían a causa de las fuertes radiaciones emitidas. Aún recibimos luz de astros que se extinguieron a años luz de nosotros, y la luz de las estrellas jóvenes o nacientes nunca llegaremos a contemplarlas, pues nuestra vida es un instante ínfimo en el vasto universo. Parece que el universo que observamos es un reflejo de una des-aparición o accidente ininterrumpido.

Fig. 1. Tabla con porcentajes de los elementos químicos más abundantes que componen el cuerpo humano.



Con la célebre expresión “somos polvo de estrellas” el astrólogo y divulgador Carl Sagan¹⁰ insinuaba el origen remoto de los átomos que conforman nuestro cuerpo. Por muy raro que nos parezca, estamos constituidos con los restos de estrellas que desaparecieron hace miles de millones de años. Pero, ¿cómo surgieron los organismos vivos a partir de la materia inerte?

⁸ Jou, David, *Op. cit.*, p.74.

⁹ La explosión de una estrella masiva formó La nebulosa del Cangrejo, un suceso excepcional que pudieron ver a simple vista, a plena luz del día y durante semanas los astrónomos chinos en 1054.

¹⁰ Esta expresión se hizo popular debido a la serie documental *Cosmos: un viaje personal*, que el autor produjo en 1980. A partir de estos capítulos escribió su conocido libro *Cosmos*. Vid. Sagan, C., *Cosmos*, Barcelona, Planeta, 2004.

2.1.1.

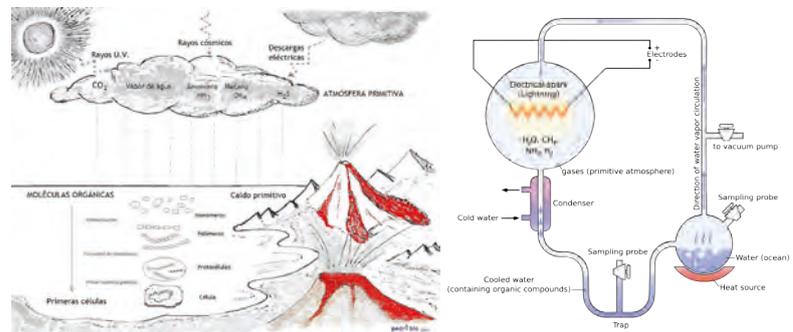
CUERPO MOLECULAR, CELULAR, ANATÓMICO

La vida terrestre parece ser un acontecimiento insólito, pues la probabilidad de que exista en el universo es prácticamente nula. Como creen la mayoría de los científicos la vida surgió en el agua, pues una célula se compone prácticamente de esta molécula –un 70 %–. Para la creación de organismos vivos debía existir agua, aunque esto no quita que se desarrollen otras formas de “vida” independientes de este líquido. Es este último caso, ¿podríamos hablar de “vida”? Nos parecen inconcebibles otras formas de existencia tanto fuera como en nuestro planeta, donde existe una gran diversidad de especies que hemos agrupado bajo diferentes categorías ¿Cómo experimentar la vida de una ameba o de una gacela? ¿Cómo ponernos en lugar de una piedra? Existen tantos mundos en de la Tierra como formas de existencia. El conocido bioquímico Jacques Monod afirma que la biosfera no tiene el deber o la necesidad de existir, es tan accidental como la configuración de los átomos de un guijarro que podría sostener en la mano¹¹.

Los complejos seres vivos surgieron de la materia inerte. A pesar de que el silicio es el elemento más común en nuestro planeta (25,80%), es raramente utilizado por los organismos vivos. Es el carbono, que se encuentra en una mínima proporción (0,18%) en la naturaleza, el elemento idóneo para la creación de estructuras orgánicas¹². Parece una paradoja que la composición de la corteza terrestre apenas se corresponde a la de nuestro cuerpo y que la química de la vida se estructure en torno al carbono, un átomo con propiedades muy particulares. Si los organismos están compuestos de átomos inertes que interactúan entre sí, ¿qué hace posible la vida? El método científico, que llega dominar la materia inerte, es incapaz de aprehender el misterioso fenómeno de la vida.

Fig. 2. Esquema del surgimiento de las primeras biomoléculas y microorganismos según Teoría de Oparin.

Fig. 3. Recreo de la atmósfera primitiva en el laboratorio. Experimento de Stanley Miller.



11 Monod, Jacques, *El azar y la Necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007, p. 54.

12 El carbono, el hidrógeno, el oxígeno y el nitrógeno constituyen aproximadamente el 95% de la materia viva. Aunque el Oxígeno sea el elemento más cuantioso en nuestro planeta, son el silicio y el carbono los más abundantes en los sistemas inertes y vivos respectivamente.

2.1.1.

CUERPO MOLECULAR, CELULAR, ANATÓMICO

La mayoría de científicos afirman que el origen de la vida está en la materia inorgánica¹³. Parece ser que las primeras biomoléculas simples se formaron accidentalmente en condiciones extremas para la vida. Éstas surgieron en una atmósfera compuesta básicamente de agua, metano y amoníaco que, debido a las grandes tormentas eléctricas y a la intensa actividad volcánica de aquel entonces, reaccionaron entre sí. Los cálidos mares primitivos constituyeron una “sopa prebiótica” en la que se fueron generando azarosamente moléculas orgánicas cada vez más complejas¹⁴.

No obstante, otros científicos creen que la vida tiene origen extraterrestre, como apuntan los restos fósiles de microorganismos hallados en las últimas expediciones al planeta Marte. Se baraja la posibilidad de que un meteorito pudiera introducir la materia viva en la Tierra tras impactar contra su corteza. También existen otras teorías que demuestran que nuestro ecosistema fue originado tras grandes catástrofes naturales que acaecieron en nuestro planeta (glaciaciones, colisiones con satélites, etc.)¹⁵. De lo que no cabe duda es que la Tierra está sujeta a continuos ciclos de destrucción y renovación. Nuestra civilización, de tan sólo 8 mil años de antigüedad, es el producto de un largo periodo de tranquilidad medioambiental. Los humanos no hemos sido testigos de grandes catástrofes planetarias. Por esta razón seguimos existiendo, aunque con el riesgo de extinguirnos algún día¹⁶.

Parece que los seres vivos descienden de una célula primitiva que se originó en un medio hostil, en el que sólo podrían sobrevivir las bacterias quimiosintéticas de las fumarolas oceánicas, capaces de obtener energía en condiciones extremas –a altas presiones y altas temperaturas, en plena oscuridad y sin oxígeno–. Pero, por muy paradójico que resulte, las condiciones ambientales actuales podrían ser perjudiciales para los organismos

13 Existen 3 grandes teorías sobre el origen de la vida, la de Oparin, la de Eigen y la de Cairns-Smith. Vid. Dyson, Freeman J., *El infinito en todas direcciones*, Barcelona, Tusquets, 2004, pp. 78–91.

14 Fueron Stanley Miller y Harlod Urey quienes, en 1953, reprodujeron en laboratorio las condiciones extremas de la supuesta atmósfera primitiva. Efectuaron descargas eléctricas con unos electrodos a una mezcla gaseosa de amoníaco, metano, dióxido de carbono e hidrógeno. Obtuvieron una disolución acuosa con aminoácidos y nucleótidos, las unidades básicas de las proteínas y moléculas de ADN.

15 Tal es el caso de la glaciación que tuvo lugar hace 650 millones de años y que convirtió nuestro planeta en una gran bola de nieve durante más de 25 millones de años. Parece ser que este fenómeno aniquiló a todos los seres vivos excepto a las cianobacterias, de las que provenimos y con las que se produce el mayor salto evolutivo que ha habido en Tierra. No olvidemos tampoco la teoría de la *Gran colisión* que, parece ser, tuvo lugar hace 4500 millones de años entre el planeta Theia y la Tierra, y de cuyos restos parece que se formó la Luna. Este satélite produjo con su poder de atracción mareas catastróficas que se aplacaron cuando se alejó de la Tierra, propiciando así el surgimiento de los primeros microorganismos.

16 No estamos libre de una futura catástrofe planetaria. Si, por ejemplo, tuviera lugar una fuerte tormenta solar, un suceso bastante probable en los próximos diez años, se podrían averiar todos nuestros aparatos tecnológicos y producirse un caos internacional. Según se deduce de una investigación realizada por la fundación estadounidense B612, entre los años 2000 y 2013, un total de 26 asteroides explotaron al chocar contra la Tierra, liberando más de un kilotón de potencia.

2.1.1.

CUERPO MOLECULAR, CELULAR, ANATÓMICO

del pasado. Algunos estudios demuestran que la concentración de oxígeno atmosférico actual, indispensable para la vida, no habría permitido el surgimiento de la vida en nuestro planeta, pues habría impedido la formación de las moléculas orgánicas básicas y habría sido tóxico para los microorganismos primitivos.¹⁷

La célula más simple, que es la unidad de vida primordial, constituye un sistema de alta precisión capaz de tener memoria, crecer y reproducirse. Los seres vivos nacen espontáneamente y se autogeneran. Sus estructuras se deben a las interacciones morfogenéticas internas. Los factores externos sólo pueden condicionar su crecimiento, no dirigirlo. La existencia de los accidentes y objetos inertes de la naturaleza, entre los que se incluyen los artefactos del hombre –rocas, cordilleras, mares, ríos u obras de arte –, a excepción de los cristales minerales¹⁸, se deben a la acción de fuerzas externas. El responsable de la autonomía de los seres vivos respecto a su medio es el ADN celular, una extraña molécula que, además de poseer la información codificada de sus estructuras y procesos fisiológicos, puede reproducirse y transmitirse de forma invariable a lo largo de sucesivas generaciones. El ADN traduce y expresa su información por medio de proteínas, que son las responsables de la forma y de la regulación de casi todas las funciones biológicas¹⁹. Lo más inquietante de todo es que los imbricados reacciones bioquímicas, que se producen en cascada, no están dirigidas por nada ni nadie, es decir, acaecen de forma azarosa. ¿Cómo puede ser esto? ¿Existe alguna necesidad? Parece ser que el fin de todo esto es la supervivencia y la reproducción de la especie²⁰. Pero, ¿para qué?

Hasta que no nació la genética y se descubrieron los mecanismos moleculares responsables de la replicación, transcripción y traducción del ADN, *La teoría de la Evolución* de Darwin y las Leyes de Mendel quedaron en suspenso. Actualmente existen ideas muy variopintas al respecto, como la teoría de *El gen egoísta*, de Richard Dawkins, que sostiene que nuestra vida está regida por genes que se sirven de nuestro organismo tan sólo para evolucionar y perpetuarse²¹, una idea que causó revuelo e incredulidad en la comunidad científica.

17 Aunque el oxígeno es indispensable para la vida, también es el responsable del progresivo envejecimiento y la muerte los organismos. Envejecemos porque nos oxidamos poco a poco.

18 Los cristales, cuyas formas geométricas son un reflejo directo de la estructura microscópica de los átomos que lo componen, depende de interacciones microscópicas internas.

19 Nuestro cuerpo está formado por proteínas estructurales –colágeno, miosina, actina, etc.–. Su metabolismo está controlado por un sinfín de proteínas enzimáticas –hemoglobina, glucosidasa, etc.–. Nuestro sistema inmunitario está formado por proteínas de defensa (anticuerpos) muy específicas, las cuales se producen al azar.

20 Monod, Jacques, *Op. cit.*, p.32.

21 *Vid.* Dawkins, Richard, *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, Barcelona, Salvat Editores, 1994.

2.1.1.

CUERPO MOLECULAR, CELULAR, ANATÓMICO

El hombre y todas sus creaciones se encuentran limitados por las mismas condiciones físico-químicas que lo gobiernan. Su cuerpo sólo puede sobrevivir dentro de unos determinados márgenes de gravedad, presión, temperatura, salinidad o pH²². Pero lo más curioso es que los seres vivos parecen contradecir la segunda ley de la termodinámica, según la cual el universo tiende hacia estados cada vez más desordenados o de mayor entropía. Cualquier organismo constituye un objeto mucho más organizado que la materia inorgánica de la que supuestamente proviene²³. Los animales y plantas, a pesar de ser muy estructurados, son sistemas en constante desequilibrio respecto su medio externo. Transformamos e intercambiamos constantemente energía y materia con el exterior desde que nacemos hasta que morimos. Y mientras esto ocurre, se desencadenan extraños y complejos fenómenos como sensaciones, percepciones, movimientos, ideas, contemplación estética, etc.–

Los átomos que conforman nuestro cuerpo y nuestro planeta, a excepción de los ligeros átomos de hidrógeno generados en el Big-bang, provienen de los restos de las estrellas que murieron hace millones de años. Las partículas subatómicas formaron átomos de hidrógeno que, tras unirse entre ellos, dieron lugar al resto de los átomos conocidos. Estos los átomos se asociaron y formaron complejos moleculares que, a su vez, dieron lugar progresivamente a células, tejidos, órganos, aparatos y sistemas, hasta conformar organismos. Y estos organismos también evolucionaron en distintas especies. Pero hay que advertir que la evolución ni es tan lineal ni tan pausada como se cree, pudiendo darse en ella saltos repentinos o discontinuidades.

22 Existen numerosos mecanismos homeostáticos para mantener constante el equilibrio fisiológico. Por ejemplo, cuando el cuerpo realiza una intensa actividad física, el ritmo respiratorio aumenta para suministrar oxígeno y glucosa a los músculos y mantener la sangre con el pH óptimo, además de activarse los mecanismos de sudoración para disminuir la temperatura.

23 La evolución biológica parece ir en contra de la tendencia hacia el caos del universo. Pero esto sólo es válido para sistemas cerrados. El ser humano es un sistema abierto que intercambia energía y materia con el medio externo. A través de sus orificios corporales entra materia que, tras ser procesada, es excretada al exterior como residuos. Así pues, se obtiene la energía necesaria para vivir –para la síntesis de complejos moleculares y células–. En el caso de que se aislara a un ser vivo en una cámara sellada, impidiéndole el intercambio de energía y materia con su entorno, se desequilibraría y moriría. Posteriormente llegaría al máximo grado de entropía tras descomponerse, es decir, alcanzaría el equilibrio termodinámico donde ya nada puede ocurrir, que es el estado más probable en el universo.

2.1.1.

CUERPO MOLECULAR, CELULAR, ANATÓMICO

El origen del cuerpo humano, desde el más ínfimo átomo hasta la más complejo órgano, se debe a un cúmulo de accidentes. Nuestro universo, que parece ser uno de entre tantos posibles, es como un incomprensible e imprevisible accidente en continua evolución. Pero, ¿no es quizá la comprensión, la conciencia, el arte o nuestra propia existencia un lapso accidental e insignificante en el universo? Incluso la materia parece ser un estado transitorio de éste que acabará transformándose en radiación según apuntan algunos investigadores.

Dentro de algunos años sabremos con seguridad si la materia es permanente o transitoria. Si de los experimentos se dedujera que es transitoria, la vida debería enfrentarse a serios problemas dentro de 10^{33} años. Para los parámetros humanos, ese es un tiempo muy largo, pero en el contexto de la eternidad es apenas un instante. Si el universo es abierto, la historia de la vida estaría apenas empezando cuando ya la desaparición de la materia amenace su existencia.

Esta será la prueba suprema para ver la adaptabilidad de la vida (...). Una vez que hayan desaparecido los protones, tendremos aún electrones, positrones y fotones, y tendremos un plasma inmaterial que podrá hacer igualmente bien que la carne y la sangre de vehículo para nuestro pensamiento.²⁴

Aunque la existencia del hombre en el universo es un fenómeno extraordinario, más insólito es la existencia de artefactos, como es el caso de las obras de arte. “Lo que llamamos estructura organizada o belleza (ya sea un cristal, una célula o una pintura al óleo) corresponde a un número de configuraciones sideralmente menor que el número de configuraciones posibles”²⁵

2.1.2.

CUERPO, SENTIDOS Y PERCEPCIÓN

Vivimos rodeados de cuerpos vivos e inertes con múltiples formas, colores, sonidos, sabores y olores. El ser humano, como el resto de seres vivos, además de ser un objeto sensible es un cuerpo sintiente, es decir, tiene la capacidad de experimentarse a sí mismo cuando percibe su entorno y viceversa. El hombre desde la antigüedad se ha interrogado por el sentido del cosmos y de su existencia y, cuanto más ahonda en el estudio de la materia, mayor es su incertidumbre. Los átomos y las subpartículas cuánticas son sordas y ciegas a nuestra realidad sensible, pare-

24 Dyson, Freeman J., *El infinito en todas direcciones*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004, p. 113.

25 Wagensberg, Jorge, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1985, p. 31.

2.1.2.

CUERPO, SENTIDOS Y PERCEPCIÓN

cen como si formaran parte de un silencio inhumano. La visión animista que el hombre arcaico tenía de la naturaleza es muy diferente a la visión científica que predomina en la actualidad. La ciencia reduce cualquier objeto o fenómeno a un conjunto de procesos físico-químicos, a números y a ecuaciones. El hombre “primitivo” abordaba el mundo de un modo muy diferente. Éste se proyectaba en los objetos, fenómenos o accidentes de la naturaleza (piedras, montañas, ríos, animales, plantas, etc.). Cuando contemplaba el cielo podía encontrar sentido al azul de sus venas. Si observaba un fenómeno o un comportamiento anormal, creía que se debía a la acción de un espíritu de la naturaleza.

Para el hombre científico el cuerpo es un objeto capaz de tener impresiones y reaccionar con los objetos de su alrededor mientras interactúa con ellos, pudiendo establecer diferentes relaciones en función de las cualidades sensibles que capte. Pero nuestra percepción es continua y dinámica, se produce en todo momento y varía constantemente, pues el mundo y el cuerpo están en continuo cambio. Numerosos factores ambientales y personales –posición corporal, distancia del foco emisor, humedad ambiental, luminosidad, medio de transmisión, atención, expectativas, etc.– van a incidir en nuestra percepción²⁶.

Los científicos han diseccionado y diferenciado al ser humano en diferentes partes, sistemas y aparatos. Tratamos con representaciones del cuerpo que, tras haberlas asumido como realidad, condicionan nuestra manera de percibirlo y pensarlo. Tan sólo hemos diferenciado seis sentidos –vista, oído, tacto, gusto, olfato

26 Durante la percepción tienen lugar complejos y procesos neurofisiológicos inconscientes e involuntarios que pueden llegar a generar respuestas motoras, imágenes mentales, ideas, sentimientos etc. Todo esto genera reacciones de rechazo o atracción, fobias o filias ante los objetos que percibimos. Un claro ejemplo serían los reflejos de huida o de retirada ante un estímulo doloroso o un objeto amenazante, como puede ser el pinchazo de una aguja o la presencia de un depredador. Dichas reacciones parecen formar parte de un programa de mecanismos de defensa inscrito ya en nuestros genes, cuyo fin es asegurar la supervivencia de la especie. Pero no debemos olvidar los aspectos subjetivos o culturales que aprendemos, los cuales determinan nuestros comportamientos y nuestras percepciones. Un claro ejemplo es el sentimiento de asco o de agrado que tenemos ante un mismo alimento en diferentes culturas. Otro ejemplo podría ser la sensación de placer que experimentamos con prácticas extremadamente dolorosas cuando tienen lugar en un contexto diferente de nuestra vida cotidiana, como es el caso de rituales religiosos como el *Thaipusam* en la India, donde hombres, con ganchos que perforan su piel y quedan suspendidos en el espacio durante horas. Por no hablar de los sonidos, colores o sabores que los miembros de cada cultura están predispuestos a captar, como es el caso del esquimal, que tiene palabras para las distintas tonalidades de blanco que puede percibir.

Es importante distinguir entre los estímulos físicos y la percepción que tenemos de ellos. Sabemos que los receptores sensoriales se activan ante determinados estímulos físicos o químicos. Éstos, mediante un proceso de transducción, se convierten en impulsos eléctricos que viajan por las fibras nerviosas hasta el sistema nervioso central, donde son procesados para dar lugar a la percepción. Pero no hay que caer en una visión mecanicista y simplista del funcionamiento del organismo, pues en él todo está conectado en red conformando una multiplicidad.

2.1.2.

CUERPO, SENTIDOS Y PERCEPCIÓN

y propiocepción²⁷-. Solemos creer que las cualidades sensibles pertenecen a los objetos que percibimos, cuando no son más que una proyección de las impresiones o sensaciones que tenemos de ellos, es decir, las sensaciones existen sólo en el lugar donde se producen y experimentan: nuestro cuerpo²⁸. El mundo que observamos, oímos o tocamos es una ilusión creada por nuestro organismo. Percibimos lo que biológicamente estamos predispuestos a percibir, aunque nuestra cultura también potencia e inhiba nuestras capacidades sensoriales, por no hablar de los factores subjetivos o personales de cada cual. El mundo es más caótico de lo que parece. A nuestro alrededor están constantemente ocurriendo sucesos de forma imprevisible y caótica. Nuestro sistema perceptivo se encarga de ofrecernos una imagen aparentemente ordenada y coherente del mundo desechando y procesando gran cantidad de información. Entonces, ¿lo que no llegamos a percibir también existe? ¿Cómo seríamos nosotros y el mundo si tuviéramos otro tipo de sentidos o careciéramos de alguno de ellos?

Los humanos somos seres limitados. Captamos sonidos de unos determinados hercios o vemos luces con ciertas longitudes de ondas. El hecho de que no podamos captar otras formas de energía no significa que no existan. Otras especies ven otros colores y oyen otros sonidos. También es posible que ni vean ni oigan nada y tengan otros sentidos que somos incapaces de imaginar. Numerosos estudios científicos demuestran que otros animales pueden detectar estímulos que los humanos no podemos percibir²⁹. Sin embargo, ¿cómo reaccionaríamos si alguno de nuestros sentidos se inhibiera, se mermara o se intensificara de repente? Posiblemente podríamos considerar estas situaciones como pérdidas trágicas o ganancias ventajosas, como accidentes o acontecimientos. Si recuperáramos

27 La propiocepción es un sentido que no solemos dar demasiada importancia en nuestra cultura. Podríamos definirla como el sentido encargado de informar al sistema nervioso central a cerca de la posición y de los movimientos del cuerpo. A diferencia del resto de los sentidos, con los que percibimos el mundo exterior, la propiocepción, del latín "propius", es la responsable de nuestra conciencia corporal interna. La pérdida de este sentido seríamos incapaces de movernos y reconocer nuestro cuerpo, experimentándolo como algo ajeno u otredad.

28 Los colores que vemos no están contenidos en los rayos luminosos, pues éstos carecen de color. Lo mismo ocurre con los diferentes tonos musicales que podemos oír cuando se producen cambios de presión en el aire, o los diferentes sabores que apreciamos cuando ciertas moléculas entran en contacto con nuestras papilas gustativas

29 Cada animal, al percibir de una forma diferente, vive en un mundo diferente. Los delfines pueden comunicarse a través de ultrasonidos, las serpientes pueden percibir la radiación infrarroja, y algunos peces pueden captar campos electromagnéticos. La percepción se debe a nuestro aparato sensorial y a nuestro sistema neurológico, que son el resultado de una larga evolución marcada por la contingencia y el azar. Nuestros sentidos funcionan a modo de filtros que captan determinados estímulos. La información sensorial del entorno es procesada y organizada de una manera muy particular, construyendo nuestra experiencia del mundo. Los sentidos nos capacitan e incapacitan a la par, nos permiten la percepción de nuestro entorno, pero también nos limitan. El hombre se caracteriza además por tener percepción de su percepción, puede poner distancia entre la percepción y la reflexión e imaginar lo que no existe. Pero, ¿qué es más real?, ¿el objeto de su entorno que percibe o el que imagina?

2.1.2.

CUERPO, SENTIDOS Y PERCEPCIÓN

Súbitamente un sentido, o captáramos repentinamente estímulos que jamás percibidos, podría ser catastrófico. Hay ciegos que tras recuperar la visión no han podido reconocer objetos que antes percibían mediante el tacto. También se ha dado el caso de personas que han empezado a oír repentinamente molestos sonidos. Tal es el caso del *tinnitus*, que puede desarrollar en el individuo que lo padece una psicosis. Pero, ¿cómo sería nuestra vida si hubiésemos nacido sin estos sentidos? ¿Podríamos sobrevivir aislados del entorno? ¿Seríamos conscientes del propio aislamiento? ¿Las personas que entran dentro de los patrones de la normalidad perceptiva están capacitadas para aprehender la realidad de un discapacitado?³⁰

Los estados de discapacidad pueden ser oportunidades que ponen en entre dicho los modos de hacer, de pensar y de sentir normalizados. El hombre a lo largo de su vida experimenta discapacidades temporales o permanentes causados por accidentes, enfermedades o el propio proceso de envejecimiento. Éstos pueden mermar, anular o distorsionar sus sentidos. Debido a fenómenos de *adaptación compensatoria*, una persona con una discapacidad sensorial puede potenciar el resto de los sentidos. Gracias a la neuroplasticidad de nuestro cerebro le permite crear nuevas sinapsis y adaptarse a una nueva situación tras sufrir un accidente. Por ejemplo, un ciego suele agudizar los sentidos del tacto, oído u olfato y captar estímulos que pasan inadvertidos para la mayoría de los videntes. Pero las distintas posibilidades que nos puede otorgar una disfunción, en cuanto a desarrollo sensorial se refiere, pueden ser ignoradas debido al estado de “normalidad” que “sufrimos”. Hasta que no somos desplazados de la zona de seguridad en la que acostumbramos, no podemos conocer los límites y el potencial de nuestros sentidos. Quedarnos sordos o ciegos por un accidente, una enfermedad o una circunstancia inusual, puede ser un acontecimiento extraordinario, pues conlleva un desarrollo particular del individuo al ponerse en marcha mecanismos o estrategias diferentes a las de una persona “normal” acostumbra.

Muchos creadores “podrían compararse a curiosas y valiosas especies animales que han desarrollado capacidades muy específicas”, como si de “los pinzones de las islas galápagos”³¹ se trataran, pues su discapacidad ha hecho que evolucionen de forma diferente al resto de las personas. La normalidad puede ser el mayor impedimento para el desarrollo de otras capacidades de las que no somos conscientes.

30 Estas son algunas cuestiones que el cineasta Werner Herzog trata en *Land of silence and darkness* (1971), largometraje sobre el misterioso mundo de la sordoceguera.

31 Wilson, F.R., *La mano: de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 229–230.

2.1.2.

CUERPO, SENTIDOS Y PERCEPCIÓN

La naturaleza impone límites y, desde que nacemos, aprendemos tareas no previstas por nuestros genes. Los programas educativos de nuestras escuelas y universidades podrían inhibir más capacidades de las que fomentan. Es imposible discernir entre las capacidades innatas y las adquiridas, pues empezamos a ser condicionados por un aprendizaje opresivo antes de que se desarrollen nuestros sentidos. El niño al nacer es un ser prácticamente discapacitado, pues ni puede caminar ni coger cosas. Tampoco sabe hablar, utilizar herramientas y no tiene la visión estereoscópica desarrollada. Hasta que no terminan de soldarse los huesos parietales del cráneo y no madura su sistema nervioso del bebé, éste es incapaz de valerse por sí mismo³². Aprendemos habilidades y desarrollamos capacidades a lo largo de toda nuestra vida. En la medida que envejecemos, enfermamos o somos víctimas de un accidente, nuestras capacidades pueden verse alteradas, pueden mermar o desaparecer, aunque también puede ser compensadas por otras habilidades. Nuestra vida es un proceso de adquisición y pérdida de capacidades, es como un imprevisible accidente en evolución.

Los seres vivos somos objetos extraños pues, aunque no seamos capaces de percibir más allá de la constreñida realidad que nos ofrecen nuestros sentidos, somos capaces de experimentarnos a nosotros mismos mientras experimentamos el entorno. Debemos revisar el concepto de discapacidad y optar quizá por el de “diversidad funcional”. Todos somos discapacitados dependiendo del contexto y de la etapa de nuestra vida en la que nos encontremos, de nuestras necesidades, etc. La aparición de nuestro sentido de la vista es accidental, se debió quizá a una mutación espontánea de alguno de nuestros genes durante nuestra evolución.

32 La dificultad al nacer es un fenómeno que sólo se ha apreciado en la especie humana. Esto se debe al gran diámetro de la cabeza del neonato. Los huesos de su cráneo no pueden estar totalmente soldados, pues su cabeza debe tener cierta flexibilidad para facilitar el paso por el estrecho canal del parto, una situación bastante arriesgada. Un bebé madura lentamente, pues los huesos de su cráneo deben unirse. Por ello no puede sobrevivir sin los cuidados de sus progenitores hasta una edad tardía. La mayoría de las especies suelen gozar de más autonomía al nacer. Tal podría ser el caso de una gacela que puede mantenerse en pie y caminar en el mismo día de su nacimiento, o del diminuto pez que, tras salir del huevo, queda a merced de las corrientes marinas.

La infancia ha sido bastante subestimada, es vista como una etapa de grandes carencias. Un niño, en sus primeros meses de vida, carece de razonamiento y de comunicación verbal, las dos facultades distintivas de nuestra especie. Ello dificulta las investigaciones sobre su desarrollo, como también ocurre con los animales. Tal es la ignorancia al respecto, que se creía que los niños eran insensibles al dolor, por lo que no existieron analgésicos infantiles hasta principios del Siglo XX. A pesar del escaso conocimiento sobre el desarrollo de las capacidades del niño, se ha demostrado la gran plasticidad nerviosa que posee en sus primeros años de vida. Esto permite el rápido aprendizaje de habilidades y destrezas que difícilmente podría adquirir el hombre en su edad adulta. Seguimos ignorando los fenómenos fisiológicos y los procesos cognitivos que tienen lugar durante la adquisición del lenguaje en el niño. Tampoco sabemos a qué se debe la extraordinaria capacidad de los bebés para detectar casi todos los ritmos musicales conocidos antes de interiorizar los patrones sonoros de su cultura.

2.1.2.**CUERPO, SENTIDOS
Y PERCEPCIÓN**

Nuestro cuerpo forma parte de un mundo de apariencias condenadas a desaparecer con el paso del tiempo. Por ello fue necesario creer en un reducto de arquetipos inmutables como lo era el mundo de las ideas de Platón. Las ideas no eran cosas ni hechos imaginables, pues no eran objetos o fenómenos que pudiéramos percibir con los sentidos. Platón ideó un buen plan, pues sus ideas “no están en ninguna parte; si estuvieran en alguna parte serían cosas, no ideas, *no existen*, y precisamente por ello tienen validez absoluta, validez en sí y por sí, no dependiente de ningún hecho”³³. La tarea del filósofo era intuir esas verdades absolutas tras las cambiantes apariencias del mundo sensible, que debía trascender con su intelecto. Así pues, la razón vendría a ser como una prótesis que rectificaba todo error o desviación de nuestros confusos sentidos. Las ideas eran abstracciones que, como incorruptibles cristales suspendidos en un tiempo eterno, ofrecían a su trasluz una imagen general y suficientemente borrosa de las cosas que hacían imposible distinguir cualquier particularidad. Por lo que un hombre manco o ciego, al trasluz de las ideas, sigue siendo un hombre. Su discapacidad, que lo diferencia del resto de sus congéneres, son veladas y condenadas a la no existencia. En un mundo de verdades absolutas no hay cabida para lo incompleto, lo parcial, lo roto, lo deteriorado, lo sucio, la mezcolanza o la disparidad. Y el “ser” aludía a la permanencia, era lo contrario al “devenir” –el ser en cuanto no-ser-. Según Platón, las ideas existían ya de antemano, eran la condición previa para poder captar el mundo empírico. No es que percibiéramos un mundo de mentiras o falsedad, sino que veíamos lo que estábamos predispuestos a ver. Así pues, todo conocimiento de la realidad era en realidad un re-conocimiento.

Según Platón, nuestra realidad empírica era un mundo lleno de sombras y apariencias que debíamos trascender mediante el intelecto para poder vislumbrar las ideas o el ser de las cosas. El ser es un vago concepto relacionado con lo absoluto que, sin determinar nada, lo abarcaba todo. “El filósofo asume la realidad del mundo sin estar capacitado para verlo físicamente como un todo (...) La idea de absoluto es una excusa para superar nuestras limitaciones³⁴, afirmaba Helen Keller quien, a pesar de su sordoceguera, consiguió escribir sobre su aislamiento y la dificultad que tenía para comprender las abstracciones que ni podía tocar ni oler. ¿Cómo podía comprender conceptos tales como “el ser”, “la belleza” o “la verdad”? ¿Cómo comprender la metafísica platónica, plagada de metáforas que aluden a la visión (la luz, la apariencia, el reflejo, la copia, la mimesis), sin haber sido des-

33 Martínez Marzoa, Felipe, *Iniciación a la Filosofía*, Madrid, Itsmo, 2011, p. 48.

34 Keller, Helen, *El mundo en el que vivo*, Girona, Atalanta, 2012, p. 97.

2.1.2.**CUERPO, SENTIDOS Y PERCEPCIÓN**

lumbrada nunca por un espejo?³⁵ ¿Cómo podía aprender geometría o matemáticas? Es contradictorio que las ideas platónicas, a pesar de pertenecer a un mundo despojado de toda cualidad sensible, rijan nuestra realidad determinando lo que es verdadero, es decir, lo que “es” –o debe ser–.

¿Cómo aprehender lo que escapa a nuestros sentido? ¿Cómo concebir lo inconcebible? El hombre siempre ha deseado trascender sus limitaciones físicas y sensoriales. En el pasado, creía que nada en su vida era accidental, pues estaba gobernada por dioses omniscientes y omnipresentes, a pesar de que estos seres transcendentales fueran incapaces de participar ni de sus alegrías ni de sus penas, de experimentar el dolor o la fatiga. ¿Cómo un dios todopoderoso y absoluto podía ofenderse por una falta cometida por el insignificante hombre que creó a su imagen y semejanza? Este era el caso del dios racional del Cristianismo, quien tuvo que encarnarse para experimentar la tortura y la deformación de su carne, para tomar consciencia de los accidentes del mundo sensible, algo impensable para los judíos y los griegos de la antigüedad. Para los cristianos, la negación del cuerpo, al que éstos consideran un despreciable accidente, es necesario para la salvación metafísica del hombre.

En el siglo XVII el mundo sensible es objeto de una crítica que conlleva un cambio radical en la forma de concebir el cuerpo. La ciencia moderna, fundada por Galileo y Descartes, impone el método geométrico-matemático como única vía para el conocimiento del mundo. El cuerpo es reducido a procesos físico-químicos, cálculo y medida, a un cuerpo abstracto en el que no había cabida para lo sensible y la particularidad. Así pues, desde el movimiento de una mano hasta el beso que intercambian dos amantes son reducidos a flujos de energías, gradientes electroquímicos o bombardeo de partículas. La realidad objetiva de la ciencia actual excluye al hombre que, paradójicamente, la crea y constituye su objeto de estudio. La ciencia moderna parece ser como un dios omnisciente que, a pesar de haber creado nuestro mundo, es incapaz de reconocer sus colores, sonidos u olores, estando incluso más incapacitada que la persona más discapacitada que pudiera existir sobre la faz de la Tierra.

Los valores de nuestra sociedad están influenciados por la fuerte

35 La experiencia proporcionada por los sentidos ha sido subestimada por la filosofía que, paradójicamente, ha necesitado de metáforas relacionada con ellos. “Ver” y “comprender” solían ser usados como si de sinónimos se trataran. Pero el “ver” de Platón suele relacionarse con el ver sensorial, una confusión que, según Martínez Marzoa, se debe a una mala traducción al latín de conceptos provenientes del griego antiguo. Solía distinguirse un conocimiento superior, proporcionado por el intelecto; y un conocimiento inferior, proporcionado por nuestros sentidos, con el que no podíamos realizar una tesis universal. *Vid.* Martínez Marzoa, Felipe, *op. cit.*, pp. 46–47.

2.1.2.**CUERPO, SENTIDOS
Y PERCEPCIÓN**

jerarquización de los sentidos³⁶. En la antigua Grecia, la vista y el oído, conocidos como los sentidos de la distancia, eran indispensables para el ejercicio intelectual y la vida pública, que solían ser propios de los hombres de clase alta. El tacto, el gusto y el olfato, que requerían de un contacto con el objeto a percibir, eran típicos de esclavos y mujeres, quienes debían permanecer en el ámbito privado y realizar tareas domésticas. Pero la vista puede ser tan sexual y perversa como el tacto, como sugirió Freud.

Abundan relatos de la antigüedad sobre poetas, músicos y augures ciegos que cumplían con una importante labor en la sociedad, pues solían ser consejeros o guías cuando en la sociedad reinaba la incertidumbre y el desorden, o acaecía un accidente o una tragedia inesperada³⁷. Homero, cuyo nombre significa “ciego”, tenía la capacidad de percibir lo que otros no podían. Pero, ¿cuántos filósofos ciegos podríamos enumerar? No olvidemos que Platón expulsó de *La república* a los poetas, músicos y artistas por miedo a que pusieran en entredicho su mundo de verdades.

2.2.**EL HOMBRE COMO CUERPO EXTRAÑO
QUE ACCIDENTA EL MEDIO NATURAL**

Cuando hablamos de técnica no sólo aludimos a la tecnología o a la capacidad que tiene el hombre para fabricar artefactos. La técnica también tiene que ver con la producción de subjetividades en nuestra cultura, con la geometrización de la naturaleza y de la vida.

Podemos hablar de varias fases del ser humano en relación a la técnica:

36 Existe una fuerte jerarquización de los sentidos, siendo la vista el sentido más privilegiado en la filosofía que, junto al oído, son denominados “sentidos de la distancia”. El olfato es el “ángel caído”, como escribe Hellen Keller, pues es el sentido más subestimado que, junto al gusto y el tacto, solían relacionarse con nuestra animalidad, estado que debíamos trascender con la razón. Así pues, tanto la vista como el oído son los sentidos más “intelectuales”, ya que permiten cierta distancia y no requieren un contacto directo con el objeto físico a estudiar.

Hay que tener en cuenta que el *gusto estético* poco tiene que ver con el acto de saborear un alimento, sino con el placer desinteresado que podemos experimentar mediante la contemplación de una obra de arte. El placer estético kantiano no tiene nada de universal o democrático, ya que constituía un privilegio para ciertas clases pudientes. *Vid.* Korsmeyer, Carolyn, *El sentido del gusto: comida, estética y filosofía*, Barcelona, Paidós, 2002; Keller, Hellen, *La historia de mi vida*, Sevilla, Renacimiento, 2012.

37 Tal era el caso de Tiresias, a quien Atenea, después de castigarlo con la ceguera por osarse a verla desnuda, le concede el don de la adivinación y un bastón mágico que hacía más seguros sus pasos.

2.2.

1. Adaptación del hombre al medio natural (evolución biológica)
2. Adaptación del medio natural al ser humano (técnica de la Revolución Industrial)
3. Adaptación de la tecnosfera al medio natural (técnica biomimética)
4. Adaptación del ser humano y la naturaleza a la tecnosfera (tecnociencia sintética)

El código genético ha sido producto de un largo proceso marcado por el accidente y el azar. Sin embargo, las mutaciones genéticas constituyen la única fuente novedad, siendo el motor de la evolución de las especies. Pero el hombre se ha liberado en parte del control que su programa genético ejerce sobre su comportamiento. No se reduce a repetir acciones innatas como otros animales, aunque éstos puedan llevar a cabo habilidades técnicas mucho más sofisticadas que muchas de sus herramientas. La abeja puede construir colmenas de gran complejidad estructural y social. El cuervo puede fabricar utensilios y realizar maniobras que requieren de lógica¹. Quizá el antiguo refrán “cría cuervos y te sacarán los ojos” refleje nuestro miedo a reconocer el mal del conocimiento técnico en esta astuta ave, protagonista de relatos, mitos y supersticiones en muchas culturas.

La técnica científica, que impera actualmente en nuestra cultura, se ha convertido en un fin en sí misma, llegando a independizarse de las necesidades del ser humano que, paradójicamente, fue su artífice.

La tecnociencia de nuestra época, con la que se pretende dominar y explotar la naturaleza, poco tiene que ver con la técnica con la que el hombre de la antigüedad adaptaba el medio natural para satisfacer sus necesidades básicas y sobrevivir.

En la antigua Grecia la técnica englobaba actividades muy heterogéneas. La *tekné* era la habilidad que tenía el ser humano de hacer algo siguiendo una serie de reglas aprendidas (fabricar una vasija, construir una casa, remendar un zapato, montar a caballo, tocar un instrumento, cazar, etc.)². Los artesanos y esclavos, que eran quienes solían realizar los oficios manuales, fabricaban objetos y herramientas con fines muy concretos en la vida coti-

1 Vid. Bugnuar, T.; Heinrich, B., “La inteligencia de los cuervos”. *Investigacion y Ciencia*, nº 369, Junio 2007, pp. 34–41.

2 Vid. Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004.

2.2.

diana. La ciencia, sin embargo, tenía que ver más con construcción teórico–conceptual de la realidad, una actividad que solían desempeñar los hombres de clases más altas. Pero en el S. XX, los límites de la ciencia y la técnica se vuelven difusos, siendo la razón instrumental o la tecnociencia uno de los mayores logros. El nihilismo abre una nueva etapa en la que el hombre, liberado de tutelajes divinos y sin sólidos valores en los que creer, queda a merced de los científicos y las políticas dictatoriales, que se sirvieron de las nuevas formas de control propiciados por la tecnología. Como dios había muerto parecía que casi todo lo que se hiciera con un fin científico estaba permitido, aunque fueran muchas pseudociencias –frenología, fisiognomía, etc.– las que legitimaran muchas atrocidades perpetradas por regímenes totalitarios europeos. El optimismo depositado en la ciencia a principios del S. XX se esfumó tras las dos guerras mundiales en las que se llegó a serializar la muerte con las nuevas armas de destrucción masiva. Las nuevas técnicas, que en principio servirían en la creación de una sociedad más buena, justa y segura, son utilizadas para dominar el planeta y el ser humano. Los aparatos, en la medida en que van ganando en sofisticación, en precisión y en automatización, se van haciendo cada vez más independientes del hombre. Ésto supone una amenaza, pues pueden escapar de nuestras manos y tener funestas consecuencias, como ya nos vaticina Mary Shelley en su novela *Frankenstein –o El moderno Prometeo–*. De esta problemática también se hacía eco *2001: Una odisea del espacio* (1968), película de ciencia ficción con la que Stanley Kubrick reflexiona acerca del desconcertante fin o destino de la técnica una vez emancipada de las necesidades del hombre.

El astronauta puede ser la metáfora del hombre superequipado del futuro, de aquel animal hipertecnificado en que corremos el riesgo de convertirnos según comentaba Heidegger. El aplazamiento de la pregunta fundamental sobre la esencia de la técnica, que no se deja ni controlar ni comprender técnicamente, es para este filósofo uno de principales problemas que debemos abordar. Heidegger pensaba que el desconocimiento de la esencia de la técnica, que no es la técnica, podía suponer un grave peligro³.

Actualmente, la tecnología está tan presente en nuestra vida cotidiana que apenas nos replanteamos nuestra relación con ella. Vivimos rodeados de artefactos que a modo de prótesis median entre nuestro cuerpo y su entorno, condicionando nuestros modos de percibir, de representar y, en definitiva, de crear nuestra realidad. Los aparatos técnicos, y las representaciones que éstos

3 Heidegger, Martin, “La pregunta por la técnica” en *Conferencias y artículos*, Ediciones El Serbal, Barcelona, 1994, pp. 9–37.

2.2.

ofrecen, llegan a convertirse incluso en los referentes más directos del hombre moderno.

El hombre tiene la capacidad de crear objetos artificiales partiendo de modelos y materiales del medio natural. Puede fabricar desde una rudimentaria hacha de piedra hasta un sofisticado cohete espacial. La naturaleza como modelo inmutable de armonía y perfección ha dejado de ser un referente. Actualmente existen multitud de estructuras o artefactos construidos con materiales sintéticos –hormigón, acero y plástico– que configuran nuestro paisaje artificial, por no hablar de los productos transgénicos que invaden nuestros mercados. Según Steven Vogel, la tecnología de la naturaleza y la tecnología humana son radicalmente diferentes, aunque ambas se desarrollen en el mismo planeta y estén limitadas por las mismas propiedades físico-químicas de sus materiales. Mientras que la naturaleza construye estructuras húmedas y flexibles, el hombre las hace rígidas, secas y con ángulos rectos, una rareza que sólo podemos contemplar en los cristales minerales. Los seres vivos, además de no utilizar mecanismos como la rueda o la bisagra, tienen la extraña capacidad de proliferar y autogenerarse a partir de elementos microscópicos⁴, independientemente de las fuerzas externas que gobiernan su medio. Cosa que no ocurre con los objetos inertes, sean naturales o artificiales.

Durante toda la historia el ser humano ha fabricado aparatos y objetos con sus manos. Actualmente es capaz de manipular y dominar la materia a niveles microscópicos y atómicos a escalas “inhumanas”. La biología ya no es una disciplina meramente descriptiva, sino sintética, pues los científicos ya pueden crear nuevos organismos mediante la ingeniería genética como si de dioses se trataran.

Aunque solamos utilizar los términos “natural” y “artificial” en diferentes contextos, es imposible definir sus límites, ya que los criterios en los que nos basamos son bastante ambiguos⁵. No hay que extrañarse de esto, pues el hombre es ambiguo e indeterminado, es un ser que, en palabras de Ortega y Gasset, “aún no es”. Según este pensador, el ser humano es una especie inadaptada que necesita aislarse del medio natural para poder sobrevivir. Y esto lo consigue creando un armazón protector con la ayuda de la técnica, que le es consustancial, es decir, forma parte de su verdadera naturaleza o “sobrenaturaleza”. Así pues, el hombre sería un intruso en la naturaleza, un incompetente que no hace nada para preservarla, pues sus intereses son ajenos a ella. Él es

4 Vogel, Steven, *Ancas y palancas. Mecánica natural y mecánica humana*, Barcelona, Tusquets Editores, p. 14.

5 Monod, Jacques, *Azar y necesidad*, Barcelona, Tusquets Editores, p. 20.

2.2.

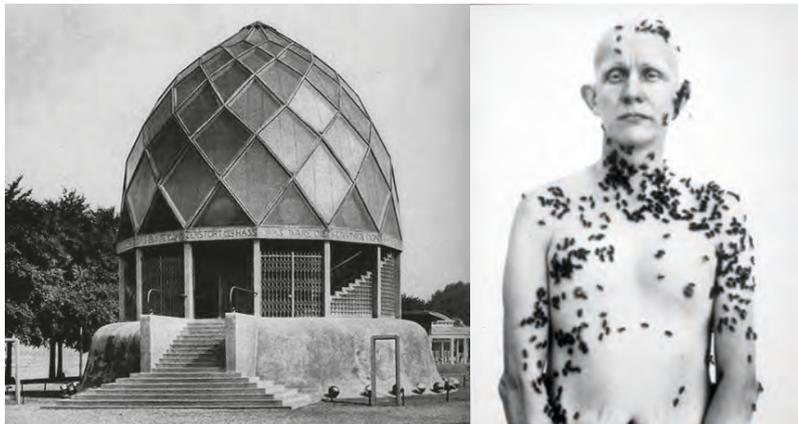
quien la adapta en función de sus propias necesidades, desequilibrándola y des-naturalizándola. Ortega piensa al hombre como un ser proteiforme, un animal que, al no tener en realidad unas necesidades definidas de antemano, tiene la capacidad de variar ilimitadamente. Lo natural en él es reinventarse a sí mismo, crear un mundo o una “sobrenaturaleza” que acaba siendo una coartada, pues llega a convertirse en un proyecto en sí mismo ajeno a las necesidades de su creador:

Todo lo que somos positivamente lo somos gracias a alguna limitación. Y este ser limitados, este ser mancos, es lo que se llama destino, vida. Lo que nos falta y nos oprime es lo que nos constituye y nos sostiene⁶

La técnica, que supuestamente liberaría al ser humano del trabajo y de la esclavitud, acaba subordinando al hombre, que acaba convirtiéndose en una prótesis de sus artefactos o máquinas. Para Nietzsche nuestra cultura es un gran almacén artificial que nos protege de un mundo contingente en constante cambio o devenir, una cubierta de conceptos o metáforas de los que llegamos a olvidar su carácter ficcional. La fuerza de la naturaleza es pues lo que constantemente nos acecha quebrando nuestras certezas y desafiando nuestras técnicas.

Fig. 4. Bruno Taut, Casa de Cristal, Pabellón de Colonia. 1914.

Fig. 5. Richard Avedon. Ronald Fischer, Apicultor. 1981.



Recordemos *La Casa de cristal* (1914), el pabellón temporal que diseñó el arquitecto Bruno Taut para la exposición de la Deutscher Werkbund en Colonia, un edificio que fue todo un referente para el racionalismo arquitectónico. Curiosamente, podía leerse en su entrada: “el insecto dañino no es amable, nunca entrará en

6 Ortega y Gasset, J., *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial. 1994, p. 68.

2.2.

la Casa de Cristal”⁷. Este utópico proyecto pretendía materializar una serie de construcciones cristalinas imaginarias con las que el poeta Paul Scheerbart presagió la arquitectura de cristal del S. XX, cuyo funcionalismo se oponía a los ideales estéticos de dicho autor. *La Casa de Cristal* de Colonia fue construida con los novedosos materiales industriales (cristal, acero y hormigón) y gracias a las revolucionarias técnicas de construcción de aquel entonces. Su arquitecto, Bruno Taut, creía que el cristal era el material de las casas del futuro que transformaría la relación del hombre con su entorno, permitiendo una mayor comunión entre la arquitectura y la naturaleza, entre lo material y lo espiritual. Uno de los objetivos de este arquitecto modernista era promover una arquitectura anti-urbana, una utopía que resurgió con fuerza tras la conmoción de la I Guerra Mundial⁸. Sin duda, el cristal parecía materializar los ideales de claridad y transparencia que defendía el ciudadano burgués, heredero del racionalismo ilustrado que pretendía imponer un orden racional en la sociedad y la naturaleza. Pero el paradigmático edificio se levantaba sobre una gran contradicción al intentar geometrizar el impulso ascendente de un brote vegetal. El hombre ilustrado, desde el interior de su confortable y luminosa estancia, podía contemplar, salvaguardado tras el cristal, el espacio exterior dominado por las imprevisibles y caóticas fuerzas de la naturaleza⁹. Pero la razón instrumental poco a poco fue ganando terreno a la razón contemplativa de los “hombres de espíritu”.

El racionalismo arquitectónico, cuyos principales representantes eran Le Corbusier o Mies van der Rohe, fue imponiéndose durante el S. XX hasta nuestros días. Éste apostaba por grandes ventanales de cristal que permitían una mayor interrelación visual entre el interior y el entorno de los edificios. Con la construcción de viviendas estandarizadas con piezas prefabricadas, se pretendía conseguir una mayor funcionalidad y democratización del espacio, algo que iba en detrimento del espacio privado burgués. Para Le Corbusier una casa debía ser como una “machine à habiter” –máquina de habitar– un espacio donde sus ocupantes debían estar en continua operatividad. Las nuevas fábricas que se

7 Son dos de los catorce versos que el poeta Paul Scheerbart escribe y que Bruno Taut incorpora a la Casa de Cristal. Citado por Perán, Martí (com.), *Glas-kultur ¿qué pasó con la transparencia?*, Cat. Exp. Centre d’Art La Panera, 10 de octubre, 2006 al 7 de enero, 2007, Lleida, 2006, p. 172.

Vid. Sanz Botey, Jose Luis, *La construcción de la metáfora*, Mataró (Barcelona), Ediciones de Intervención Cultural S.L., 1998, pp. 29–32; Scheerbart, Paul, *La arquitectura de cristal*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, 1998.

8 Como escribe Bruno Taut en *La disolución de las ciudades (1920)*. Vid. García Roi, Jose Manuel, “Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura. Bruno Taut y Karl Ernst Osthaus”, *Cuaderno de Notas*, nº 7, Departamento de Composición de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, Diciembre 1999, pp. 97–109.

9 En el XVII se introduce el bastidor de madera en la ventana para sujetar el vidrio. Las técnicas de producción de vidrio evolucionaron. Ya en el siglo XIX se pudieron hacer vidrios planos de mayor longitud. A mediados del S. XX se inventa el sistema de flotado, con el que se llegan a construir vidrios de grandes dimensiones y de gran calidad.

2.2.

construyeron a principios del S. XX, como fue la Fagus de Walter Gropius, tenía fachadas de cristal que permitían la entrada de la luz solar en abundancia no sólo para hacer más confortable e higiénico el espacio de productividad, sino para favorecer también el exhaustivo control del proletariado. Según Michel Foucault, edificios como la fábrica, el hospital o la cárcel eran lugares de encierro en el vivíamos enajenados¹⁰. La *Glass House* de (1949) de Philip Johnson, uno de los máximos exponentes del racionalismo alemán, refleja la desmaterialización de la arquitectura en su búsqueda de la transparencia y la fluidez a las que aspiraba la modernidad europea. La *Glass House*, con la que los límites entre la arquitectura y el paisaje, lo artificial y lo natural parecían desdibujarse, fue muy controvertida por ser poco confortable, ya que parecía una enorme pecera en la que sus habitantes veían vulnerada su intimidad. Progresivamente se fue apostando por una mayor racionalización del espacio arquitectónico y de la vida de sus ocupantes, quienes se tornan, como las grandes fachadas de cristal, tan transparentes a los poderes coercitivos del estado. Los límites entre lo privado y lo público cada vez son más difusos, y el ciudadano sufre una progresiva erosión de su intimidad debido a los numerosos artefactos –ordenadores, móviles, cajeros automáticos, cámaras de seguridad, etc.– que ocupan su espacio privado¹¹. El gran avance que ha tenido lugar en las telecomunicaciones hacen que los sólidos muros de nuestras casas no ofrezcan apenas resistencia al continuo trasiego de información que viaja a la velocidad de la luz. Parece que nos hemos convertido en ciudadanos transparentes de ciudades blindadas, de sociedades controladas por tecnologías que, al mismo tiempo que nos facilitan la conexión en red y la telepresencia, nos aísla y aliena. El ciudadano inmóvil, recluido en el espacio privado y sobreexcitado por la gran cantidad información visual, que apenas puede asimilar, es como aquel animal hipertecnificado heiddeggeriano o aquel cosmonauta en su burbuja que imaginó Baudrillard, un hombre de cuerpo atrofiado y de identidad maleable que, equipado con numerosas prótesis tecnológicas, observa apático los pálidos fantasmas de su alrededor. Sin duda, el ser humano, en la medida que complejiza su paisaje artificial mediante la tecnología, va coartando cada vez más su cuerpo. Ya no sólo puede introducirse y manipular aparatos desde la distancia, sueña con introducir artefactos de escala nanométrica –nanobots– en su organismo para erradicar células malignas y virus, potenciar sus capacidades o cambiar su estructura a nivel molecular.

10 Vid. Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.

11 Vid. Sofsky, Wolfgang, *Defensa de lo privado*, Valencia, Pre-textos, 2009.

2.2.



Fig. 6. Fotogramas de *La pesadilla de Darwin*. 2004. Fotografía de Hubert Samper.

Pero recordemos de nuevo los versos de Paul Scheerbart que Bruno Taut inscribió sobre la puerta del pabellón de cristal de Colonia –“el insecto dañino no es amable, nunca entrará en la Casa de Cristal”–. Esta advertencia podría conectar con las desconcertantes escenas del inicio del documental *La pesadilla de Darwin* (2004), en las que un hombre, tras perseguir a una abeja que se ha colado en el interior de la torre de control aéreo en el que trabaja, acaba aplastándola con un periódico contra uno de sus cristales, vaticinando con este violento gesto el fatal desenlace del documental. *La pesadilla de Darwin* trata sobre el impacto medioambiental causado por el hombre occidental en el Lago Victoria tras introducir la perca del Nilo, un pez voraz que, al carecer de depredadores, llega a reproducirse de forma incontrolada hasta acabar con las especies autóctonas. Esto hace que empresas occidentales instalen sus industrias en torno al lago para asegurarse el monopolio del abundante pescado, cuyos filetes exporta a Europa. Pero para ello, es necesaria la explotación de los habitantes de la zona, que se ven obligados a abandonar sus tradicionales y sostenibles técnicas de pesca. El documental muestra la cara más feroz del tardocapitalismo en nuestra era de la globalización que, con el despliegue del poder técnico en todo el planeta, manipula el medio natural según las directrices marcadas por el hiperproductivo mercado occidental. Todas las especies, a excepción del ser humano, se adaptan de forma ecológica al medio natural. La escenas de la molesta abeja, aplastada contra el cristal en el aeropuerto, parece una buena metáfora del posicionamiento del hombre occidental en el mundo. Éste, desde una casa, torre o cabina de cristal, aislado y equipado con la más avanzada tecnología, intenta dominar el planeta desde la distancia, intenta controlarlo todo salvaguardándose de la amenazante naturaleza. El hombre hipertecnificado, con un cuerpo cada vez más discapacitado, violenta y desnaturaliza

2.2.

el paisaje, convirtiéndolo en un lugar inhóspito donde reina la contaminación, el caos y la miseria. Mientras que el ser humano cree saberse seguro y protegido por su avanzada tecnología, el mundo se convierte en un lugar inseguro, en un espacio en el que acaecen innumerables accidentes y catástrofes que amenazan la extinción de la vida. De esta problemática nos advierte el artista canadiense Edward Burtynsky en *Paisajes transformados* (2006), película documental con la que intenta hacernos reflexionar acerca del gran impacto medioambiental que ha producido la excesiva industrialización en China. Hablamos pues de un poscolonialismo, es decir, de la pervivencia de un colonialismo oculto, con estrategias de control más sutiles, en un planeta cada vez más globalizado¹². Lo interesante de las escenas comentadas de *La pesadilla de Darwin*, son las analogías que se establecen entre el zumbido de la insignificante abeja, atrapada en la cabina acristalada de mandos, y el ruido ensordecedor de un imponente avión en la pista del aeropuerto que, además de exportar la perca del Nilo manufacturada a Europa, importa productos como armas, estableciéndose así un negocio redondo para ciertas naciones occidentales. Cabe señalar que las formas aerodinámicas de muchos insectos, como podrían ser la abeja, han servido como modelo para diseñar artefactos voladores como el avión. Los seres de la naturaleza han dejado de ser referentes directos para tecnociencia actual, convertida en un proyecto en sí misma. Así pues, una abeja es un “insecto” molesto o “dañino” que no debe entrar en la “casa de cristal”, cuando el hombre es el animal que invade, desestabiliza y destruye el hábitat de la mayoría de las especies. El hombre es el verdadero intruso incompetente, el voraz depredador (de depredadores) sin competencia alguna.

Fig. 7. Edward Burtynsky. Manufactured landscapes (fotoframa). 2006.



La *Casa de Cristal* de Bruno Taut era toda una declaración de principios arquitectónicos con la que pretendía conciliar el hombre y la naturaleza. El acero y el cristal eran los revolucionarios materiales que, con el gran dominio técnico que el hombre había

¹² Vid. Mignolo, Walter, *La teoría política en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2009; *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010.

2.2.

alcanzado a principios del siglo XX, constituía una demostración de las utópicas proezas en la exposición universal de Colonia, aunque también sirvieron para forjar las palabras “Arbeit Macht Frei” –“El trabajo nos hace libres”– en la entrada del campo de concentración de Auschwitz. Este cínico letrero se convirtió en el epitafio de uno de los mayores genocidios de la historia, como nos recuerda la artista Tania Bruguera con *Surplus Value* (2010)¹³, un proyecto en el que un trabajador ilegal, de nacionalidad rumaniana, construyó una réplica del fatídico letrero de Auschwitz, que fue construido por prisioneros de países del este y robado en el año 2009.

Como sabemos, la fabricación de nuevas armas de destrucción y los nuevos sistemas de control que propició la técnica permitió la explotación, tortura y asesinato en masa de millones de personas en Europa durante la primera mitad del S. XX. Ante esto, los grandes “hombres de espíritu”, que tanto hacían uso de la razón contemplativa o discursiva, no pudieron hacer demasiado para impedirlo. El noble ejercicio de la razón o la contemplación estética les sirvió de mucho a los prisioneros para hacer frente a dura realidad del campo de concentración. Un intelectual era mucho más vulnerable que un artesano o un mecánico ante la adversidad, pues poco tenía entrenadas las manos y poco acostumbrado estaba al trabajo físico. El pensador judío Jean Améry relata cómo se sintió cosificado cuando los nazis le tatuaron en el brazo izquierdo el número de identificación como si de un animal de matanza se tratara, una fatídica cifra que estaba condenado a ver cada día frente al espejo del baño¹⁴. Améry, como tantos otros hombres¹⁵, en tales condiciones inhumanas, fue reducido a “nuda vida”¹⁶ –“vida al desnudo”–, a un hombre sin derechos ni dignidad que podía ser maltratado y asesinado impunemente. La “nuda vida” vendría a ser las últimas consecuencias del “biopoder”¹⁷ del que hablaba Foucault, del control del cuerpo de un sujeto por medio de técnicas de represión y adoctrinamiento llevadas a cabo por el Estado.

13 La réplica del letrero se exhibió en ARCO. Un trabajador ilegal rumano lo intervino con una radial. Con esta una acción Bruguera pretendía “activar” dichas palabras descontextualizadas entre los asépticos muros del espacio expositivo, recordándonos los paradigmas ocultos de la modernidad. Vid. <http://www.taniabruquera.com/cms/462-0-Surplus+Value.htm>

14 Améry, Jean, *Más allá de la culpa y expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 73.

15 Cfr. Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, El Aleph Editores, 2003.

16 *Nuda vida* es un concepto de Giorgio Agamben. Vid. Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pretextos, 2006.

17 Es “el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general del poder”. Foucault, Michel, *Seguridad, territorio, población*, Madrid, Akal, 2008, p. 13.

2.2.



Fig. 8. Tania Bruguera. Surplus Value. 2010

No olvidemos que la técnica, según Ortega y Gasset, es lo que nos hace humanos. No existe un hombre sin técnica, pero se vuelve inhumano un hombre alienado por la técnica. Además, aunque la técnica actual deje de lado las necesidades de los hombres, no existen técnicas neutras. El problema no es la técnica en sí, sino el uso que hacemos de ella. Que algo pueda realizarse técnicamente no tiene por qué estar legitimado. Pero, ¿qué hacer cuando el humanismo, tras fracasar estrepitosamente, ya no puede guiarnos? ¿Cómo hablar de naturaleza cuando ésta se des-naturaliza y pierde sentido como concepto?

Un hombre sometido a la técnica por no saber a qué atenerse, por desconocer su propia *naturaleza* o haber adquirido una “sobrenaturaleza”, ¿no es quizá un cuerpo accidentado en este planeta?

Fig. 9. Artur Zmijewski. 80064 (fotograma). 2004.



2.3.

LA OBSOLESCENCIA DEL CUERPO Y LA VERGÜENZA PROMETEICA

“Te darán amor
Te cuidarán
Te darán amor
Tienes que confiar en ello”

Es la letra del estribillo que canta Björk en *All is full love* (1999), el desconcertante videoclip dirigido por Chris Cunningham que forma parte de la colección permanente del MOMA de Nueva York. En este singer, la imagen de la cantante y compositora irlandesa, mediante el modelado 3d, aparece convertida en androide de ciencia ficción, cuyo cuerpo es ensamblado por robots en un escenario que recuerda tanto a un taller industrial como a un aséptico quirófano de tecnología punta. Los desdibujados facciones de este avatar de Björk (de descendencia lapona y esquimal), la infantil voz que la caracteriza, siempre a punto de quebrarse, y las sensuales formas de su cuerpo andrógino, contrastan con el duro acero y la pulida superficie blanca de las piezas prefabricadas que la conforman. Björk parece encarnar un ser híbrido que transgrede las antiguas dicotomías –hombre–máquina, natural–artificial, etc.–. Al ritmo de sonidos electrónicos, y alumbrado con luz artificial, el simulacro de Björk canta dulcemente mientras es construido por unos brazos robóticos que la sostienen y lo manipulan con sumo cuidado. La imagen parece reflejar la compleja y contradictoria sociedad actual, en la que nuestros aparatos electrónicos y sistemas operativos parecen cada vez más humanizados conforme se independizan de la mano humana, mientras que el hombre adquiere una apariencia cada vez más artificial, es cosificado y tratado como mercancía reemplazable. Ante la imposibilidad de producir en serie a personas a modo de objetos seriados de una fábrica, el hombre sueña con ello clonando otras especies, moldeando su cuerpo, adquiriendo hábitos poco naturales. Parece como si éste se hubiera sobrepasado a sí mismo por medio de la técnica en una época donde el *Humanismo* ha perdido vigencia. No olvidemos que el Cyborg es un personaje de ciencia ficción, una fusión de organismo y máquina que constituye la metáfora idónea para los defensores del

2.3.

posthumanismo¹, quienes conciben al *homo sapiens* como un objeto anticuado y desdeñable, pues su anatomía, fruto de una larga evolución, se mantiene intacta desde la prehistoria, siendo incapaz de “progresar” tan rápido como lo hacen nuestros dotados aparatos electrónicos. Los posthumanistas sueñan con la posible hibridación del cuerpo con la máquina para así mejorar y dotar al hombre de nuevas capacidades. Incluso algunos ingenieros piensan en la posibilidad de transferir la mente humana a una computadora para que podamos vivir eternamente suspendidos en una “red extensa” o espacio cibernético de inteligencia artificial, para así no estar sujetos a los impedimentos de la materia. Esto parece una apuesta por la consumación del proyecto cartesiano, que reduce nuestra existencia a nuestro intelecto.

Uno de los artistas defensores del posthumanismo más conocidos es Sterlac, quien realiza confusas performances con prácticas descontextualizadas de otras culturas. Un ejemplo son las dolorosas acciones en las que suspende su cuerpo en el espacio mediante gachos que perforan su piel. Con *The third hand*, una prótesis electromecánica que puede mover debido a sensores musculares, realiza la performance *Manos escritoras* (1982), durante la cual escribe en un cristal “Evolution”.

1 El posthumanismo es un término bastante vago y confuso que surge durante el postmodernismo, época marcada por el desconcierto nihilista, el existencialismo y la deconstrucción. Este concepto se utiliza para indicar una era en la que el *Humanismo* ha quedado obsoleto. Los defensores del postmodernismo creen que la tecnología es la panacea de nuestras limitaciones fisiológicas, la enfermedad y la muerte. El pensamiento posthumanista, criticado por pensadores como Habermas y Fukuyama, y defendido por Peter Sloterdijk, surge paralelamente a los avances de la cibernética y de la bioingeniería que revolucionaron el campo del saber en el S. XX. Aunque posthumanismo y transhumanismo suelen ser considerados sinónimos y utilizados indistintamente, existen diferencias entre ambos conceptos. Lo posthumano alude a la transformación del hombre a una especie más avanzada por medio de la biotecnología, principalmente con la manipulación genética y la incorporación de implantes o prótesis que mejoren sus capacidades. Mientras que lo transhumano viene a referirse al hombre que se encuentra en proceso de evolución hacia lo posthumano, como cree Nick Bostrom, un filósofo sueco, experto en Inteligencia Artificial, que trabaja en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Oxford y que dirige actualmente el Future of Humanity Institute de la misma Universidad. No obstante, el posthumanismo puede ser entendido como la ampliación de los límites humanos tras superar las dicotomías típicas del humanismo (hombre-animal, natural-artificial, etc.), es decir, tras olvidar las relaciones estereotipadas y considerar humano lo que no suele ser considerado como tal. Como defienden autores como Sloterdijk Marchesini, que piensa que el hombre debería ver lo artificial como algo consustancial y aprender a tener una relación polivalente con su entorno. Esto puede recordarnos el concepto de “agenciamiento”, concepto que Deleuze utiliza para indicar las relaciones de multiplicidad entre el hombre y los objetos de su entorno (animales, plantas, herramientas, armas, espacios, etc.) es lo contrario al “ser” del humanismo. Vid. Braidotti, Rosi, *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2015; Vázquez Roca, Adolfo, *Peter Sloterdijk; El post-humanismo: sus fuentes teológicas, sus medios técnicos*, en: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/posthumanismo.html>>, (12-V-2015); artículos y otras publicaciones de Nick Bostrom en: <<http://www.nickbosrom.com>>

2.3.

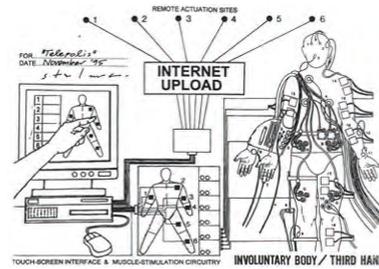


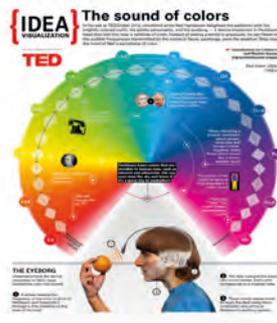
Fig. 10. Fractal Flesh Diagram. Stelarc. Handwriting.

Fig. 11. K. Oki. Stelarc, garabateando "evolution". 1982.

Otro de los artista tecnófilos más populares es Marce-lí Antúnez, quien llevó a cabo una aparatosa acción con un exoesqueleto neumático interactivo, que podían activar por los espectadores en la sala².

Neil Harbisson, que desde el año 2004 posee una antena cibernética osteointegrada en su cabeza, cuyo fin es solucionar su incapacidad para percibir colores, ha sido reconocido oficialmente como la primera persona y el primer artista cyborg del mundo. Este implante le permite oír sonidos y apreciar luces no visibles por el ojo humano (rayos infrarrojos y ultravioletas). También puede recibir imágenes y llamadas telefónicas desde móviles y satélites, por lo que podría hablarse de un nuevo sentido³.

Fig. 12. Dispositivo Eyeborg de Neil Harbisson y Escala Sonochromática pura.



La cantante Bjork en el single *All is full love*, "encarna" a un cyborg, que desafía la lógica. Donna Haraway piensa que la tecnología es una herramienta fundamental para crear una identidad "postgenérica" para que la mujer pueda independizarse de los discursos patriarcales que han dominado y cosificado su cuerpo y transformarlo según su deseo. Según esta pensadora feminista, los cyborgs son criaturas híbridas que viven en mundos indeterminados

2 La performance se titula *Requiem* (1999), en: <<http://marceliantunez.com/work/requiem/>>

3 Harbisson es cofundador de la Fundación Ciborg, en la que se ayuda a personas que deseen integrar prótesis electrónicas en su cuerpo. Vid. Millás, Juan José, "El ciborg del tercer ojo", *El País*, Madrid, 15 enero de 2012, en: <http://elpais.com/diario/2012/01/15/eps/1326612415_850215.html> (18-XI-2016); Benítez, Margarita; Vogl, Markus, S.A.R.A.: *synthetic augmented reality application*, en: <http://aut.researchgateway.ac.nz/bitstream/handle/10292/8576/SS20140Submission_03.pdf?sequence=1>; website de la fundación Ciborg, en: <<http://www.cyborgfoundation.com/>>

2.3.

transgrediendo las fronteras entre lo animal y lo maquínico, entre lo artificial y lo natural⁴. Parece ser que el utópico proyecto posthumanista de fusionar el organismo humano con la tecnología ya lo reflejaba la metáfora del soldado biónico de ciencia ficción que, tras las sucesivas guerras mundiales, permaneció en el imaginario colectivo. No es extraño que el hombre deseara ser como las novedosas armas de destrucción masiva que sembraron el caos y el terror a nivel planetario. Recordemos, por ejemplo, a personajes de cómic como *Robocop* o *Iron Man*, que encarnan a hombres que, tras ser gravemente heridos, renacen convertidos en dotados cyborgs que actúan como poderosas máquinas de guerra.

Robocop o *Iron man* son personajes de ciencia ficción que, después de haber sufrido grandes traumatismos, necesitan de un exoesqueleto de avanzada tecnología para sobrevivir. Estos armazones les confiere capacidades extraordinarias, convirtiéndolos en poderosos soldados biónicos de cuerpo hipertecnificado para quienes las barreras parecen desaparecer. Estos personajes sobreviven gracias a la técnica que, paradójicamente, los hirió de muerte. *Iron Man* –El hombre de hierro– es un ingeniero que, tras ser herido por un grupo terrorista, que lo obliga a diseñar un arma de destrucción masiva, necesita de una placa electromagnética para impedir que la metralla incrustada en su pecho pueda llegar al corazón. Este científico construye un exoesqueleto que le da fuerza para liberarse de su cautiverio y, posteriormente, convertirse en superhéroe. *Robocop* es un policía que, tras ser acribillado a tiros y mutilado por una banda de mercenarios, es devuelto a la vida tras ser convertido en un cyborg capaz de llevar a cabo las misiones más arriesgadas. Ambos personajes serán el prototipo de héroe valiente, fuerte y racional que promueve las películas de acción norteamericanas. Lo interesante es que la idea del soldado biónico surge durante la Guerra fría (1947–1991), un periodo caracterizado por la rivalidad entre EE.UU. y la URSS, las dos superpotencias que lucharon por la supremacía tecnológica y armamentística mundial. No es raro que muchas personas discapacitadas quieran parecerse a estos cyborgs, especialmente los excombatientes de guerra, que desean ser tan poderosos como las propias armas que cercenaron sus brazos o piernas. Un ejemplo de ello es Alex Minsky, el exsoldado que posa como modelo para revistas con portentosas prótesis acopladas a sus atlético cuerpo. Esto transluce nuestra obsesión por parecernos a nuestras artefactos, nuestro deseo de hibridar nuestro frágil y mortal cuerpo con la avanzada tecnología, que lo protege y también lo hiere y aliena.

4 No hay que olvidar que el pensamiento de Donna Haraway es fruto de una compleja y confusa época en la que se había declarado la muerte de dios, de la historia, del autor y del hombre mismo. Vid. Haraway, Donna J. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 149–181.

2.3.

Según muchos pensadores, vivimos en una era en la que todos somos cyborgs, pues dependemos de gran cantidad de prótesis externas e internas –gafas, móviles, ordenadores, satélites, caderas de titanio, bombas de insulina, marcapasos, medicamentos, etc.–

“El hombre comienza a sobrepasar infinitamente al hombre (esto es lo que siempre quiso decir “la muerte de dios”). Se convierte en lo que es el más terrorífico y perturbador técnico (...) el que desnaturaliza y rehace la naturaleza, el que recrea la creación, el que saca de la nada y el que quizá, vuelva a llevarla a la nada, el que es capaz de origen y fin”⁵, escribe el fenomenólogo francés Jean-luc Nancy tras el conflicto de identidad que tuvo cuando, en el postoperatorio de un trasplante de corazón que le efectuaron. Le era difícil distinguir los límites que diferenciaban su cuerpo y las prótesis médicas que lo mantenían con vida, lo que le era propio y ajeno.

Soy la enfermedad y la medicina, soy la célula cancerosa y el órgano trasplantado, soy los agentes inmunodepresores y sus paliativos, soy los ganchos de hilo de acero que me sostienen el esternón y soy ese sitio de inyección cosido permanentemente bajo la clavícula... esos clavos en la cadera y esa placa en la ingle. Me convierto en algo así como un androide de ciencia ficción, o vine en un muerto-vivo.⁶

Ortega y Gasset ya nos advirtió que el inadaptado ser humano tiene la necesidad de crear una tecnosfera o “sobrenaturaleza” por medio de la técnica para protegerse de la hostil y contingente naturaleza. Pero el hombre contemporáneo, como escribe Nancy, comienza a exceder sus propios límites ignorando sus consecuencias futuras. Además de adaptar el entorno natural a sus propias necesidades, puede incluso modificar su anatomía con la ayuda de la cirugía o tener un hijo a la carta gracias a la manipulación genética. El progreso tecnológico del que alardeamos quizá sea una carrera acelerada hacia la destrucción o el caos, hacia el fin de nuestra existencia o el retorno al “primitivismo”. Pero, como se apuntó en el capítulo anterior, la tecnociencia actual, que ha llegado a independizarse de las necesidades humanas convirtiéndose en un fin en sí mismo, es bien diferente a la *tekné* griega.

Parece ser que el ser humano siempre ha tenido una relación conflictiva con la técnica. Numerosos relatos como el clásico mito de Prometeo o la decimimonónica novela de Frankenstein, conocida también como el moderno Prometeo, se han convertido en el paradigma idóneo para los tecnófobos. Esto ha servido

5 *El intruso*, Madrid, Amorrortu Editores, 2006, p. 44.

6 *Ibidem*, p. 43.

2.3.

de fuente de inspiración a numerosas obras de ciencia ficción en las que brillantes ingenieros, capaces de controlar y rehacer la naturaleza, como si de dioses con total impunidad se trataran, acaban siendo presa de sus propias invenciones, cuyo control escapa de sus manos. En *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, o en *Inteligencia artificial* (2001), de Spielberg, los dotados cyborgs intentan vengarse de sus propios creadores debido a la alienación y la marginación que sufren en una sociedad que programa hasta su muerte. E incluso existen películas como *Matrix* (1999), de las Hermanas Wachowsk, inspirada en un desolador mundo hipertecnificado y deshumanizado donde las máquinas, tras haberse hecho con el control del mundo, se dedican a la cría de hombres que, a modo de baterías desechables, constituyen el principal suministro de energía. Esta interesante película, no exenta de excesivos simulacros creados por ordenador y de una estética un tanto friki, sugiere que nuestra realidad es pura ilusión, una realidad virtual impuesta por ordenadores que nos controlan como a niños probeta.

Tanto con el *cyborg*⁷ –fusión del hombre y la tecnología– como con el *androide* –autómata con aspecto humano–, que suelen representar la tecnología más puntera de cada época, el hombre transluce sus miedos y deseos de ser cosificado. Tenemos una errónea visión darwinista de nuestros aparatos, pues éstos no evolucionan como los seres vivos, aunque ganen en sofisticación. La tecnología y los seres vivos, aunque surjan en el mismo planeta que los seres vivos y estén expuestos a los mismos accidentes, difieren de forma radical.

Mientras el ser humano se avergüenza ante la “supuesta” superioridad de sus artefactos, éstos se exponen en el mercado sin pudor alguno. ¿Podrán sentir algún día vergüenza? ¿Podrían nuestros aparatos sentirse acomplejados y desear ser tratados con “dignidad” en un futuro próximo? Parece ser que con el cyborg y el androide el hombre transluce el deseo que ha tenido siempre de trascender sus propias limitaciones, de superar la imperfección de la que nos han tratado de convencer los discursos de poder de cada época, cuyo afán ha sido hacerse con el control del cuerpo, además de coartar y subestimar su potencial.

El fuego es un fenómeno fisicoquímico de combustión caracterizado por una violenta transformación de la materia en luz y calor. Dichas características, unida a la naturaleza ascensional de sus llamas, ha sido asociado a los estados de trascendencia, a lo sagrado, al deseo o a los procesos de cambio del hombre. Pero

⁷ Hay que diferenciar androide, robot y cyborg. El androide es un robot con apariencia humana. El robot es un artefacto programado para imitar acciones humanas. El androide es un ser híbrido más complejo, producto de la fusión del organismo y la tecnología

2.3.

sabemos que el fuego, domado con la técnica, permite al hombre no sólo destruir, sino crear⁸ y auto-crearse. Recordemos el conocido mito griego de creación en el que hombre es concebido como un ser inacabado, desprotegido –sin pelaje, plumas, garras o colmillos– e incapaz de competir con el resto de animales. Es Prometeo quien, movido por la compasión –algo muy impropio de los dioses–, revela a los inadaptados hombres el secreto de la técnica para que, junto al fuego robado del Olimpo, pudiera fabricar artefactos o prótesis y así suplir sus carencias y seguir conformándose. El osado titán puso en manos del ser humano un peligroso e ilimitado poder del que sólo los dioses podían hacer uso. Por ello Zeus ordenó a Hefesto que encadenara a Prometeo a una roca del Cáucaso, y así pudiera huir de la poderosa águila que desgarraba y devoraba su hígado con sus garras y pico afilados, habilidades que Epimeteo, el hermano de Prometeo, confirió a esta rapaz tras la repartición de dotes de la que el hombre no salió muy beneficiado. Prometeo, creador y benefactor de los hombres, a pesar de ser castigado con el dolor de un desgarro eterno, no se arrepintió⁹. Quizá la valentía del hombre frente al fuego fue una peculiaridad que, no compartiendo con el resto de las bestias, lo hizo salir de su precaria condición. “Jugar con fuego fue un punto de inflexión a la vez técnico y humano, ya que el fuego tiene tres caras: luz, energía y calor”¹⁰. Pero fue quizá la indefinición y la maleabilidad de las capacidades del hombre lo que, junto a la técnica, lo dotó de un gran poder de transformación (el drama de su devenir). Para Ortega y Gasset el ser humano es como un ser proteiforme capaz adaptar la naturaleza a sus indefinidas y cambiantes necesidades con la ayuda de la técnica. Solemos dar una excesiva importancia a sus herramientas, que consideramos los principales indicadores de su progreso tecnológico, cuando su lenguaje, sus rituales o su danza son mucho más complejos que cualquier hacha de piedra o instrumento encontrado en Egipto o Mesopotamia y muchos de nuestros artefactos actuales.

Günther Anders habla de la “vergüenza prometeica”, del complejo de inferioridad que el hombre tiene respecto a los propios artefactos que fabrica, no al resto de animales. El hombre se siente acomplejado ante “sus hijos llenos de talento con los que no puede competir y cuyo futuro teme arruinar, optando como un padre tullido guardar cama por su terrenalidad”¹¹. Estas palabras podrían recordarnos a las últimas escenas de *2012: Una odisea*

8 Umberto Eco, *Construir al enemigo*, Barcelona, Lumen, 2012, pp. 70–71.

9 Vid. Esquilo, *Prometeo encadenado*, Madrid, Gredos, 2010.

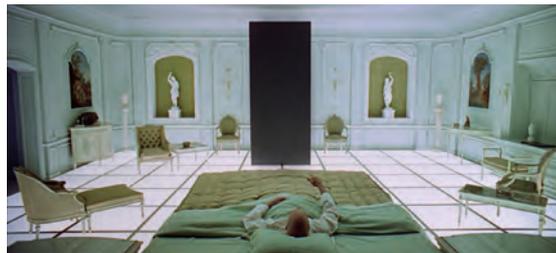
10 Mumford, Lewis, *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*, Pepitas de calabaza, 2013, p. 52.

11 Anders, Günther, *La obsolescencia del hombre. Sobre el alma de la época de la segunda revolución industrial*, vol. I, Valencia, Pre-textos, 2011, p. 50.

2.3.

en *el espacio* de Stanley Kubrick, en las que el astronauta Dave, viejo y moribundo, yace en una cama frente al monolito negro. Dave se encuentra en la habitación de una nave espacial cuyo rumbo no controla. Su avanzada tecnología le propicia las condiciones idóneas para su supervivencia en el espacio extraterrestre. Esta imagen podría relacionarse con la metáfora del inválido superequipado o de aquel “cosmonauta en su burbuja” que Jean Baudrillard utiliza para referirse al hombre del futuro quien, con el cuerpo atrofiado por la gran cantidad de prótesis tecnológicas de las que depende, observa impasible los pálidos fantasmas de su alrededor. Sin duda, cuanto mayor es la discapacidad del hombre, mayor es su dependencia respecto a la tecnología. Y cuanto más depende de prótesis, más atrofiado y miserable será cuerpo. “Prometeo venció demasiado triunfalmente, tanto que ahora, confrontado con su propia obra, el orgullo, que fue tan natural en el S. XIX, empieza a desaparecer para quedar reemplazado por el sentimiento de la propia inferioridad y miseria”, dice Anders.¹²

Fig. 13. Stanley Kubrick. Una odisea en el espacio. 1969.



Los principales modelos de referencia del hombre ya no son los objetos existentes en la naturaleza, sino sus productos artificiales, cuyas formas, materiales y mecanismos difícilmente podemos observar en los seres vivos. Aprender en una estructura orgánica materiales rígidos tales como el acero o el pvc, ángulos rectos o ruedas, sería imposible, pues harían inviable la vida. Pero es cierto que el hombre ni puede competir con la capacidad de almacenamiento de datos que tienen los ordenadores ni con la velocidad, la potencia y la resistencia de muchas de las máquinas que ha creado. Además, su cuerpo, que es producto de una lenta evolución biológica, viene determinado genéticamente. El ser humano no puede evolucionar tan rápido como sus aparatos. Según Anders, el hombre es una “materia miserable” al no poder moldearse a su antojo para adquirir las formas de sus productos manufacturados. Tampoco puede programar su muerte como lo hace con sus aparatos electrónicos a los que, marcados por el sello de obsolescencia, puede producir en serie en una fábrica. Por ello se debe nuestro complejo de inferioridad o “envidia prometeica” respecto a los aparatos que idolatramos, a los que intentamos imitar a costa de nuestra salud. Un caso extremo fue

¹² *Ibidem.*, p. 41.

2.3.

el de Celso Santebañes, el joven brasileño conocido como el “ken viviente” por su obsesión de adquirir la apariencia del conocido muñeco del mismo nombre. Este chico murió a la edad de 20 años a causa de un cáncer que, parece ser, fue causado por los arriesgados tratamientos estéticos y las numerosas intervenciones quirúrgicas de las que fue objeto. Los médicos se percataron de su enfermedad cuando fue al hospital para tratarse una infección causada por unos rellenos de hidrogel que le inyectaron en la pierna¹³.

Fig. 14. Celso haciéndose un selfie mientras sostiene un muñeco ken.



Nuestros misteriosos y silenciosos aparatos entran a formar parte de nuestro espacio íntimo. Éstos requieren de un vuelco continuo, aunque sean promiscuos ofreciendo los mismos servicios para todos sus clientes. Recordemos la película *Her* (2013), en la que el actor Joaquin Phoenix interpreta a un hombre que se enamora de Samantha, un perspicaz e intuitivo sistema operativo del que se desengaña cuando descubre que atiende, además de sus necesidades personales, las necesidades de millones de usuarios más. Este film de ciencia ficción nos hace cuestionar los límites de nuestra existencia física, recordándonos el “Cogito ergo sum” que, parece ser, es la premisa de la inteligencia artificial. ¿Qué es más real, una relación con un ente físico o un ente imaginario? Como piensa Günther Anders, estamos sometidos a nuestros aparatos, a los que debemos adaptarnos si no queremos acabar anticuados. Rechazar el uso de ellos –móvil, ordenador, etc.– sería condenarnos a la incomunicación y al aislamiento en un mundo donde la tecnología condiciona las relaciones, los modos pensar y de sentir, configura nuestra subjetividad y nuestro mundo.

Nuestros aparatos pueden hablar o escribir por nosotros, pueden incluso corregirnos o recordarnos los eventos y tareas a realizar hasta hacernos sentir torpes, creándonos así un complejo de inferioridad y una gran dependencia. En ellos incluso dele-

13 Vid. Couzens, Gerard, “Human Ken’ who spent £30k to look like Barbie’s boyfriend dies after five-month battle with cancer”, *Mirror*, UK, 6 junio de 2015, en: <http://www.mirror.co.uk/news/world-news/human-ken-who-spent-30k-5833606> (13-X-2005)

2.3.

gamos muchas de nuestras responsabilidades, pues “Te darán amor/Te cuidarán/ Tienes que confiar en ellos”, como repite dulcemente la cantante Bjork en el video clip *All is full love*, palabras éstas que podrían despertar profundos miedos ancestrales.

Sin duda, el videoclip protagonizado por Björk, transluce el antiguo sueño del hombre de eliminar sus imperfecciones en su lucha contra la muerte. Las escenas más inquietantes son, sin duda, cuando dos autómatas idénticos de Bjork se enfrentan como si de dos imágenes especulares se trataran. Dichas réplicas andróginas aparecen en un aséptico escenario que recuerda la cadena de montaje de una fábrica o a la mesa de operaciones de un quirófano, aunque también puede aludir a la suite de un hotel donde dos amantes se acarician sin pudor alguno mientras son manipulados por robots al ritmo de sonidos maquínicos. Lo íntimo y familiar parece tornarse desconocido. Algo siniestro¹⁴ parece latir en las imágenes. Los inmaculados y sensuales cuerpos de los androides son acariciados y recorridos por fluidos que parecen lubricarlos mientras son ensamblados. Los chispazos de soldadura parecen ser una metáfora de la excitación de sus cuerpos, del culmen del “fetichismo de la mercancía”¹⁵.

Fig. 15. Cunningham, Chris, *All is Full Of*, 1999 (4:47 min)



El realismo, paradójicamente, es un rasgo definitorio de la realidad virtual. Así pues, los avatares, creados por ordenador a través del modelado 3d, tienden a parecerse a los seres humanos

14 Los primeros androides de los que tenemos constancia son aquellos seres antropomorfos que aparentaban estar vivos, como nos relata el mito de Galatea. Tanto en el mito de Prometeo como en el Génesis, el hombre, tras ser modelado con materia inanimada (barro, polvo y limo) durante su creación, le es insuflado el aliento de los dioses. Según Freud, en su ensayo *Lo siniestro*, el androide nos inquieta porque nos recuerdan a nuestro origen inorgánico, y al que, por medio de la pulsión de muerte o thánatos, retornaríamos tras la descomposición de nuestros cuerpos en partículas elementales.

15 El “fetichismo de la mercancía” es un concepto creado por Karl Marx en su obra *El Capital*.

2.3.

de carne y hueso, aunque partan de abstracciones geométrico-matemáticas. Podemos hablar entonces de una subversión del esquema clásico de representación, pues difícil es determinar cuál es el modelo original y cuál la copia, si es que tiene sentido hablar de modelo-copia. Vivimos en una sociedad sobresaturada de simulacros, en un mundo de apariencias en el que las fronteras entre lo real y lo virtual son cada vez más difusas. A través del modelado 3d o del retoque digital con Photoshop –sin materia ni manos– creamos cuerpos irreales en los que todo signo de enfermedad o envejecimiento es suprimido. Estos fantasmas virtuales, cuyos colores, texturas y formas recuerdan a las de nuestros aparatos, se imponen como modelos en nuestra vida cotidiana seduciéndonos e invitándonos a participar de una “perfección” que nunca llegaremos a alcanzar. Por ello nuestra frustraciones y nuestros complejos. Como ocurre con el seductor androide de Björk, cuya dulce voz ha sido tratada eliminándose toda textura indeseada, tartamudeo o signo de debilidad. Según Günther Anders, el hombre desea ser tan inmortal como un producto industrial, que puede ser reemplazado fácilmente por otro similar. Anders afirma que, aunque no vivamos en el mundo de las ideas, nuestra sociedad actual es quizá la más platonizante de la historia pues, en el caso de que un producto industrial se pierda, se rompa o desaparezca, sigue existiendo su prototipo industrial. Pero, ¿no era esta extraña inmortalidad platonizante a la que aludía el fetichista Andy Warhol cuando serigrafaba repetitivamente su rostro como una máquina? Este artista, el máximo representante del Pop Americano¹⁶ e impulsor de la *Factory*, deseaba crear como una indolente máquina, crear obras de forma seriada y ser como los “ídolos de plástico” a los que adoraba.

Parece ser que los aparatos no se adaptan a nuestro cuerpo, sus formas ergonómicas están para que seamos nosotros quienes nos adaptemos a ellos. Según Anders, éstos nos fuerzan a adquirir posturas, al “límite de lo soportable”, que ponen en peligro nuestro cuerpo al convertirse en hábitos que creemos naturales. Anders piensa que uno de los objetivos de los ingenieros es encontrar puntos débiles y moldeables en el cuerpo humano, umbrales físicos desplazables que puedan adaptarse a la exigencia de cada aparato.

16 No es extraño que Warhol, cuya adolescencia estuvo marcada por grandes complejos físicos y su extrema timidez, llegara a pasar por el quirófano para rectificarse la nariz y reprodujera su rostro con planos lisos de colores primarios y secundarios como si de un producto manufacturado se tratara. Él adoraba “los ídolos de plástico” y quería ser como una indolente máquina. Incluso el intento de asesinato que sufrió, de gran repercusión mediática, lo acabó convirtiendo en un producto de consumo. Warhol fue fotografiado exhibiendo las profundas cicatrices de su torso, recordándonos la miserable y vergonzosa condición mortal de toda personaje famoso que, como aclamado producto de masas deteriorado, posa para la eternidad marcado por el sello de la obsolescencia.

2.3.

“Llevamos a cabo la autotransformación para complacer a nuestros aparatos y los convertimos en modelos de nuestras alteraciones; o sea, que renunciamos a nosotros mismos como medida y, con esto, limitamos o damos por perdida nuestra libertad”.¹⁷

Los desequilibrios estructurales, las patologías o las dolencias producidas por nuestros aparatos retroalimentan nuestro complejo o sentimiento de inferioridad ante ellos, haciéndonos sentir incluso culpables por tales deficiencias artificialmente creadas. Si renunciáramos a ellos, renunciaríamos a nuestra sociedad, la cual se avergonzaría y nos discriminaría considerándonos personas torpes y obsoletas que hay que apartar o esquivar, como suele ocurrir con los ancianos y los discapacitados.

El hombre, al constatar la miseria de su cuerpo tras adquirir las últimas novedades tecnológicas en el mercado, intenta modificarlo con prácticas arriesgadas (cirugía estética, duro ejercicio físico, dietas, etc.). Éste, según los dictados de las cambiantes modas, intenta mantener el cuerpo siempre a punto, como si cada día se sometiera a un riguroso control de calidad para no parecer un producto defectuoso y obsoleto. La anatomía con la que nacemos ya no es un destino en la actualidad. El cuerpo ya no es sagrado e intocable, no es la creación de un dios cuyas formas hay que respetar hasta la muerte. El hombre es capaz de modificar su apariencia en clínicas de cirugía estética, llenas de profesionales especialistas en encontrar defectos¹⁸.

Cada vez son más usuales los programas de entrenamiento en gimnasios o en centros fitness (body power, body pump, body cycle, body combat) destinados a hipertrofiar la musculatura de nuestro cuerpo, que parece convertirse en mera prótesis subordinada al ritmo inhumano de máquinas, un sobreesfuerzo en el que hay que invertir “tiempo libre” y dinero. Lo importante es llegar a ser tan fuertes y resistentes como nuestras máquinas, llegar a trabajar con “naturalidad, como si apenas nos esforzáramos. Lo importante es hacerlo con la ropa adecuada y con productos cosméticos que camuflan nuestros olores corporales, como si estuviéramos sometidos a una constante revisión y puesta a

17 Anders, Günther, *op. cit.*, p. 61.

18 Para muchos cirujanos estéticos el bótox constituye el remedio contra el envejecimiento. Este fármaco está hecho con la neurotoxina botulínica de la bacteria *Clostridium botulinum*, uno de los venenos más poderosos que existen. El bótox llega a inmovilizar los músculos y borrar incluso las facciones de la cara de quien se lo inyecta, otorgándole al rostro un aspecto artificial. Por esta razón no es raro que las personas que abusan de él parezcan muñecos de goma o androides de ciencia ficción.

2.3.

punto como lo hacemos con nuestros aparatos.¹⁹ En los centros fitness el tiempo de ocio, de trabajo y de consumo se confunden. El sobreesfuerzo que realizamos en ellos tienen un objetivo, tener una apariencia que pueda auto-complacernos visualmente. Esto no es extraño en una sociedad donde nuestra identidad suele reducirse a la pura superficialidad de nuestras apariencias cambiantes.

La polémica artista Orlan transforma su cuerpo en el quirófano como si de una material plástico se tratara. Ella, siempre dispuesta a adquirir temporalmente extravagantes apariencias, nos hace reflexionar acerca de los cánones de belleza que han imperado a lo largo de la historia, sobre los discursos de poder que definen nuestras maleables identidades. Orlan nos invita a retomar el control de nuestro propio cuerpo con las novedosas técnicas de cirugía, a adquirir aspectos que transgredan los cánones establecidos. Esto recuerda, sin duda, al *Movimiento Queer*, que reivindica un transgénero, una identidad abierta a múltiples posibilidades. Recordemos que para los defensores de lo queer, la morfología del cuerpo puede redefinirse según el deseo de cada cual a modo de work in progress.

La anatomía no es ya un destino sino un accesorio de la presencia, una materia prima que hay que trabajar, redefinir, someter al design del momento. El cuerpo se ha convertido para muchos contemporáneos en una representación provisional, un símbolo, un lugar ideal para la escenificación de "efectos especiales"²⁰.

Recordemos de nuevo el video clip *All is full love* del disco *Homogenic* de Bjork, protagonizado por los dos avatares de la artista islandesa que, mientras cantan y se acarician, son construidos por robots industriales. El single musical parece que nos intenta convencer de la necesidad de la ingeniería para poner fin a nuestra imperfección y obsolescencia, prometiéndonos un segundo génesis o falso paraíso. Pero tras este discurso, propio del post-modernismo, que promete liberar al cuerpo de los discursos dominantes, se esconde una perversa estrategia tardocapitalista, el empoderamiento del cuerpo y la tecnificación de la vida hasta niveles moleculares por medio de la bioingeniería y farmacología.

19 Por no hablar de la amplia gama de productos energéticos y proteínicos para aumentar el rendimiento físico, de la intensa música tecno que oculta todo signo de debilidad –respiración, suspiros, gemidos, etc.– en las salas fitness; de las pantallas de tv insertas en las cintas de correr con spots publicitarios y reality shows que nos entretienen en los gimnasios; de los a puertos de montaña virtuales a los que llegamos (sin movernos) en una clase de spinning; de las luces estroboscópicas que, a modo de "efectos especiales", crean un ambiente de discoteca, etc.

20 Le Bretón, David, *Adiós del cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, Ciudad de México, La Cifra Editorial, 2007, p. 53.

2.3.

En el videoclip es evidente el fácil recurso del sexo, típico de la publicidad. Las dos réplicas del androide de Bjork, de pulidas superficies, se acarician y se abrazan hasta fundirse en un beso “eterno”. Como si aludieran con esto al inalcanzable éxtasis de la fetichización a la que aspiramos con nuestros productos, a nuestro ansia de satisfacer deseos impostados por el mercado. El momento quizá más interesante del video *All is full love* es cuando se encuentran cara a cara las dos androides de Björk, algo que nos hace pensar sobre el modelo del que son copias. Sin embargo, estos simulacros de ingeniería industrial, se convierten en nuestros principales referentes, en nuestros modelos de perfección. Curiosamente, los androides de similar aspecto, tienen un brillante armazón que, a modo de espejos enfrentados, se reflejan uno en el otro simultáneamente, creando así un despliegue infinito de imágenes especulares. Quizá pueda ser una buena metáfora de aquel laberinto de fantasmas o simulacros –de copias de las copias– en el que podríamos perdernos. El abrazo de estas androides ¿no nos podría sugerir quizá el vértigo de las múltiples y cambiantes apariencias, de la superficial y escurridiza identidad del hombre actual? “El androide, instrumento de ficción formidable gracias a su fuerza metafórica, nos permite entablar una investigación metafísica y nos recuerda que el ser humano no ha hecho más que interrogarse a sí mismo al sacarle brillo a su propio reflejo”, dice Patrick J. Gyner.²¹

Recordemos que los primeros autómatas surgieron para entretener a las clases pudientes. Éstos se presentaban como misteriosos objetos que, por medio de mecanismos ocultos, eran capaces de simular vida. Su fin principal era imitar acciones de los seres vivos o producir efectos estéticos capaces que impresionar al espectador, como era el caso del el *Flautista de Vaucasson*, capaz de producir música. Sin embargo, el robot de Bjork muestra parte de su estructura interna prefabricada (cables, circuitos, piezas de acero) sin pudor alguno, cuando en el pasado los mecanismos internos de las máquinas se ocultaban al ser considerados feos y peligrosos²². Parece ser que los autómatas, tras la revolución industrial, se estandarizaron y simplificaron para ser producidos en masa²³. Aunque nuestros aparatos estén condenados a realizar de forma repetitiva las funciones para las que fueron creadas hasta que se averíen, son cada vez más

21 Gyger, Patrick J., “Introducción” en Bueno, Sonia; Peirano, Marta (eds), *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*, Impedimenta, 2009, Madrid, p. 16.

22 No es extraño que las primeras máquinas complejas que se inventaron durante la Primera Revolución Industrial, como fue el telar mecánico o la máquina de vapor, fueran vistas como objetos diabólicos. En el S. XX los mecanismos internos de la máquina (su funcionalidad) se dejan al descubierto, pues la evolución técnica es considerada todo un orgullo. Nace un interés estético por lo industrial. Los futuristas consideraban la máquina como el máximo exponente de la belleza. Marinetti pensaba que un automóvil podía ser mas bello que la Victoria de Samotracia. Vid. Marinetti, Filippo Tommaso, “*El Manifiesto Futurista*”: <http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_saenz01.html> (5-V-2014)

23 Giner, Patryck j., *Ibid.*

2.3.

complejos. Es muy difícil deducir su funcionalidad y sus peligros contemplando tan sólo su apariencia externa. Por ejemplo, la forma de un reactor nuclear no delata a simple vista su nefasto potencial destructivo. Caso contrario ocurre con instrumentos más rudimentarios como un martillo o un hacha²⁴.

Existe una gran contradicción en la época actual, pues mientras que el hombre va pareciéndose cada vez más a sus artefactos, éstos son cada vez más humanos. En el tema musical “All is full love” pertenece al álbum *Homogenic* (“Homogéneo”), lanzado por primera vez en Inglaterra en el año 1997, cuya portada nos muestra a la cantante a Björk con el rostro remodelado digitalmente y con ropa y complementos tradicionales de otras culturas –kimono de gheisa, anillas de mujer jirafa, etc. –. Este retrato es un ejemplo de la descontextualización de objetos y prácticas que suele realizarse en la actual era de la globalización, con el fin de introducirlos en el mercado y así mantener al consumidor volcado en el cuidado de su apariencia de rápida caducidad.

Fig. 16. Björk. *Homogenic*. 1997



Aunque este retrato de Björk refleje la diversidad intercultural y la libertad que en la actualidad parece que tengamos a la hora de modelar nuestra identidad, evidencia una “homogeneización” de los gustos, como parece sugerir, sin pretenderlo, con su título *–Homogenic–*. El videoclip de Björk *All is full love* parece que intenta convencernos del bienestar y de la seguridad que propician nuestros aparatos. Ellos “nos cuidarán” y “nos dará amor”, como dice la letra de la canción.

Soñamos con tener el acabado industrial de nuestros aparatos, que “parecen” ponerse en nuestra piel. Muchos de ellos pueden reconocernos a través de sensores de presencia, imitar estados sentimentales o ciertas funciones cognoscitivas, aunque no sepan responder ante la ambigüedad de una metáfora o al cambio

24 Anders, Günther, *Op. cit.*, vol. II, p. 40.

2.3.

imprevisible producido por un accidente. La “humanización” simulada de nuestros artefactos domésticos es, sin duda, una estrategia para que nos resulten familiares y, por tanto, nos sea más fácil delegar y entregarnos a ellos. El video clip de Björk nos plantea muchos problemas de nuestro siglo, como es el caso de la progresiva fetichización de las personas. Quizá llegue el momento en el que nuestros aparatos tengan una inteligencia artificial tan desarrollada que sea difícil establecer las fronteras entre el hombre y la máquina, obligándonos a replantear nuevas concepciones sobre lo humano, sobre su indefinida naturaleza.

Algún día un ser humano podrá despedazar a un robot salido directamente de una fábrica de General Electrics y, para su enorme sorpresa, lo verá llorar y sangrar. Y el robot moribundo podrá a su vez despedazar al hombre y, también para su gran sorpresa, verá un humillo gris que sale de la bomba eléctrica que anida allí donde por sentido común debería estar el corazón del hombre. Será sin duda un gran momento de verdad para ambos.²⁵

2.3.1.

CUERPO DISCAPACITADO. ENVIDIA PROMETEICA

Sabemos que el cuerpo humano ha sido considerado desde la antigüedad un despojo o lastre. Aunque hoy en día es visto como un objeto obsoleto, es aún más subestimado cuando sufre algún tipo de discapacidad debido a una enfermedad o un accidente. Pero el cuerpo anormal del discapacitado puede convertirse en objeto de perversas estrategias de marketing, cuyo fin es potenciar el complejo de “envidia prometeica” de la que Gunter Anders nos habla y así incitar el consumo de mercancías. Sabemos que las prótesis, además de suplir las carencias de una parte dañada o ausente, redefinen nuevas formas de relación con el cuerpo, con el entorno y con la propia discapacidad. Muchas corrientes de pensamiento como el posthumanismo tratan de convencernos de la necesidad de potenciar sus deficiencias o de dotarlo de nuevas capacidades a través de la tecnología.

Como ya apuntamos, el hombre ya no ocupa el centro de la creación, no es el principal modelo de referencia para la fabricación de sus artefactos. Los artificios creados por la deshumanizada técnica, y a los que aspiramos parecernos, son el principal punto de referencia. Llegar a ser como nuestros aparatos es un proyecto inviable, pues nacemos con un organismo definido genéticamente. No podemos modelar el cuerpo a nuestro antojo o sustituir una de sus partes como si se tratara de una pieza industrial prefabricada.

²⁵ Dick, Philip K.: ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?, Edhasa, Barcelona, 2001, p. 171.

2.3.1.**CUERPO DISCAPACITADO.
ENVIDIA PROMETEICA**

Como ya venimos advirtiendo, al estar sometidos al ritmo frenético que marca el mercado, estamos obligados a tener apariencias fácilmente desechables, lo cual propicia una extraña y maleable identidad que se reduce a pura apariencia o superficialidad, llegándose a confundir el “parecer” con el “ser”. Sin embargo, no debemos olvidar que la demanda o necesidad se crea artificialmente en el consumidor, haciéndolo creer que es él quien elige y construye libremente su propia identidad. Modelos prefabricados se nos imponen. Nuestra identidad se hace y rehace tomando signos y formas prestadas sin tener en cuenta su procedencia o su función originarias. Este extraño “bricolaje” se trasluce en nuestras formas de pensar y sentir, en la pasividad que impera en una sociedad donde todo parece ya hecho o pensado de antemano²⁶. Lo “ya hecho” es la excusa que nos exime de la responsabilidad de crear, de concebir otras posibilidades –si es que somos capaces ya de imaginarlas–. ¿Para qué esforzarse en hacer algo si todo está hecho y podemos adquirirlo en el mercado? Un ejemplo podría ser la publicidad de *ikea*, que nos convence de la libertad de redefinir nuestro espacio privado a un módico precio. Vivimos en una época en la que se merma la creatividad del consumidor.

No podemos tener el aspecto de los productos seriados que fabricamos. En cambio, la persona discapacitada que carece de alguna parte de su cuerpo podría acoplarse prótesis que se asemejan a los novedosos artefactos o productos del mercado. Quien tenga un brazo o una pierna amputada podría llegar a parecerse aún más a los objetos que compra, pudiendo adaptarse mejor a las nuevas exigencias de las modas pasajeras. El cuerpo incompleto o tullido puede ser el cuerpo óptimo para ciertas estrategias del mercado que pretenden convertirlo en un expositor de productos lujosos y exclusivos de reconocidas marcas, recordando al resto de mortales lo que no tienen, lo que nunca llegarán poseer al menos que sufran un accidente y tengan el poder adquisitivo para adquirirlas y acoplárselas en la parte ausente o dañada. ¿El cuerpo discapacitado no podría potenciar aún más ese complejo o envidia prometeica? Un buen ejemplo es la espectacular pierna de cristal Swarovsky que Oliveira Barata diseñó para que la cantante Viktoria Modesta la luciera en la *Ceremonia de clausura* de los juegos *Paralímpicos de Londres* del 2012. En ella, Modesta, acompañada de un séquito de patinadores que ejecutaban hábilmente una coreografía sobre hielo, interpretó el papel de la Snow Queen, creándose un interesante contraste.

26 Según Perniola vivimos en la época de la “sensología”, de lo ya sentido. “En la esfera del pensamiento, ya se había reemplazado el pensar por lo ya pensado, y, en la de la actividad, el hacer por lo ya hecho. La ideología ha sido lo ya pensado que ha liberado al hombre del esfuerzo y de la responsabilidad de pensar y de no pensar, de la alternativa entre la Ilustración y la fe, ofreciéndole un conjunto de opiniones y de doctrinas elaboradas”. Perniola, M., *Del sentir*, Valencia, Pre-textos, 2008, p. 30.

2.3.1.

CUERPO DISCAPACITADO. ENVIDIA PROMETEICA

Viktoria Modesta es una “fashionista declarada” que, tras sufrir de niña la amputación de su pierna izquierda, por debajo de la rodilla, usa prótesis de diseños exclusivos a modo de complementos de moda o extensiones de su exuberante personalidad. La pierna de Swarosky de Modesta nos podría recordar a las piernas de cristal de poliuretano que el artista Matthew Barney creó para la atleta paralímpica Amie Mullins, a quien le cortaron los dos miembros inferiores, también por la rodilla.

Por mucho tiempo, la cultura pop me cerró sus puertas como una artista amputada y alternativa. Creo que a la gente siempre le ha costado saber qué pensar o sentir sobre un amputado que no trata de ser un atleta olímpico. En el deporte, superar la minusvalía te hace un héroe, pero en el pop no hay lugar para estos sentimientos²⁷,

declara Modesta, la primera cantante biónica en el panorama de la música pop internacional que desafía convencionalismos.

Fig. 17. Nadav Kander and Omkaar Kotedia. Pierna de Cristal de Sophie de Oliveira.

Fig. 18. Nadav Kander and Omkaar Kotedia. Viktoria Modesta wearing the Crystal Leg.



27 “For a long time, pop culture closed its doors on me as an amputee and alternative artist. I think people have always found it hard to know what to think or feel about an amputee who wasn’t trying to be an Olympian. In sports, ‘overcoming’ a disability makes you a hero, but in pop there is no place for these feelings”. Modesta, Viktoria, en: <<http://www.channel4.com/info/press/news/channel-4-presents-worlds-first-bionic-pop-artist>> (12-I-2015)

2.3.1.**CUERPO DISCAPACITADO.
ENVIDIA PROMETEICA**

Modesta parece encarnar a un cyborg que emerge de la escena underground londinense al ritmo de sonidos electrónicos. Con prótesis, como sacadas de una película de ciencia ficción, parece anunciar un futuro en el que las posibilidades se multiplican con la ayuda de la tecnología. No obstante, dichas diferencias parecen neutralizadas tanto por su despampanante belleza como por el exceso de maquillaje y efectos especiales que utiliza en cada puesta en escena. Modesta encarna el estereotipo de femme fatal, de la mujer fetiche que, paradójicamente, denuncia en su videoclip *Prototyp*, producido y difundido por la cadena inglesa Channel 4, en su campaña de concienciación y sensibilización sobre la discapacidad²⁸.

PROTOTYPE (Letra en inglés y en español)

VERSE ONE

Another life, filled with parts
Circuit board, connecting hearts
Nostalgia for the future
We're playing god
And now's the time
We're limitless, we're not confined
Its our future

CHORUS

I'm the pro.. i'm the pro.. i'm the pro
i'm the pro.. i'm the pro.. i'm the pro
Im the prototype
I'm the pro.. i'm the pro.. i'm the pro
i'm the pro.. i'm the pro.. i'm the pro
Im the prototype

BRIDGE

Provocately i deny your effort, I'm dedicated
Coz im not restricted by your method
I aint another project, just messing with your logic
Im progressive, not aggressive
Stop limiting yourself with your ambition
Your insults, they just give me ammunition
I got a full clip and a hot whip
Are you ready coz we going on a guilt trip ahh..

28 Vid. Parisi, Ivana, "Viktoria Modesta. Prototyp". *Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'immaginario*. Mimesis Edizioni, 5, Milano, 2015, pp. 142-144.

2.3.1.**CUERPO DISCAPACITADO.
ENVIDIA PROMETEICA**

VERSE TWO

Assemble me, piece by piece
Strip away the incomplete, the model of the future
Colliding minds, its just a start
Feel the sparks, we're building art
Its the vertigo of freedom ohh.

CHORUS

I'm the pro.. i'm the pro.. i'm the pro
i'm the pro.. i'm the pro.. i'm the pro
Im the prototype
I'm the pro.. i'm the pro.. i'm the pro
i'm the pro.. i'm the pro.. i'm the pro
Im the prototype

—

OTRA VIDA

Rellenada con partes,
Consola de circuitos conectando corazones,
Nostalgia por el futuro
Estamos jugando a ser Dios
Y ahora es el momento,
Somos ilimitados,
No estamos confinados,
Es nuestro futuro
Soy el pro... soy el pro...
Soy el prototipo
Soy el pro... Soy el Pro...
Provocativamente deniego tu esfuerzo,
Soy dedicada
Porque no estoy restringida por tu método
No soy otro proyecto
Sólo estoy jugando a confundir tu lógica
Soy progresiva, no agresiva
Para de limitarte con tu ambición
Tus insultos sólo me dan munición
Tengo un clip entero y un látigo caliente
¿Estás listo? Porque vamos en un viaje a la culpa.
Ensámblame, pieza a pieza,
Quita lejos lo incompleto
El modelo del futuro
Chocar mentes es sólo un comienzo, es sólo un comienzo
Sentí las chispas, estamos construyendo arte,
Es el vértigo de la libertad.

2.3.1.

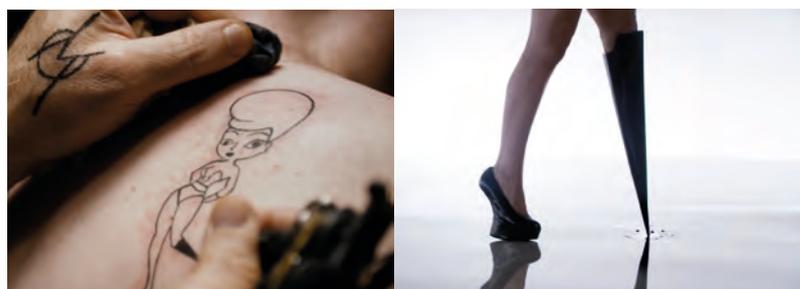
**CUERPO DISCAPACITADO.
ENVIDIA PROMETEICA**

En el single *Prototype* la cantante aparece como una mujer objeto con diferentes prótesis intercambiables. También encarna a un dibujo animado que recuerda a Betty Boop, la chica flapper de pronunciadas curvas que, como una heroína dis-capacitada, lucha contra la injusticia con la ayuda de sus encantos y la amenazante punta afilada de su pierna ortopédica. Sorprende cuando su silueta es tatuada en la espalda de uno de los actores del videoclip. Aunque Viktoria Modesta intente proponer un modelo de belleza alternativo, se sirve de los caducos estereotipos que, paradójicamente, la cosifican. De qué trata el videoclip, ¿a qué prototipos alternativos hace referencia? Lo más interesante del videoclip *Prototype* son las escenas finales en las que Modesta aparece como una marioneta que golpea y quiebra un suelo de espejo que pisa con el extremo puntiagudo de su prótesis piramidal. La cantante, a pesar de faltarle una pierna, debe cumplir con cánones de belleza actuales para llamar la atención de los espectadores. Su cuerpo debe estar bien proporcionado, ser joven y atlético pues, de no ser así, resultaría grotesco y la “fórmula” no funcionaría.

Diferente es el caso de los discapacitados que los fotógrafos Peter Widkin o Diane Arbus utilizan como modelos con el fin de confrontarnos con nuestra temida otredad y hacernos cuestionar los límites de la normalidad.

El propio concepto de “normalidad” ha sido una herramienta ideológica muy poderosa. Lo “normal” o lo “ortogonal”, en el campo de la geometría, vienen a significar “lo que tiene un ángulo recto”. El prefijo “orto” denota “rectitud y corrección”, y un artefacto “ortopédico” tiene el fin de corregir, de enderezar lo que está torcido o desviado, es decir, viene a rectificar los defectos, lo que está fuera la norma. Podemos decir que el adjetivo “normal” se ha utilizado para designar indistintamente lo que “es” y lo que “debe ser”, indicando a la vez preservación y mejoramiento no sólo en el contexto médico, sino en casi todos los ámbitos de la vida²⁹.

Fig. 19. Viktoria Modesta con la Pierna cono de Oliveira Barata. Videoclip *Prototype*, 2014.



29 “Por un lado tenemos, pues, el pensamiento de que lo normal es lo correcto y, por tanto, hablar de lo normal es una espléndida manera de preservar el estatu quo o de retornar a él (...) Por otro lado, tenemos la idea de que lo normal es sólo un término medio y, en consecuencia, algo que debe ser mejorado” Hacking, Ian, *La domesticación del azar. La erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos*, Barcelona, Gedisa, p. 242.

2.3.1.

CUERPO DISCAPACITADO. ENVIDIA PROMETEICA

Cabe mencionar el proyecto *Alternative limbs* –“*Extremidades alternativas*”– de Sophie de Oliveira³⁰, con el que pretende crear prótesis personalizadas según las necesidades y los gustos de sus clientes discapacitados, deseosos de un cambio de identidad. Los materiales –plástico, cristal, acero, cuero, etc.– y los procesos técnicos –lacado, galvanizado, corte con láser, etc.– que utiliza Oliveira, se asemejan a los de nuestros artefactos u objetos industriales que deseamos adquirir. Estas prótesis tan “originales” suelen producir una reacción bastante significativa en los espectadores. Cuando las contempla, en vez de darle prioridad al accidente o a la enfermedad que sufrió el discapacitado que las posee, se crea ese complejo o “envidia prometeica” por no poder poseerla. Es entonces cuando fantaseamos con las múltiples formas, texturas y colores que podrían tener nuestro cuerpo, con los rompedores y exclusivos diseños que podrían suplir nuestras carencias.

Hay quienes acuden a Oliveira para que les diseñe una prótesis de látex de aspecto realístico que supla alguna falta, disimule sus cicatrices o su deformidad. Pero hay quienes desean una prótesis alternativa con diseño “surrealista” o “irreal” para hacer alarde de la diferencia. Tal es el caso del ex-militar que desea tener un aspecto de soldado biónico, del niño que sueña con una extremidad con compartimentos para guardar lápices, o del ama de casa que quiere una pierna ortopédica con aspecto de porcelana esmaltada que haga más amable y familiar lo que podría resultar monstruoso. Oliveira también imagina extremidades con altavoces y luces, idóneas para una discoteca; brazos multiusos, inspirados en las navajas suizas; y piernas dispensadoras de bolas chicle que llamen la atención de los niños de alrededor. No olvidemos que la autora estudió en la Escuela de efectos especiales de Londres, cuya influencia es notable. El fin del proyecto *Extremidades alternativas* es diseñar y construir prótesis que rompan con los prejuicios que tenemos sobre la discapacidad y nos inviten a realizar nuevas relecturas. Pero también hay que señalar que estas prótesis alternativas funcionan como fetiches capaces de alterar nuestra relación con el cuerpo discapacitado. Las efectistas extensiones pueden embelesar al espectador y desviar su atención de los traumas de quien las porta, de la enfermedad o del accidente que dañaron su cuerpo. Así pues, se evita hablar de la cara destructiva de nuestras supuestas sociedades del bienestar, en las que cada día acaecen numerosos accidentes por negligencia, por fallos y por averías de nuestros aparatos.

30 En: <<http://www.thealternativelimbproject.com>>

2.3.1.

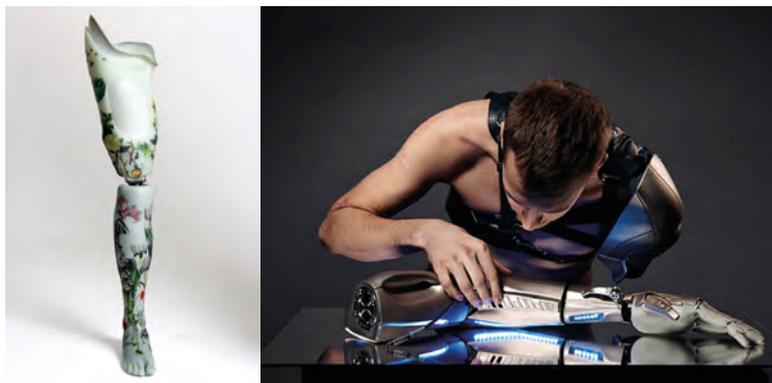
**CUERPO DISCAPACITADO.
ENVIDIA PROMETEICA**

Fig. 20. Sophie Oliveira Barata. Floral Porcelain Leg. Photography by Rosemary Williams and Nadav Kander

Fig. 21. Sophie Oliveira Barata. Phantom limb.

Existen contradicciones en el proyecto de extremidades alternativas de Oliveira pues, aunque uno de sus objetivos sea incidir en las posibilidades que tiene el cuerpo discapacitado, llega a cosificarlo y neutralizar la carga subversiva de sus diferencias. Una prótesis alternativa puede ser un artículo de lujo que deseamos poseer, pero también puede comportarse como una obra de arte que active la imaginación de quien la contempla, fantasear con las múltiples apariencias que puede adoptar el cuerpo accidentado.

No olvidemos la dura experiencia que marcó indudablemente la trayectoria profesional de Oliveira, quien decidió dedicarse a la creación de prótesis alternativas después de trabajar con una niña que perdió una de sus piernas en un accidente de tráfico³¹. La estrecha relación que Oliveira mantuvo con la pequeña víctima, a quien pretendía ayudar, constituyó un hito en su carrera. La inocente pudo superar poco a poco su traumática experiencia con la ayuda del juego, fantaseando con piernas ortopédicas decoradas con escenas navideñas y con retratos de familiares y personajes imaginarios. Esta experiencia, considerada todo un acontecimiento para Oliveira, podría recordar al accidente automovilístico que impactó al fotógrafo Joel-Peter Witkin, cuando fue sorprendido por la cabeza de una niña que, tras morir en un accidente de tráfico, rodó hasta sus pies con los ojos abiertos³². Sin duda, este trágico suceso fue una obsesión que plasma bien en su obra, en la que el cuerpo mutilado es uno de los temas principales.

31 La niña, cuando era paseada en carro por su madre, fue arrollada por un coche. Su abuela, que las acompañaba, murió en el acto, aplastada contra una pared.

32 Vid. VV.AA, *Witkin, Joel-Peter*, Phaidon Press Limited, London, 2001.

2.3.1.

CUERPO DISCAPACITADO. ENVIDIA PROMETEICA

Existen muchas personas dispuestas a exhibir sus cicatrices o carencias si el resto de su cuerpo da la talla, es decir, si cumple con los cánones de belleza de momento. Tal es el caso de aquellos modelos que despiertan nuestra compasión cuando los vemos posar con lujosas prótesis o aparatos ortopédicos en revistas de moda. Muchos objetos de diseños exclusivos se comportan como lujosas joyas u obras de arte que podrían despertar el deseo de muchos coleccionistas. Recordemos la espectacular silla de ruedas bañada en oro que la prestigiosa joyería nooyorkina Mordekai realizó para la cantante Lady Gaga cuando se operó de cadera. Interesante es también el reportaje fotográfico que Helmut Newton realizó para Vogue en 1995 con la modelo Nadja Auermann³³, quien posa con muletas y con un aparato ortopédico metálico cuyas agujas parecen atravesar su pierna izquierda. La elegante y angelical Nadja, con traje blanco, estilizados tacones y bastón en mano, aparece en las fotografías sobre una imponente escalera de hormigón como sostenida por un cielo de intenso color azul que hace de fondo.

Fig. 22. Helmut Newton. High y Mighty. Vogue US. 1995.



2.4.

AL LÍMITE DE LO SOPORTABLE, CÁNONES ESTÉTICOS Y CUERPO ACCIDENTADO. LA CENICIENTA DE LOS 12 PARES DE PIERNAS

Las desconcertantes escenas de *Cremaster 3* (2002), que el artista Matthew Barney protagoniza junto a la modelo y atleta paraolímpica Amie Mullins, forman parte de un ciclo audiovisual que apuesta por la disolución de límites entre diferentes disciplinas y por la creación de híbridos conceptuales, temporales, espaciales y perceptivos¹. La obra de Barney constituye una compleja multiplicidad en la que toda narración lineal, si es que la hubiera, se precipita hacia su propio abismo. *Cremaster* es una obra extravagante que desborda nuestro entendimiento. Refleja una realidad caleidoscópica y proteiforme relacionada más bien con el mundo onírico y el delirio. “El delirio, en su forma reconstructiva, no es sólo falsedad, carencia de razón o error de juicio. Por el contrario, paradójicamente es una verdad hipercompensada”, escribe Remo Bodei². En *Cremaster* podemos ver personajes que resultan de una confluencia de diferentes reinos –animal, vegetal, mineral–, de una fusión de lo humano y lo monstruoso, de lo natural y lo artificial. Los extraños seres de *Cremaster* parecen haber sido creados por Barney tras inspirarse en un bestiario medieval, en ancestrales mitos o en algún relato de ciencia ficción. La ecléctica obra de Matthew Barney, típicamente postmoderna, se caracteriza por la descontextualización y el apropiación de imágenes, símbolos y prácticas. Aunque la obra de Barney escape a toda clasificación, algunos pensadores suelen relacionarla con la estética kitsch y teatral del neobarroco contemporáneo³ que, según Severo Sarduy, es “el reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión”⁴.

La deportista Amie Mullins, vestida con un mandil y una cofia que recuerdan a los asépticos uniformes blancos de enfermera, interpreta a la “Novicia”, personaje de hierática belleza que

1 En: <<http://www.cremaster.net/>>

2 Bodei, Remo, *Lógicas del delirio: Razón, afectos, locura*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 48.

3 “Frente a la confusa y generalizada etiqueta de postmoderno (muy utilizada en el ámbito de la creación artística), son numerosos los autores que proponen una nueva categoría para definir las estructuras socioculturales y los comportamientos estéticos de nuestra época. La palabra clave, a este respecto, es Neobarroco. Autores como Omar Calabrese, Christine Buci-Glucksmann, Mario Perniola, Severo Sarduy, Gilles Deleuze o Francisco Jarauta, entre otros, son los representantes de esta corriente filosófico-estética que determina la caracterización de nuestra época como neobarroca”. Vidal Mesonero, Ana, *La era Neobarroca. Alegoría, teatralidad y éxtasis sensorial*, en: <http://www.cromacultura.com/neobarroco/> (13-V-2014)

4 Sarduy, Severo, “Barroco y neobarroco” en Fernández Moreno, C. (org.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno, 1972, p. 183.

2.4.

aparece en unas inquietantes escenas de *Cremaster 3*. Llama la atención las prótesis de cristal de poliuretano acopladas a los muñones de sus piernas, cercenadas hasta la rodilla. Amie, debido al pesado y duro material de sus piernas protésicas, camina con dificultad. Su marcha, de pasos comedidos, se caracteriza por el singular tintineo producido por los golpes de sus pies de cristal contra el suelo. Amie Mullins encarna a un bello y monstruoso, a un personaje que podría hacernos reflexionar sobre de los incómodos y quebradizos ideales estéticos sobre los que nos sustentamos.

Fig. 23. Matthew Barney. *Cremaster 3*. 2002.

Fig. 24. Matthew Barney. *Cremaster 3*. 2002.



Los cambiantes cánones de belleza translucen los miedos y las obsesiones de cada cultura a lo largo del tiempo. Todo canon conlleva unos riesgos, pues coartan, deforman e hieren nuestros cuerpos. Fue la provocadora Orlan quien, trasgrediendo los límites físicos de su propio cuerpo, mediante arriesgadas operaciones de cirugía estética, puso de manifiesto los discursos de poder que han modelado y violentado nuestras frágiles y maleables identidades a lo largo de la historia.

Pero volvamos a las inquietante secuencia de *Cremáster 3*, en la que la “Novicia” espera a Matthew Barney, su pareja de baile que, tras escalar las plantas del Guggenheim con una falda escocesa, entra en escena con la boca herida, recién salido de una de sus monstruosas metamorfosis. Barney aparece vestido con otro impoluto delantal blanco y unos estilizados zapatos de cristal con tacón. Se sitúa frente a la Novicia como si fuera su imagen especular, como si ambos participaran de un juego de espejos en el que los límites de uno y de otro se confundieran. ¿Quién es la Bella y quién es la Bestia? ¿Quién es Cenicienta, el príncipe o la princesa? La pareja, de quebradizas identidades, se acarician con sumo cuidado y se abrazan en un baile de gestos comedidos. Parece como si la fragilidad de sus cuerpos heridos les otorgara el poder de la metamorfosis, como si se abrieran a las posibilidades que les brinda la adversidad que abrazan cuando danzan y devienen. O, mejor dicho, parece como si ambos danzaran y forcejearan con la adversidad, abriéndose a las posibilidades del mundo con el que devienen. De repente, la frágil y angelical novicia se convierte en la agresiva mujer guepardo que araña la espalda de su pareja de baile. La delicada danza pasa a ser un

2.4.

duelo entre ambos personajes, convertidos en adversarios tras el tierno abrazo. Con esta secuencia de *Cremáster*, Matthew Barney parece estar homenajeando la brillante carrera deportiva de Amie Mullins, la primera atleta paraolímpica en utilizar las sofisticadas prótesis de carbono inspiradas en las patas traseras del guepardo, actualmente normalizadas.

La Novicia de *Cremáster* puede rememoraros a aquella desgraciada muchachita con zapatitos de cristal que Walt Disney mostró en *La Cenicienta* (1950), largometraje de dibujos animados inspirados en el cuento de hadas *Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre*, la versión edulcorada de *La Cenicienta* que publicó Charles Perrault en 1697⁵. Hay que señalar que los cuentos de hadas, cuyo fin era entretener y educar a los niños aristócratas de Versalles, eran adaptaciones de cuentos populares de transmisión oral a los que se les habían suprimido los pasajes macabros⁶.

Fig. 25. Fotograma de *La Cenicienta* de W. Disney. 1950.

Fig. 26. Matthew Barney. Prótesis de Cristal de Poliuretano para Amiee Mullins. *Cremáster* 3.



La Cenicienta es en realidad un relato con un atroz discurso moralizante, una cruel historia donde los personajes son maltratados y mutilados en nombre de la belleza y de la verdad. Los Hermanos Grimm, a principios del siglo XIX, ofrecen una versión más fidedigna de *La Cenicienta*⁷, pues relatan con detalle las sádicas y oscuras escenas que fueron censuradas en Versalles. Según los Hermanos Grimm, la madrastra de *Cenicienta* obliga a sus hijas a mutilarse los pies para poder calzar la pequeña y estilizada zapatilla de oro y así poder optar por la mano del pasivo príncipe azul, quien se percata del engaño tras ver la zapatilla encharcada de sangre. Otro de los pasajes más crueles es cuando unas

5 Aparece en una recopilación de ocho cuentos titulada *Les Contes de ma mère l'Oye* –“Los cuentos de mamá ganso”–. Vid. Perrault, Ch., *Les Contes de ma mère l'Oye*, J'ai Lu, Paris, 1999.

6 Vid. Navone, Susana, “Los cuentos de Charles Perrault, ¿cuentos maravillosos o documentos históricos?”. Revista Imaginaria, nº 325, Buenos Aires, 2012, en: <<http://www.imaginaria.com.ar/2012/12/los-cuentos-de-charles-perrault-cuentos-maravillosos-o-documentos-historicos/>> (4-IX-2015)

7 La versión de Jacob y Wilhelm Grimm fue publicada a principios del siglo XIX en la colección *Kinder- und Hausmärchen* –“Cuentos para la infancia y el hogar”–. Vid. Cervera, César, “La sádica historia de la Cenicienta de los hermanos Grimm que Disney descartó”, ABC.es, Día 6 octubre de 2015, en: <<http://hoycinema.abc.es/personajes/20151006/abci-cruel-historia-cenicienta-hermanos-201510052043.html>> (2-X-2016)

2.4.

palomas les arrancan los ojos a las hermanastras en la boda de la Cenicienta y el príncipe pues, según la moraleja, las personas malvadas no son merecedoras de contemplar y ser partícipe de la belleza⁸.

No es casual que Perrault opte por un zapato de cristal en vez de la típica zapatilla de oro en su relato. Éste es un autor influenciado por la Ilustración y sus ideales de claridad y transparencia, que con la razón pretendían alcanzar, parecen aludir bien el cristal. Podríamos decir que el duro y quebradizo zapato de cristal de Cenicienta es un zapato racional, pues deja translucir el pie y evitar así todo engaño. Por ello no es raro que Cenicienta perdiera el incómodo y poco funcional zapatito cuando emprendió la carrera de huida a media noche.

La vida de Perrault transcurre durante el reinado de Luis XIV (El rey sol) que, debido al complejo que tenía por su baja estatura (165cm), calzaba unos exclusivos zapatos de tacón rojo que prohibió utilizar a las personas que no pertenecieran a su corte. Este gran monarca, que murió a causa de una pierna gangrenada tras reinar 72 años, además de poner de moda el tacón alto en Versalles, marcó nuevas tendencias en las cortes europeas con sus extravagantes modelos, cuyo fin verdadero era disimular el deterioro físico provocado por un sinfín de dolencias y enfermedades⁹.

Fig. 27. Hyacinthe Rigaud. El rey sol posando con sus exclusivos zapatos (detalle). 1701.



Parece ser que el tacón fue inventado en medio Oriente antes del S. XV con el objetivo de facilitar al jinete un mejor acoplamiento a los estribos y dotarlo de mayor estabilidad en la hora de lanzar flechas con el arco. En Europa, el tacón fue introducido en una

8 El cuento de la Cenicienta concluye con estas palabras: "Cuando iba a celebrarse la boda con el hijo del rey, llegaron las dos hermanastras, que querían congraciarse con ella y participar de su felicidad. Al dirigirse los novios a la iglesia, la mayor se colocó a su derecha, y la pequeña, a la izquierda, pero entonces las palomas le sacaron a cada una un ojo. Luego, cuando salieron de la iglesia, la mayor estaba a su izquierda, y la pequeña, a su derecha, y entonces las palomas le sacaron a cada una el otro ojo, y así fueron castigadas a quedarse ciegas durante toda su vida, por malas y falsas." Grimm, J.; Grimm, W., "La Cenicienta" en *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 205

9 Gutiérrez Jiménez, Moserrat, "Luis XIV: Los suplicios del rey sol", Suite101.net, 23 agosto de 2011, en: <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:PgeU2fsSYTYJ:scholar.google.com/+tacones+patologias&hl=en&as_sdt=0,5> (23-X-2014)

2.4.

época en la que estaban de moda los diseños persas, siendo un elemento que otorgaba distinción y masculinidad a los aristócratas¹⁰. Curiosamente, las botas altas de tacón empezaron a utilizarse en la corte inglesa donde Carlos I (1600–1649) las usaba para ocultar la estructura protésica acoplada a sus raquílicas piernas. Poco a poco, el uso de tacón alto se generalizó entre las mujeres pudientes, quienes alzaron su medida cuando su uso se extendió a las clases más bajas. Las damas francesas apenas podían caminar pocos metros sin ayuda, por lo que eran incapaces de realizar las tareas cotidianas que las mujeres de *a pie* y sus sirvientas hacían. Estas damas, debido a la vestimenta y al calzado poco funcionales, que solían usar con el fin de hacer notar su alto estatus, adoptaban forzadas poses que modificaban el patrón de marcha normal, por lo que estaban expuestas a sufrir numerosas dolencias y continuos traspies y accidentes¹¹. Paradójico y perverso resulta todo esto cuando el fin originario del zapato era proteger el pie de los roces, del frío, de la humedad y de la suciedad.

La Cenicienta encuentra sus resonancias en la joven protagonista del cuento popular chino “Pies de loto”¹², título que alude al ideal estético de la flor del mismo nombre que impuso Confucio (511–479 a.C) durante su reinado. Este canon, que ha perdurado hasta principios del S. XX, fomentaba y legitimaba crueles prácticas cuyo fin era deformar e impedir el crecimiento de los pies de las niñas¹³. Para ello era necesario romper los huesos del arco plantar y utilizar un apretado vendaje que dificultaba la higiene del pie y provocaba necrosis y malos olores. Para los deformes y monstruosos pies de loto se solían fabricar unos pequeños y estilizados zapatos de seda bordada con delicados motivos de naturaleza (hojas y flores, animales, etc.), capaces de activar la imaginación de cualquier hombre que los contemplara.

La marcha de pasos comedidos que caracterizada a estas mujeres chinas, discapacitadas de por vida, eran propicios para el firme y reducido espacio doméstico en el que debían permanecer cuidando con esmero a sus maridos –de casa no podían huir muy lejos–. Las mujeres con pies de loto solían provenir de familias pobres que deseaban casar a sus hijas con hombres ricos para asegurarles un próspero futuro. ¿Qué cara pondría el príncipe de

10 Vid. “Por qué los hombres dejaron de usar tacones”. BBC Mundo, 25 enero de 2013, en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/01/130125_cultura_tacones_altos_historia_ao> (24-VI-2014)

11 Los tacones altos provocan un aumento de la flexión plantar del pie y modificaciones posturales, lordosis lumbar y lumbalgias. Vid. Collado Vázquez, Susana, *et al.*, “Análisis de la marcha. Factores moduladores” (Separata). Biociencias, Revista de la Facultad de Ciencias de la Salud. Universidad de Alfonso X el Sabio, vol. 1, Villanueva de la Cañada (Madrid), 2003.

12 Vid. MAETH, Ch., DEVALLE, Susana, “Yexian: La cenicienta china del Siglo IX” en Estudios de Asia y África., vol. 22, nº 3, Ciudad de México, 1987, pp. 386–410, en: <<http://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/1023/0>> (2-V-2015)

13 El pie de flor de loto no debe medir más de un tercio de la longitud que suele adquirir el pie de una mujer adulta en condiciones normales.

2.4.

la Cenicienta si descubriera un grotesco y maloliente pie de loto al quitarle el delicado zapatito de seda que lo ocultaba?



Fig. 28. Detalle de los pies de loto de una mujer china.

Caminar con tacones de más de diez centímetros sobre una alfombra persa sin caerse, como hacían las damas de la corte francesa, o deambular con zapatitos sobre papel mojado sin rasgarlo, como hacían las gheisas de Japón, era todo un martirio legitimado por perversos ideales estéticos. La Novicia que interpreta Aime Mullins en Cremáster no calza incómodos zapatos de cristal, posee piernas de cristal que transluce los muñones de sus piernas amputadas. Es interesante oír a la modelo hablar de sus doce pares de piernas protésicas, que se calza según la ocasión, pudiendo variar su estatura desde los 180 cm a los 205 cm¹⁴. Los diseños de sus prótesis varían desde la naturalista pierna de silicona, que reproduce con fidelidad la carne, hasta las extravagantes formas no humanas, capaces de poner a prueba los sentidos y estimular la imaginación. Mullins apuesta por un ámbito de confluencias en el que la medicina protésica, la tecnología y el arte cooperen no sólo para suplir una carencia o malformación física, sino para ayudar al cuerpo discapacitado a abrirse a nuevas posibilidades y concienciarnos de su potencial. Un ejemplo de ello son las piernas creadas por el artista multidisciplinar Matthew Barney quien, además de hacer unas piernas transparentes con formas de “medusa”, crea una prótesis con raíces de remolacha, tierra y un dedo de bronce que podrían recordarnos a esculturas del arte póvera. También llaman la atención las imponentes piernas de madera de fresno, con hojas de magnolias y vides talladas, que Alexander MacQueen diseñó a Mullins para que las luciera en las pasarelas londinenses¹⁵. Los espectadores no se percataron de su discapacidad, ya que creyeron que la anormal marcha de Mullins se debía a las molestias causadas

14 Vid. “My 12 pairs of legs”, conferencia pronunciada por Aimee Mullins en TED, en Febrero del año 2009, en: <https://www.ted.com/talks/aimee_mullins_prosthetic_aesthetics?language=es> (11-X-2014)

15 Mullins se convirtió en la musa del diseñador británico Alexander McQueen. Desfiló para él en Londres con unas prótesis de madera de fresno talladas a mano que éste le diseñó. Este hito cultural fue reconocido internacionalmente, siendo incluida Mullins en la lista de las 50 Personas Más Bellas del Mundo de la revista People. En: <<http://abcnews.go.com/US/aimee-mullins-double-amputee-model-athlete-inspiration/story?id=17851813>>

2.4.

por exclusivas prótesis, que confundieron con botas rígidas. No es extraño que esto ocurriera en la pasarela, donde las modelos acostumbran a desfilan con incómodos diseños ante un público elitista que piensa que el sufrimiento es sinónimo de clase y distinción.

Fig. 29. Aime Mullins y sus 12 pares de piernas.



La carismática Aimee Mullins, de cuerpo atlético, pelo rubio y ojos azules cumple el prototipo de belleza occidental, con los rasgos arios que el plan de eugenesia nazi tenía el fin de preservar. Aimee parece encarnar a la in-válida Barbie de amplia sonrisa que tantos complejos ha causado a niñas a lo largo de generaciones. No olvidemos que esta famosa muñeca es incapaz de sostenerse por sí misma debido a sus pies siempre de puntillas, la posición idónea para calzar inestables zapatos de tacón y elevarse unos milímetros del suelo.

Fig. 30. Amie Mullins posando con las prótesis inspiradas en las patas traseras del leopardo y las botas de madera que Alexander McQueen diseñó para ella.



Amie Mullins nos intenta convencer, con unas ideas un tanto evolucionistas y posthumanas, de la capacidad del hombre para adaptarse a situaciones traumáticas, de la adversidad como oportunidad para el descubrimiento de su potencial físico y creativo. Habla de la necesidad de un empoderamiento del cuerpo por medio de la tecnología, aunque con la cooperación de la poesía y del arte.

2.4.

La transformación, la adaptación, es nuestra mayor habilidad humana. Y, tal vez, no es sino hasta que somos probados, que sabemos de lo que estamos hechos. Quizás esto es lo que la adversidad nos da, un sentido de “sí mismo”, un sentido de nuestro propio poder. Así que, podemos darnos un regalo. Podemos repensar la adversidad como algo más que simplemente tiempos difíciles. Tal vez podemos verla como cambio. La adversidad es sólo un cambio al cual todavía no nos hemos adaptado¹⁶

La campeona paraolímpica parece encarnar el arquetipo de héroe, a un personaje que es capaz de hacer frente a la contingencia y hacer posible lo que parecía imposible, teniendo incluso los dioses contra él. Así que no es extraño que Mullins trabajara como oradora motivacional en el Pentágono. Ella parece representar los ideales éticos y estéticos platónicos que, a pesar de haber entrado en crisis, perduran como ruido de fondo en nuestra cultura. ¿Por qué puede producir pena y admiración cuando Amie Mullins habla de su discapacidad mientras se desenvuelve con soltura en un plató de televisión o posa para una revista de moda? ¿A qué se debe este sentimiento de compasión que nos invade? Quizá porque nos parezca injusto que a mujer de semejante belleza deban amputárseles las piernas por una extraña enfermedad genética, que se desarrolla como un incontrolable accidente intracorporal¹⁷. Esto puede despertar miedos ancestrales en la sociedad, recordarnos viejas metáforas sobre la enfermedad ligadas a supersticiones y creencias. ¿De qué es culpable Amie? ¿Por qué las personas bellas tienen que sufrir?

Recordemos que, según los antiguos griegos, la belleza estaba ligada a lo bueno y a la verdad, era sinónimo de perfección. Así pues, la belleza podía justificar cualquier acto atroz cometido, como ocurrió con Elena de Troya que, a pesar de haber causado una guerra, fue perdonada por el hombre que, cuando iba a asesinarla, quedó de repente fascinado por la belleza de su pecho descubierto¹⁸.

Una persona guapa puede condicionar y convencer con mayor facilidad a los espectadores, y más en una sociedad en la que la información visual, independientemente de su contenido, cobra

16 Vid. “La oportunidad que brinda la adversidad”, conferencia pronunciada por Amiee Mullins en TED en Octubre del año 2009, en: <https://www.ted.com/talks/aimee_mullins_the_opportunity_of_adversity?language=es>

17 La hemimelia fibular (HF), que padece Amiee Mullins, es una extraña enfermedad de origen desconocido que se caracteriza por la deficiencia en el desarrollo de las piernas debido un crecimiento anómalo del pie y las pantorrillas hacia adentro. Vid: García Gutiérrez, Nashielli Guadalupe; *et al.*, “Hemimelia peronea. Revisión de la bibliografía a propósito de un caso”. *Revista de Especialidades Médico-Quirúrgicas*, 3, 2009, México, pp. 141-144, en: <<http://www.redalyc.org/pdf/473/47312183007.pdf>> (23-x-2014)

18 Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007, p. 24.

2.4.

cada vez más protagonismo. Los políticos o los empresarios cuyo físico no dan la talla suelen recurrir a guapos y mediáticos modelos en los que, a modo de prótesis, se apoyan para embaucar a los espectadores y convencerlos con mayor facilidad durante sus discursos o mítines. Su verdad tiene que entrar por los ojos.

La carismática Aime Mullins nos habla de su vida, de los problemas que tuvo que afrontar cuando, de niña, estaba obligada a andar con las rígidas y dolorosas “patas de palo” que los soldados mutilados solían utilizar tras la Segunda Guerra Mundial. La atleta nos hace partícipe de una historia de superación, intentándonos convencer del poder del deseo ante la adversidad, de la necesidad de ésta para redescubrir nuestro potencial oculto e ir más allá de los límites que imponen nuestra biología y el lenguaje. Amiee habla del poder que tienen las palabras, que codifican el deseo y crean nuestra constreñida realidad. Esta atleta paraolímpica encarna, como ya apuntamos, el prototipo de heroína norteamericana sin barreras que se les resista, cuya belleza parece eclipsar la discapacidad de la que nos habla. Según la bella modelo, la adversidad no debe ser entendida como un incapacitante obstáculo que tenemos que evitar o sortear, sino como un reto a superar que puede llegar a ser el germen de la creatividad. Pero Aimee podría recordarnos un cyborg¹⁹, un personaje de ciencia ficción que parece apoyarse en premisas del posthumanismo²⁰, cuyo fin oculto es el empoderamiento del cuerpo mediante la técnica.

La medallista paralímpica posa como modelo para conocidas revistas de entretenimiento como *People* o prestigiosas marcas de cosméticos como *L'Oréal*, que parecen apostar por la discapacidad en una sociedad que, estando cada vez más globalizada, sigue siendo poco accesible para los minusválidos. Pero el poder subversivo de la diferencia que nos brinda la discapacidad de Aimee, tras haber sido neutralizada por estrategias de marketing, es puesta al servicio del consumo como, por ejemplo, suele ocurrir en las campañas publicitarias de Benetton. La belleza de la modelo discapacitada es el cebo perfecto para captar rápidamente la atención de los espectadores. Sus piernas amputadas quedan relegadas a un segundo plano a pesar de hablar extensa y apasionadamente de ellas. Según la tradición, un héroe debe siempre ser bello, estar al lado de la verdad y defenderla. Este debe dar ejemplo con su fuerza, astucia y valentía en las situacio-

19 Aimee Mullins es descrita por Petra Kuppers como una cyborg. Vid. Kuppers, Petra, “Performing Femininity: frames, Agency and disability Politics”. *Disability Studies Quarterly*, 19, 1999, pp. 330-332.

20 Lo posthumano no tiene por que ser una negación de lo humano, pues nos obliga a replantear el concepto tradicional de Humanismo en un mundo donde desaparecen las fronteras entre el cuerpo y la máquina.

2.4.

nes más adversas e incapacitantes²¹. Mullins, la heroína modélica capaz de batir records mundiales en los Paraolímpicos Atlanta²², es fotografiada con sus diferentes prótesis que, como le comentó un niño, podrían otorgarle la capacidad de volar, es decir, ser como un híbrido con capacidades inhumanas. Como ya apuntamos, Aimee fue pionera en utilizar las revolucionarias prótesis de fibra carbono para deportistas discapacitados de élite, cuyo diseño trata de imitar las patas traseras del guepardo, el animal terrestre más veloz.

El medallista paraolímpico Oscar Pistorius, conocido como “el hombre bala sin piernas”, parece la versión masculina de Mullins. Este conocido atleta, que también ha posado para importantes revistas como si de un superhéroe biónico se tratara, fue propuesto para participar en los Juegos Olímpicos de Pekín de 2008, siendo rechazado por el comité de selección al alegar la ventaja que le conferían sus prótesis respecto al resto de atletas “normales”. El mundo del deporte profesional es un ámbito donde el cuerpo es forzado hasta sus límites por medio de un riguroso entrenamiento y la ayuda de artefactos, dispositivos, sustancias, dietas, cuyo fin es la adquisición de habilidades poco funcionales en nuestra vida cotidiana. ¿Hasta qué punto las prácticas deportivas son artificiales? ¿No es el deporte profesional un mundo cada vez más tecnificado?

Fig. 31. Oscar Pistorius posando con prótesis para una revista.



En nuestras sociedades contemporáneas aún pervive el arquetipo del héroe que, tras haber superado grandes retos, exhibe sus cicatrices a modo de emblemas de honor y poder. Por lo que es no raro ver a muchos ex-soldados, considerados todo un orgullo nacional, trabajar como modelos publicitarios exhibiendo sus cuerpos atléticos cercenados durante la guerra en la que arries-

21 Es necesario reflexionar sobre las diferencias entre el héroe griego y el héroe romántico.

22 Fue la primera mujer en competir con prótesis ortopédica en la National Collegiate Athletic Association (NCAA). También participó en los Juegos Paraolímpicos de Atlanta 1996, en las modalidades de 100 y 200 metros lisos y salto en largo, llegando a batir récords mundiales.

2.4.

garon sus vidas. Tal es el caso de Van Etton quien, con doble amputación de piernas, es fotografiado con slips de la marca *Armani* como si de un invencible soldado biónico se tratara. También es conocido el excombatiente Alex Minsky quien, con una sola pierna, posa para la firma *Manning Up USA* portando una bandera de Estados con llamativos tatuajes por todo el cuerpo. Sin embargo, sus tatuajes no advierten de una condena o castigo, no indican un rango o la superación de un doloroso rito iniciático. Éstos son meros signos descontextualizados que, además de ser una muestra de la destreza técnica de su dibujante, tan sólo cumplen con una función, agradar a quienes los contemplan. Así pues existe una extraña tensión entre los tatuajes que condecoran el fetichizado cuerpo de Alex Minsky y las cicatrices de sus heridas de guerra.

Fig. 32. Alex Minsky posando para la firma Manning Up USA.



La Cenicienta, según Arne-Thompson²³, pertenece al grupo de cuentos folclóricos en el que la heroína perseguida es ayudada por seres sobrenaturales que representan el bien y la verdad. Cenicienta tuvo que superar difíciles pruebas para llegar a casarse con el príncipe azul y ocupar su merecido trono. Fue maltratada, humillada y explotada. Tuvo que idear estrategias de todo tipo para no ser descubierta. El baile con el príncipe azul era el reto final que debía realizar durante un periodo de tiempo acordado, antes de que los efectos del hechizo mágico desaparecieran a media noche y los asistentes a la fiesta descubrieran su identidad verdadera, la chica miserable, acomplejada y llena de hollín que era en realidad. Cuando el reloj marcó las 12h tuvo que llevar a cabo verdaderas proezas, dejar plantado al príncipe, salir a la carrera con sus incómodos zapatos y trepar por el muro del jardín del palacio. ¿Qué hubiera pasado si el zapato de cristal se hubiera quebrado y hubiera cortado el pie de la Cenicienta durante la huida? ¿Qué hubiera ocurrido si los invitados al baile hubiesen contemplado, absortos, el charco de sangre en el salón

23 Según el sistema de clasificación de Arne Thompson, se adscribe al grupo de los cuentos folclóricos ordinarios (II), al de los ayudantes sobrenaturales (500-559), y en concreto al subtipo 510 A, el de la heroína perseguida. Vid. "El núcleo del cuento" en Burkert, Walter, *La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas*, Barcelona, Acontilado, 2009, pp. 197-144.

2.4.

de baile del palacio? Este accidente no podía acaecer, Cenicienta era la verdadera princesa capaz de superar toda adversidad y soportar todo escarnio, era quien merecía caer en los brazos del pasivo príncipe azul y reinar –comiendo perdices–.

Ahora muchas princesas ya no esperan a ser salvadas por ningún príncipe. Ellas incendian castillos –en el aire– y huyen victoriosas antes de que el baile comience, como muestra la irónica fotografía de David La Chapelle en la que aparece Alexander McQueen (el diseñador de las prótesis de fresno de Mullins), posando disfrazado de princesa con una antorcha en la mano, dejando tras de sí el castillo en llamas.

Fig. 33. David LaChapelle. Alexander McQueen; Isabella Blow: Burning Down the house. 1996.



2.5.

EL CUERPO DISCAPACITADO COMO APERTURA A NUEVOS MODOS DE REPRESENTACIÓN

Conceptos tales como invalidez, inutilidad, imposibilidad, impotencia, incompetencia, deficiencia, carencia o anormalidad suelen considerarse sinónimos de *discapacidad*, un término que utilizamos de forma peyorativa en diferentes estados o situaciones. Por medio de las palabras designamos objetos y fenómenos y creamos con ellas nuestra realidad. A veces, puede ser más invalidante el propio lenguaje que la discapacidad en sí.

Es necesario diferenciar términos como *deficiencia*, *discapacidad* y *minusvalía*. La palabra *deficiencia* suele aludir a una pérdida o a una anormalidad estructural o funcional de nuestro cuerpo, ya sea en su anatomía, en su fisiología o en su psique. Con *discapacidad* solemos referirnos a la limitación o a la ausencia de una capacidad, por una deficiencia, para realizar una actividad con “normalidad”. Con minusvalía designamos una situación de

2.5.

desventaja que, debido a una deficiencia o discapacidad, limita o impide a un individuo ejercer el rol que, según su edad, sexualidad o profesión, se espera que desempeñe en nuestra sociedad. Son muchos los que, en vez de utilizar la palabra discapacidad, se inclinan por el concepto de *diversidad funcional* para resaltar de forma positiva las diferencias y no discriminar, como sugiere la OMS¹. No olvidemos que “minusvalía” es el término más reconocido legalmente, y “la calificación de minusvalía” es el baremo oficial por el que se establece el grado de discapacidad de un ciudadano².

Una discapacidad puede ser física, sensorial o psíquica; puede ser temporal o permanente; provocada por un trastorno, una enfermedad o un accidente. Pero un estado discapacitante, depende de muchos factores. Además del factor personal o subjetivo, influye el entorno social, cultural o económico. Asimismo es fundamental recapacitar acerca del concepto de capacidad en nuestra cultura, de los tipos de capacidades que fomenta y, sobre todo, de las capacidades que son inhibidas o subestimadas en los centros educativos o ignoradas por los comités médicos de valoración del grado de minusvalía.

Juan Muñoz nos recuerda que la persona más cercana puede ser la persona más extraña del mundo. Sin duda, lo “normal” suele ser un término que alude a lo general o a lo mayoritario, a lo que suele ocurrir habitualmente y, por tanto, a lo que se espera que ocurra. Lo normal es lo que se ajusta a ciertas reglas prefijadas de antemano, es lo que sirve de norma. El ambiguo concepto de “normalidad” ha sido una de las herramientas ideológicas más poderosas por la que se ha maltratado, torturado y asesinado impunemente a millones de personas a lo largo de la historia. En un principio, fue utilizado en el ámbito de las matemáticas y la geometría –“orto” venía a ser lo “recto”, lo “normal”– para, posteriormente, pasar a casi todos los ámbitos del conocimiento –Medicina, Psicología, Estadística, Derecho, etc.–. Lo normal es lo que, por norma o por costumbre, es o debe ser, aunque lo normalizado también signifique mediocridad.

Normalmente la discapacidad ha sido considerada como una fatalidad causada por el castigo de algún dios o la maldición de un demonio o de un hechicero. El discapacitado a lo largo de la historia ha sido utilizado como chivo expiatorio o cuerpo sacrificial

1 Vid. Romañach, Javier; Lobato, Manuel, en: <<http://www.forovidaindependiente.org/node/45#notas>> (23-V-2016)

2 El 33% de minusvalía es el mínimo por el cual se otorgan ciertos derechos y protección para compensar su desventaja respecto al resto de la población “normal”. Vid. Valoración de las situaciones de minusvalía, en: <http://imsero.es/imsero_01/autonomia_personal_dependencia/grado_discapacidad/index.htm>; Grado de discapacidad, en: <http://imsero.es/imsero_01/autonomia_personal_dependencia/grado_discapacidad/index.htm>

2.5.

mediante el cual se ha intentaba mantener o restaurar el orden social, como demuestran numerosos relatos de la antigüedad. En muchas poblaciones antiguas se solían abandonar o matar a los recién nacidos con malformaciones. En Puno (Perú) los niños ciegos, que solían considerarse mal augurio, eran apedreados cuando se acercaban a los cultivos. En cambio, en el Norte de México, el nacimiento de un niño discapacitado solía verse como un acontecimiento especial, pues solía ser una señal de la confianza que un dios depositaba en una familia para cuidar a las personas y hacer frente a la adversidad³. Los niños con Síndrome de Down eran sagrados en la cultura mesoamericana olmeca pues, según creencias populares, eran hijos de una mujer y un jaguar. Por esta razón solían ser representados con garras.

Fig. 34. Retrato de niño olmeca con Síndrome De Down (del XII-IX a.C). Museo Metropolitano de NY.



Antiguas supersticiones y oscuras metáforas sobre la discapacidad perviven en nuestra actualidad, a pesar de haberse objetivado y diagnosticado como meros trastornos orgánicos causados por accidentes, mutaciones genéticas, etc.

Aunque el cuerpo discapacitado era un tema rechazado en la antigüedad, debido a las supersticiones que había en torno a él, podemos verlo representado principalmente en obras de segunda fila como en figurillas de terracota, ornamentación arquitectónica, ilustraciones, grabados, etc. Es decir, las personas discapacitadas solían ser representadas discretamente en objetos de uso doméstico o en lugares de difícil acceso –capitel, arco, suelo, etc.–. En el Louvre hay numerosas ejemplos de ello, como la pintura del sátiro lisiado de una vasija del S. IV a.C. que, parece ser, es uno de los primeros testimonios que tenemos sobre del uso de prótesis quirúrgicas en la antigüedad⁴. Existen representaciones de discapacitados más antiguas, como el conocido bajo relieve egipcio del hombre cojo (1400 – 1365 a.C) que se exhibe

³ Samaniego De García, Pilar, *Aproximación a la realidad de las personas con discapacidad en Latinoamérica*, CERMI, Madrid, 2006, p. 29.

⁴ Charcot, J.M.; Richer, P.; *Los deformes y los enfermos en el arte*, Ediciones del lunar, Jaén, 2007, pp. 66–67.

2.5.

en el *Museo del Estado* de Berlín⁵, un personaje que parece realizar una ofrenda a la diosa Istar mientras se apoya en su bastón.

Salvo los seres imaginarios, existen representaciones artísticas que son copias fidedignas de deformaciones reales de personas discapacitadas. Conocidos son los enanos acondroplásicos que trabajaban como bufones en las cortes europeas y que llegó a inmortalizar Velázquez en sus retratos –*el Niño de Vallecas*, los enanos *el Primo y Sebastián de Morra*– o las escenas de curaciones milagrosas en las que se representaban paralíticos, tullidos o lisiados. Desde la época clásica se ha defendido un ideal de belleza que exaltaba el cuerpo joven, atlético y bien proporcionado, por lo que el cuerpo discapacitado era rechazado por su fealdad, que solía considerarse signo de maldad y de mentira. Pero la fealdad también podía cumplir una función protectora, como ejemplifica la Gorgona griega. Éste monstruo mitológico, capaz de petrificar a todo quien osara mirarlo de frente, era representado en los frontones de muchos templos griegos⁶.

Interesantes son las obras de cuerpos discapacitados que parecen ser copias fidedignas de malformaciones reales. Las desproporciones del busto de Esopo de la Villa de Albani⁷, aunque parezcan copias de un modelo real, son intencionadas por el autor que las realizó. Según demuestran los estudios realizados, el busto de Esopo constituye una “imposibilidad anatómica”⁸.

Fig. 35. Estatua de Esopo. S. V. Colección de Arte de la Villa Albani.



5 La atrofia de su pierna parece que fue debida a una poliomiéлитis, enfermedad muy común por aquel entonces. Este relieve, hecho en una estela, pertenece al periodo de la *XVIII Dinastía* (Siglo XIV a.C.). Vid. en: <<http://idd0073h.eresmas.net/museo/pat007.htm>>

6 Un ejemplo de Gorgona es la que aparece representada con un cinturón de serpientes, como es, por ejemplo, la que aparece en el frontón del templo de Artemisa (S. VII), que se exhibe en el Museo de Corfú.

7 Se supone que es una copia de una escultura griega de Lisipo. Esopo (620 A.C.–560 A.C.) era de Frigia (Asia Menor). Vivió como esclavo del filósofo Janto y Jadmon hasta que consiguió su libertad. Fue ayudado rey de Lidia, con quien trabajó como diplomático. Sus fabulas fueron recopiladas por el monje Planudes Maximuses en la Edad Media.

8 Charcot, J.M.; Richer, P., *op. cit.*, p. 40.

2.5.

Recordemos que en la Época Helenística hay una transgresión importante de las normas clásicas, llegándose a representar con gran naturalismo a personas realizando tareas cotidianas, como es el caso de la *Anciana Ebria*⁹ que, con su cuerpo decrepito, podría avergonzar a los antiguos griegos, acostumbrados a representaciones de cuerpos jóvenes y atléticos

La grotesca Máscara renacentista de Iglesia de Santa Maria Formosa en Venecia, que parece provenir de la Gorgona griega, no se basa en un modelo imaginario, sino que reproduce fielmente la deformación producida por la hemiparálisis facial de un histérico. Su lengua ladeada es un signo de ello, pues la lengua recta es característica de caricaturas¹⁰ o de representaciones cuya intención es denunciar pecados capitales como la lascivia o la gula.¹¹

Fig. 36. Dibujo de la Máscara grotesca de Santa Maria Formosa y retrato de un hombre histérico con hemiparálisis facial.



Según Diderot, la deformidad natural, como por ejemplo era una nariz torcida, no era fea si armonizada con el resto del cuerpo. En cambio, una nariz rota por un accidente, sí era ofensiva.

Los cuerpos con alguna carencia, defecto o exceso horrorizaban a los amantes de la belleza clásica idealizada, cuyos cánones subsisten a pesar de todo. Pero en nuestra cultura, que acostumbra a descontextualizarlo todo, aunque exista un culto al cuerpo, el sentido de la belleza es bien diferente. El cuerpo con el que nacemos ya no tiene por qué ser un destino, ya que puede ser transformado por medio de la cirugía estética. El hombre contemporáneo puede cambiar de apariencia según los dictados de las modas pasajeras. Pero el canon de belleza del hombre blanco es el que se impone en el mundo, lo cual crea racismo y muchos

9 Podemos ver una copia romana de 200 a.C. en el Museo de Munich, en: <http://lh5.ggpht.com/-UD0imiNjyWw/SFJhKd35xNI/AAAAAAAAABgY/5q_IbOxkjA8/29.-Alejandr%2525C3%2525A-Da.-Anciana%252520ebria.jpg?imgmax=640>

10 “La idea de la caricatura es moderna, y nace como instrumento polémico. Se caracteriza por exagerar parte del cuerpo (generalmente la cara) para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico” (...) La caricatura nunca embellece al propio objeto, sino que lo afea, enfatizando uno de los rasgos hasta la deformidad” (...) No siempre va destinada a denunciar una fealdad “interior” sino a destacar características físicas e intelectuales o comportamientos que hacen amable o simpático al carizaturizado”. Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007, p.145.

11 Charcot, J.M.; Richer, P.; *op. cit.*, p. 20.

2.5.

complejos de inferioridad. Así pues, no es extraño que abunden cirujanos estéticos especializados en borrar los rasgos étnicos de otras razas, como es el caso de muchas asiáticas que, tras operarse los párpados, se occidentalizan el rostro. Más aberrante aún son las operaciones estéticas a las que se someten muchos discapacitados en Occidente con el fin aparentar normalidad, como ocurre con muchas personas acondroplásicas a las que se les alargan las piernas o a niños con síndrome de Down a los que les intervienen el rostro¹². Estas perversas prácticas, que hacen cuestionar los límites entre la cirugía reconstructiva y estética, pueden llegar a constituir un verdadero trastorno para muchos personas que, además de tener que lidiar con su discapacidad, deben esforzarse por fingir ser normales, por ocultar su tendencia a ocultar su discapacidad. Según la cirujana Kathy Davis, lo novedoso en nuestra era de la globalización no es la búsqueda de la perfección corporal, un deseo que ha existido desde siempre, sino el discurso de equidad que, defendiendo la diversidad racial, cultural o étnica, trivializa los riesgos de la cirugía, desatiende las diferencias anatómicas y los traumas personales producidos por la interacción con los demás¹³.

El ser humano se caracteriza por la constante adquisición y pérdida de capacidades desde su infancia hasta su ancianidad. En nuestros primeros años de vida aprendemos a comer, a hablar, a andar o a razonar y, conforme envejecemos, perdemos memoria, visión y movilidad. Todas las personas experimentan algún tipo de discapacidad en algún momento. Solemos ver la discapacidad como una amenaza que preludia nuestra desaparición futura y nos hace tomar conciencia de nuestra fragilidad y finitud. Sobre todo cuando es acompañada por una fuerte sensación de dolor que llega a reducir nuestro lenguaje a sonidos asignificantes, aunque el dolor también pueda intensificar la conciencia de nuestro alrededor o reforzar nuestro yo cuando es elegido.

Un cuerpo discapacitado tiene más probabilidad de sufrir nuevos accidentes, pues el entorno normalizado o estandarizado en el que suele vivir, puede llegar a convertirse en una carrera de obstáculos. Un enfermo crónico, debido a su inestabilidad, aprende a leer el cuerpo con suma cautela. Éste depende –y lo hacen depender– de prótesis ortopédicas y farmacológicas, de estrictos controles médicos, cuyos márgenes de error son muy estrechos. Un pequeño fallo durante el tratamiento, por muy

12 Davis, Kathy, *El cuerpo a la carta. Estudios culturales sobre cirugía cosmética*, La cifra, 2014, p. 11.

13 Davis, Kathy, *op. cit.*, p. 23.

2.5.

insignificante que parezca, puede tener consecuencias fatales¹⁴. Un Enfermo crónico siempre está desequilibrado, a punto del accidente o de la catástrofe, es un superviviente que nunca llega curarse, a volver a un estado de salud previa al accidente o a la enfermedad que padeció. Permanece con las heridas abiertas recordándoles a los demás cuan frágil es la vida. Quien sobrevive suele experimentar un cambio brusco en su escala valores, que puede resultar interesante para la creación. Como dice Derrida, el superviviente está obligado a “sobrellevar su desaparición”¹⁵. Recordemos a artistas como Rebecca Horn, Frida Kahlo o Antonid Artaud, enfermos crónicos que llegaron a una conciencia extrema de cada centímetro en cuerpo, de las variaciones de sus estados mentales y afectos, como bien reflejan sus obras. Fue su incapacidad la que les obligó a permanecer postrados en una cama durante largo tiempo, a aburrirse y a atender desde otra perspectiva su entorno cotidiano. La discapacidad puede ser una *im-postura* en el arte al dar pie a otras formas de actuar y pensar que pueden cuestionar muchos de nuestros convencionalismos. Estos creadores de mente inquieta y cuerpo incómodo se sentían como extranjeros en un mundo que ya no reconocían y que podía ser tan extraño como fascinante. Anatole Boyard habla de la enfermedad como un “gran permiso”¹⁶ para crear, para pensar y realizar tareas liberadas del servilismo del trabajo.

Fig. 37. Artur Żmijewski. Singing Lesson 2. 2003.



El creador Artur Żmijewski muestra en sus obras con bastante naturalidad a personas con discapacidades físicas y sensoriales. Su intención, además de hacernos reflexionar sobre la dificultad que tiene un discapacitado para desenvolverse en nuestra

14 Un ejemplo podría ser un diabético que depende de la administración constante de insulina para sobrevivir. Una pequeña variación en la dosis diaria puede resultar mortal. Otro ejemplo sería el dolor neuropático crónico producido por alguna lesión o enfermedad, el cual predispone al paciente en un estado de hiperalerta constante, pues su sistema nervioso se vuelve cada vez más excitable ante cualquier estímulo doloroso. Así pues, un pequeño golpe, que no suele ser doloroso en condiciones normales, puede suponer un gran sufrimiento en él. Esta percepción exagerada del dolor se denomina *alodinia*.

15 “La tarea de todo superviviente, es decir, de quien sobrevive provisionalmente al otro, al amigo, consiste, en lo sucesivo, en sobrellevar su desaparición. Este se prepara para llevar (tragen) la ausencia; mejor: para llevar el duelo como se lleva a un niño. Derrida, Jacques, *Aprender por fin a vivir*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006, p. 16.

16 Broyard, Anatole, *Ebrio de enfermedad*, La uña rota, Segovia, 2013, p. 16.

2.5.

sociedad, nos hace recapacitar sobre nuestra incapacidad para comprender la discapacidad, debido a la supuesta “normalidad”. Interesantes son sus proyectos *Ojo por ojo* –ya comentado– y *Leción de canto* (2001–2007), un vídeo de un coro de sordomudos que, desafinado, intenta interpretar una pieza de Bach.

Cabe señalar la exposición “8 cos enganxat” (2012)¹⁷ de Alex Francés, compuesta por una serie de objetos escultóricos de formas biomórficas que realiza el artista mediante el ganchillo para que personas invidentes puedan palparlos y aportar su visión al respecto. Con este proyecto el autor reflexiona acerca de las representaciones mentales creadas mediante el tacto, uno de los sentidos más subestimados y moralizados en nuestra cultura¹⁸.

No sólo tiene por qué ser traumática la pérdida de nuestras capacidades, la adquisición repentina de una capacidad puede ser tan desestabilizante para un individuo como un accidente. Un ejemplo puede ser un ciego que recupera la visión y no reconoce el entorno en el que vive; o un sordociego que, por primera vez, se comunica mediante el lenguaje de signos, experimentándolo como una “explosión” tan liberadora como abrumante. Tal fue el caso de Hellen Keller, quien salió del terrible aislamiento cuando, con la ayuda de su institutriz, pronunció por primera vez “agua” mientras ésta discurría por la palma de su mano, abriéndose así a otra realidad. Un caso bastante desconcertante es el fenómeno de *Grandma Moses*, en el que se produce una adquisición inexplicable de extraordinarias facultades creativas en personas tras un accidente, y han sufrido de una apoplejía o una lesión en el hemisferio derecho. Como afirma el neurólogo Oliver Sacks, en este caso, en el que se produce una desinhibición mental que desata un torrente de creatividad, “se debería hablar de salud y no de patología”¹⁹. También está el *síndrome Savan o del sabio*, que se caracteriza por el desarrollo extraordinario y de forma aislada de capacidades creativas en quienes sufren algún trastorno mental. Generalmente suele darse en personas autistas que, a pesar de ser incapaces de llevar a cabo tareas básicas en su cotidianidad –como atarse los cordones de los zapatos–, pueden interpretar magistralmente una pieza de Beethoven de memoria o recordar y reproducir detalles insignificantes de un objeto que vieron hace años. El conocido autista Stephen Wiltshire es un savant visual capaz dibujar meticulosamente panorámicas de ciudades que tan sólo observa durante unos minutos. Oliver Sacks cree que todo hombre podría poseer talentos savants durante los prime-

17 En: <<https://www.youtube.com/watch?v=AEYIEfKbCBs>>

18 En: <<http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/canal-virreina/alex-frances-8-cos-enganxat>
<<https://vimeo.com/149566453>>

19 Sacks, Oliver, *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 383.

2.5.

ros meses de vida, facultades que pierde debido al condicionamiento que sufre durante proceso de aprendizaje. Parece ser que un 30% de las personas adultas podrían desarrollar este extraño “síndrome” en situaciones excepcionales o cuando sufren una patología²⁰, pudiéndose comparar con el estado que propician ciertas drogas como las anfetaminas, capaces de potenciar la capacidad memotécnica y el flujo de ideas de un individuo. Pero ¿en qué criterios nos basamos para considerar obra de arte a una representación creada por una persona con estas particularidades? ¿Deberíamos diferenciar entre un arte de discapacitados y un arte de capacitados? ¿Capacitados respecto a qué?

Fig. 38. El savant Stephen Wiltshire dibujando una panorámica de Tokio.



La producción artística de personas discapacitadas es bastante subestimada. Ésta suele confundirse con simples trabajos manuales terapéuticos u obras de segunda fila. Existen muchos prejuicios a la hora de introducir en el mercado del arte obras de personas discapacitadas, algo que constituye uno de los principales objetivos de el Creative Grow Center de California²¹. Un ejemplo es la artista outsider Judith Scott quien, a pesar de haber sido sordomuda y de tener síndrome de Down, ha expuesto en importantes museos de arte contemporáneo de todo el mundo. Otro creador destacado de este centro es Carl Hendrickson quien, confinado en una silla de ruedas debido a una parálisis cerebral, realiza esculturas de madera utilizando su brazo como referencia métrica. Esto nos puede recordar a las esculturas de neón que Bruce Nauman hizo partiendo de sus propias medidas corporales²². Este controvertido creador norteamericano también realizó numerosas acciones en su estudio adoptando incómodas y ridículas posturas corporales, con las que pretendía desmitificar el papel del artista e ironizar acerca del acto creativo y de la adqui-

20 Sacks, Oliver, *Musicofilia*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 192.

21 En: <<http://creativegrowth.org/artists/>>

22 Un ejemplo es la obra *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals* (1966), en: <<http://www.starr-art.com/exhibits/body-double/>>

2.5.

sición de destrezas técnicas normalizadas en el arte²³. Una acción bastante paradigmática es cuando intenta dibujar con 16 lápices a la vez introduciéndolos entre los huecos de los dedos de sus manos y sus pies. Ésta recuerda a la extrañas posiciones que adoptan muchos artistas paralíticos, como fue el caso del pintor y escritor irlandés Christy Brown quien, a pesar de su parálisis cerebral, desarrolló grandes habilidades con su pie izquierdo y echó por tierra muchas ideas preconcebidas sobre la correcta postura que debía adoptar el artista durante la ejecución de una obra de arte²⁴. Para Bruce Nauman no sólo es importante el objeto en sí, sino el espacio entre el cuerpo y las cosas cuando adoptamos determinadas posturas e interactuamos con el entorno. Esta inquietud queda patente en algunas obras como *Espacio bajo mano cuando escribo mi nombre* (1966)²⁵.

Fig. 39. Christy Brown pintando con el pie izquierdo.



Debemos tener en cuenta que, cuanto más complejas y especializadas son nuestras habilidades, más traumáticas suelen ser la pérdida de las mismas. Esto ocurre, por ejemplo, cuando un músico se daña algún dedo en un accidente o cuando un cirujano sufre de temblores. Paradójicamente, el esfuerzo que requiere el desarrollo de una destreza es el que puede poner en peligro dicha destreza. Para ejecutar con virtuosismo una actividad, sea tocar un instrumento o realizar un ejercicio de gimnasia rítmica, se necesita de un duro entrenamiento en el que suele forzarse al cuerpo, predisponiéndolo a sufrir continuos accidentes y lesiones. Tocar un instrumento requiere adoptar una postura antinatural y repetir de forma neurótica gestos y movimientos micrométricos muy concretos que pueden provocar enfermedades

23 Como la performance *Wall/Floor Positions* (1968), realizada en la Universidad de California, en el video *Lip Sync* (1969) o en la videoinstalación *Incidente Violento* (1986), conformada por una banda de monitores que muestra un conflicto doméstico que culmina en un doble homicidio.

24 La película irlandesa *Mi pie izquierdo* (1989), dirigida por Jim Sheridan, está basada en la biografía de Christy Brown.

25 Una escultura que, al estar creada por medio de la presión que ejerce la mano del artista sobre una plancha de cera, mientras escribe su nombre, parece una abstracción biomórfica.

2.5.

profesionales como tendinitis crónica o distonía muscular. Por esta razón se estima que uno de cada cien músicos deja de tocar.

Una enfermedad o una mutilación, culturalmente aceptada, puede incidir en el desarrollo de grandes habilidades asombrosas. Este es el caso de los castratis, los virtuosos cantantes líricos del Barroco con los que la ópera alcanzó su máximo esplendor. La aguda, dúctil y potente voz de estos cantantes, propiciada la inhibición del crecimiento de las cuerdas vocales debido a la carencia de testosterona, era apta para interpretar obras de gran dificultad técnica. Compositores como Handel, Mozart o Litz escribieron obras para estos eunucos de ambigua identidad que, a modo de ángeles terribles, transgredían los cánones de su tiempo, cantando con virtuosismo abrumador piezas que un lírico normal es incapaz de interpretar. Curiosamente estos jóvenes solían proceder de familias pobres que decidían mutilar sus genitales con el fin de conseguir dinero o de asegurarles un futuro prometedor²⁶. Pero muchos de estos chicos morían desangrados o por infecciones causadas por la falta de precauciones y la poca higiene de su época, pues muchas veces era el barbero del barrio quien llevaba a cabo la operación. Por esta razón fue prohibida la castración y se llegó a crear un negocio clandestino en torno a ella. Pocos castrattis llegaron a ser tan reconocidos como Carlo Broschi (1705–1782), conocido popularmente como Farinelli. Parece ser que su castración fue aconsejada por los médicos debido al supuesto daño que sufrió en sus testículos tras un accidente que tuvo cuando montaba a caballo. Farinelli gozó de grandes privilegios en la Corte española, en la que vivió más de 20 años, ya que era el único capaz de aplacar con “su voz” la melancolía de Felipe V “el Animoso” quien, parece ser, pudo haber sufrido de trastorno bipolar²⁷.

A lo largo de la vida nuestras limitaciones o carencias suelen ser compensadas con el desarrollo de otras habilidades. Ésto esto se debe a la gran neuroplasticidad de nuestro sistema nervioso, es decir, a las facilidad que tienen nuestras neuronas para crear nuevas sinapsis cuando sufrimos una lesión o experimentamos una situación incapacitante desacostumbrada. Y en ocasiones,

26 La castración de niños fue promovida por la Iglesia en el S. XVI debido a la necesidad de introducir potentes voces agudas en los coros. El dictamen paulino *mulieres in ecclesiis taceant* (“las mujeres deben a guardar silencio en la iglesia”) prohibía cantar a las mujeres públicamente. Vid. Corintios I, capítulo 14, v 34).

27 Consultar el especial que le dedica a Felipe V el Diario ABC con motivo del tercer centenario del comienzo de su reinado. Vid. VV.AA., “Felipe V, Un Rey moderno”, *ABC Cultural*, Madrid, 28 octubre de 2000, pp. 1–52 en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2000/10/28/007.html>>
Farinelli (1995), del director Gérard Corbiau, es una película sobre la vida y la carrera del cantante de ópera italiano Carlo Broschi. La de Farinelli fue creada mediante la mezcla digital de las voces de Ewa Malas-Godlowska, una soprano de origen polaco, y Derek Lee Ragin un contratenor estadounidense, con el objetivo de recrear una voz real del castrato, de la que no existe grabación debido a la época en la que vivió. Vid: Corbiau, Andree, *Farinelli il castrato*, Barcelona, Martínez Roca, 1995.

2.5.

un traumático accidente puede llegar favorecer el desarrollo de capacidades que desconocíamos o no dábamos importancia, permitiendo así un extraordinario crecimiento personal o profesional.

Fig. 40. Corrado Giaquinto. Retrato de Carlo Broschi (Farinelli). 1775.



Normalmente el discapacitado es mostrado en el cine como un personaje monstruoso y malvado, un ser capaz de sembrar el caos y el terror en una sociedad. También suele representarse como un personaje bobo e inocente capaz de despertar sentimientos de compasión y paternalismo en el espectador, como ocurre con *El jorobado de Notre-Dame*. Lo grotesco, lo caricaturesco o lo ridículo son rasgos que suelen asociarse al cuerpo discapacitado, a accidentes o a situaciones discapacitantes –una caída, un traspies, una confusión, etc.– Recordemos las tiernas escenas en la que el monstruo de Frankenstein²⁸ lanza margaritas a un lago con la pequeña *Maria*, a quien acaba lanzando al agua cuando se queda sin flores²⁹. Lo interesante es la relación de los dos personajes inocentes que se relacionan mediante el juego sin ser conscientes de la trascendencia del asunto. La niña no se asusta del aspecto del cuerpo del engendro hecho de fragmentos cosidos, pues parece que no aprendió que lo desproporcionado y amorfo era feo y malo, que ante lo anormal había que asustarse, reaccionar con gestos desproporcionados con un grito, una retirada o un desmayo a tiempo. Con esta conocida escena se evidencia que lo feo o lo grotesco son convencionalismos culturales adquiridos mediante el aprendizaje.

Debido a la gran cantidad de soldados lisiados que produjo la Segunda Guerra mundial, hubo una gran concienciación respecto a la discapacidad, pues sus respectivos Estados debían hacerse cargo de ellos ofreciendo subsidios y protección. La figura del discapacitado cobró especial protagonismo en el cine, realizándose películas acerca de veteranos de guerra que, tras

28 *El doctor Frankenstein* (1931), película en blanco y negro dirigida por James Whale

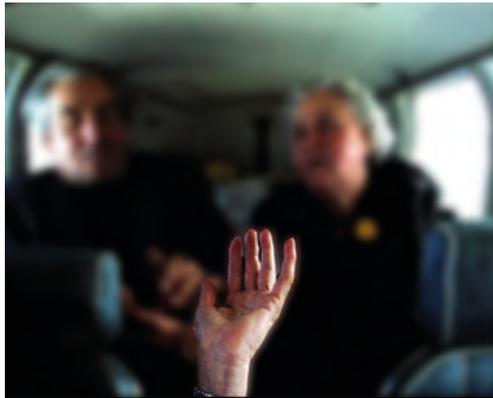
29 En: <<https://www.youtube.com/watch?v=MA9opHsLACK>>

2.5.

ser mutilados, son ensalzados como héroes nacionales. Un ejemplo es el film de Fred Zinneman *Los Hombres* (1950), en el que Marlon Brandon hace el papel de un soldado parapléjico. Pero, curiosamente, es después de la Segunda Guerra mundial cuando se impulsa el desarrollo de la cirugía plástica reconstructiva, la ortopedia y la rehabilitación médica, y se comienza a utilizar el concepto de “discapacidad”.

Existen otras muchas películas interesantes cuyo eje temático es la discapacidad física, sensorial o cognitiva, como es el caso de: *El milagro de Ana Sullivan* (1962), de Arthur Penn, basada en la vida de ciega sordomuda Helen Keller; *El hombre elefante* (1980), de David Lynch, inspirada en la historia de John Merrick; o el *Aceite de la vida* (1992), de George Miller, que trata de la lucha de un matrimonio por encontrar una cura a su hijo, a quien le diagnostican una extraña enfermedad neurodegenerativa.

Fig. 41. Werner Herzog. El país de la oscuridad y el silencio (fotograma). 1971.



El cineasta Werner Herzog ofrece una visión interesante de la discapacidad en *El país de la oscuridad y el silencio* (1971), película documental que trata sobre la incomprensión y el aislamiento que un grupo de sordociegos sufren en nuestra sociedad, en la que impera el logocentrismo y la información visual. Herzog nos sumerge en el misterioso mundo de la sordoceguera, cuya realidad intentamos aprehender con metáforas relacionadas con la visión y el habla. Herzog sugiere al espectador que la oscuridad y el silencio no existen en realidad para los ciegos y los sordos, siendo proyecciones o metáforas erróneas que hacemos de su estado. Con *El país de la oscuridad y el silencio* el cineasta, con la ayuda de una serie de recursos cinematográficos, trata de que el espectador se enfrente a sus propias limitaciones y se cuestione su supuesta normalidad. Debido a una readaptación compensatoria, estas personas marginadas desarrollan extraordinarias capacidades. Éstas llegan a reconocer texturas, vibraciones u olores que suelen pasar desapercibidos para la mayoría de las personas. También suelen tener otra concepción del tiempo, y pueden llegar a aprender un lenguaje espacial con sus manos

2.5.

–sistema dactilológico– mucho más complejo que el habla. Herzog nos hace reflexionar acerca de personas que, pisando el mismo suelo, viven en otro mundo, algo que nos sugiere al final del largometraje con las siguientes palabras: “si estallara una guerra mundial ahora mismo, ni siquiera me daría cuenta”.

Stalker (1984), la película de Andrei Tarkovsky, también muestra la compleja realidad de una serie de personas que, gracias a sus discapacidades, han desarrollado extraordinarias habilidades que escapan a nuestra comprensión. Esto es lo que le ocurre con el personaje de la niña, hija del protagonista, que llega a mover un vaso con sus poderes telequinéticos. Un *Stalker*, como el cineasta sugiere, viene a ser “un perdido”, un ser marginal del que no se espera nada y que, viviendo al límite de la normalidad establecida, es capaz de guiarnos por territorios prohibidos como es la *Zona*, un lugar dominado por “leyes” desconocidas que no obedecen al principio de casualidad. La incursión en dicho territorio viene a ser una metáfora de un viaje iniciático por los vericuetos de nuestra desconocida y compleja mente, en el que es necesario prudencia, estrategias o asideros para poder resurgir transformado sin perdernos y enloquecer. Recordemos que, en el pasado, muchos discapacitados como los invidentes gozaban de gran popularidad y prestigio debido a su capacidad de percibir lo que el resto de los mortales eran incapaces de ver. Por lo que no es extraño que éstos desempeñaran el papel de profetas o adivinos en su comunidad. Tarkovsky parece insinuarnos con *Stalker* la necesidad de deshacernos de muchos prejuicios, de des–aprender, de deshacer lo andado e intentar aprehender aquello extraordinario y desconocido que, presentándose sin previo aviso, nos aterra. El director ruso parece sugerirnos que no es la diferencia la que nos expone al peligro, sino el miedo y la incertidumbre que nos produce nuestra ignorancia. En esta película, como en toda situación límite de supervivencia, muestra lo peor y lo mejor del ser humano. Tarkovsky lanza un contundente mensaje al final de *Stalker*: la incapacidad que tiene el hombre de controlar el ilimitado poder de su deseo y dirigirlo hacia algo constructivo para la sociedad, pues su resentimiento y ansia de dominarlo todo se lo impiden.³⁰ No es raro que los únicos que puedan sobrevivir en la *Zona* sean los auténticos stalkers, aquellos inocentes que, no esperando nada de una sociedad que los aparta y los silencia, descubren el potencial ilimitado de su deseo, capaz de crear otros mundos posibles, de renacer y encontrar sentido en las situaciones más adversas.

30 La novela de ciencia ficción *Esfera* (1998), de Barry Levindon, puede recordar a *Stalker*, pues trata de una misión que realiza una tripulación de brillantes científicos en las profundidades abisales del Océano Pacífico, donde descubren en una inmensa aeronave hundida un extraño objeto o ente esférico dorado, cuyo ilimitado poder, capaz de materializar los deseos y miedos más inconscientes del hombre, podría llegar a constituir un peligro para la humanidad, que incapaz de comprender su complejo funcionamiento.

2.5.



Fig. 42. Andrei Tarkovsky. *Stalker* (fotograma). 1984.

En el film *Gattaca* (1998) de Andrew Niccol, ambientado en una sociedad futura e hipertecnificada, Vincent, el protagonista de la película, es concebido de forma natural en una época en la que los niños son sometidos a un exhaustivo control genético antes de nacer, cuyo fin es detectar y suprimir posibles defectos o enfermedades y augurarles un exitoso futuro profesional. Pero Vincent³¹ padece de una cardiopatía que lo convierten en un inválido o “no válido”, es decir, en una persona que tan sólo puede aspirar a trabajos serviles de limpieza o de mantenimiento, en una sociedad que discrimina a todo aquel cuyo ADN no cumple con los parámetros de calidad que impone. Vincent desea viajar al espacio, pero para ello debe ingresar antes en la corporación *Gattaca*, un prestigioso centro aeroespacial en que se forman como astronautas a las personas con mayor coeficiente intelectual y mejor rendimiento físico. Por esta razón Vincent debe hacerse pasar por un “válido” suplantando su identidad por la de Jerome, un nadador olímpico superdotado fruto de la ingeniería genética. Pero Jerome, aunque sea legalmente reconocido como válido, se encuentra confinado en una silla de ruedas debido a un accidente que sufrió, a pesar de poder “atravesar un muro” con su corazón. Los dos personajes se alían y establecen una relación de interdependencia en la que sus identidades llegan a confundirse. Jerome proporciona a Vincent moldes de sus huellas dactilares y muestras de sangre y orina para engañar los rigurosos sistemas de control de *Gattaca* cada día, donde sus perfectos y racionales hombres, entrenados para captar defectos en los demás, no pueden dar cabida al error, a la improvisación o al azar. Así pues, los estudiantes de este hipertecnificado centro, quienes nunca ha padecido enfermedad o discapacidad alguna, son incapaces de conocer las posibilidades que puede brindar la adversidad. Vincent supera todos los controles y conflictos que se le presentan en *Gattaca* debido a su creatividad, pues debe de reinventarse en cada momento para no ser descubierto, tiene que mentir, ocultar su tendencia a ocultar. Vincent consigue su difícil objetivo a pesar de tenerlo todo en contra, es decir, ser seleccionado para realizar una misión en Titán y volar hacia las estrellas. En cambio, Jerome acaba suicidándose tras haber

31 Vincent es llamado “hijo de dios”, es decir, un hombre un incierto destino no marcado de antemano por la ciencia.

2.5.

cumplido con el cometido de ayudar a Vincent, pues siente gran frustración en una sociedad en la que ya no puede dar la talla³². En *Gattaca* se hace un guiño al sacrificio que promulga el cristianismo, especialmente en las escenas en las que Vincent, inmovilizado en el suelo y con los brazos en cruz, a duras penas tiene que soportar el dolor que le provocan los aparatos ortopédicos de metal que, tras una intervención quirúrgica, han atornillado en sus piernas con el fin de alargarlas 5 cm y poder así ser tan alto como el “perfecto” Jerome, cuya identidad suplanta por mutuo acuerdo³³.

Fig. 43. Andrew Niccole. *Gattaca* (fotograma). 1998.



es más que una historia de superación, es una apuesta por la discapacidad como germen de la creatividad. Vincent es aquel inválido que, con enorme sacrificio, debe hacer ver a los demás que es posible lo que parece imposible –llegar al cielo–. El protagonista es como un héroe o un “mesías” en una sociedad transhumanista que sueña con la perfección y la inmortalidad del hombre, cuyo cuerpo obsoleto pretende mejorar con la endiosada ciencia. *Gattaca* es una película que trata tanto de la capacidad del discapacitado como de la incapacidad del héroe.

Según la mitología griega, Hefesto fue expulsado del Olimpo por su fealdad³⁴ y, a pesar de su cojera, era capaz de doblar el metal y realizar proezas con sus manos y la ayuda del fuego. Por

32 Cuando una persona tiene un cuerpo imperfecto o incompleto nunca halla estabilidad o comodidad, pues siempre está por hacer. Parece como si su futuro permaneciera abierto y necesitara rehacerse constantemente. El ser Humano es un ser incompleto y enfermo que, con su deseo o fuerza creativa –voluntad de poder nietzscheana– debe reinventarse en cada momento, ser su propio límite. Como el imprevisible Vincent, para quien el único secreto es no dejar nada tras de sí y no tener una meta definitiva de antemano.

33 una técnica conocida como osteogénesis por distracción, cuyo fin es aumentar la altura de muchos personas que padecen de enanismo o sufren de roturas óseas difíciles de soldar. El alargamiento de extremidades se realiza desde la década de los 50s. Fue en Kurgan, provincia de Siberia, en la Unión Soviética, donde el medico general, Gavriil A. Ilizarov desarrolló el método, con el fin de dar solución a graves fracturas de hueso de veteranos de la Segunda Guerra Mundial.

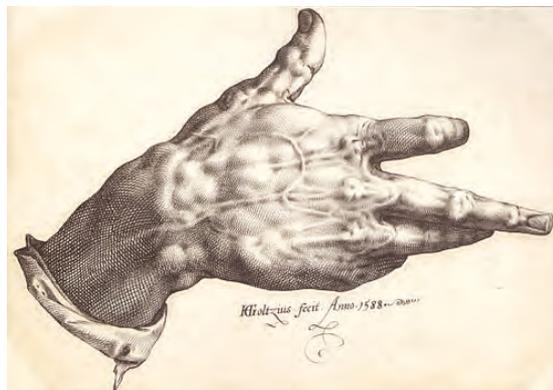
34 Existen varias versiones de este relato mitológico. En una versión, se afirma que era hijo de Hera que, avergonzada por su fealdad y deformidad, lo arrojó del olimpo para que los demás dioses no pudieran verlo, quedando cojo para siempre tras su caída. En otras versiones su cojera se debe a Zeus, quien lo lanzó con fuerza del Olimpo tras una discusión con Hera.

2.5.

esto mismo es el patrón protector de los artesanos. Parece ser que la historia de este dios discapacitado, que es el único de la mitología griega que trabaja con sus manos, es todo un ejemplo de superación, pues son sus limitaciones físicas las que propician su creatividad.

Existen gran cantidad de creadores que han desarrollado un estilo propio gracias a su discapacidad, haciendo del defecto una virtud. Recordemos a Hendrick Goltzius, (1558–1617) que, a pesar de la discapacidad de su mano derecha, debido a las quemaduras que accidentalmente sufrió de niño, fue uno de los grabadores del Barroco neerlandés más destacados de su época. Su forma tan peculiar de empuñar el buril con la mano afectada y el desarrollo de los músculos del brazo, le confirieron gran destreza y precisión en el trazo. Lo curioso es que utilizara la mano accidentada tan sólo para grabar, mientras que para pintar y dibujar usara la izquierda. Debido al virtuosismo técnico que alcanzó, pudo realizar impresionantes claroscuros y producir tal número de estampas que convirtió su ciudad –Haarden– en uno de los lugares de referencia del grabado. No es raro que Van Mander asociara a Goltzius a Proteo, el dios del mar que cambiaba constantemente de forma³⁵. De este artista destacan especialmente la serie de grabados *Los cuatro caídos* (1588)³⁶. Esta serie consta de 4 escenas que representan a cuatro personajes mitológicos cayendo –*Tántalo, Ícaro, Faetonte e Ixión*– tras ser castigado por los dioses. Pero también resultan bastante interesante los estudios que este grabador realizó de su mano accidentada, destacando su dibujo a pluma y tinta titulado *Mano derecha del autor* (1588), en el que debido a la fuerte extensión de los dedos pulgar y corazón, y a la flexión del anular y del meñique, parece adoptar la típica postura patológica de la “mano del predicador”.

Pág. 43. Hendrick Goltzius. Dibujo de la mano derecha del autor. 1588.



35 Zozaya, María, “Estampas, artistas y gabinetes. Breve historia del grabado. *Ícaro* (1588), de Hendrick Goltzius”. *Revista de la Fundación Juan March*, 415, Madrid, 2012, pp. 2–8.

36 *Los cuatro Caídos* los realizó en colaboración con Cornelis Cornelisz van Haarlem, quien ideó la imágenes.

2.5.

Sin duda, Goltzius es uno de artistas que, debido a su discapacidad, llegan a ejecutar pequeños movimientos con pequeñas herramientas con tanta precisión que podría recordar a un microcirujano.

Existen más casos de artistas cuyo virtuosismo técnico está ligado a sus problemas físicos, como es el caso prodigioso violinista Niccolò Paganini. Debido a sus estilizados e hiperflexibles dedos, típicos de la aracnodactilia que caracterizan a las personas con síndrome de Marfán³⁷, podía tocar con la uña del dedo pulgar el dorso de la mano y adoptar complicadas posturas contorsionistas. Las dobles apoyaduras y los trinos que ejecutaba con gran facilidad lo hicieron famoso. No es extraño que, debido al insólito virtuosismo y al siniestro aspecto que poseía el músico³⁸, muchos de sus detractores intentaran convencer a los demás de que sus dotes para la música se debían a un pacto con el diablo.³⁹

Un interesante caso es el rico pianista Paul Wittgenstein –hermano del filósofo Ludwig Wittgenstein– que, tras perder el brazo derecho en la Primera Guerra Mundial, encargó a los compositores más prestigiosos de su época que realizaran obras para ser tocadas con la mano izquierda⁴⁰, como fue el caso de Ravel, quien escribió el célebre *Concierto de Piano para la Mano Izquierda en Ré Mayo*.

Otro de los creadores que han sabido sacar partido de su discapacidad es Matisse. Este autor abandonó la jurisprudencia tras recuperarse de una grave apendicitis y descubrir la pintura durante su convalecencia por mero aburrimiento, como también les ocurrió a otros artistas como *Amadeo Modigliani*⁴¹, *Frida Kahlo* o *Antoni Tàpies*⁴². Matisse, tras la operación de cáncer de colon y sus complicaciones posteriores, estaba muy débil para

37 El Síndrome de Marfán es una enfermedad hereditaria caracterizada por la malformación del tejido conectivo (debido a una mutación del gen la fibrina-1). Esto da lugar a anomalías esqueléticas (elongación de las extremidades) y cardiovasculares (anomalías en la aorta). Otras teorías apuntan que Paganinni padecía el síndrome de hiperlaxitud articular o de Ehlers Danlos, típico de muchas personas que se dedican profesionalmente a la música, la danza o el contorsionismo y lo ignoran.

38 No sólo se debía su estilizado esqueleto, su delgadez, su nariz aguileña y su pronunciada frente, sino al aspecto enfermizo causado por un sinfín de dolencias y enfermedades que padeció, además de los agresivos tratamientos médicos del que fue objeto, como fue el caso del mercurio que le administraron para curar su sífilis, causante de la pérdida de sus dientes y la extraña coloración de su piel.

39 Martínez Estrada, Ezequiel, *Paganini*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001.

40 Sacks, Oliver, *Musicalophilia*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 325.

41 A los 14 años enfermó de tifus y decide recibir clases de pintura. Dos años después contrae tuberculosis, viaja a Roma y decide dedicarse profesionalmente a la pintura, recibiendo clases en Venecia y Florencia.

42 en 1939 Tàpies estuvo en el sanatorio de Puig d'Olena ingresado durante un año aproximadamente debido a una grave afección pulmonar, una experiencia que fue crucial para dar un giro radical en su vida. Tras el periodo de reflexión que supuso su largo estado de convalecencia, decidió abandonar su carrera de derecho y dedicarse profesionalmente al arte.

2.5.

pintar de pie sobre caballete⁴³, por lo indagó y descubrió nuevos métodos plásticos que lo convirtieron en uno de los pintores más revolucionarios de la primera mitad del S. XX. Recortar con tijeras papeles que sus asistentes pintaban previamente con gouache, fue el método que utilizó hasta su muerte. Matisse solía introducir las yemas de sus doloridos dedos bajo las alas de palomas caseras para calentarlos⁴⁴ antes de trabajar, y solía dibujar desde su cama con carboncillos atados a los extremos de largas varas de bambú. Los collages que realizaba con recortes de papel, llamados *cut-outs*, fue un método condicionado por su discapacidad. Con ellos pudo resolver el conflicto teórico que tenía sobre de la línea, el color y el plano, planteando innovaciones estilísticas que interesaron particularmente a artistas del *Pop Art* como Andy Warhol, quien deseaba ser el “nuevo Matisse”.

Fig. 44. Matisse en el Hôtel Régina de Niza. 1952.



Como Matisse estaba convencido de la influencia beneficiosa que podían tener los colores en la salud, llegó a colgar muchas de sus obras en las habitaciones de los amigos enfermos que visitaba⁴⁵. Impresiona la vitalidad y la armonía que irradian sus collages, tanto por su cromatismo como por el dinamismo de las composiciones que realiza con formas orgánicas, constituyendo para muchos críticos uno de los precursores de la pintura ambiental y de la instalación artística. Una de las obras más emblemáticas de la última década de su vida fue *The Swimming Pool* (1952)⁴⁶, que realizó en una habitación de un hotel de Niza durante el verano del 1952 pues, debido a su delicado estado de salud, no podía salir al exterior. Matisse se limitó a representar con recortes de papel azul los cuerpos de los bañistas a los que observaba desde la ventana.

43 Matisse en 1941 es operado en Lyon de un cáncer de colon. Surgen complicaciones en el posoperatorio debido a una embolia pulmonar. Su herida quirúrgica se infecta y no cicatriza bien, lo que ocasiona debilidad crónica abdominal que lo lleva a utilizar silla de ruedas.

44 Pallasmaa, Juhani, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016, p. 27.

45 Sandblom, Philip., *Enfermedad y creación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995. Pag??

46 En:<<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/the-swimming-pool.html>>

2.5.

Existen muchos artistas que, gracias a sus discapacidades físicas, han desarrollado revolucionarias estrategias creativas en el mundo del arte. Recordemos a Rebecca Horn que, tras intoxicarse con los vapores de resina de poliéster mientras trabajaba, comenzó a crear con materiales blandos y ligeros (vendas, tela, gomas...) que manipulaba sin demasiado esfuerzo en el hospital. También es importante la producción de Frida Kahlo, condicionada por el grave accidente de tráfico que sufrió y por un sin fin de padecimientos que tuvo que hacer frente a lo largo de su vida; y el polifacético Josep Beuys, otro artista superviviente que desafió muchos convencionalismos de su época.

No hay arte sin cuerpo. El arte es producto de una actividad neuromuscular y multisensorial. Debido a la dicotomía clásica mente-cuerpo, solemos concebir el cuerpo como una especie de autómatas que ejecuta pasivamente las acciones que le dicta el cerebro, cuando cualquier parte de él es una prolongación del sistema nervioso central y viceversa. Cuando actuamos con la mano, actuamos con todo el cuerpo y, mientras lo hacemos, se generan imágenes mentales o ideas imprevisibles.

“Pensamos” también con nuestros músculos. El mismo acto de escribir o de dibujar puede generar conocimiento. Pero, ¿qué tipo de conocimiento? Merleau-Ponty habla de “otro conocimiento” de naturaleza no representacional que experimentamos cuando ponemos entre paréntesis muchas ideas preconcebidas acerca del cuerpo. Para este pensador no tenemos un cuerpo como si de un objeto se tratara, sino que “somos nuestro cuerpo”⁴⁷. El fenomenólogo pensaba que la mente está en el cuerpo, y que su esquema postural es el medio por el que llegamos a conocer el mundo. Por ello piensa que es indispensable

restablecer las raíces de la mente en su cuerpo y en su mundo, en contra de las doctrinas que consideran la percepción como un simple resultado de la acción de las cosas externas sobre nuestro cuerpo, así como contra aquellos que insisten en la autonomía de la conciencia.

47 Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Altaya, 1999, p. 206.

2.5.

Solemos prestar especial atención a nuestro cuerpo cuando sufrimos algún tipo de discapacidad o cuando intentamos aprender nuevas tareas, es decir, en situaciones que nos obliga a adoptar un posicionamiento o posturas corporales desacostumbradas. Podemos hablar de un conocimiento biomecánico adquirido, de una gran cantidad de tareas que, una vez aprendidas, realizamos automáticamente sin la necesidad de ser pensadas⁴⁸.

Fig. 45. Aulis Blomstedt dibujando en una pizarra. 1960



Muchos autores creen que las situaciones conflictivas durante el proceso creativo son muy importantes. Un obstáculo o impedimento puede llegar a activar la creatividad. Por esta razón muchos autores han provocado situaciones discapacitantes de forma intencionada. Aulis Blomstedt dibujaba en pizarras con una bolsa en su cabeza para impedir la coordinación entre las manos y los ojos. Brice Marden, pretendía luchar contra los hábitos adquiridos dibujando líneas con largos palos. No olvidemos tampoco a Cy Twombly, quien dibujaba con su mano izquierda a oscuras, o al mismo Jackson Pollock que, mediante el dripping, creaba líneas azarosas de pintura sobre el plano horizontal.

48 El cerebelo, a modo de grabadora de movimientos, ejerce un papel fundamental en la repetición de gestos corporales para llevar una tarea específica que, previamente, hemos aprendido con dificultad y detenimiento, sin la necesidad de pensarla nuevamente. Gracias al cerebelo podemos realizar secuencias de movimientos con complejas relaciones espaciales y temporales sin la necesidad de memorizarlos o de hacerlos conscientes. El cerebelo es fundamental para la automatización del gesto, para andar, escribir, tejer o realizar tareas que necesiten de entrenamiento previo.

03

ACCIDENTE Y REPRESENTACIÓN

3.1

REPRESENTACIÓN DEL ACCIDENTE

La palabra accidente suele designar aquellos fenómenos disruptivos que alteran nuestro orden cotidiano produciendo pérdidas materiales, humanas, económicas o medioambientales. Accidente proviene del latín “cadere”, que viene a significar “lo que cae”, lo que llega de forma imprevisible. Con la palabra accidente nos referimos a muchos sucesos violentos e incontrolables que pueden incapacitarnos temporal o permanentemente –a nivel físico, perceptivo o cognitivo– e incluso provocarnos la muerte. Pode-

3.1.

mos ser damnificados o víctimas¹ de fenómenos de la naturaleza o de actos perpetrados por el hombre. Un accidente puede ser causado por una avería o por un error o negligencia, puede ser provocado intencionadamente o de forma inconsciente, tener causas concretas o difícilmente reconocibles –si las hay–. Un accidente puede ser previsible o imprevisible, evitable o inevitable.

Accidente es un término bastante vago y confuso, su significado varía según el contexto en el que se utilice. Palabras tales como caos o azar suelen asociarse a lo accidental, usándose indistintamente como si de sinónimos se trataran. Etimológicamente hablando, el concepto de accidente proviene del latín “accidens”, que deriva del verbo “accidere” (suceder), compuesto por “a-” (que indica dirección) y “-cadere” (caer). Un accidente suele ser aquello que cae o sucede de forma eventual e imprevisible, pudiendo alterar el orden acostumbrado.

Llamamos accidente a fenómenos muy dispares en los que suelen producirse cambios repentinos de las cualidades de un objeto.

Aristóteles diferencia entre variaciones que transforman parcialmente un objeto –cambios accidentales– y las que lo convierten en algo radicalmente distinto de lo que es –cambios sustanciales–. Si un hombre cambia de color o pierde una pierna en un accidente, sigue siendo un hombre, a menos que se convierta en un escarabajo como Gregorio Samsa. Pero si un hombre es convertido en un amasijo irreconocible de carne y metal tras ser atropellado por un tráiler, ¿sigue siendo un hombre? Esta es una de las cuestiones fundamentales que Chantal Maillard nos plantea en *Matar a Platón*, un poemario que gira en torno a un accidente trágico que sorprende a los transeúntes de una ciudad.

En el campo de la Filosofía aún perdura la definición clásica de accidente que Aristóteles denominó *Συμβεβηκός*², y que en latín es traducido como “cause per accidens”. Aristóteles venía a referirse con esto a la intersección azarosa que se produce entre dos líneas casuales independientes. Un ejemplo típico es el hombre que muere de camino al trabajo cuando le cae en la cabeza una teja movida por viento. Pero para Aristóteles los accidentes propiamente dichos eran las notas distintivas de las cosas (color, forma, género, número, etc.) que, al ser aprehendidas median-

1 Benyakar se pregunta cómo calificar a las personas que han sufrido daño durante un desastre. Este autor diferencia entre “víctima” y “damnificado”. El concepto de “víctima” lo relaciona con la persona que queda atrapada en una situación –petrificado en una posición– y pierde su condición de sujeto al pasar a ser un objeto que satisface las necesidades de una sociedad. Mientras que la palabra “damnificado”, la relaciona con la persona que sufre un daño y conserva su subjetividad. Vid. Sassón, Marcela, “Catástrofes y Salud Mental. Abordajes Teóricos y Modalidades de Intervención”, en <http://www.ub.edu.ar/investigaciones/tesinas/140_sasson.pdf> (11-X-2013)

2 Aristóteles, *Metafísica*, libro V, 30.

3.1.

te los sentidos y la razón, podían desvelarnos su sustancia, es decir, aquello que perdura y hace ser lo que son. Así pues, estos rasgos distintivos, que podemos denominar adjetivos o accidentes lógicos, ni tienen que ver con la “causa per accidens”, relacionada con el azar absoluto, ni con los accidentes causados por los artefactos técnicos del hombre, que Paul Virilio llega a confundir en su popular ensayo *El accidente original*. Aristóteles habla también de otras intersecciones azarosas que llama golpe de suerte o de fortuna, que ilustra con el ejemplo del hombre que, cavando un hoyo en la tierra para plantar un olivo, encuentra accidentalmente un tesoro. Este evento fortuito no tendría sentido o relevancia alguna para un topo o un niño (para quienes incluso podría suponer un obstáculo en su camino) pues, según Aristóteles, éstos carecen de razón.

No olvidemos que, en Geografía, las formaciones físicas producidas por cambios bruscos del terreno (una cordillera, un lago o un acantilado, etc.) suelen denominarse accidentes. Desde el punto de vista musical, un accidente viene a referirse a la variación de tono que sufre una nota debido a los signos bemol y sostenido. Mientras que un accidente gramatical se denomina al cambio de género o de número de una palabra o a las erratas existentes en un texto. En el campo de la Estadística, un accidente puede definirse como suceso o estado improbable. En el de la Biología, suele referirse a una mutación genética, que puede o no incidir de forma drástica en el desarrollo de un organismo o en la evolución de una especie. Desde la perspectiva médica, un accidente es interpretado como una lesión o una enfermedad. Y desde el punto de vista de la Psicología, lo accidental atañe más bien a una experiencia estresante que altera mentalmente a un individuo haciendo que tenga comportamientos anormales. No olvidemos tampoco aquellos “lapsus” o “actos fallidos”³ que los psicoanalistas interpretan en función de los miedos y deseos inconscientes del paciente. Para Freud los eventos accidentales tales como una caída, una decepción amorosa, el estallido de una guerra o el descarrilamiento de un ferrocarril, podían desestructurar la psique de un individuo y provocarle una neurosis traumática. Pero, según muchos terapeutas, lo realmente traumático de un violento accidente es nuestra incapacidad de elaborar un relato de él. Curiosamente, la primero que se nos viene a la cabeza cuando leemos u oímos la palabra accidente es la escena de un coche siniestrado con sus ocupantes muertos. Esta es la típica imagen a la de las duras campañas de la DGT, con las

3 Freud pone muchos ejemplos de personas normales que, en su cotidianeidad, realizan acciones que parecen no tener sentido o son contradictorias. Éstas reflejan intenciones inconscientes que, mediante el análisis, debe averiguar. A estos comportamientos Freud los denomina “actos fallidos” que, junto a los “*lapsus linguae*”, o confusiones con las palabras, pretende demostrar la enajenación del sujeto por su inconsciente. Vid. Sigmund Freud, *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza editorial, 2011.

3.1.

que el gobierno intenta disminuir el número de accidentes de tráfico (una de las principales causas de muerte en nuestro país⁴) y reducir los cuantiosos gastos económicos que suponen.

Un accidente puede ser tan sólo una anécdota cotidiana que, sin trascender los límites de lo privado, puede o no tener sentido para el individuo que lo experimenta. Éstos engloban eventos tan dispares como: la rotura de un vaso de cristal por un efecto de resonancia, la avería de un ordenador debido a un virus informático, una lesión por el manejo erróneo de una herramienta, un ridículo traspies en la calle por un bache, un malentendido con el vecino; un enamoramiento repentino, la obtención de un premio, la irrupción de un dolor agudo, etc.

Un accidente también puede llegar a ser un acontecimiento histórico para una comunidad, pudiendo ser revolucionario al producir cambios beneficiosos para sucesivas generaciones o, por el contrario, puede resultar traumático y catastrófico. Ejemplos de este último caso fueron: la erupción del Vesubio que arrasó Pompeya y Herculano en el año 79 d.C., el terremoto que asoló Lisboa en el 1755; La fuga radiactiva producida en Chernobyl en el año 1986 o la muerte del presidente de Polonia y de casi todo su gabinete cuando su avión se estrelló en Rusia el 2004. Un acontecimiento histórico revolucionario puede ser una serendipia, es decir, un hallazgo producido accidentalmente cuando la intención es encontrar otra cosa. El descubrimiento de la Penicilina por Alexander Fleming en 1928, que revolucionó el mundo de la medicina, o el descubrimiento de América por Cristóbal Colón en 1492, que cambió la concepción del Mundo, son dos conocidos casos de serendipia.

Que un suceso fortuito se considere un accidente o un acontecimiento va a depender de múltiples factores: del contexto socio-cultural en el que nos encontremos, de la predisposición psíquica y las necesidades que tengamos, de nuestro estatus social, de la presencia y la influencia de otros, etc. Un accidente puede ser un acontecimiento para una comunidad dependiendo de los intereses políticos y económicos, siendo los medios de comunicación una poderosa herramienta para persuadir e imponer la realidad que interesa a una institución o a un grupo de individuos.

Desde hace tiempo se habla de la muerte de la Historia y de la necesidad de una relectura de los grandes relatos que la conforman. Es importante preguntarnos hasta qué punto los acontecimientos históricos, que parecen ser el resultado de una sucesión

4 Perder la vida en un accidente de tráfico supone en España la quinta causa de muerte externa o no natural. Vid.: <<http://www.rtve.es/noticias/20150227/accidente-trafico-dejan-ser-primera-causa-muerte-no-natural-pasan-quinto-lugar/1105860.shtml>>

3.1.

lógica de eventos, son intencionados o accidentales e investigar los intereses por los que un suceso es descartado o incluido en la historia, pues podemos encontrar o inventar infinidad de razones para cualquier fenómeno, sean o no inverosímiles. Nietzsche pensaba que la causa de un suceso podía ser el efecto de la búsqueda de su causa.

El mundo nos parece más controlable de lo que realmente es. Un suceso intencionado puede escapar de las manos de quienes lo perpetran y generar una cascada de imprevisibles accidentes que, a su vez, pueden ser combatidos con otros actos intencionados (que pueden desencadenar nuevos accidentes). Resulta difícil discernir qué sucesos son accidentales y cuáles son intencionados en realidad. Esto suele ocurrir, por ejemplo, en una guerra, cuyas causas no suelen ser claras y cuya compleja evolución es impredecible. Un accidente o un acto de violencia intencionado puede ser una oportunidad para instrumentalizar el miedo de una sociedad y llevar a cabo estrategias militares con fines políticos, económicos o religiosos. Esto ocurrió tras los atentados del 11S en Nueva York perpetrados por Al Qaeda, que sumió a la sociedad norteamericana en una psicosis y sirvió de excusa a los Estados Unidos para declarar la guerra a Afganistán y actuar impunemente en su territorio.

Hemos de tener en cuenta que un hecho intencionado para unos puede ser un accidente para quienes ignoren sus causas. La explosión de la bomba nuclear norteamericana “Little Boy” en Iroshima fue vista como un accidente por las víctimas que fueron sorprendidas. Los aviones de pasajeros que se estrellaron contra las Torres Gemelas el fatídico 11S era un accidente hasta que *Al Qaeda* no desveló su intención terrorista. Sin duda, el objetivo de este tipo de violencia intencionada es desatar una oleada incontrolable de accidentes, que pueden llegar a sumir a una sociedad en el más absoluto caos y sembrar la incertidumbre y el pánico de los individuos que la componen. Pero, ¿hasta qué punto el terrorista causante de un desastre no es una víctima del fanatismo inculcado desde la infancia? ¿Hasta qué punto es víctima del odio que le inculcaron hacia el supuesto enemigo, que incluso es capaz de combatir sacrificando su propia vida? ¿Hasta qué punto nuestras convicciones son propias o inculcadas? Difícil resulta saber hasta qué punto es accidental o intencionado el atentado del 11S que *Al Qaeda* perpetró, cuando fueron los estadounidenses quienes vendieron las armas y formaron militarmente a sus líderes. Incluso el suicidio, que suele verse como una decisión propia y suele ser provocado por un accidente previo que el suicida no es capaz de asimilar –una ruptura sentimental, la muerte de un ser querido, una enfermedad, etc.–, ¿hasta qué punto no es condicionado intencionada o intencionadamente por otros?

3.1.

¿Hasta qué punto no es causado por los modos de vida o los ideales de la sociedad? No es extraño que Artaud creyera que Van Gogh fuera un “suicidado por la sociedad”⁵.

Ignoramos la mayor parte de las tragedias que ocurren en otros países (sean catástrofes naturales o conflictos bélicos, hayan producido miles de víctimas inocentes o cientos de miles de damnificados), cuando muchas de estas desgracias son provocadas indirectamente por nuestra ignorancia e irresponsabilidad, por colaborar en la perpetuación de un sistema tardocapitalista que conlleva el desequilibrio y la destrucción de nuestro planeta. El estado de bienestar de nuestras sociedades occidentales se mantiene gracias a la explotación de los recursos naturales, de la esclavitud y de muerte de millones de personas en todo el mundo. La postcolonización es la cara oculta de nuestro sistema. Muchas de las llamadas “catástrofes naturales” son consecuencias del desarrollo y la expansión tecnológica exacerbada que promueve la globalización. Así pues, es difícil saber si un desastre es provocado de forma artificial o por los fenómenos de la naturaleza, pues las acciones del hombre revierten en naturaleza y viceversa. Un claro ejemplo podría ser las catástrofes producidas por el cambio climático del planeta debido a la contaminación atmosférica, un grave problema al que se ha intentado poner remedio en las fallidas cumbres internacionales. Además de todo esto, difícil resulta determinar si un fenómeno u objeto es natural o artificial, pues los juicios en los que nos basamos son bastante ambiguos. Parece ser que el número de accidentes “artificiales” –los causados por la mediación del hombre y su tecnología– superan de forma exponencial los accidentes “naturales” –los causados por los fenómenos de la naturaleza–, un hecho sin precedentes en la historia.

En nuestro medio ocurren accidentes de los que no somos conscientes debido a los obstáculos físicos, a los límites de nuestros sentidos, a nuestra atención o ignorancia. El propio aprendizaje nos condiciona y nos incapacita para aprehender aquello que es diferente o inusual. Si el conocimiento propiamente dicho suele ser un re-conocimiento de lo que previamente hemos experimentado, ¿cómo abordar entonces lo desconocido que irrumpe sin previo aviso y nos sorprende invalidando nuestro sentido común o raciocinio? Sin duda existen “realidades” que no podemos captar, como demuestran las investigaciones recientes acerca de las dimensiones extras del universo⁶. Las ideas preconcebidas sobre el mundo y nosotros mismos, que influyen

5 Vid. Artaud, Antonid, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 2007.

6 Vid. Randall, Lisa, *Universos ocultos. Un viaje a las dimensiones extras del cosmos*, Acantilado, 2011, Barcelona.

3.1.

en nuestro comportamiento y en todo lo que vemos diariamente, nos impiden concebir aquello que ha sido excluido de nuestro aprendizaje o conocimiento. Todo suceso no descrito por la ciencia suele ser relegado al plano de lo falso o de la inexistencia. Obviamente, nuestra costumbre teje una red en nuestra mirada y muchos fenómenos que acaecen ante nuestros ojos pueden llegar a pasar desapercibidos. Un relato bastante ilustrativo fue cuando las carabelas de Cristóbal Colón llegaron a las costas del Caribe y los indígenas no fueron conscientes de su presencia, pues nunca habían visto una embarcación con tales características y, por tanto, no pudieron re-conocerla. Tuvo que ser el chamán, una de las máximas autoridades de la tribu quien, tras percatarse de las inusuales ondas en el agua del mar y meditar, pudo ver los barcos y convencer al resto de su presencia. Sin duda, esta historia nos hace reflexionar acerca de cómo nuestra percepción está condicionada por el aprendizaje y los discursos dominantes, incapacitándonos ver incluso lo que ocurre ante nuestros ojos.

Son obvios los límites fisiológicos y perceptivos que impone nuestra biología. Somos incapaces de apreciar los accidentes que ocurren a años luz de nosotros, a nivel microscópico o a nivel molecular. No podemos percibir el impacto de un asteroide contra el planeta Marte, la muerte de una estrella en otra galaxia o la entrada de un virus en el torrente sanguíneo. Sin embargo, podemos tomar conciencia de ellos indirectamente a través de artefactos y procedimientos técnicos, aunque estos los creamos en función de lo que deseamos encontrar. El surgimiento de nuevos artefactos de investigación pueden ampliar nuestro campo de visión, cambiar nuestra concepción de la realidad y abrir nuevos derroteros. Con ellos creamos nuevos modos de representar la realidad y los “accidentes”. Los microorganismos o las mutaciones no existieron hasta que no inventamos el microscopio. Muchas enfermedades no fueron consideradas como tales hasta que lo decidimos y creamos un diagnóstico específico para ellas. Tampoco sabíamos acerca de los invisibles agujeros negros hasta que el astrofísico Stephen Hawking puso de manifiesto la radiación que emitían mediante cálculos matemáticos. Quizá, de no haber sido por la parálisis que sufre en todo su cuerpo, causada por una extraña enfermedad neurodegenerativa hereditaria –esclerosis lateral amiotrófica (ELA)–, no habría llegado tan lejos con sus investigaciones sobre estos incomprensibles accidentes del universo que, debido a su gran fuerza de gravedad, son capaces de engullir todo cuerpo, inclusive la luz. La tan controvertida “realidad”, además de ser creada en función de los paradigmas dominantes de cada época, está condicionada por nuestras propias ideas, nuestros actos, y nuestro cuerpo. En el pasado, otros eran los métodos, otras las causas o las metáforas, otra

3.1.

era la realidad. No obstante, no hay que irse demasiado lejos, un accidente puede acaecer en una escala apreciable por nuestros sentidos –escala macroscópica–, o puede suceder a pocos metros de distancia o en el interior de nuestro organismo y, sin embargo, podemos no percatarnos de ello. La física cuántica nos ofrece una concepción radicalmente distinta del observador, a quien otorga un papel activo. Según esta revolucionaria y controvertida disciplina, un fenómeno no ocurre independientemente del observador, sino que depende de su presencia. La realidad, según la mecánica cuántica, es un potencial infinito de posibilidades, de las que sólo una llega a efectuarse en el momento que medimos u observamos. Para los físicos cuánticos la contemplación en sí es un acto de creación.

En nuestra sociedad solemos considerar los accidentes como sucesos incontrolables que causan desorden, muerte y destrucción. En lugar de preguntarnos sobre las nuevas posibilidades que pueden brindarnos –los para qué–, solemos preguntarnos las causas que lo originaron –los por qué–. Además, un accidente no tiene por qué generar necesariamente pérdidas traumáticas, puede llegar a ser un acontecimiento en el que existan ganancias – materiales, psíquicas, espirituales, etc.– que, por otras vías, no hubieran sido posible. Es frecuente que una crisis generada por un accidente pueda ser una oportunidad para el cambio, pueda constituir un acontecimiento en la carrera de muchos creadores al influir en la conformación de su estilo revolucionario o en su forma de crear. Este fue el caso de Henri Matisse, Rebecca Horn, Joseps Beuys, Antoni Tàpies o Ángela de la Cruz, por poner algunos ejemplos.

Los accidentes pueden producir lesiones o trastornos que pueden ser compensados por una imprevisible reorganización de conexiones neuronales, que podrían dar lugar a peculiares y sofisticadas formas de pensar o de actuar. Estos extraños y complejos cambios pueden poner en entredicho ciertas ideas preconcebidas acerca de la discapacidad y abrir nuevas vías en la investigación, como sugiere el neurólogo Oliver Sacks.

Un accidente nos fuerza a pensar y nos hace tomar conciencia de la fragilidad de nuestro cuerpo y de nuestras construcciones físicas o mentales. Un accidente puede ponernos a prueba y hacernos ver nuestra capacidad de resiliencia⁷ o capacidad para adaptarnos ante la adversidad. Cuando somos golpeados, heridos o sorprendidos violentamente, los límites entre el sujeto y el

⁷ La *resiliencia* puede ser definida como la capacidad que tienen los cuerpos de soportar una presión y recuperar su estado inicial, como es, por ejemplo, un objeto de goma que, tras desaparecer la fuerza que lo deforma, vuelve a su forma original. Dicho concepto suele usarse en el campo de la psicología para referirse a la capacidad de las personas para hacer frente a las adversidades y salir, incluso, beneficiados de ellas.

3.1.

medio externo parecen desdibujarse, mientras que el dolor hace que tomemos conciencia de la gravedad del asunto, del cuerpo que somos y se deforma, se rompe y se derrama. El dolor agudo es uno de los mecanismos más importante para la supervivencia que posee el organismo. Éste, tras activarse abruptamente, parece nuestra “conciencia” del accidente. Sin embargo, la parte accidentada y dolorida, como podría ser una mano herida, es inmovilizada y separada del resto del cuerpo para su curación, convirtiéndose en algo propio y ajeno al mismo tiempo, que hay que retirar y proteger. El dolor no sólo nos hace tomar conciencia de nuestros límite físicos y perceptivos, sino también de la incognoscible otredad de nuestro cuerpo. El dolor y el miedo, tan íntimamente relacionados entre sí, velan por nuestra supervivencia. Un estímulo que produzca miedo o dolor –un golpe, un sonido brusco, un olor intenso, etc.– puede activar una efectiva respuesta refleja de defensa o de retirada⁸.

Solemos concebir el accidente como un evento doloroso y traumático⁹, y nuestro miedo a los accidentes suele ser más por el dolor que puedan causar que por el suceso en sí. Incluso el miedo o la angustia pueden incidir en la intensidad de la respuesta dolorosa y viceversa. Cada persona responde de manera diferente a un accidente. Un accidente no afectan a todas las personas de la misma manera. Tampoco tiene por qué ser traumático o provocar síntomas postraumáticos. Además, como ya se apuntó, un accidente puede llegar a provocar algún tipo de ganancia y ser una oportunidad de crecimiento personal. Es importante recapacitar sobre los aspectos subjetivos y culturales del dolor o del miedo que influyen en nuestra percepción del accidente. Un error muy común es vincular el dolor con la muerte. El dolor nos alarma sobre la inminente muerte, pero nuestra experiencia con la muerte es algo muy distinto. La muerte no podemos conocerla, pues es esa otredad que nos esquiva. Si nos duele algo es porque seguimos vivos. ¿Cómo percibir la propia muerte cuando ésta es un estado en el que se produce el fin de la percepción?

Solemos ver los accidentes como sucesos de violencia arrolladora de los que podemos ser víctimas o, por el contrario, salir ilesos. Ello va a depender de la suerte y de nuestra costumbre de hacer frente a sucesos disruptivos, de los patrones culturales heredados o de las respuestas aprendidas para afrontarlos. El comportamiento o los recursos psicológicos que puede tener un sirio, acostumbrado a las situaciones de conflicto, ante un accidente puede ser diferente al de un occidental. Un grave acciden-

8 La amígdala cerebral parece ser la estructura implicada en dichos procesos.

9 Etimológicamente, *trauma* proviene del verbo griego que significa lastimar, perforar, agotar o dejar exhausto. Por tanto, *trauma* designa una herida o injuria, y *traumatismo* designa las consecuencias que sobre el conjunto del organismo tiene una lesión producida por una violencia externa.

3.1.

te puede ponernos a prueba, puede hacer que llevemos a cabo acciones desmesuradas y heroicas inesperadas. Ante un accidente podemos reaccionar con una descontrolada agresividad o, por el contrario, con una agilidad y una sorprendente fuerza que nos permiten salvarnos o socorrer a otras víctimas arriesgando nuestra propia vida. El héroe era un ser mitológico que, a pesar de tener incluso a los dioses en su contra, podía llegar a conseguir lo que parecía imposible gracias a sus extraordinarias capacidades. En un accidente podemos re-descubrir la capacidad que tenemos de enfrentarnos y adaptarnos a situaciones adversas. En él podemos tomar consciencia de esa parte animal que de forma instintiva aflora en nosotros cuando de supervivencia se trata. Un accidente puede ser traumático o no dependiendo de muchos factores. No sólo tiene por qué causar confusión o pérdidas, puede además acrecentar en un individuo el ingenio, la creatividad o la agilidad. En un abrir y cerrar de ojos nuestro mundo puede convertirse en un lugar amenazante, inhóspito y sin sentido o, por el contrario, puede llegar a ser un lugar con un nuevo sentido.

En el pasado todo suceso accidental o extraordinario, capaz de irrumpir y alterar el curso normal de los acontecimientos, solía ser interpretado como el designio de algún dios o de un demonio. Se creía que eventos tales como una epidemia, un terremoto, una muerte súbita, el estallido de una guerra o una inesperada revuelta social eran desórdenes producidos por la infracción de alguna ley religiosa o moral, y cuya críptico mensaje debía ser desvelado a través de métodos adivinatorios en los que el azar cumplía un papel fundamental. Se creía que las terribles fuerzas de estos seres trascendentales debían ser aplacadas con libaciones y sacrificios. Cuando se debía tomar una decisión importante para poner remedio a los desórdenes provocados por un imprevisible accidente, se solía consultar al oráculo –interpretar las runas, el vuelo de las aves o las manchas de un hígado de carnero¹⁰–, delegándose la responsabilidad al azar y a la imaginación. Estas prácticas ponían en marcha un tipo de pensamiento, que podría denominarse “mágico” o “poético”, con el que se establecían correspondencias y analogías no racionales, activándose así una serie de símbolos, metáforas o mitos concretos.

Actualmente es raro que una decisión importante se haga sin un estudio probabilístico o un análisis de riesgos. Pero aunque el método científico impere en nuestras sociedades, muchos de estos antiguos procedimientos adivinatorios perviven en la actualidad, que suelen ser relegados al ámbito del juego y de la

10 Adivinación por medio de la lectura de las temlas de hígado de carnero en la antigua Babilonia. Vid. Didi-Huberman, Georges (com.), “Visceral, sideral, o cómo leer un hígado de carnero” en *Atlas ¿Como llevar en mundo cuestas?*, Cat. Exp. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2010), 26 noviembre, 2010 al 28 marzo, 2011, Madrid, 2010, pp. 23–58.

3.1.

superstición. Pasatiempos esotéricos como la quiromancia, la cartomancia o la astrología son prácticas que, tras ser descontextualizadas, se han convertido en un negocio para muchos. Clarividentes y curanderos con ridículos disfraces y ademanes prometen desvelar ocultos mensajes y remediar las desgracias de muchas personas desesperadas.

Existen una cantidad de supersticiones o conductas irracionales que afloran de inconscientemente en situaciones críticas, especialmente cuando somos sorprendidos por un fenómeno disruptivo que pone en peligro nuestra vida. Tal es el caso de, por ejemplo, el *sacrificio de dedos*, un extraño comportamiento de automutilación que se ha observado en personas de diferentes culturas cuando han sido desbordadas por el pánico generado en situaciones estresantes –catástrofes, accidentes, guerras, la muerte de un ser querido, etc.–.

Parece ser que a lo largo de la historia el hombre ha intentado protegerse de la contingencia del mundo y de sí mismo, utilizando todo tipo de estrategias (rituales, métodos, relatos, artefactos, etc.) El deseo del hombre ha sido controlar los sucesos imprevisibles, siendo la propia cultura un armazón protector contra el devenir, como insinuaba Nietzsche, quien lúcidamente planteó las cuestiones filosóficas fundamentales sobre el azar absoluto. La misma cultura parece que se ha estructurado con y desde lo accidental, se ha levantado en base a los propios delirios del hombre. “En el principio era el delirio; el delirio visionario del Caos y de la ciega noche. La realidad agobia y no se sabe su nombre”, escribe Zambrano¹¹.

3.1.1.

CAOS

El *caos* ha sido relacionado normalmente con el desorden, la falta de ley y la destrucción. En todas las culturas ha sido representado por dioses y demonios temibles, como por ejemplo Tiamat, el monstruo hembra de la de la mitología babilónica, Dionisos, el dios griego del desenfreno, o el mismo Satanás del hebraísmo, el oponente de Yahvé que reina en los infiernos y es capaz de provocar desórdenes de todo tipo con sus poderes maléficos.

El ser humano ha intentado controlar el caos a lo largo de la historia. Pensaba que todo desorden se debía a la infracción de alguna ley moral o religiosa, siendo el ritual una de las formas más efectivas de conjurarlo. Por medio de la mitología, desestimada por el saber científico, se intentaba dar sentido a los inexplicables hechos disruptivos que acaecían en la vida cotidiana. Como se indica en algunos relatos cosmogónicos, el caos era el estado

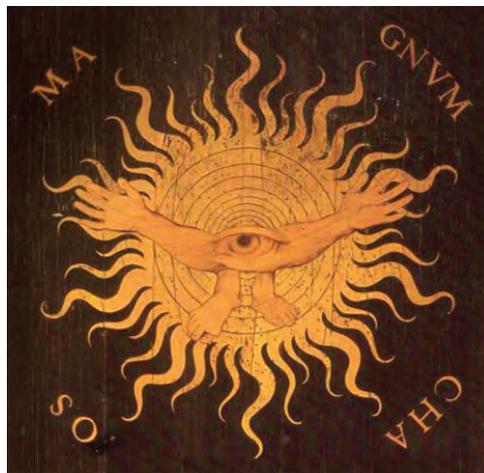
11 Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 29.

3.1.1.

CAOS

primigenio del universo, anterior incluso a la existencia de los dioses. “En un principio era el jaos”¹, escribe Hesíodo en su conocida Teogonía. La palabra Caos proviene de Χάος, término del griego antiguo que se traduce como “espacio que se abre” o “hendidura”². Χάος se relaciona con el verbo χάω, cuyas derivaciones significan “bostezar”, “abrirse una caverna” o “abrirse una herida”. Según Chantal Maillard, toda teoría que trata sobre el origen del universo debe asumir la existencia previa de un todo desordenado, a modo de masa informe, o de un orden que es transgredido, siendo el universo “la historia de un crimen perfecto, un crimen que nunca deja de repetirse”³.

Fig. 46 Lorenzo Lotto. La creación (Magnum Chaos). 1524. Santa María Maria Maggiore. Bergamo.⁴



La forma que tenemos hoy en día de entender el caos no corresponde a la acepción original del término, sino que es una falsa derivación del verbo χέω (verter, derramar) que se debe a Luciano de Samosata, un sofista del S. II d. C, quien utilizó esta palabra (Amores, 32) refiriéndose a una masa confusa de elementos esparcidos o derramados en el espacio⁵

Así pues, la hendidura o apertura tenebrosa de la que habla Hesíodo era como un todo indiferenciado, abismático, capaz de

1 Citado por Maillard, Chantal, *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998, p. 65.

2 West, Martin Litchfield (1966). *Hesiod Theogony*. Londres, Oxford University Press. pp. 192-3, en: <<http://www.imcpl.org/cgi-bin/fullbib.pl?bibno=776049>> (21-V-2016)

3 Maillard, Chantal, *El crimen Perfecto. Aproximación a la estética india*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 69.

4 El panel muestra en su cubierta es el demonio diseñado para encarnar la historia del Génesis. Un ser extraño – dos manos y los pies unidos en torno a un solo ojo – aparece, boca abajo, en el centro de expansión de diez círculos rodeados por las 40 llamas. ‘Magnum’ está inscrito en la parte superior de la imagen y ‘Chaos’ a continuación. Numerología cabalista, se asocia el número de los círculos con las diez emanaciones de Dios y las llamas con las 40 semanas de embarazo y los 40 días de Isaías y Jesús pasaron en el desierto. Este es un sistema de cifrado para los misterios de la creación e incubación. Sin embargo, su poder no reside tanto en su significado simbólico que en su forma específica: la magia se reúne discurso y la teoría del acto (algunas palabras hacen lo que dicen). No se puede hacer un recorrido de prueba en un hechizo de magia, sino que hace lo que hace al pronunciarlo. *Vid.* Jan Verwoert. Verwoert, Jan, en: <<https://frieze.com/article/heaven-earth/>>.

5 Maillard, Chantal, *op. cit.*, p. 66.

3.1.1.

CAOS

engendrar cualquier cosa. Platón, en *Timeo*, hablaba del Demiurgo, el ente supremo que, a modo de maestro artesano, construyó el universo tras ordenar racionalmente el caos. Las eternas ideas, que lo precedían todo, le sirvieron de modelo. En el Antiguo Testamento se hace un planteamiento casi científico del origen del mundo, describiéndose el caos primigenio como una masa de aguas rodeada de tinieblas.

En todas las culturas han existido espacios destinados a conjurar el caos y subvertir su poder destructivo por medio del ritual, la danza, la burla o el juego. En la antigua Grecia, en las fiestas que se celebraban en honor a Dionisos, los ciudadanos podían transgredir las normas sociales a las que tenían que obedecer durante todo el año. Estas celebraciones constituían una válvula de escape para las tensiones sociales acumuladas; su fin era evitar posibles revueltas contra el poder establecido y mantener el orden social. No olvidemos que Dionisos era el dios de lo salvaje, de la metamorfosis, de los vicios y de la frenética danza que Nietzsche asoció al devenir del mundo. El Carnaval, las fiestas populares que suelen celebrarse los días previos a la cuaresma cristiana⁶, parecen cumplir el mismo objetivo que las fiestas dionisiacas griegas y las bacanales romanas.

En todas las culturas han existido figuras asociadas al caos –dioses y demonios, hechiceros, brujas, espíritus, monstruos, etc.– a los que se erigía templos o se asociaba a lugares limítrofes y de difícil acceso –cumbres, grutas, acantilados, barrancos, ríos, etc.–⁷. Son abundantes los relatos sobre sacrificios y libaciones destinadas a aplacar las fuerzas terribles de seres, capaces de provocar desórdenes de todo tipo – guerras, terremotos, epidemias, sequías, hambrunas, etc.–. Especialmente eran interesantes aquellos individuos cuya función era incitar el accidente y el desorden social mediante la improvisación, la provocación y el juego. Este era el caso del Clown ceremonial, un personaje ambivalente que, con su aspecto desaliñado y su conducta inapropiada, rompía con los cánones sociales establecidos sin ser censurado o castigado⁸. Éste podía incluso burlarse del jefe de la tribu e increpar en las ceremonias más solemnes, aplacando así

6 El pintor Gutiérrez Solana lo reflejó bastante bien en sus oscuras pinturas, protagonizadas por personas con ridículos y grotescos disfraces que reflejaban la decadencia de España de la primera mitad del SXX. Actualmente el Carnaval sigue celebrándose en España, como en Cádiz.

7 En la Exposición “Maestros del caos: artistas y chamanes”, que tuvo lugar del 6 de febrero al 19 de mayo de 2013 en el CaixaForum de Madrid, y fue comisariada por Jean de Loisy, propone una reflexión a cerca de la relación entre el desorden y el caos, lo profano y lo sagrado que se ha dado en diferentes culturas. Se establece un diálogo entre 220 piezas de colecciones antropológicas y etnográficas y obras de artistas contemporáneos de diferentes países. En: http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-maestros-del-caos-caixaforum-madrid-es-p__816-c-17562___.html

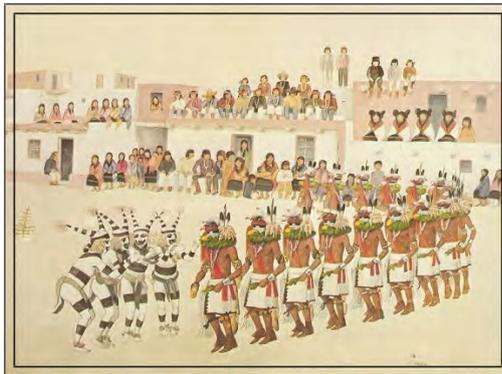
8 Beck, Peggy V., et al., “Sacred Clowns and Fools” en *The Sacred: Ways of Knowledge, Sources of Life*, Navajo Community College, Tsale (Arizona), 1992, pp. 141-163.

3.1.1.

CAOS

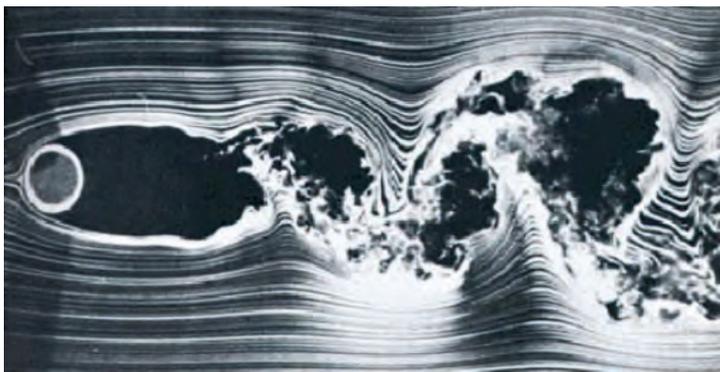
las tensiones en los momentos en los que se requerían seriedad y obediencia⁹. El Clown sagrado, que aún podemos verlo en los poblados de indios Hopi de Arizona, parece el equivalente de los bufones que gozaban de grandes privilegios en las cortes europeas y a los que Velázquez retrató. Éstos enanos, admirados por su facilidad para la improvisación, las acrobacias y los malabarrismos, podían burlarse del rey sin ser castigados o condenados a muerte. Según Juan Muñoz, el enano “era la única persona que podía criticar a la corte. Gracias a su deformidad física se le permitía deformar o exagerar la realidad”¹⁰.

Fig. 47. Acuarela de una danza ceremonial Hopi con clowns sagrados en la plaza del pueblo. 1921. Philbrook Art Center. Tulsa.



Jugar con los límites de lo establecido y enfrentarnos al desorden no sólo nos ha aterrado desde la antigüedad, también nos ha fascinado. El desorden puede ser el germen de la creación. Quizá seamos aún como los niños, cuya atracción por “el espectáculo de varios objetos volando por el aire es fruto de la expectativa de catástrofe”¹¹.

Fig. 48. Paso de flujo laminar a turbulento.



9 Balandier, Georges, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*, Barcelona, Gedisa, 2009, p. 134.

10 Muñoz, Juan, “Entrevista” en Cooke, Lyne (com.), *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*, Cat. Exp. (editado con la ocasión de la exposición *Juan Muñoz. Restrospectiva*), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, 21, Abril al 31, Agosto 2009, Madrid, 2009, p. 60.

11 Wilson, F. R., *La mano: de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002, p. 106.

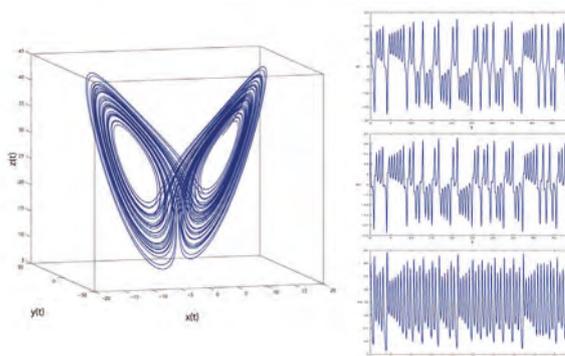
3.1.1.

CAOS

Hasta que no surgió la *Caocología* en el siglo pasado, cuyo principal precursor fue Poincaré, no se ofreció una nueva visión del caos. Esta ciencia, que no hace una apología del caos, estudia los desórdenes de evolución no lineal que se producen repentinamente en el medio – las turbulencias en un río, la trayectoria irregular del humo, los fenómenos atmosféricos, los crack bursátiles o los infartos¹²

La caocología estudia la evolución de sistemas dinámicos muy sensibles a pequeñas variaciones –de orden incluso infinitesimal– en sus condiciones iniciales–. En los años 60, el meteorólogo Lorenz se percató de ello cuando trataba de hallar una fórmula que le permitiera predecir el clima con la ayuda de un programa informático¹³. A este fenómeno lo llamó “efecto Mariposa”¹⁴, nombre que se debe a un conocido proverbio chino –“*el aleteo de una mariposa se puede sentir al otro lado del mundo*”–. Es decir, cualquier perturbación o gesto, por muy insignificante que parezca, pueden dar lugar grandes cambios, razón por la que tendríamos que cuidar de nuestras acciones en la vida cotidiana. Lorenz anunció en su conocida conferencia sobre el efecto mariposa titulada *La previsibilidad: ¿puede el batir de las alas de una mariposa en Brasil provocar un tornado en Texas?*¹⁵

Fig. 49. Patrón del efecto mariposa, solución gráfica del sistema de ecuaciones de Lorenz.



12 Puede predecirse el momento en el que ocurren estos complejos fenómenos a través del número de Reynolds, aunque no puedan averiguarse sus causas. El físico Osborne Reynolds, en su conocido experimento que publicó en 1883, estableció que el paso del régimen laminar de un fluido al turbulento, que puede variar con un cambio en su viscosidad y la velocidad, estaba condicionado por un valor adimensional que, actualmente, es denominado Número de Reynolds (Re).

13 Con el fin de ahorrar memoria en el disco duro, Lorenz introdujo los datos con tan sólo tres decimales, obteniendo, para su sorpresa, resultados numéricos desproporcionados. Errores aparentemente insignificantes producían grandes e imprevisibles efectos macroscópicos

14 Lorenz, Edward N., *Deterministic Nonperiodic Flow*, Journal of the atmospheric Science, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, vol. 20, 2, 1963, pp. 130–141, en: <[http://journals.ametsoc.org/doi/abs/10.1175/1520-0469\(1963\)020%3C0130:DNF%3E2.0.CO;2](http://journals.ametsoc.org/doi/abs/10.1175/1520-0469(1963)020%3C0130:DNF%3E2.0.CO;2)> (14-IX-2016)

15 Esta conferencia la pronunció durante la reunión anual de la AAAS (American Association for the Advancement of Science), que se celebró el 29 de diciembre de 1972. En 1987, el término “efecto mariposa” se hizo muy popular gracias al bestseller de James Gleick *Caos: la creación de una ciencia*.

3.1.1.

CAOS

En la película *El efecto mariposa* (2004)¹⁶, el protagonista, un joven que está obligado a superar su traumática infancia, descubre una forma de volver al pasado y cambiar el curso de su historia, pero se da cuenta de que una mínima variación puede tener grandes consecuencias en el futuro. Es importante decir que el caos que estudia la caocología es un caos determinista de apariencia indeterminista¹⁷. La novedad estriba en la alta sensibilidad de estos sistemas dinámicos a las mínimas variaciones que, paradójicamente, es lo que permite su flexibilidad y fácil adaptación a los cambios¹⁸.

El caos puede tener un papel destructivo o un papel constructivo. Una de los descubrimientos más revolucionarios del siglo pasado fue la posibilidad que tenía el caos de generar orden. Ilya Prigogine lo demostró con sus investigaciones sobre la formación de estructuras disipativas en sistemas dinámicos fuera de equilibrio. El químico descubrió que cuando un sistema se desestabiliza por una fluctuación o cambio repentino, podía llegar a un punto crítico – punto de bifurcación– en el que, o bien se amortigua dicho cambio y vuelve a su estado inicial de equilibrio, o bien se amplifica hasta producir espontáneamente una autoorganización irreversible mucho más compleja, denominada “estructura disipativa”. Hablamos pues de la posibilidad que tiene un accidente aparentemente insignificante de transformar todo un sistema por completo y dar lugar a otro mucho más ordenado¹⁹. Pero una *estructura disipativa* puede nuevamente desestabilizarse por una nueva fluctuación y dar lugar a la formación de otra estructura disipativa aún más compleja, y así sucesivamente. Esto parece explicar la evolución irreversible de las complejas y especializadas estructuras biológicas, que parecen ir en contra del máximo grado de entropía o desorden al que tiende el universo, es decir, parece contradecir de la Segunda ley de

16 Título original de esta película estadounidense es *The Butterfly Effect*, dirigida por Eric Bress, J. Mackye Gruber.

17 La caocología no estudia el desorden producido espontáneamente sin causa alguna, sino sucesos que evolucionan de forma lineal (A causa B) y, de repente, lo hacen de forma exponencial. Se produce pues una amplificación de la pequeña desviación o fluctuación por una retroalimentación positiva, es decir, mediante relaciones casuales circulares (A causa B que, a su vez, causa más A, y así sucesivamente). La imprevisibilidad no se debe a la carencia de causas, sino a la imposibilidad de determinar con exactitud la gran cantidad de detalles de los que depende el sistema. Por ello sólo podemos hacer una aproximación probabilística de sus condiciones iniciales.

18 Si, por ejemplo, el cauce de un río no se adaptara a las turbulencias causadas por una piedra que lanzamos en él, acabaría deteniéndose.

19 Según la termodinámica clásica, si a un gas aislado en un recipiente se le aplica una energía en forma de calor, tiende a volver a su estado inicial. Pero, en el supuesto caso que no pueda amortiguar dicho cambio, tiende a adquirir la misma temperatura en todos sus puntos de forma homogénea. Para ello es necesario que sus moléculas se muevan erráticamente en todas direcciones, algo que sorprendió a los científicos. Para llegar al equilibrio térmico era necesario un desorden o caos molecular. Este fenómeno no debe confundirse con la autogeneración de *estructuras disipativas* en sistemas abiertos desequilibrados.

3.1.1.

CAOS

la termodinámica²⁰. Así pues, parece que el universo se precipita irreversiblemente a su máximo caos, a un estado de equilibrio o muerte térmica en el que ya nada puede ocurrir. Pero la concepción de equilibrio en el ámbito de la termodinámica se presta a confusiones, pues este concepto ha sido relacionado tradicionalmente con el orden y lo estático²¹.

Tanto los cristales naturales como los seres vivos constituyen accidentes muy extraños en el universo, pues son estructuras altamente ordenadas capaces de autogenerarse²². Pero los cristales son sistemas aislados en equilibrio, mientras que los seres vivos son sistemas abiertos que intercambian energía y materia con el entorno. El desequilibrio es el estado normal del hombre y del resto de seres vivos, siendo fundamental para su evolución.

Parece ser que el surgimiento de los seres vivos fue debido a una fluctuación en el universo que se conservó, fue evolucionando y haciéndose cada vez más compleja. La vida constituye un insólito acontecimiento en un universo que tiende hacia el inexorable caos. Además el mantenimiento del orden interno u homeostasis de los organismos conlleva un gasto de energía considerable y un aumento de la entropía externa, pues el desorden que se genera en su interior es expulsado al medio en el que viven. Un ser vivo no es un sistema aislado y, si se le privara de todo intercambio con el su entorno, se desequilibraría cada vez más hasta alcanzar su máxima entropía o su equilibrio termodinámico, lo cual supone su muerte biológica y la progresiva degradación de sus tejidos respectivamente. Pero hay que decir que el insignificante hombre, que el vitalista Bergson concebía como la suprema culminación del impulso creador del universo²³, es un objeto muy improbable al estar constituido por estructuras muy organizadas. Pero éste además, tiene la extraña capacidad de crear objetos aún más improbables, entre ellos, las obras de arte.

20 Según esta ley, la entropía tiende a incrementarse en el medio a lo largo del tiempo. A grandes rasgos, la entropía es la magnitud que indica el desorden molecular de un sistema –cuanto mayor es su entropía mayor es el caos–. Este concepto, proveniente de la palabra *ἐντροπία*, que significa evolución o transformación, fue introducido por Rudolf Clausius. Posteriormente la Entropía fue expresada matemáticamente por Ludwig Boltzmann con su conocida fórmula $S = k \cdot \ln \Omega$ (La cantidad de entropía de un sistema es proporcional al logaritmo natural del número de microestados posibles). Dicha fórmula, que indica el estado más probable al que tiende el universo – el de máximo caos– fue inscrita en la lápida de su autor, cuyo inesperado suicidio conmocionó a la comunidad científica.

21 Según las leyes de la dinámica, un móvil tiende a permanecer en reposo o en movimiento rectilíneo uniforme siempre que no sea desestabilizado por una fuerza externa que lo cambie de dirección. El móvil tiende siempre a recobrar el movimiento uniforme o estado de equilibrio inicial a la perturbación.

22 No olvidemos que la evolución biológica se ha dado gracias a la fuente de fluctuaciones azarosas que ha propiciado las mutaciones genéticas, las cuales se han recombinado también por azar y se han transmitido a lo largo de generaciones.

23 “Élan vital”, que puede traducirse como “fuerza vital” o “impulso vital”, es un concepto con el que Henri Bergson denomina una forma de vida opuesta al mecanicismo y a la teleología. Para este pensador la vida no se reduce tan sólo a fenómenos fisicoquímicos, ni está dirigida hacia un fin desde el origen, su evolución está regida por un “impulso vital” no muy predecible, que es lo que le permite crear. *Vid.* Bergson, Henri, *La evolución creadora*, Cactus, Buenos Aires, 2006.

3.1.1.

CAOS

Como demuestran los estudios recientes, el caos no es una excepción en nuestro entorno, sino todo lo contrario. Tampoco es sinónimo de inexistencia, sino génesis de realidad. Parece ser que la mayor parte de los fenómenos de nuestro universo son caóticos, aunque muchos científicos sostengan todo lo contrario. De lo que no cabe duda es que nuestro universo es un sistema dinámico en continua evolución regido por ciclos alternativos de orden y caos, como muchas civilizaciones antiguas creían. Somos incapaces de concebir la complejidad del universo. Es necesario romper con ciertas ideas preconcebidas asociadas al caos y pensarlo desde otra perspectiva.

Normalmente solemos considerar el caos como algo negativo. La ausencia de orden que podemos apreciar en un suceso o un objeto puede deberse a nuestra incapacidad de concebir otros tipos de “órdenes”. Existen realidades complejas que no podemos comprender desde los esquemas acostumbrados de pensamiento, pudiendo pasar desapercibidas ante nuestros ojos o quedar relegadas al ámbito de lo accidental, lo falso, lo desequilibrado, lo amorfo, lo feo, lo oscuro, lo sucio, lo corrupto o lo anecdótico. El caos ha solido vincularse a aquello que carece de finalidad, al “no-ser” o a la inexistencia.

Es difícil concebir en Occidente aquello que escapa a la casualidad o a los aprioris de la racionalidad científica. Nos cuesta captar los fenómenos o las cosas en su es estar-siendo, aprehender devenires o multiplicidades.

Sin duda, vemos el mundo que estamos predispuesto a ver. El orden que vemos es pura ilusión creada por nuestros sentidos y nuestro pensamiento, condicionados por el aprendizaje y nuestros deseos. En realidad, el mundo en el que vivimos es bastante complejo, indeterminado y caótico, como demuestran los últimos descubrimientos científicos.

¿Cómo percibir entonces complejas realidades no inteligibles? Quizá el arte constituya la última esperanza, como insinúa Jorge Wagensberg. O como también piensa Gilles Deleuze, quien afirma que la obra de arte contemporánea es como un accidente u objeto paradójico que hace tambalear nuestras certezas y nos obliga a pensar. El caos indiferenciado nos aterra y nos atrae. Cuando ha entrado en escena y ha provocado conflicto o crisis, los científicos lo han negado o han tenido que pactar con él y efectuar cambios en los paradigmas preexistentes, propiciando, por tanto, nuestro “progreso”.

3.1.2.

AZAR. DETERMINISMO E INDETERMINISMO

En la actualidad da la impresión de que en la ciencia se produce un nuevo brote de delirio. Y no sólo por la búsqueda desenfadada de partículas raras, sino porque la ciencia se convierte cada vez más en ciencia del acontecimiento, y deja de ser estructural. Más que construir axiomas, traza líneas y caminos, da saltos. Y la desaparición de esquemas de arborescencia en provecho de los movimientos rizomáticos es un signo. Los científicos se ocupan cada vez con mayor frecuencia de acontecimientos singulares, de naturaleza incorporal, que se efectúan en cuerpos, estados de cuerpos, en agenciamientos totalmente heterogéneos entre sí (de ahí el llamamiento a la interdisciplinaridad)¹.

En la últimas décadas nuestra concepción sobre el mundo ha cambiado radicalmente. Revolucionarias disciplinas científicas como la termodinámica, la física cuántica, la genética, la caocología o las teorías de la comunicación, han trastocado la visión que teníamos del mundo. Los científicos, preocupados durante siglos por la búsqueda de la estabilidad, la armonía y la totalidad, ahora nos ofrecen la visión de un universo aleatorio e inestable. Como apunta Ilya Prigogine, es necesario replantearse el caduco concepto de “ley” utilizado en el ámbito científico, pues éste nació cuando imperaban en Europa las grandes monarquías absolutistas, época en la que vivieron Descartes y Newton².

Para los deterministas en todo desorden subyace un orden, en todo suceso aleatorio hay una causa, aunque sea difícil a veces de averiguar. Éstos niegan la existencia de un azar que actúa de forma ciega e independiente del hombre y sus leyes, y que los Atomistas pensaban sería el origen del universo. En cambio, los deterministas sí creen en este azar espontáneo. Más que descubrir las leyes que gobiernan la naturaleza, los científicos estaban preocupados en proponer leyes simples y en averiguar si la naturaleza las obedecía, intentado encajar a la naturaleza en un esquema preconcebido.

Los paradigmas o las metáforas fueron sustituyéndose por otras más complejas en la medida que los científicos tomaban

1 Deleuze, Gilles; Parnet, Claire, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980, p. 77.

2 Prigogine, Ilya, *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009, p. 24.

3.1.2.

AZAR. DETERMINISMO E INDETERMINISMO

consciencia de la complejidad del mundo³. Cuanto mayores son los logros técnicos y más preciso y avanzado es el instrumental técnico con el que se investiga, mayor es la complejidad y la incertidumbre que se descubre, es decir, más precarios son los resultados.⁴

Cada vez más la ciencia es más flexible y se centra en el estudio de acontecimientos particulares. Ya no trata tanto de imponer verdades absolutas, sino de sugerir posibilidades. La ciencia actual tiene cierta función creadora y se aproxima a la estética⁵, ha tenido que pactar con el azar por medio de la probabilidad, que es una forma de domesticarlo.

Ilya Prigogine advierte que muchos fenómenos complejos, que escapan al determinismo científico, podrían ser abordados por ciencias orientales como podría ser la medicina tradicional china. Mientras que la causalidad occidental es incapaz de aprehender aquello que está en perpetuo cambio, la razón oriental está más entrenada para captar aquello que acontece en su estar-siendo, los fenómenos de simultaneidad, de difusión o de desdoblamiento. La razón oriental se aproxima más a la “razón estética” que propone Chantal Maillard.

3 Parece ser que la *Teoría cinética de los gases*, de finales del S. XIX, hizo tambalear el determinismo. En el campo de la termodinámica se llevaron a cabo experimentos que revolucionaron la visión que teníamos del caos y del azar. El modelo mecánico y previsible del reloj, impuesto por el positivismo, fue sustituyéndose por el de la máquina de vapor, capaz de producir movimiento y trabajo partiendo de una masa caótica de gas caliente. De la simplista y previsible ciencia mecánica se pasó a la termodinámica, que introdujo el revolucionario concepto de *entropía*. Las investigaciones *termodinámicas de los sistemas fuera de equilibrio* y el nacimiento de la mecánica cuántica ayudaron a que el azar absoluto empezara a considerarse desde el punto de vista científico, siendo un duro golpe contra el férreo determinismo.

4 Hasta que no pudimos adentrarnos progresivamente en los niveles cuánticos de la materia, no pudimos saber que el átomo está prácticamente vacío y que los electrones, protones y neutrones que lo conforman, están regidos por el puro azar, son inestables y no tan elementales. Cuando investigamos con un fin determinado, utilizando las herramientas creadas específicamente para ello, podemos hallar accidentalmente algo radicalmente distinto (serendipia) que nos obliga a plantearnos nuevos interrogantes, abrir nuevas líneas de investigación y estudiar otras técnicas. Pero hay que tener en cuenta que un instrumento o método se crea en función de lo que se quiere descubrir de antemano, es decir, todo proceso de búsqueda está condicionado por lo que se desea encontrar.

5 Maillard, Chantal, *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998, p. 73.

3.1.2.**AZAR. DETERMINISMO
E INDETERMINISMO**

El grado de abstracción que ha alcanzado la ciencia actual, convertida en un fin en sí misma, y sus extraños tecnicismos nos alejan de la realidad que más nos concierne, nuestro mundo sensible. Somos tan sordos al sonido de los astros como al de los átomos. Los incomprensibles hallazgos científicos actuales ser producto de la ciencia ficción, género literario que no hay que subestimar demasiado. Según físico nuclear Freeman J. Dyson, son menos fiables las previsiones científicas que la ciencia ficción, pues ésta realiza conjeturas libres sin imponer verdades, invitando al lector a imaginarlas como alternativas y a sopesar su viabilidad⁶.

¿Cómo se puede conciliar una teoría que hace que se origine la vida por un proceso aleatorio, con la doctrina de la vida como parte de un plan de Dios para el universo? (...) hay 3 respuestas posibles:

1. Negar que Dios tenga un plan y decir que todo es accidental. Esta es la respuesta de Jacques Monod y de la mayoría de los biólogos modernos... entonces, Wigner podría preguntar: ¿la conciencia humana también es un accidente? pero, qué sabemos sobre el resto de conciencias (animal, vegetal...)
2. Negar que exista el azar y decir que Dios sabe cómo caerán los dados. Esta es la respuesta de Einstein, que creía que el azar era un concepto humano que se origina por nuestra ignorancia, por desconocimiento de leyes que rigen la naturaleza
3. Decir que el azar existe y, tanto nosotros como Dios, que no es omnisciente, lo ignoramos. Esta es la respuesta de Hartshorne, el hereje sociniano. crece al universo y aprende a medida que éste se desarrolla

El concepto de azar, etimológicamente, proviene la palabra árabe *az-zahr*, que viene a significar “flor”. Luego se empleó para designar la cara del dado que se marcaba con una flor, la cual se relacionaba con la suerte o el resultado favorable del juego. El arte de leer las tabas y de predecir el futuro se denomina *astagalomanía*, que parece ser el origen del juego de dados que conocemos en la actualidad. *Taba* era el nombre que le daba al astrágalo, un pequeño hueso del pie de algunos mamíferos que se caracteriza por tener cuatro caras irregulares. Los antiguos sacerdotes egipcios y griegos utilizaban las tabas de carnero

⁶ “Ni la inteligencia ni la estupidez son predecibles. Para el futuro más allá de los próximos diez años, la ciencia ficción es una guía más útil que las previsiones. Sólo que la ciencia ficción no pretende ser predictiva. Nos dice solamente qué es lo que puede suceder, no qué es lo que va a suceder. Se enfrenta con posibilidades, no con probabilidades”. Dyson, Freeman J., *El infinito en todas direcciones*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991, p. 175.

3.1.2.

AZAR. DETERMINISMO E INDETERMINISMO

como instrumentos sagrados en sus métodos de adivinación. Según otra teoría, las tropas inglesas, durante las Cruzadas del S. XII, asediaron un castillo árabe llamado Asart o Hazarth⁷, nombre con el que llamaron al nuevo juego de dados con el que se entretenían en los momentos de descanso en territorio islámico. Parece ser que el nombre de esta fortificación derivó en la palabra inglesa y francesa *Hazard*, que significa “riesgo” o “peligro”⁸. Tanto si aceptamos una teoría u otra, lo interesante es la asociación que se hizo de la palabra azar con el resultado aleatorio del juego y, posteriormente, con casi todos los sucesos fortuitos. Pero no nos olvidemos la palabra latina *alea*, de la que proviene aleatorio, que viene a significar “fortuna” o “suerte”.

En el pasado, los sucesos imprevisibles eran vistos como mensajes crípticos de seres trascendentales que debían interpretarse. Se pensaba que la vida de un hombre ni dependía del azar ni de su propia voluntad, sino de los planes de indolentes y lejanos dioses. Recordemos el destino o *fatum* en el que creían los antiguos romanos, quienes lo describían como un poder sobrenatural ineludible que dirigía sus vidas. En la época de la Ilustración, el azar fue asociado a lo irracional, a la falta de ley y a lo vulgar, siendo relegado al ámbito del juego, que solía estar controlado por estrictas reglas en espacios muy concretos, como era el caso de las apuestas y los sorteos. Los antiguos dioses del azar y del caos fueron suplantados por la diosa razón. El azar dejó de considerarse desde el punto de vista de la religión y la superstición, fue secularizándose al interpretarse de forma científica con términos provenientes de la probabilidad.

Parece ser que el movimiento errático de los granos de polen flotando en una solución acuosa, denominado movimiento Browniano, fue uno de los primeros fenómenos aleatorios estudiado científicamente. En 1827 el biólogo Robert Brown, descubrió que la trayectoria irregular del polen se debía a las colisiones azarosas de las moléculas del líquido en el que flotaba, siendo posteriormente descrito matemáticamente por Albert Einstein en uno de los primeros artículos que publicó. No obstante, en la antigüedad ya hay testimonios del movimiento browniano. El poeta romano Lucrecio hace referencia a él cuando describe el comportamiento de las partículas de polvo suspendidas en el aire⁹.

7 Chin, Wallace, *How to Play the Craps Game and Win*, Xlibris Corporation, Bloomington, 2012, p. 47.

8 Cfr. Córdoba Bueno, Miguel, *Anatomía del juego. Un análisis comparativo de las posibilidades de ganar en los diferentes juegos de azar*, vol. 1, Madrid, Dykinson, 2013, p. 319.

9 Lucrecio, con su largo y didáctico poema *Sobre la Naturaleza de las cosas*, pretende transmitir ideas fundamentales de la doctrina atomista de Epicuro.

3.1.2.

AZAR. DETERMINISMO E INDETERMINISMO

Según Ian Hacking, los conceptos de *normalidad* y *determinismo* fueron claves para domesticar el azar. Lo normal viene a designar tanto *lo correcto* como *lo mediocre* (que debe ser superado o mejorado). El concepto de normalidad ha sido en el siglo XX uno de los instrumentos de marginación y control más poderosos.¹⁰

Desde el punto de vista de la racionalidad científica, podemos hablar de dos tipos de azar: el azar epistemológico y el azar ontológico. El primero, se relaciona con nuestra ignorancia, es decir, cuando desconocemos las causas de un suceso debido a una insuficiencia de información, al desconocimiento de las leyes que lo rigen o a algún error en los cálculos. Este tipo de azar es el único que admite los deterministas, quienes creen que todo suceso, por muy incierto y complejo que parezca, tiene siempre una causa, aunque sea difícil de desvelar. El *azar ontológico* es el *azar absoluto* que no tiene causa alguna¹¹. Éste, como un ente metafísico, actúa en el universo de forma ciega e independiente del conocimiento, de la voluntad o la necesidad del hombre. Nagel denomina a este tipo de azar Azar duro¹².

“La idea de Azar ontológico es sin embargo tan sublime como vacía; algo así como el concepto kantiano de “la cosa en sí” sobre la que jamás sabremos nada o que sólo es atrapable por la intuición directa a modo de la de Bergson o Husserl, es decir, por una intuición incomunicable”.¹³

Pierre Monod diferencia azar operacional de azar esencial, que parecen relacionarse con el azar epistemológico y el azar ontológico respectivamente. El *azar operacional* es el que tiene lugar en, por ejemplo, juegos como la ruleta o la tirada de dados, en los que se intentan eliminar la incertidumbre mediante el cálculo de probabilidades. En cambio, el *azar esencial*, que reina a nivel molecular, nada tiene que ver juegos puramente mecánicos y macroscópicos, siendo el responsable de las mutaciones genéticas¹⁴. Éste viene a ser como la causa per accidens aristotélica producida por el cruce de dos líneas casuales independientes.

10 Hacking, Ian, *La domesticación de azar. La erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos*, Barcelona, Gedisa, 2009, p. 232.

11 Einstein no creía en la existencia del azar absoluto. Pensaba que todo fenómeno tenía unas causas, a veces, difíciles de determinar. Pensaba que en el universo armónico y ordenado, donde el espacio y el tiempo eran relativos. El físico alemán se oponía a la mecánica cuántica y, en vez de echarla por tierra con el experimento EPR, que realizó junto Podolsky, contribuyó al desarrollo de esta disciplina.

12 Wagensberg, Jorge, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1989, p. 54.

13 Jorge Wagensberg, *op. cit.*, p. 68.

14 Las células sufren mutaciones constantemente, aunque esto no afecte de forma inmediata al organismo. La posibilidad de que una mutación altere las propiedades funcionales de una proteína es de 10^{-6} a 10^{-8} . Las mutaciones pueden tener efectos catastróficos que comprometan la vida de un ser vivo. Pero las mutaciones pueden hacer que evolucione un organismo cuando no comprometen su sistema teleonómico, sino lo refuerza y lo enriquece con nuevas posibilidades.

3.1.2.

AZAR. DETERMINISMO E INDETERMINISMO

Pero para Aristóteles había un tipo de suceso aleatorio que tenía lugar independientemente de factores antropológicos, de operaciones intencionales o teleológicas, el nacimiento espontáneo de microorganismos y de gusanos en las charcas por la acción de los rayos del sol¹⁵. Este tipo de fenómeno azaroso parece que no es equiparable a los clásicos ejemplos de la teja o la piedra, del caballo o del tesoro.

Para Monod los seres vivos poseen mecanismos moleculares extremadamente precisos para conservar, multiplicar y transmitir la información genética a lo largo de las sucesivas generaciones. Los organismos son sistemas muy conservadores que se autogeneran y autorregulan según la información codificada en su ADN. Sin embargo, lo que los hace evolucionar son las mutaciones azarosas de su ADN¹⁶ que no han podido ser rectificadas o eliminados por dichos mecanismos moleculares. Es decir, la fuente de toda novedad son, paradójicamente, las imperfecciones o los fallos del dicho sistema molecular, tan conservador y restrictivo.

“En el ADN, el accidente singular imprevisible esencialmente va a ser mecánicamente y fielmente replicado y traducido, multiplicado a millones o a miles de millones de ejemplares. Sacado del reino del puro azar entra en el de la necesidad, el de las certidumbres más implacables (..) De una fuente de ruido la selección haya podido, ella sola, sacar toda la música de la biosfera. La selección opera con los productos del azar, no puede alimentarse de otra forma¹⁷.”

Según Chantal Maillard lo que no puede ser comprendido racionalmente, puede ser aprehendido desde el ámbito estético. La autora distingue un tercer tipo de azar entendido como “Ley del jaos o de la posibilidad”¹⁸, que no tiene que ver ni con la razón discursiva ni con casualidad científica, por lo que conceptos como determinismo e indeterminismo dejan de tener sentido.

15 Aristóteles, *Metafísica*, 1034b.

16 Una mutación producida por el ciego azar puede ser un acontecimiento excepcional que pudo habernos otorgado incluso nuestra visión o nuestra conciencia. Fue Darwin quien, en el campo de la biología, introdujo el concepto de azar, que consideraba el precursor de la evolución y la diversidad de las especies, algo que no llegó a comprenderse hasta el surgimiento de la genética. Desde la óptica evolucionista, la selección natural premiaba a las especies que, al poseer una peculiaridad generada por una mutación azarosa, podía adaptarse y sobrevivir mejor en su entorno. La idea de la necesidad que tiene las especies de luchar entre sí para su supervivencia no es de Darwin, sino de Spencer. Esta competitividad en un medio contingente no es tan cierta, pues también cooperan entre ellas en los momentos más adversos. Un ejemplo de ello son los árboles, que se ayudan entre ellos tras un incendio y favorecen la recuperación de aquellos que han sido calcinados o están enfermos. Interesante es el documental “¿Se comunican los árboles?”, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=sIXae8sVe5A&feature=youtu.be>>

17 Monod, Jacques, *El azar y la necesidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007, p. 129.

18 “Jaos” es palabra que en el hinduismo se relaciona con el origen del mundo, con la totalidad indiferenciada que contiene todas las posibilidades, el abismo oscuro de donde surge todo.

3.1.2.

AZAR. DETERMINISMO E INDETERMINISMO

Más bien se relaciona con el “instante de la experiencia”, con la captación sensible del mundo en su estar siendo y la simultaneidad de la razón estética. El azar como ley de la posibilidad constituye una “apertura para una racionalidad constructiva que organice creativamente”¹⁹, que difiere de la experiencia estética Kantiana.

El azar ontológico viene a ser la contingencia pura de la que nada puede decirse, pues es irrepresentable. Nietzsche, que pensaba el mundo como un lugar que devenía, en *Zarathustra* nos recuerda que nuestra vida es tan azarosa como un juego de dados.

Es la gran broma del azar que gasta el tiempo a quien se niega a jugar ese gran juego del azar que libera a todo lo existente del servilismo de la finalidad. Esta inocencia azarosa del devenir constituye la más plena garantía de la doctrina del eterno retorno²⁰.

Parece ser que el arte contemporáneo, y no la ciencia, constituye la última esperanza para captar el azar absoluto, ya que puede comunicar realidades complejas que escapan a la razón. Con el dadaísmo es cuando el azar entra en escena en el mundo del arte. Aunque el origen de este movimiento artístico es dudoso, parece que su nombre se debe a la onomatopeya francesa “dada”, que fue encontrada azarosamente en un diccionario y viene a significar “caballo de juguete” o “balancín”. El dadaísmo surge en Zúrich durante la Primera guerra Mundial en Cabaré Voltaire, donde solía reunirse un grupo de artistas refugiados que querían rebelarse contra la tradición, la racionalidad burguesa y la técnica que habían dado pie a un terrible conflicto bélico que mutiló y mató a millones de personas. Los dadaístas apostaron por la libertad creadora e incorporaron en sus procesos artísticos lo aleatorio, lo absurdo, lo irracional o lo inútil, es decir, todo lo que escapaba a la casualidad y se oponía al servilismo de la razón. Jean Arp recortaba papeles de colores y los dejaba caer sobre el lienzo, creando composiciones arbitrarias que, según él, seguían la ley del azar. Mallarmé, uno de los precursores de la poesía contemporánea, ejerció una influencia notoria en los dadaístas y en gran parte de las vanguardias posteriores del S. XX. Con su paradigmático poema “Un Coup de Dés”, abogaba por el azar como acto creativo. Su particular sintaxis y la curiosa disposición de sus versos invitan al lector a realizar lecturas aleatorias, es decir, a ser tan creador como el propio autor. En el poema se

19 Maillard, Chantal, *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998, p. 76.

20 Nietzsche, F., *Así habló Zarathustra*, Madrid, Busma, 1984, p. 39.

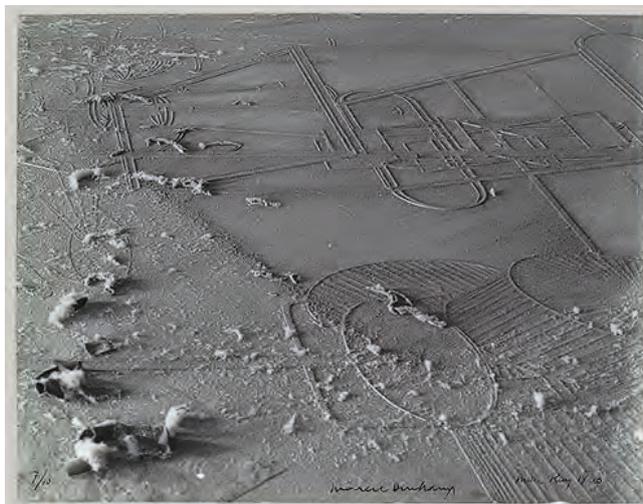
3.1.2.

AZAR. DETERMINISMO E INDETERMINISMO

puede leer “una tirada de dados nunca abolirá el azar”²¹, palabras que parecen aludir a la imposibilidad de controlar el ciego azar por mucho que lo intentemos, a pesar del resultado numérico que obtengamos tras lanzar los dados.

Marcel Duchamp otorgó un papel importante al azar en su obra. No dio por finalizado *El Gran Vidrio* (1915–1923) hasta que el azar no intervino en él. Cuando era transportado de vuelta a su taller, después de ser expuesto en el Museo de Brooklyn, sus planchas chocaron y se resquebrajaron. De este accidente no se percató hasta que abrió la caja de embalaje en el que se encontraba pasado unos años. Pero el incidente no le preocupó demasiado. Es más, utilizó un barniz para fijar las zonas quebradas y así incorporar el azar en la creación. No olvidemos las capas de polvo que Duchamp dejó que se depositaran azarosamente en el Gran Vidrio mientras estuvo dedicado a jugar al ajedrez durante meses. Man Ray realizó una enigmática fotografía del polvo acumulado titulada *Élevage de Poussière – “Criadero de Polvo”* (1920), que podría recordarnos un paisaje lunar. Con *El Gran vidrio*, Duchamp parecía burlarse del determinismo científico, de los logros técnicos alcanzados tras las sucesivas revoluciones industriales. A simple vista parecía representar un complejo artefacto de avanzada ingeniería. Sus absurdas *máquinas célibes*, dibujadas con precisión matemática, y el exhaustivo *manual de instrucciones* que lo acompañaba, parecían una parodia del entronizado saber científico de su época. Duchamp delegaba parte de la producción de la obra a fenómenos aleatorios. Como si con esto quisiera incidir en la falta de control pleno del artista en su producción, que goza de cierta autonomía.

Fig. 50. Man Ray. Criadero de polvo. 1920.



21 La traducción se ha realizado por Francisco Castaños, a partir de la edición de 1914 del poema publicada en la *Nouvelle Revue Française*. Vid. Mallarmé, Stéphane, “Una tirada de dados nunca abolirá el azar”. *Saltana. Revista de Literatura y Traducción*, vol. 1, nº 1, 2003–2004. En: <<http://www.saltana.org/entrada.html#V-uPRTb-CuU>> (30-VI-2016)

3.1.2.

AZAR. DETERMINISMO E INDETERMINISMO

Otra obra de gran complejidad es *Azar en conserva: Three Standard Stoppages* (“Tres zurcidos patrón”, 1913– 1914), que Duchamp realiza dejando caer tres hilos de un metro de longitud en un lienzo, en cuya superficie quedaron adheridos con la forma curva que azarosamente adoptaron. Estos lienzos fueron recortados y pegados en una placas de cristal que guardó en un estuche de madera de maderas cuidadosamente elaborado. Posteriormente añadió unas reglas de madera recortadas con las formas curvas de los hilos, que parecían “un metro disminuido”²²

Fig. 51. Marcel Duchamp. Azar en conserva: Three Standard Stoppages. 1913–14.



Azar en conserva, que recuerda a un kit científico de laboratorio o instrumental de investigación, parece advertirnos de la imposibilidad de aprehender, medir o cuantificar el azar absoluto. Pero también puede aludir a la conservación de los efectos de los sucesos azarosos como única vía para el cambio o la novedad, lo que recuerda al papel que tienen las mutaciones en la evolución, en la que el azar constituye una fuente de ruido del que han surgido todas los organismos y formas de la naturaleza.

Los artistas surrealistas heredaron muchas de las técnicas azarosas del dadaísmo e incorporaron otras nuevas como el frotage, la decalcomanía o la pintura automática. El Surrealismo apostaba por una liberación de la imaginación, siendo importantes la libre asociación de ideas, el análisis de los sueños y el inconsciente, temas centrales del psicoanálisis. El informalismo abstracto utilizó algunas de estas formas de proceder novedosas, siendo características el *grattage* o raspado y la distribución de arena y otros materiales pobres sobre el lienzo (tierra, asfalto, moho, polvo, etc), con el fin de crear texturas y formas aleatorias. Este movimiento supone el triunfo de las manchas, los goteos,

22 Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, p. 35.

3.1.2.

AZAR. DETERMINISMO E INDETERMINISMO

las grietas, los grumos, etc. Parece como si las obras informalistas hubieran sido abandonadas a la intemperie o hubieran sido producto de los fenómenos azarosos de la naturaleza. Pintores informalistas como Dubuffet o Tàpies parecían advertir al espectador que atendiera a aquellos pequeños accidentes de su alrededor, al azar que en cada instante acontecía.

En la pintura expresionista fue revolucionaria la pintura gestual o el aleatorio *dripping*. Ya entre los años 60–70, el movimiento Fluxus, que viene a significar “flujo”, se desarrolló en Europa y Norteamérica bajo el impulso de John Cage. En este movimiento, que se oponía al fetichismo y a la mercantilización del objeto artístico, el azar cobró especial protagonismo. El happening fue importante en la hora de incidir en la disolución de los límites entre el arte y la vida y en la necesidad de vivenciar el mundo en su estar-siendo.

3.1.3.

MUSEO DEL ACCIDENTE

Con la palabra accidente solemos designar aquellos sucesos disruptivos que alteran nuestro orden cotidiano produciendo pérdidas materiales, humanas, económicas o medioambientales. Accidente proviene del latín “cadere”, que viene a significar “lo que cae”, lo que llega de forma imprevisible. Esto es lo que indica “*Ce qui arrive*”, el título de la exposición sobre el accidente que organizó el conocido urbanista Paul Virilio¹ diez años después de su conocida exposición sobre la velocidad – “*La Vitesse*”–. La muestra trata de gran cantidad de accidentes producidos desde los inicios de la Primera Revolución Industrial, como es el caso del hundimiento del Titanic, de la fatídica fuga radiactiva de Chernóvil o de los espectaculares atentados de las Torres Gemelas. La intención de Virilio es hacernos recapacitar de forma crítica acerca de las consecuencias de la tecnología y de los difusos límites entre los actos de violencia intencionados y accidentales.

En *Ce qui arrive* participan conocidos artistas, arquitectos y cineastas, cuyas obras se distribuyen en diferentes salas atendiendo a dos bloques temáticos, *La caída* y *La cantidad desconocida*. Mientras que para la sección de *La caída* son seleccionadas obras de Lebeus Woods, Nancy, Rubins y Stephen Vitiello; para el apartado de *La cantidad desconocida* son elegidas piezas de Svetlana Alexievitch, Dominic Angereme, Jem Cohen, Bruce Conner y

¹ La exposición *Ce qui arrive* tuvo lugar en la Fundación Cartier de París entre Enero y Marzo del 2003, siendo producida en colaboración con la Agence France-Press y el Institut national de l'audiovisuel. Vid. Virilio, Paul, *Ce qui arrive*. Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2003, en: <http://www.onoci.net/virilio/pages/virilio/avertissement.php?th=1&rub=1_1> (13–VII–2016), Cfr. Virilio, Paul, *Lo que viene*, Madrid, Arena Libros, 2005.

3.1.3.

MUSEO DEL ACCIDENTE

Cai Guo-Qiang, entre otros². En la extensa exposición se podía contemplar obras como *MoMa & Airplane Parts* (1995–2002), de Nancy Rubins, creada con chatarra suspendida en el aire que recuerda a los restos de un avión siniestrado; o instalaciones como *La chute* (2002) de Lebbeus Woods y Alexis Rocha que, por medio de acumulación de estructuras metálicas, tratan sobre los conceptos del desplome y la ruina. *Tony Oursler expone* la video-creación *Nine-Eleven* (2001)³, que realiza con filmaciones de los atentados de las Torres Gemelas de New York. El artista Cai Guo-Qiang, que participa con su obra *What a wonderful night* (2001 – 2002), trabaja con el tema la explosión pirotécnica. *Impactante es video Middlemen* (2002) de Aernout Mik, que muestra los angustiados y abatidos brokers entre documentos esparcidos caóticamente por el suelo tras un inesperado crack bursátil.

Fig. 52. Catálogo de la exposición *Unknown Quantity*. Imágenes: Train wreck at Montparnasse (1895) y Hindenburg disaster, New Jersey (1937).



Virilio con *Ce qui arrive* dispone, además de obras, una cantidad abrumadora de documentación sobre accidentes – fotografías, videos documentales, películas, etc.– desde el más nimio al más espectacular. Con ello parece que intenta aludir a la sobreabundancia de imágenes terribles con las que nos avasallan los medios de comunicación. Así pues, la sala de exposiciones, a modo de inventario de accidentes acaecidos en todo el mundo, muestra la cara destructiva y contra-productiva que suele ocultarse en nuestra sociedad.

2 Los artistas: Peter Hutton, Jonas Mekas, Aernout Mik, Tony Ourler, Artavazd, A. Pelechian, Wolfgang Staehle, Moira Tierney, Andrei Ujica y Alexis Rochas.

3 En: <<https://vimeopro.com/user3539702/ubuweb/video/121820262>> (22-IX-2016)

3.1.3.

MUSEO DEL ACCIDENTE



Fig. 53. Aernout Mik. Middlemen (fotograma). 2001.

Fig. 54. Tony Oursler. Nine-Eleven (fotograma). 2001.

Es significativo de la Pintura *La torre de Babel* (1594) de Lucas Van Valckenborch preceda la muestra, pues Virilio piensa que nuestro planeta está abocado a un accidente global o total debido al acelerado progreso tecnológico impulsado por el neoliberalismo. Esta torre de Babel bien podría ser una metáfora del fin de la pluralidad de culturas y lenguas en la globalización.

*Accidente original*⁴, es el título de un libro que parece aludir al pecado original que el hombre cometió cuando, según el Génesis, comió del árbol de la ciencia, algo que lo llevará a destruir el mundo. Virilio, que es un tecnófobo con cierta visión apocalíptica del futuro, habla también de la tendencia del hombre a “desencarnarse” debido a la inmaterialidad que propician las nuevas tecnologías de la imagen en nuestras sociedades tardo-capitalistas, donde el cuerpo es más bien un impedimento para desplazarse a la velocidad a la que operan las telecomunicaciones. Según Virilio, asistimos a una progresiva desaparición del cuerpo, ya que éste va siendo sustituido por imágenes digitales sin espesor, proyecciones holográficas, números y códigos, mientras que el espacio físico parece anularse con la inmediatez, la instantaneidad y la ubicuidad de la telepresencia⁵, “los tres atributos de Dios”⁶

4 Virilio, Paul, *El accidente original*, Madrid, Amorrortu Editores, 2010.

5 Aunque en su ensayo *Estética de la desaparición* trata sobre la tendencia de nuestra cultura a la desmaterialización, el hombre está obsesionado por su apariencia física, siendo más materialista que nunca. Esto guarda relación con las ideas de Baudrillard sobre desaparición de lo real bajo el aluvión de representaciones o hiperrrealidades producidas por nuestra tecnologías.

6 Virilio, Paul, *op. cit.*, p. 31.

3.1.3.

MUSEO DEL ACCIDENTE



Fig. 55. Lucas Van Valckenborch. La torre de Babel. 1594.

Virilio propone un utópico proyecto que llama *Museo del accidente*, cuyo fin principal es informar de los accidentes producidos por la acción del hombre con su tecnología, es decir, de los fracasos y errores que quedaron silenciados en los márgenes de la historia por intereses políticos o por la imposibilidad de crear un relato de lo ocurrido. Este paradójico *museo*, que abordaría el tema del accidente desde una perspectiva artística, científica y filosófica, funcionaría como un “observatorio de accidentes” en el que se “patrimonializaría las catástrofes”, creando una especie de “arqueología preventiva” y, en definitiva, un lugar con fines pedagógicos en el que “exponer el accidente para no exponerse a él” pues, según Virilio, los occidentales somos “analfabetos de las catástrofes”⁷. Sin duda este proyecto parece el de un *anti-museo*, pues la labor de un museo es catalogar y exhibir obras de arte, velar por la conservación de restos de un pasado memorable con los que, a modo de archivos, se crean los grandes relatos históricos. Esto obedece a la necesidad imperiosa del hombre de dotar de coherencia, previsibilidad y seguridad al mundo azaroso y contingente en el que sobrevive.

Virilio cree que la gran velocidad que impera en nuestra sociedad, que obedece a los frenéticos ritmos de producción, es la causa principal de la gran cantidad de trastornos y accidentes artificiales que, por primera vez en la historia, exceden exponencialmente a los accidentes naturales⁸. Según este autor, la velocidad que dicta esta “tecnocracia” ha producido accidentes que serían impensables en el pasado. Cuando inventamos un nuevo artefacto, inventamos también un nuevo accidente, piensa Virilio. Pero esta potencialidad nefasta suele ocultarse, pues pondría en entredicho el aparente estado de bienestar. No interesa cuestionar demasiado la seguridad de los aparatos en los que delegamos gran parte de nuestro trabajo y en cuya automatización apenas deparamos. Según Virilio la excesiva velocidad

7 Virilio, Paul, et al., “Diálogo con Paul Virilio, filósofo y curador”, *Revista Ñ*, 2002, en: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/28/u-00701.htm>> (13-VII-2016)

8 Aunque Virilio diferencia estos dos tipos de accidentes, es difícil discernir si un accidente natural es provocado indirectamente por la acción del hombre y viceversa, por no hablar de la imposibilidad de diferenciar lo natural de lo artificial debido a la ambigüedad de nuestros criterios.

3.1.3.

MUSEO DEL ACCIDENTE

es toda una estrategia de poder, una “dromocracia que, junto a la lentitud de la burocracia, aliena al ser humano. La expansión y automatización de las nuevas tecnologías, capaces de reproducir y transmitir instantáneamente información a cualquier parte del mundo, pueden generar un accidente global, un accidente globalizado con funestas e imprevisibles consecuencias.

Pero, ¿qué entiende Paul Virilio por accidente?⁹. Hay que tener en cuenta que el pesimismo de Virilio respecto al progreso tecnológico se debe, en gran parte, a las traumáticas vivencias que tuvo de niño durante la II Guerra Mundial.

Sin duda, es interesante habilitar espacios en los que se concien- cie a la ciudadanía acerca de la cara destructiva del capitalismo, de los accidentes que suelen ocultarse en nuestra sociedad. Pero hay que pensar en alternativas para tratar el accidente y no quedarnos en el efectismo o en la pura anécdota. El Museo del Accidente que propone Paul Virilio es una interesante propues- ta, pero corre el riesgo de convertirse en un parque temático, a pesar de que el autor advierta contra el peligro de caer en una excesiva estetización.

3.2.

REPRESENTACIÓN DEL CUERPO ACCIDENTADO

El cuerpo ha sido uno de los grandes temas de la Historia del arte, siendo representado según los discursos dominante de cada época. El modo de representar el cuerpo humano refleja las obsesiones y fobias de una sociedad. En Occidente ha predomi- nado los ideales de belleza griegos, que apostaban por cuerpos atléticos y simétricos. Las representaciones de cuerpos deforma- dos o con alguna carencia o exceso apenas existen en la antigüe- dad, a excepción de las imágenes de los monstruos.

Hay una gran cantidad de cuerpos reales o imaginarios represen- tados en numerosas obras, cuyo aspecto varía según los cánones artísticos imperantes en cada época, el estilo personal o la subje- tividad de cada cual. Pero hay que aclarar que, cuando se habla de representación en este capítulo, me refiero, a grosso modo, a la capacidad del ser humano de crear imágenes físicas o menta-

9 Parece que Paul Virilio crea una confusión terminológica al hablar del accidente desde el punto de vista ontológico y desde la lógica aristotélica indistintamente, algo que requiere un profundo análisis filosófico.

3.2.

les, partiendo de un modelo real o ficticio, sean abstractas o no¹. De lo que no cabe duda es que toda representación, por muy mimética que sea, es una violencia ejercida contra la “realidad”.

Desde la Edad Media las crueles imágenes de los martirios de Jesucristo y de numerosos santos han sido las únicas representaciones de cuerpos heridos que han sido permitidas en Occidente. Las representaciones no religiosas de cuerpos heridos de pinturas no religiosas, son bastante escasas. ¿Cómo un dios omnisciente, omnipresente y todopoderoso iba a venir al mundo para redimir los pecados y propiciar la salvación metafísica de la humanidad mediante la humillación, tortura y el sacrificio de su miserable carne? El sangriento martirologio cristiano, del que no nos solemos escandalizar, incide en la negación y el maltrato del propio cuerpo, en la absurda penitencia como camino de verdad y salvación.

Pero en el cristianismo también abundan los relatos sobre milagros – de curación, de resurrección, de transustanciación, etc.–, sucesos extraordinarios en los que, haciéndose posible lo imposible y alterando la normalidad de una comunidad, tienen el fin de convencer y promover fe en dios en un grupo de personas². También son típicas las escatológicas historias de apariciones de Cristo y de la virgen María en las que se revelan “profundos” misterios a los creyentes. Aunque abunden las representaciones de estos insólitos sucesos religiosos en el arte occidental, también son interesantes los exvotos mexicanos, pinturas de pequeño formato que suelen narrar un accidente o enfermedad. En ellos se representan a la víctima y al santo protector que, parece ser, la salvó y al que se honra con dicha pintura. Estos exvotos mexicanos difieren de los exvotos europeos que, o bien se realizan con cera o metal – latón o plata–, reproduciendo partes de cuerpo dañadas de personas que se han sanado; o bien, se realizan con partes del cuerpo –trenzas, mechones de pelo natural– u objetos personales –lazos, prótesis, ropa, prótesis– de la víctima que ha sanado. Por no hablar de los cuerpos descuartizados de santos y beatos que se conservan en lujosos relicarios en muchas iglesias y son venerados, un macabro fetichismo católico que podría aludir a los instintos asesinos y caníbales del ser humano. A pesar de todo, no nos suelen escandalizar los exvotos y las representaciones cristianas de cuerpos lacerados, mutilados, abiertos en canal o retorciéndose de dolor,

1 Establecer los límites entre lo real y lo realístico, o entre lo figurativo y lo abstracto, conllevaría un estudio más detenido. El canon griego de Policleto, que podemos apreciar en las esculturas clásicas, o las divinas proporciones anatómicas del Hombre de Vitruvio de da Vinci, que predominó en el Renacimiento, son sistemas de representación basadas en abstracciones geométricas idealizadas.

2 Algunos de los milagros más conocidos de Cristo es la resurrección de Lázaro o la conversión de agua en vino en las Bodas de Caná.

3.2.

escenas terribles que aluden a actos de violencia intencionada y no accidental. Sin embargo, podemos hablar de un tipo de cuerpo accidentado bastante peculiar: el de las personas que, debido a una enfermedad hereditaria o adquirida, sufre algún tipo de deformación o tara física. El cuerpo vivo o muerto de estas personas anormales fueron mostradas tal cual como meras curiosidades para el entretenimiento en espectáculos, ferias o gabinetes de curiosidades, o representados como curiosidades científicas, como podemos ver en algunos manuales médicos.

Fig. 56 Exvotos de cera. Capilla de Nuestra Señora de los Afligidos. Olhao, Portugal.

Fig. 57 Reliquia de San Juan de Ávila (mandíbula inferior). Almodóvar del Campo (Ciudad Real).



En el Siglo XX hay un cambio radical en la concepción del cuerpo. Tras las dos violentas guerras mundiales, aumentan considerablemente las representaciones del cuerpo accidentado. El desarrollo tecnológico conlleva nuevas formas de someter y violentar el cuerpo. Sea de forma intencionada o no, las nuevas técnicas de destrucción masiva y de control llegan a serializar la muerte y alienar la vida del hombre. El cuerpo humano, tras haber sido despojado de su carácter sagrado, es cosificado. Ya no es concebido como un objeto inmutable cuyas formas hay que respetar. Su anatomía puede ser modificada por nuevas técnicas de cirugía, a gusto del consumidor.

La época actual es bastante compleja y contradictoria. Los medios de comunicación nos avasalla con excesivas representaciones espectaculares y violentas. Y esto es reflejado en el mundo del arte. Actualmente el número de víctima de accidentes artificiales han superado exponencialmente a las víctimas de accidentes naturales, lo que supone un hecho sin precedentes en la historia. Hoy en día mueren más personas accidentes de tráfico que en catástrofes naturales –terremotos, erupciones volcánicas, tsunamis, etc.–.

Cuerpos heridos, mutilados y deformados pueden ser representados en la actualidad hasta extremos que rozan la repugnancia, como ejemplifica el cine gore. Ahora parece que el hombre consume más que nunca imágenes de destrucción y muerte, necesita divertirse realizando actividades de riesgo y desenfreno,

3.2.

pues parece que necesita tomar conciencia de su cuerpo en una cultura donde reina la apatía, la pasividad y el exceso de control. No es extraño que muchas personas paguen para que un grupo de actores representen el papel de asesinos o de verdugos y los maltrate, una extraña práctica que propicia sensaciones corporales extremas que los hace sentir vivos. Tal es el caso de McKamey Manor, una especie de pasaje del terror en San Diego (California) el que los clientes pueden experimentar situaciones extremas que en su vida real jamás han experimentado (ser golpeados, atados, encerrados, rociados de sangre y vómito, insultados, etc)³. Nunca antes el hombre había convivido con tantas representaciones de cuerpos heridos y destrozados aunque, paradójicamente, también se dé un excesivo culto al cuerpo, se tienda a ocultar el deterioro físico y su debilidad.

Fue con el Romanticismo cuando surgió un interés estético por los desastres provocados por sucesos disruptivos, que horrorizaban a los herederos de la ilustración. Los artistas románticos tenían especial interés por objetos y fenómenos desproporcionados carentes de orden y simetría que, al desbaratar el libre juego entre la razón y la imaginación, despertaban el sentimiento de lo sublime. Tal era el caso de los abruptos accidentes geológicos, los paisajes azotados por vientos huracanados o los mares oscuros y tempestuosos. Una de las obras más paradigmáticas del Land Art, con reminiscencias románticas, es *Campo de Relámpagos* (1977), una intervención en el desierto de Nuevo México que Walter de María realizó con 400 posters de acero inoxidable que atraían los rayos de una tormenta eléctrica.

Durante el Romanticismo las tragedias humanas causadas por naufragios, guerras, epidemias o asesinatos, se convirtieron en temas capaces de despertar el sentimiento de lo sublime. Es interesante resaltar *El incendio de las Cámaras de los Lores y de los Comunes* (1835), una acuarela con la que Turner representó el impresionante fuego que arrasó el Palacio de Westminster el 16 de octubre de 1834. En la pintura *La balsa de la Medusa* (1818–1819) Géricault intenta reflejar con bastante dramatismo las adversidades por las que pasaron los naufragos de la fragata francesa *Méduse*⁴. La caótica masa de sus cuerpos, rodeados de cadáveres, contrastan con el orden y la calma típicas de las composiciones neoclásicas.

Las acciones desmesuradas que el hombre realiza poniendo en peligro su integridad en nombre de unos valores, eran calificadas

3 En: <<http://www.mckameymanor.com/>>

4 El naufragio tuvo lugar en la costa de Mauritania el 5 de julio de 1816. Los supervivientes tuvieron que hacer frente a la sed, al hambre, al pánico o al canibalismo durante 13 días. Al menos 147 personas quedaron a la deriva en una balsa poco consistente. Sólo 15 sobrevivieron.

3.2.

de heroicas durante el romanticismo. También el gusto por las ruinas de las civilizaciones del pasado, que denotan el anhelo por una totalidad perdida y la angustia por del transcurso del tiempo, era un tema recurrente durante el romanticismo. Los monumentales edificios destrozados por las fuerzas caóticas de la naturaleza se convierten en un motivo pictórico recurrente. La obsesión por captar la incomunicable experiencia de lo sublime, con la que se exploraba los límites de la propia subjetividad, puso en peligro a muchos artistas. Turner, por ejemplo, tras mandar que lo ataran al mástil de un barco para exponerse a las inclemencias de una tormenta de nieve que deseaba pintar, estuvo a punto de morir de una pulmonía. No obstante las obras románticas parecen fracasar en su intento de representar lo sublime, limitándose tan sólo a representar las situaciones o los escenarios en los que se podía tener esta irrepresentable experiencia. Parece ser que fueron los pintores del Expresionismo Abstracto Americano los que mejor pudieron reflejar lo sublime⁵.

No es tan raro el que impulsivo Jackson Pollock, quien acostumbraba a dibujar con su propia sangre y los vidrios de los vasos que rompía y lo herían, revolucionara el panorama artístico con su técnica del dripping o “accidente controlado”, como solía llamarlo. Tampoco es extraño que muriera ebrio tras estrellar su descapotable que conducía por la noche. No mejor suerte corrió Mark Rothko, el otro gran representante de la Escuela de Nueva York, quien, atiborrado de barbitúricos, se cortó las venas. Su suicidio fue interpretado como “una manifestación violenta y trágica del espíritu del más ferviente romanticismo”⁶

Al contrario que en la pintura religiosa, en la historia, salvo en casos excepcionales⁷, ha sido representado el cuerpo accidentado.

Los sufrimientos que más a menudo se consideran dignos de representación son los que se entienden como resultado de la ira, ya sea humana o divina. (El sufrimiento por causas naturales, como la enfermedad o el parto, no están apenas representados en la historia de arte: el que causan los accidentes no lo está casi en absoluto⁸

5 Rosenblum, Robert, “Lo sublime abstracto”, *ARTnews* 59, 10, febrero de 1961, pp. 38–41.

6 Paulo, Míriam, “Mark Rothko y el artista que nunca fue: la narrativa del espacio en los jointed-schemes”, *DISTURBIS*, Barcelona, 2011, p. 1, en: <<http://www.disturbis.esteticaub.org/DisturbisII/Paulo.html>>(16–XI–2015).

7 Un ejemplo es *El Spinario*, la escultura helenística del niño que se extrae una espina clavada en su pie izquierdo, que constituye una de las pocas obras de arte de la antigüedad que representa con naturalidad un anecdótico accidente cotidiano.

8 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Debolsillo, Madrid, Barcelona, p. 41.

3.2.

En *Ante el dolor de los demás*, Sontag reflexiona a cerca de los *Desastres de la Guerra* (1810 –1815), la serie de grabados con la que Francisco de Goya pretendía denunciar las matanzas perpetradas durante las Guerras Napoleónicas en España. La controvertida serie constituyen un hito en la historia del arte por la forma de apelar al espectador con sus títulos –“Así sucedió”, “Yo lo vi”, “¿por qué?”, “Lo mismo en otras partes”, “No se puede mirar” – Estas grabados no se deben al “sueño de la razón”⁹, sino a la cruda realidad que aconteció ante los ojos del pintor¹⁰ –cuerpos mutilados, fusilados, ahorcados, etc.– y que llegaron a obsesionarlo hasta su muerte. El grabado de Goya *Estragos de la guerra*¹¹, se ha visto como un precedente del mural *Guernica* (1937) de Picasso, debido a la masa de cadáveres mutilados y al dramatismo realzado por la ausencia de color, los intensos claros-cuosos y la caótica composición.

Fig. 58. Francisco de Goya. Estragos de la guerra, de la serie Desastres de la Guerra, n.º 30. 1810–15.

Fig. 59. Pablo Picasso. Guernica. 1937.



Los fusilamientos del 3 de Mayo (1814) de Goya constituye una de las más impactantes escenas bélicas que se hayan pintado a lo largo de la Historia del arte. Tanto *el Fusilamiento del emperador Maximiliano* (1863) de Manet como la *Masacre en Corea* (1951) de Picasso parecen guiños a este emblemático cuadro. Sin olvidar *La batalla de San Romano* (1438–1440) de Paolo Uccello, *La batalla de Anghiari* (1603) de Leonardo Da Vinci o *Los desastres de la guerra* (1638) de Peter Paul Rubens. En estos óleos no hay imágenes explícitas de cuerpos heridos o cadáveres que provoquen horror o repugnancia, los conflictos que representan producen incluso calma y placer a quienes los contemplan. Ya en *La Libertad guiando al pueblo* (1830), la alegoría que hizo Eugène Delacroix a la Revolución francesa, se muestra en primer plano con la mayor a tres cadáveres en primer plano. Aún así, difícil es encontrar rastro alguno de sangre, algo tan característico en las siniestras imágenes religiosas. También es interesante *La apoteosis de la guerra* (1871), con la que el Vasily Vereshchagin, especializado en conflictos bélicos, denuncia las barbaries de la guerra pintando una montaña de cráneos humanos en un desolador paisaje con cuervos.

9 Hace referencia al grabado de Goya Capricho n.º 43, titulado *El sueño de la razón produce monstruos* (1778–1780).

10 Estos grabados diferían del tono satírico de *Los Caprichos*, que realizó Goya con anterioridad y con los inauguró el grabado romántico.

11 La estampa n.º 30 de la serie *Desastres de la Guerra*

3.2.

El siglo XX va a estar marcado por una violencia desorbitada. El progreso tecnológico fue uno de los mayores logros de la razón, pero llevó a la creación de novedosas armas de destrucción masiva y a una masacre sin precedentes que sumió a Europa en una gran depresión. La razón fue cuestionada y, con esto, se pusieron en entre dicho los grandes valores que habían guiado al hombre –“dios”, “verdad”, “ser”, “sujeto”, etc.–. Todo dio lugar a un tenso periodo marcado por el nihilismo y el existencialismo que se vio reflejado en la representación del cuerpo. En el S. XX la figura humana sufre una deformación progresiva hasta la disolución de sus formas. La violencia no sólo fue mostrada explícitamente mediante horrendas representaciones sobre cuerpos heridos, mutilados o abiertos en canal. La violencia y la destrucción incluso llegó a formar parte del mismo proceso o acto artístico.¹²

Pronto el lienzo se convirtió en un campo de batalla. Materiales provenientes de la vida cotidiana – tierra, polvo, gasas, alquitrán, ceniza, cuerda, goma quemada, plástico, etc. – fueron utilizados en la pintura. El pintor informalista Alberto Burri, influenciado por sus experiencias como médico militar durante la II Guerra Mundial, realizó obras con tela de saco y vendas que cosía y pintaba de rojo como si de cadáveres encontrados en una trinchera se trataran.

Incluso el propio cuerpo llegó a constituir el propio soporte artístico para muchos artistas que pretendían denunciar la violencia infligida durante la guerra y los regímenes dictatoriales. Tal es el caso de los accionistas vieneses, que realizaron acciones sado-masoquistas con las que pretendían llevar a cabo una catarsis utilizando símbolos religiosos descontextualizados. La gran contradicción de éstos estriba en la utilización de actos violentos, que ponían en peligro sus cuerpos, para denunciar la violencia. Para otros artistas, como Joseps Beuys, la herida de guerra será una metáfora recurrente. Pero uno de los de los principales referentes de la pintura posterior de la II Guerra Mundial fue sin duda Francis Bacon. Debido a las crisis asmáticas que sufría de niño, este pintor se libra del servicio militar y se inscribe a la ARP (Air Raid Precautions), dedicándose a socorrer a las víctimas de los bombardeos. Esta dura experiencia influyó tanto la temática como el estilo de sus descarnadas pinturas.

12 No es extraño que tras la I Guerra Mundial Freud publicara *Mas allá del principio del placer* (1920), su polémico ensayo acerca de la “pulsión de muerte” (thánatos) o tendencia autodestructiva del hombre, cuyo fin es alcanzar el estado de no tensión o estado inorgánico originario. A Deleuze y Guattari le parecían absurda la existencia de tal pulsión de muerte y creían que tanto las guerras como los regímenes dictatoriales europeos fueron deseados por el hombre.

3.2.

Importantes son las acciones de las artistas feministas con las que éstas denunciaban los discursos patriarcales que sometían y violentaban el cuerpo de la mujer. Entre ellas destaca Gina Pane, quien en *Acción sentimental* (1973) se clavó metódicamente las espinas de un ramo de rosas en el brazo izquierdo y se cortó la palma de la mano con una cuchilla. Interesantes fueron también las controvertidas performances de Marina Abramovic y Ulay, en las que llevaban el cuerpo al límite de lo soportable.

“Las transformaciones radicales en el rostro de la guerra, los experimentos militares y tecnológicos corrieron parejos a una renovación de las formas (y los sueños) de visibilidad y de representación”¹³. La cantidad de imágenes de guerra, accidentes y catástrofes que se realizaron durante el S. XX fueron gracias al desarrollo de la fotografía, que permitió la reproductibilidad de la imagen y su rápida difusión. Pero la fotografía documental es totalmente objetiva, pues refleja siempre el punto de vista del fotógrafo, quien puede modificar o falsear la escena según sus necesidades o su ideología. Hasta que las cámaras no se hicieron fácilmente transportables, no pudieron ser llevadas al campo de batalla y “acompañar a la muerte”¹⁴, afirma Sontag. La primera guerra documentada por profesionales fue La Guerra Civil Española.

Fig. 60. Robert Capa. Muerte de un miliciano. 1936.



La fotografía *Muerte de un miliciano* (1936) de Robert Capa, que capta el instante en el que un soldado anarquista es abatido en el frente por un tiro en la cabeza, se convirtió en todo un icono del S. XX, a pesar de dudarse de su veracidad. Es evidente que la fotografía bélica es en una eficaz herramienta para instrumentalizar el miedo, hacer propaganda política y crear opinión pública. Ha sido una poderosa arma para avivar el odio y la rivalidad entre bandos contrarios y en, definitiva, crear al enemigo. Recordemos a Kim Phuc, la niña vietnamita desnuda que, con la ropa abrasada y el cuerpo quemado, huía aterrorizada de su aldea cuando, en 1972, un avión estadounidense dejó caer sus bombas de napalm. Esta dramática escena, que concienció a todo el

13 Berthier, Nancy; Sánchez-Biosca, Vicente (eds.), *Retóricas del miedo Imágenes de la Guerra Civil español*, Collection de la Casa de Velázquez (129), Madrid, 2012, p. 10.

14 Sontag, Susan, *op. cit.*, p. 27.

3.2.

mundo de los horrores de la Guerra de Vietnam, fue capturada por el mismo fotógrafo que socorrió y llevó al hospital a la pequeña para que fuera intervenida urgentemente con numerosos injertos de piel¹⁵.

La Guerra de Vietnam fue el primer conflicto bélico en ser filmado por cámaras de vídeo y ser retransmitido por los informativos de tv.

Fig. 61. Nick Ut. Foto de niños huyendo en la Guerra de Vietnam. 1972.²⁵



Existen también representaciones de cuerpos de personas reales que, debido a enfermedades heredadas o adquiridas, podemos denominar accidentados. Aunque estos cuerpos han sido rechazados a lo largo de la historia por no entrar dentro de los cánones de belleza establecidos, también han sido admirados como curiosidades científicas u objetos de entretenimiento. La alteridad de estos cuerpos no se debe a deformaciones formales, sino a estilos artísticos, como ocurrió con las *Señoritas de Avignon* (1907) de Picasso que, cuando se expuso por primera vez, fue como un revulsivo para los espectadores. Esto le ocurrió a, por ejemplo, George Braque, que imaginó con este cuadro a Picasso “bebiendo trementina y escupiendo fuego”¹⁷.

Los cuerpos accidentados a los que me referiero son cuerpos monstruosos, cuerpos obscenos que exceden los límites de lo mostrable y remiten a la otredad, a aquello que puede poner en entredicho la normalidad –por ello también el calificativo de “accidental”–. No solemos soportar la presencia de estos cuerpos monstruosos debido al temor de reconocernos en sus diferencias. Por esta razón las personas con cuerpos deformes o mutilados, como piensa Elisabeth Kúbler–Ross, pionera en tanatología

15 Kim Phuc permaneció ingresada en el hospital dos años. Fue sometida a numerosas operaciones de injertos de piel. Actualmente es embajadora de Naciones Unidas para la Paz.

16 El 8 de junio de 1972, Kim Phuc, de 9 años de edad, corre hacia la Ruta 1 cerca de Trang Bang (Vietnam), después de un ataque aéreo con napalm. La guerra terminó el 30 de abril de 1975, con la caída de Saigón, ahora conocida como la ciudad de Ho Chi Minh.

17 Hughes, R., *El impacto de lo nuevo: el arte en el Siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2000, p. 24. Muchos historiadores creen que los rostros deformados de las prostitutas sifilíticas del *Hospital de Saint Lazare* inspiraron a Picasso. Pero las *Señoritas de Avignon*, cuyos cuerpos cubistas se despliegan en múltiples planos, y que incluso se ha llegado a relacionar con la Teoría de la Relatividad de Einstein, alteró nuestra manera de concebir el espacio y la representación, siendo una apuesta por una forma de mirar que rompía con los constreñidos cánones que habían imperado hasta el momento.

3.2.

positiva, deberían mostrarse sin ningún tipo de misterio en los hospitales, además de habilitarse salas en las que los pacientes puedan expresar su dolor hasta desgañitarse¹⁸.

Recordemos a esos *Freaks* o *fenómenos de la naturaleza* que solían exhibirse en espectáculos de feria como insólitas criaturas pertenecientes al eslabón perdido de la evolución, siendo explotados por empresarios, que potenciaron el mercado clandestino de estas personas en la Inglaterra victoriana¹⁹. Según las ideas evolucionistas de Darwin, muy en boga por aquel entonces, la evolución de las especies transcurría de forma suave y progresiva, por lo que un cambio repentino daría pie a engendros sin posibilidad de supervivencia. Esto recuerda la teoría de Aristóteles, según la cual los monstruos nacían con carencia o exceso de algo debido a errores inesperados en el proyecto teleonómico de su forma –por la corrupción del esperma–, es decir, sus anomalías se debían a fallos producidos durante el desarrollo de su forma, dirigido por la sustancia hacia un fin. Aristóteles pretendía dar explicación a la existencia de seres deformes, pues comprometía su doctrina finalista demostrando que no todo estaba ordenado en virtud de la forma.

Se sabe que estos saltos o sacudidas repentinos, capaces de producir malformaciones y disfunciones graves en un organismo, se deben a las mutaciones espontáneas del ADN. Tales Mutaciones constituyen accidentes moleculares producidos por el ciego azar, que constituye la única fuente de novedad en un sistema tan cerrado y tan conservador como es un organismo.

Recordemos *La parada de los monstruos* (1932) de Todd Browning, un film que se estrenó aprovechando el éxito de taquilla que tuvo su película *Drácula*. Lo que caracterizaba a este film fueron las anomalías reales de los cuerpos de sus actores que, como monstruos, constituían una fuente de desviación y perversión que horrorizaba a la sociedad norteamericana de aquel entonces. Esta película fascinó a la fotógrafa Diane Arbus, quien se dedicó a retratar a personas con cuerpos y modos de vida anormales, haciéndonos recapacitar sobre las diferencias que todos compartimos y las convicciones sociales que definen nuestra sospechosa normalidad²⁰. No obstante, Arbus fue tachada de

18 Kúblér-Ross, Elisabeth, *Sobre la muerte y los moribundos. Alivio del sufrimiento psicológico*, Barcelona, Debolsillo, 2010, p. 107.

19 Pedraza, Pilar, *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid, Siruela, 2009, p. 47.

20 Debemos tener en cuenta el concepto de “anormal”, que durante el S. XIX solía utilizarse para designar a un grupo indefinido y confuso de personas consideradas peligrosas. Foucault, tras una sus investigaciones teológicas, jurídicas y médicas, diferenció tres tipos de anormales: *los monstruos*, *los incorregibles* y *los onanistas*. Para Foucault el monstruo se trata de una noción jurídica, es un personaje que combina lo imposible y lo prohibido, violando las leyes de la naturaleza y de la sociedad. Vid. Michel Foucault, *Los anormales*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

3.2.

oportunista por Susan Sontag, quien afirmó que sus fotografías eran insensibles, antihumanistas y excluían a las víctimas de accidentes y a otros sufrientes²¹.

Los cuerpos deformados, consideradas fuente de desviación y perversión, también cobran especial protagonismo en la obra de Joel-Peter Witkin. Este polémico fotógrafo, que afirma haber perdido la virginidad con un hermafrodita y haber estado obsesionado por el accidente automovilístico que presenció de niño y las terribles escenas que contempló cuando trabajaba de reportero gráfico en la Guerra de Vietnam, nos invita a suspender nuestros prejuicios para encontrar belleza en lo que nos parece abyecto y horripilante, en aquello que, debiendo de ser ocultado, es mostrado sin pudor alguno.

Fig. 62. Diane Arbus. A Jewish Giant at Home with his Parents. 1970.

Fig. 63. Witkin. Woman Once a Bird. 1990.



A pesar de que el asco, era de las pocas cosas que, según Kant, no podía ser objeto estético, en el postmodernismo abundan representaciones de objetos que causan asco. Incluso existe un tipo de cine de terror denominado *Gore*²², en el que se utilizan gran cantidad de efectos especiales (sangre y vísceras artificiales, maquillaje protésico, etc.) cuyo fin es simular una violencia extrema contra el cuerpo. Según Félix Duque, existen pocas representaciones postmodernas de “genuino terror”²³ que, a diferencia de las imágenes horribles que popularizaron el cine de terror, constituyen una experiencia sublime virada a lo *siniestro*. Recordemos que

21 Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 46.

22 Al director estadounidense Herschell Gordon Lewis, considerado el creador del cine gore, se deben películas como *2.000 maníacos*, *Blood Feast* o *A Taste of Blood*.

23 “De lo sublime virado hacia lo siniestro, que desarticula las pretensiones de la autonomía del sujeto y lo obliga a enfrentarse a *lo otro*, a lo inconmensurablemente distinto a él, estableciendo un diferendo donde, de nuevo paradójicamente, el desmantelamiento del sujeto supone la posibilidad de salvación del individuo”. Duque, Félix, *Terror tras la postmodernidad*, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 30.

3.2.

el tema de lo siniestro, tratado ampliamente por Freud²⁴, fue de gran interés para los artistas del Surrealismo, quienes, de acuerdo con la fórmula de Bretón, pensaban que la belleza debía ser revulsiva. Los monstruosos cuerpos y orgánicos paisajes pintados por Salvador Dalí y Max Ernst podían servir de ejemplos.

No olvidemos aquellos enanos acondroplásicos o mujeres barbudas que se exhibían como animales exóticos en los ostentosos palacios europeos durante los siglos XVI y XVII y cuyo fin era entretener y divertir a la corte. Estos seres, llamados en la España de los Austrias “sabandijas y musarañas del arca de Noé”²⁵, desarrollaron labores de espionaje tras ser enviados como preciados regalos a distintas casas reales²⁶. Buenos ejemplos son los enanos acondroplásicos retratados por Velázquez, como el Bufón don Sebastián de Morra o del Niño de Vallecas, o la admirada Antonietta Golsalvus, la mujer de aspecto gatuno que vivió en la corte francesa durante el mandato de Enrique II y cuyo exceso de vello se debía al *síndrome de Ambras* que padecía²⁷.

Sin duda, una de las historias reales más interesantes de personas deformes es la de Joseph Valery Merrick, popularmente conocido como el *Hombre elefante*. En ella se inspiró David Lynch para realizar su conocido largometraje en blanco y negro de homónimo título²⁸. Como desvelan las últimas investigaciones científicas, Joseph Valery Merrick pudo haber sufrido el *Síndrome de Proteo*, una extraña y grave enfermedad congénita, de origen desconocido, cuyo nombre hace honor al polimórfico y cambiante dios griego que vivía en el mar.²⁹ Dicho síndrome incapacitó a Merrick para llevar una vida como el resto de los mortales. La gran desproporción y asimetría de su cuerpo, puede apreciarse en su esqueleto, conservado como curiosidad científica en una vitrina de la Facultad de Medicina del Royal Hospital de Londres.

24 Recordemos que lo siniestro es un tema que trata Freud en un conocido ensayo con homónimo título. Lo siniestro era aquello que, debiendo permanecer oculto, era desvelado (idea que es de Schelling, aunque se suele asociarse a Freud), relacionándose con la pulsión de muerte (tánatos) que yacía latente en nuestro ámbito familiar y se expresaba indirectamente a través de nuestros gestos lapsus y repetitivos. Vid. Trias, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001.

25 Pedraza, Pilar, *op. cit.*, p. 31.

26 *Ibidem*, p. 31.

27 Interesante es el retrato de Antonietta Golsalvus que pinta Lavinia Fontana (1594–95). Se encuentra en Blois, *Musée du Chateau*.

28 Interesante es la película de David Lynch *El hombre elefante* (1981). En: <https://www.youtube.com/watch?v=1AqDqpnJR_Q>

29 El Síndrome de Proteo es una rara enfermedad muy improbable. Una persona tiene una de entre millones de posibilidades de padecerla, por lo que sólo han sido diagnosticados 500 casos. Parece ser que se debe a la mutación del oncogén AKT1, que produce a un crecimiento descontrolado y una progresiva “deformación en mosaico” del cuerpo. Quien lo padece corre el riesgo de sufrir continuas lesiones que acarrear su muerte a muy temprana edad.

3.2.

El excéntrico cantante Michael Jackson³⁰, que escandalizó a muchos con sus extravagancias, llegó a ofrecer hasta un millón de dólares por los restos de Merrick.

Es muy interesante la confrontación que se establece entre el anormal esqueleto y la simétrica y delicada maqueta de la iglesia que se exhibe junto a él. Parece contradictorio que las grandes y toscas manos de Merrick pudieran reproducir en cartón la iglesia que divisaba desde la ventana del hospital en el que estuvo ingresado.

Misteriosa fue la forma en la que murió el hombre elefante, quien parece que se descoyuntó y se asfixió accidentalmente tras reclinar su enorme cabeza hacia atrás mientras dormía. Merrick soñaba con poder dormir en una cama como una persona normal, pues cada noche debía ingeniárselas para descansar adoptando dificultosas e incómodas posturas. El Hombre elefante fue víctima de su propio peso corporal, de la descompensación de su cuerpo³¹.

Fig. 64. David Lynch. El hombre elefante. 1980.

Fig. 65. Maqueta de la iglesia construida por Merrick expuesta en el Royal Hospital de Londres.



Desde que los monstruos dejaron de ser contemplados como curiosidades “estéticas” para ser contemplados como objetos científicos, antiguas metáforas asociadas a creencias religiosas y supersticiones dejaron de utilizarse, aunque perduraran en el inconsciente colectivo. La monstruosidad no se debía ya al castigo de un dios o a la maldad, sino a una enfermedad provocada por una mutación espontánea del ADN. Todo el mundo ha tenido y tiene la posibilidad de convertirse en un monstruo, y ello dependerá, no del destino, sino del ciego azar –moraleja con la que acaba la película *La parada de los monstruos*–.

A lo largo de la historia existen pocas representaciones de personas con anomalía corporales reales. En el extravagante gabinete de curiosidades del Castillo de Ambras existen muchas de ellas, como es el caso del retrato de un hombre del S. XVI que, con una

30 Ford, Peter; Howell, Michael, *La verdadera Historia del hombre elefante*, Madrid, Turner, 2008, p. 11.

31 *Ibidem.*, pp. 246–247.

3.2.

terrible deformación corporal, posa tumbado sobre su pecho³². Su anormal cuerpo contrasta con el sombrero rojo y el cuello escarolado que solían lucir los aristócratas. Otra rara colección es la del Museo de San Petersburgo, en la que podemos ver un número considerable de fetos malformados en frascos de formol y animales disecados con anomalías hereditarias. Ésta fue creada por Pedro I el Grande no sólo por mera curiosidad, sino para familiarizar y hacer menos susceptibles a sus súbditos de dichas malformaciones, en torno a las que existían muchas supersticiones y creencias sin fundamento científico. Este zar ofreciera una copa de vodka para relajar y alentar a quienes decidieran visitar su siniestra colección.

Fig. 66. Anónimo (hombre con discapacidad). Colección Chamber of Art and Curiosities del Castillo de Ambras. 1621.



Existen gran cantidad de artistas contemporáneos que han tenido que hacer frente a enfermedades adquiridas o a graves traumatismos que han deformado su propio cuerpo, experimentándolo como otredad. Frida Kahlo, Beuys, Rebecca Horn son algunos ejemplos de creadores que han visto el cuerpo herido como tema u objeto de experimentación artística.

Un tema importante a considerar es el de la fobia social que hubo en los años 80 respecto al SIDA, una enfermedad contagiosa que fue asociada a los homosexuales y drogadictos, cuyas formas de vida diferían del modelo de vida normalizado. Hubo una gran manipulación mediática cuyo fin era instrumentalizar el miedo de la sociedad despertando antiguas metáforas, supersticiones o creencias irracionales. El sida fue demonizado y tabuizado, y los enfermos que lo padecían fueron vistos como monstruos que habían sido castigados por un estilo de vida inapropiado. Recordemos aquel paciente norteamericano infectado de sida que posó en su silla de ruedas para el fotógrafo Alon Reininger. Su cuerpo, consumido por la enfermedad, contrasta con

32 "A juzgar por un inventario realizado en 1621, parece que el pequeño que aparece en la pintura era un hombre llamado Thomele, aquejado de enanismo, y que adquirió cierta fama en el siglo XVI, a raíz de su participación en la boda de Guillermo V de Baviera y Renata de Lorena. Según las crónicas, Thomele, que medía unos 65 centímetros, salió de la tarta nupcial –a modo de sorpresa cómica– justo antes de que se procediera a cortar el postre con un gran cuchillo". García Blanco, Javier, "La extravagante colección del castillo de Ambras", en: <<https://es.noticias.yahoo.com/blogs/arte-secreto/la-extravagante-colecci%C3%B3n-del-castillo-ambras-121239824.html>> (16-IX-2016)

3.2.

el lujoso reloj de oro que porta en uno de sus brazos, cuya piel presenta las características lesiones provocadas por el sarcoma de Kaposi. Con esta fotografía, que roza la obscenidad, Reininger mostraba con ternura lo que debía ser ocultado y silenciado, una enfermedad que incumbía no a una minoría de supuestos desviados, sino a la sociedad entera.

Fig. 67. Alon Reininger. Ken Meeks.1986.



Un artista destacable fue Pepe Espaliú, quien realizó una serie de esculturas y de acciones que englobó en un proyecto denominado *Carrying*, con el que pretendía denunciar la estigmatización que sufría por su condición de homosexual seropositivo. *Carrying* es un término ambiguo que alude tanto a cuidar (“to care”) como a transportar (“to carry”). Este título surge de por la idea del palanquín, que también se puede relacionar con la camilla en la que un enfermo suele ser transportado en el hospital, o con la sillita de la reina, un juego infantil el que dos personas entrecruzan sus brazos para llevar a alguien en volandas, como ocurrió con el cuerpo de Pepe Espaliú quien, descalzo, fue transportado hasta Las puertas del Museo Reina Sofía por una cadena ininterrumpida de personas que participaron voluntariamente, entre ellos muchos profesionales del arte. Con esta acción el artista quería desmentir la idea del fácil contagio del sida que se había implantado en la sociedad. Espaliú, debido a la vulnerabilidad causada por su inmunodeficiencia, era quien realmente se arriesgaba a ser contagiado por las supuestas personas “sanas” que lo transportaban. Un simple resfriado podría tener consecuencias fatales para él.

Fig. 68. Pepe Espaliú. *Carrying VII*. 1992.

Fig. 69. Pepe Espaliú. Acción *Carrying*. 1992.



3.2.

Las esculturas de metal negro que realizó Espaliú recuerdan a la silla de manos, o también llamada silla de porteadores, que recuerda a un ataúd. Éstas parecen ser metáforas de un cuerpo enfermo cuyo dolor es incomunicable, de una realidad a la que es imposible acceder por mucho que lo intentemos. Espaliú alude con estas obras a nuestra incapacidad de empatizar con el otro, de experimentar no sólo el dolor físico del enfermo, sino también su dolor psicológico, producido por la incomprensión y el rechazo social. Aunque sea imposible ponerse en piel ajena, es posible ayudar al otro para que sea más llevadera su enfermedad. En la obra de Espaliú hay un intento de romper la barrera entre lo individual y lo social, una necesidad evidente de comunicar públicamente la propia enfermedad.

No es éste el único artista implicado con el tema del VIH. Robert Gober, con una serie de lavabos sin cañerías, realizada entre los años 1983 y 1986, parece sugerir la idea de contagio y la imposibilidad de lavarse las manos ante un problema que a todos nos concierne. Tampoco sus esculturas de fragmentos corporales en cera que simulan emerger de las paredes de la sala de exposición. No sabemos si se tratan de cuerpos accidentados o de cuerpos en fuga que escapan de los convencionalismos, del espectador. Félix González Torres también es un artista que nos hace reflexionar sobre la problemática del SIDA. Con su obra *Amantes Perfectos* (1987-1990), realizada con dos relojes de pared sincronizados, cuyos bordes están en contacto, alude a la relación que mantuvo con su amante, que murió de SIDA en 1990. Recordemos también las instalaciones que realizaba González Torres con montones de caramelos apilados en los rincones de la sala de exposiciones, cuyo peso era igual al del cuerpo suyo y al de su amante. Estos caramelos se disponían para que el espectador pudiera interactuar con ellos e, incluso, pudiera llevárselos y comérselos. Por lo que parece incidir en la importancia del otro para consumir la obra, en la posibilidad de existir en otros cuerpos mientras el propio cuerpo va siendo consumido paulatinamente por la enfermedad. González Torres habla de la posibilidad de existir más allá de los límites del yo individual, es decir, intenta concienciarnos de la comunión con los otros, del cuerpo social al que pertenecemos.

Fig. 70. Félix González Torres. Untitled (Portrait of Ross in L.A.). 1991.



3.2.

Artur Zmijewski, en su proyecto de fotografía y vídeo “Ojo por Ojo” (1998), utiliza modelos desnudos que muestran con naturalidad sus cuerpos tullidos. Éstos son acompañados por personas que lo ayudan a realizar tareas cotidianas prestando las partes del cuerpo de las que carecen, haciéndolas coincidir con el hueco de la amputación o la cicatriz. Por ejemplo, un hombre con una sola pierna es ayudado a subir las escaleras por otro hombre sano que lo abraza y lo sostiene³³. *Ojo por ojo* puede hacernos recordar el anhelo de totalidad que ha perseguido el hombre desde la antigüedad debido a la complementariedad de partes que nos ha inculcado, recordando a aquellos seres esféricos de los que Platón habla en Fedro, seres que, tras ser escindidos por la mitad, dieron lugar a mitades que erran por el mundo buscándose mutuamente. Las obras intimistas de Artur Zmijewski, son metáforas de las complejas relaciones humanas, nos hacen recapacitar sobre los límites entre la cooperación y la dependencia, la normalidad y la discapacidad. Nos invitan a aceptar la diferencia, a abrazar la adversidad y bailar con ella, con un ritmo diferente, creando así formas de relación que superen todo dualismo. Interesante también es el polémico vídeo *The Game of Tag* –“El juego de la etiqueta”– (1999), en el que podemos ver a un grupo de personas jugar sin ropa en la cámara de gas de un antiguo campo de concentración nazi. También es interesante recordar su obra *80064* (2004), en se vuelve repinta el número de identificación desvaído que un anciano, superviviente de Auschwitz, tiene tatuado en el brazo.

Fig. 71. Artur Zmijewski. Eye for an Eye. 1998

Fig. 72. Artur Zmijewski. The Game of Tag/ Berek. 1998



Haciendo un recorrido por las colecciones de los Museos del Prado y del Reina Sofía, apenas encontramos obras cuyo tema sea el accidente. Llama la atención *El albañil herido* (1786–1787), un cartón que Goya realizó para un tapiz, cuyo fin era fomentar las medidas de seguridad en la construcción³⁴. La herida del trabajador accidentado no es muy evidente, aunque los rostros de preocupación de los dos compañeros que lo auxilian reflejan la gravedad del asunto.

33 En: <<https://vimeo.com/50738207>>

34 Con esta obra se intentaba difundir un edicto de Carlos III que regulaba la construcción de andamios y solicitaba indemnizaciones a los maestros de obras por los accidentes laborales. El edicto fue publicado en 1788. Valeriano Bozal, *Francisco Goya, vida y obra*, vol. 1, Madrid, T.F Editores, 2005, p. 62.

3.2.



Fig. 73. Francisco de Goya. El albañil herido (detalle). 1786–87.

Fig. 74. Alfonso Ponce de León. Accidente de Alfonso Ponce de León. 1936.

Accidente de Alfonso Ponce de León (1936) es una obra, al parecer un tanto anecdótica. Este cuadro, al que suelen relacionar con el realismo mágico, llama la atención por incluir en su título el nombre de su autor y la palabra “accidente”. En él el pintor se autorretrata con la cabeza ensangrentada y con medio cuerpo salido de un coche siniestrado. Desconcierta la mano del retratado que, apoyada en la piedra con la que se ha golpeado la cabeza, extiende su dedo índice para tocar su frente ensangrentada, mientras dirige la mirada al espectador justo antes de su muerte. Este gesto puede tener lecturas contrapuestas: puede interpretarse desde el sinsentido que todo accidente entraña, o como el sentido sobrevenido tras un golpe repentino. Esta última lectura parece la más acertada, pues el haz luminoso del faro del coche pintado, tras atravesar oblicuamente la escena, alumbra el cráneo de la víctima. Ponce de León alude también a la relación conflictiva entre los artefactos creados por el hombre –el elegante traje, el coche, el póster, la luz artificial– y los objetos de la naturaleza –las plantas, la piedra, la sangre–, al violento encuentro de lo artificial con los elementos del paisaje que están ahí sin intención de herir a nadie.

Fig. 75. Jim Dine y Robert Indiana en Jim Dine's Car Crash, performance en Reuben Gallery. 1960.



Un artista a tener en cuenta es Jim Dine, quien realizó la performance *Car Crash* (1960) influenciado, posiblemente, por los dos accidentes de coche que tuvo en 1959. Llevó a cabo una acción

3.2.

en una galería en la que el espectador, nada más entrar, accedía a una pequeña sala con las paredes llenas de cruces, que aludían a la Cruz Roja y al accidente que se pretendía representar. La performance se realizó en un espacio más amplio lleno partes provenientes de vehículos desguazados. Dine, con un disfraz de coche plateado, salió en escena para dibujar en una pizarra un coche con monstruosas mandíbulas y ojos, mientras que los demás performes se movían a su alrededor vestidos de blanco. Con “Car Crash”, Dine no sólo pretendía parodiar la pasión estadounidense por los coches y la velocidad, sino hacernos recapacitar sobre el estado de shock al que puede inducirnos un violento accidente, sobre la situación deplorable de la víctima que, como un residuo o despojo tirado sobre el asfalto, es incapaz de encontrar sentido entre el caos. El instante del accidente es representado por dos actores disfrazados de coche masculino y coche femenino que colisionan entre sí.³⁵ Esta escena puede recordarnos al inicio de la película *Crash* (1996) de David Cronenberg, en el que una mujer y un hombre sienten una gran atracción sexual cuando sus coches chocan entre sí y son gravemente heridos. Esta película no sólo trata de las tendencias sadomasoquistas de sus personajes, sino de la tabuizada sexualidad del cuerpo accidentado y de los límites de las supuestas relaciones sexuales normalizadas en nuestra sociedad³⁶.

Fig. 76. David Cronenberg. *Crash* (fotograma). 1996.

Fig. 77. David Lynch. *Corazón salvaje* (fotograma). 1990.



35 Aznar Almazán, Sagrario; Soto Caba, Victoria, *El arte de Acción*, Madrid, Nerea, 2000, p. 36.

36 Cronenberg se inspira en la novela homónima escrita por J.G. Ballard. Vid. Ballard, J. G., *Crash*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 1996.

3.2.

El accidente automovilístico es un tema recurrente en la obra del cineasta David Lynch. Especialmente interesante es la secuencia de su película *Corazón Salvaje* (1990), en la que una pareja encuentra un coche siniestrado con sus ocupantes muertos en mitad de la noche. La única superviviente es una chica que, con al cabeza ensangrentada, preocupada por su aspecto desaliñado, busca desconsoladamente su pintalabios, como si no hubiera algo más importante que hacer o pensar antes de morir. Según Chantal Maillard, Lynch introduce de forma magistral elementos absurdos y cómicos en un contexto trágico, una estrategia post-moderna con la que se explora “categorías estéticas cuyas dimensiones emocionales no habían sido frecuentadas hasta ahora”³⁷.

Inquietante también es *Death and Disaster* (1963– 1964), la serie de serigrafías que realiza Warhol con imágenes de accidentes de tráfico y otros desastres que obtiene de la prensa sensacionalista. Estas obras, realizadas para ser exhibidas en salas de exposiciones, nada tienen que ver con las impactantes fotografías de accidentes cotidianos que toma Enrique Metinides, cuyo fin es cubrir una noticia o ayudar en una investigación pericial³⁸.

Fig. 78. Enrique Metinides. El cadáver de la periodista Adela Legarreta Rivas. Ciudad de México, 20 de abril de 1979.



El artista Matthew Barney, quien estudió Medicina en la Universidad de Yale, representa el cuerpo accidentado en muchas de sus obras. Cabe señalar *el delirante vídeo Lama Lamina–The Hoist* (2007), en el que el propio artista se introduce en un hueco de la maquinaria de un monstruoso tractor utilizado para arrancar árboles de la selva brasileña. Barney representa a un personaje llamado *The Greenman*, el cual, con su cuerpo lleno de fango y restos de musgo, es masturbado por un cilindro giratorio del tractor mientras intenta mantenerse en equilibrio en una incómoda y comprometedor postura. En cualquier momento podría resbalar y ser presa de los engranajes de la máquina que lo hace eyacular y esparcir el semen sobre la tierra. Barney parece encarnar a un hombre que deviene planta, máquina y tierra. En este

37 Maillard, Chantal, *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998, p. 18.

38 Vid. Nájjar, Alberto, “Enrique Metinides, el fotógrafo de las tragedias de México”, BBC Mundo, Ciudad de México, 3 marzo 2016, en: <<http://elpaissemanal.elpais.com/confidencias/enrique-metinides/>> (6-VIII-2015)

3.2.

proyecto, con el que pretende denunciar la deforestación de la selva amazónica, confluyen aspectos personales del artista con temas sociales, religiosos o antropológicos. Con *De Lámina Lamina* Barney incide en la relación conflictiva que mantiene el hombre con su entorno natural, en la fetichización de sus aparatos, capaces de complacerlo y destruirlo a la par.

Fig. 79. Matthew Barney. *De Lámina Lamina* (fotograma). 2007.

Fig. 80. Matthew Barney. *Cremaster 2* (fotograma). 1999.



Siniestras y violentas son las escenas de *Cremaster 2* (1999), en las que el supuesto cadáver del asesino Gary Gilmore³⁹, de aspecto andrógino y en estado de descomposición, es depositado en un coche aparcado en los bajos del edificio Chrysler, que es reducido a una pequeña pieza de carne y metal comprimidos tras chocar reiteradamente contra él cinco coches conducidos por gangsters. Dicha pieza, como si de una extraña prótesis se tratara, es introducida en la boca de Barney. Todo transcurre a modo de extraño ritual con alusiones a la masonería y a antiguos ritos de enterramiento. Tanto Barney como Lynch utilizan en sus obras símbolos y clichés de la cultura norteamericana a la que pertenecen, para subvertirlos y mostrar la faceta violencia y destructiva que la caracteriza.

Interesantes son también las instalaciones de Elmgreen y Dragset, como *Biography* (2014), en la que podemos observar la recreación, a escala real, de la entrada del jardín de una urbanización. El letrero metálico con la palabra “milagro”, en el que hay posado un buitre, constituye una ironía del terrible suceso que esta pareja de artistas representan, la muerte por ahogamiento de un hombre cuyo cadáver flota en una piscina. Este drama doméstico sin solución que el espectador pregunta acerca de las posibles causas del mismo – ¿accidente?, ¿asesinato?, ¿suicidio?-. Perturbadora es la escultura del niño sentado en la escalera de emergencias que se eleva sobre la inquietante escena, el único testigo, al parecer, de lo acontecido.⁴⁰

39 Estas escenas está inspiradas en *The Executioner's Song*, novela de Norman Mailer sobre Gary Gilmore, un asesino que durante el juicio rechazó la ayuda de su abogado y exigió su propia ejecución.

40 Interesantes son también los trampolines que estos artistas colocan en algunas ventanas incitando al espectador a dar un metafórico salto al vacío; o las instalaciones en las que recrean espacios domésticos sin figuras humanas en los que parece haber sucedido un accidente. Tal es el caso de *Descending Gallery/ Powerless Structure* (2001), en la que una mesa y una silla parecen haberse caído por la inclinación del suelo. En: <https://www.perrotin.com/artists/Elmgreen_et_Dragset/32/descending-gallery-powerless-structure/8806>

3.2.

Cabe señalar *Short Cut* (2003), la intervención que Elmgreen y Dragset realizan en la emblemática Galleria Vittorio Emanuele de Milán, donde simulan un accidente con el fin de sorprender y crear expectación a los cientos de viandantes que transitan por esa concurrida zona cada día. En ella colocan un Fiat blanco con una roulotte que parece haber impactado contra el suelo o emerger de él. Lo interesante de estas obras sobre tragedias cotidianas que suelen ocultarse y silenciarse en nuestras sociedades del bienestar, es la confusión que pueden provocar en el espectador debido a su apariencia realística.

Fig. 81. Elmgreen y Dragset. *Biography*. 2014.



Diferente sentido tienen las obras en las que el propio cuerpo del artista es herido de forma intencionada, como es el caso de Chris Burden, quien en *Shoot* (1971), su performance más conocida, pide a un amigo que le dispare con un rifle en un brazo. No menos arriesgada fue la acción en la que se hizo clavar en el capó de un Volkswagen con los brazos en cruz, o aquellas en las que se arrastraba sobre vidrios rotos, o en las que, metido en un saco bajo un coche, simulaba un accidente o asesinato. Pilar Albaracín es una artista que también elige el escenario urbano para realizar performances como *S/T. (Sangre en la calle)* (1992)⁴¹, en la que simulaba un accidente tirada, con la ropa manchada de pintura roja, sobre la calzada para llamar la atención de los transeúntes, quienes la confundían con un cadáver.

La performance *Untitled (Rape Scene)* (1973), que la activista Ana Mendieta realizó en su apartamento, se podría ver a la artista podía rodeada de objetos rotos, echada sobre una mesa, desnuda y maniatada, por una puerta dejada abierta de forma intencionada. Con esta polémica acción, que parecía un accidente o el escenario de un crimen, pretendía denunciar y concienciar al público acerca de la violación y el asesinato de una joven estudiante de la Universidad de Iowa⁴².

41 Serie de 8 acciones/Documentación videográfica (6'25") y fotográfica. En: <<http://www.pilaralbaracin.com/videos/videos1.html>>

42 Aznar Almazán, Sagrario; Soto Caba, Victoria, *op. cit.*, p. 66.

3.2.



Fig. 82. Pilar Albarracín. Sin título (Sangre en la calle). 1992.

Fig. 83. Rainer Splitt. Farbguss (Rubin). 2009.

Menos contundentes son las intervenciones que Rainer Splitt realiza en salas de exposiciones con pintura roja que, como charcos de sangre, simulan a un trágico accidente o a un asesinato.

3.3.

REPRESENTACIÓN ACCIDENTADA

La misión de las obras de arte y de los monumentos, por cuya conservación velamos, es dotar de una memoria y de una identidad a un pueblo. Una comunidad puede recuperarse de la muerte de un gran número de miembros. Sin embargo, difícil resulta cuando se trata de la pérdida o la destrucción de su patrimonio cultural. Las personas que componen una comunidad parecen fácilmente reemplazables, mientras que las obras de arte no. La desaparición de un obra clave en la historia del arte, como podría ser *La Gioconda* (1503–1504), sería considerada una gran pérdida cuando, paradójicamente, su imagen fotográfica ha sido reproducida hasta la saciedad en diferentes soportes y tamaños¹. Vivimos en una sociedad en la que hemos aprendido a contemplar las obras de arte como objetos determinantes y exclusivos de cada época, por lo que atentar contra el patrimonio puede tener mayores repercusiones que atentar contra un grupo de personas. Pero los criterios en los que nos basamos para valorar una obra son muy complejos, ambiguos y contradictorios. ¿Por qué es más importante La Mona Lisa del Louvre que cualquier otra pintura de la misma época? ¿Por qué tiene más valor

¹ La pérdida del aura de la obra de arte en la era reproductibilidad técnica, que auguraba Benjamín, no se cumplió. Incluso tuvo un efecto contrario, pues cuanto mayor es el número de copias de una obra, mayor es la admiración y el deseo que el espectador siente por el original y, por tanto, mayor es el valor de ésta. Vid. Benjamin, W., *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, México D.F., Itaca, 2003.

3.3.

su otra versión o copia de la colección del Museo del Prado?²

La destrucción de piezas claves del arte contemporáneo, como podría ser el *Guernica de Picasso* (1937), que representa el horror de la Guerra Civil Española, o la destrucción de otra obra más autorreferencial, como podría ser el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913) de Kazimir Malévich, no llegarían a paralizar o traumatizar a una sociedad, pues el arte no cumple con una función concreta en la actualidad³. *La Gioconda* atendía a unas necesidades muy concretas en su época y, aunque es una obra irrepetible, podemos reproducirla con la ayuda de las nuevas tecnologías de la imagen. ¿Qué supone o significa su desaparición en la actualidad?

A lo largo de la historia, la destrucción del patrimonio artístico por las acciones directas o indirectas del hombre, sea de forma accidental o intencionadamente, ha sido una constante. Uno de los objetivos principales de la destrucción intencionada del arte, llevada a cabo en guerras o en actos terroristas, ha sido ofender y desmoralizar al enemigo, instrumentalizar el miedo y crear confusión en la sociedad.

Cuando el patrimonio es dañado, suelen tambalearse los pilares de una sociedad, pues éstos suelen representar ideas, valores, creencias o hitos que conforman su identidad cultural. No obstante, la destrucción del patrimonio también puede producir un efecto contrario entre los miembros de una comunidad, puede potenciar su unión por una causa común, la de resistir y luchar contra el enemigo.

Cuando Londres fue bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial por los alemanes, que destrozaron el Buckingham Palace y La Abadía de Westminster, la Royal Air Force británica contraatacó bombardeando el casco histórico de Dresde, ciudad conocida como la Florencia alemana.

El patrimonio, cuya función suele ser la de velar y honrar la memoria de un pueblo, cuando se convierte en ruina, acaba siendo el recordatorio del poder y la violencia del enemigo que lo destruye, el recordatorio de la vergüenza y el dolor de los vencidos. Conservar las ruinas supone invocar el fantasma del agresor y hacer presente las heridas abiertas o los conflictos sociales

2 Hasta ahora este óleo se ha considerado una versión de la célebre *Gioconda* del Louvre, del que se diferencia por la ausencia del característico *sfumato* de Leonardo. Actualmente, tras un estudio minucioso, se sabe que es una copia de la *Gioconda*, realizada a partir del mismo cartón que la original.

En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mona-lisa/80c9b279-5c80-4d29-b72d-b19cdca6601c>>

3 No sólo es fundamental replantearse el papel y la necesidad del arte en nuestra vida, también es importante pensar en los discursos que lo legitima y crean dicha necesidad en una cultura dominada por el mercado.

3.3.

irresueltos. Por ello, las obras dañadas suelen ser reconstruidas o restauradas, si no son ocultadas o sustituidas en su totalidad cuando no hay intención política o moral de recordar un acto vandálico. Conservar las ruinas puede ser una estrategia para afianzar la identidad de un pueblo, crear al enemigo y fomentar su odio.

Fig. 84. Londres Bombardeada por aviones nazis durante la Segunda Guerra mundial. 1940.

Fig. 85. Dresde tras el bombardeo británico, 1945.



Se han dado numerosos casos en los que se han conservado los destrozos y las armas de un ataque bélico para fomentar patriotismos o nacionalismos. No olvidemos las bombas que lanzó el avión republicano sobre la *Catedral Basílica de Nuestra Señora del Pilar* de Zaragoza durante la Guerra Civil Española y que, tras atravesar sus bóvedas y dañar una pintura mural de Goya, no detonaron. Este extraño acontecimiento, que fue considerado una milagro de *La Virgen del Pilar* –la patrona de Zaragoza y de la Hispanidad–, parece que se debió a la poca altura de la que se arrojaron. Pero lo más contradictorio de todo es la exhibición de estas imponentes armas, de potencialidad nefasta, en el interior de la basílica como si de exvotos o santos dignos de adoración se trataran. Además, las bombas flanquean una llamativa placa conmemorativa, que hace homenaje al papa y a la patria, y sobre las que cuelgan banderas de cinco países de habla hispana. Los explosivos, de más de 50 kg cada uno, llegan incluso a parecer insignificantes en comparación con la imponente arquitectura barroca de la basílica, en cuyo altar mayor se custodia una talla de 39 centímetros de la virgen del Pilar. No hemos de extrañarnos que estas bombas fueran un motivo de discordia política cuando fue aprobada la candidatura de Zaragoza para la Exposición Internacional⁴, pues muchos creían que debían ser descolgadas como se hicieron con las placas en la que se inscribieron los nombres de los caídos en la contienda⁵.

4 La Exposición Internacional de Zaragoza, cuyo eje temático fue *el agua y el desarrollo sostenible*, se celebró entre el 14 de junio al 14 de septiembre de 2008. Vid: <<http://www.expozaragoza2008.es/>>

5 Valero, F., "Las bombas de la discordia", en: <http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/bombas-discordia_331905.html> (7-VI-2016)

3.3.



Fig. 86. Bombas colgadas en la pared de la Basílica del Pilar. Zaragoza.

Fig. 87. Detalle del agujero en nervadura de Bóveda de la Basílica del Pilar producido por una bomba.

En muchas ocasiones, la destrucción del patrimonio ha movilizad o a la comunidad internacional con el fin de adoptar medidas de seguridad o actuar con total impunidad en otros países. Recordemos cuando el ejército alemán, con la excusa de eliminar unas bases militares, bombardeó la Catedral de Reims durante la I Guerra mundial el 19 de Septiembre de 1914. La destrucción de esta joya de la arquitectura gótica conmocionó al mundo entero. Sus ruinas fueron el motivo de una exposición itinerante titulada *L'art assassiné* –“El arte asesinado”–, cuyo fin era concienciar a la población francesa de la necesidad de velar por la protección del patrimonio. La muestra la componía una selección de estatuas descuartizadas y agujereadas bastante impactantes. La catedral fue comparada con el cuerpo de un mártir, “al que todos los días le arrancan un pedazo de carne”⁶, y con restos volcánicos o fósiles calcinados. La inmolación de la catedral supuso para muchos la destrucción del “alma” de una civilización. Este atropello obligó a revisar el concepto de *patrimonio* y a adoptar medidas en la *Convención de la Haya*⁷, aunque no sirvieran de mucho, pues la catedral fue bombardeada de nuevo en la Segunda Guerra Mundial.

Fig. 88. La cathedral de Reims bombardeada durante la Primera Guerra Mundial

Fig. 89. Escultura de la exposición Arte asesinado. Petit Palace. 1916.



Se llevaron a cabo muchas estrategias para impedir la destrucción del legado artístico durante la segunda Guerra Mundial. La vidrieras de catedral de Notre Dame fueron retiradas y guardadas en lugares seguros. Numerosas esculturas fueron emparedadas o cubiertas con sacos de arena e, incluso, muchos edificios fueron

6 Azaña, Manuel, *Nuestra misión en Francia*. Obras Completas de Manuel Azaña, México, Oasis, Al Fin Panamericanas, 1966–68, p. 121, en: <http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca_digital/folletos/Discursos-001.htm> (7-VI–2016)

7 En: <<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/armed-conflict-and-heritage/the-hague-convention/>>

3.3.

rellenados con tierra para amortiguar el impacto de las bombas. Antes de comenzar una guerra se debía informar al enemigo sobre los edificios y los monumentos históricos que debían ser respetados. Pero durante la Segunda Guerra mundial se produjeron los mayores pérdidas culturales y humanas de toda la historia, pues fue atacada la población civil. Los intercambio de golpes, cada vez más cruentos, entre las diferentes naciones, sembraron el caos en muchas ciudades. Tal fue el caso de Varsovia y Dresde, cuyos cascos históricos fueron prácticamente arrasados.

Hemos de tener en cuenta la oportunidad que suponen las guerras para el expolio y el mercado negro de obras de arte. No olvidemos cuando el ejército nazi confiscó innumerables colecciones privadas a familias judías y destruyó muchas obras de artistas contemporáneos de reconocido prestigio. Por no hablar de la gran cantidad de artistas que fueron perseguidos, torturados y asesinados por ser partícipe de un arte que los nazis consideraban “degenerado”. Importante fue la misión de los *Monuments Men*, un grupo de expertos en arte, norteamericanos y británicos cuya misión fue la de rescatar el patrimonio robado por los nazis y devolverlo a sus legítimos propietarios antes de que el Reich cayera⁸. George Clooney se inspira en ellos para realizar en 2014 su película de homónimo título⁹. Este film posee el típico tono patriótico, heroico y triunfalista norteamericano, cuando Estados Unidos también aprovechó la coyuntura para ampliar las colecciones de arte de sus museos adquiriendo importantes obras robadas. La película *Monuments men* nos hace recapacitar sobre nuestro deber de proteger el patrimonio artístico en periodos bélicos. ¿Es ético arriesgar la propia vida para salvar una obra de arte cuando están muriendo miles de personas a nuestro alrededor? ¿Qué es más importante, una obra de arte o la vida de un hombre? ¿Pueden ser ambos igualmente reemplazables? Son algunas preguntas fundamentales que podemos hacernos con este film. El *Políptico del Cordero Místico de los Hermanos van Eyck (1432)* de la catedral de Gante, una de las piezas claves de la historia del arte, que representa las creencias y valores fundamentales de nuestra cultura occidental –la redención del hombre a través del sacrificio y la muerte–, cobra especial protagonismo en *The Monuments Men*¹⁰, nombre que parece hacer referencia no sólo a los monumentos que salvaron estos hombres, sino a su labor heroica (monumental), digna de ser recordada. Pero la auténtica protagonista de esta película es la *Virgen del Niño (1501–1504)* de Miguel Ángel. El rescate de esta icónica escultura,

8 Vid. Edsel, Robert M., *The Monuments Men*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2012.

9 En: <<http://www.monumentsmen.com>>

10 Durante la Segunda Guerra Mundial, el ejército alemán escondió este retablo, junto a otras siete mil obras de arte, en una mina de sal, de donde fueron rescatadas por la unidad MFAA (*Monuments, Fine Arts, and Archives program* o *Monuments Men*).

3.3.

que es tratada como si fuera una madre de carne y hueso, es una muestra del manido heteropatriarcado occidental que aún pervive en nuestra sociedad¹¹.

Se suele contar que el desprecio que sentía Hitler hacia los artistas se debía a su frustración por no haber superado las pruebas de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Viena. ¿Qué hubiera ocurrido si se hubiera dedicado al arte? No es raro que el dictador estuviera bastante preocupado por la estetización de su discurso político, que fomentara el arte nacionalsocialista, que partía de modelos clásicos, y que despreciara las vanguardias artísticas. No olvidemos la caótica exposición que se inauguró en Munich en Julio de 1937 con el fin de ridiculizar el arte contemporáneo. Como contraataque, la Neue Gallery de Nueva York organizó una exposición titulada *Arte degenerado: el ataque al arte moderno en Alemania en 1937*. En esta muestra neoyorquina fueron interesantes las analogías que se hicieron entre las fotografías de las largas colas de personas, que esperaban en la entrada de la exposición alemana de Arte Degenerado, y las fotografías de las largas colas de prisioneros del campo de concentración de Auschwitz que fueron ejecutados.

Fig. 90. Iglesia de Ettlingen (Alemania), en la que un soldado norteamericano contempla las piezas de arte embaladas.

Fig. 91. Rescate de la Virgen del Niño de Miguel Ángel en Altaussee (Austria). 1945.



Todo artefacto creado por el hombre está destinado a desaparecer, independientemente de su sentido o de su función, a pesar de los esfuerzos realizados para su conservación. La historia, que es un relato con pretensión de verdad, ha sido construida en base a testimonios de personas que existieron –herramientas, obras de arte, escritos, etc.–. La historia no sólo da cuenta de la presencia y del “progreso” de la humanidad a lo largo del tiempo, también de sus incalculables pérdidas, de la desaparición de culturas, personas y artefactos. Pero la necesidad que tiene el hombre de crear un relato histórico responde a su anhelada inmortalidad, a su necesidad de dar sentido a su existencia, a su lucha contra la contingencia del mundo. Es curioso que sólo podamos saber acerca de nuestros antepasados a través de

11 Los valientes hombres son los que deben proteger y salvar primero a los desprotegidos e indefensos niños y mujeres en tiempos de guerra, un lema típico del heteropatriarcado que ha calado en nuestra sociedad. Es la esposa o la madre la que debe esperar a que vuelva a casa su marido o hijo, sufrir por sus muertes y sacrificio por el bien de todos, mensaje que trasluce la Piedad de Miguel Ángel.

3.3.

las representaciones que realizaron y sobrevivieron, a pesar de haber sido fragmentadas, quemadas, modificadas o, incluso, haber llegado hasta nosotros en forma de relato o testimonio oral tras haber desaparecido. No olvidemos la importancia que solemos dar a los vestigios con los que construimos los discursos dominantes del pasado, es decir, aquellos con los que creamos los macrorrelatos que conforman la historia de los vencedores. Apenas encontramos archivos de versiones alternativas, pues la mayor parte de ellos fueron destruidos, transformados u ocultados por ir en contra de los intereses políticos o religiosos de un momento dado.

¿Qué hay de aquello que, habiendo sucedido, fue tergiversado o no pudo ser contado? ¿Y de aquello que, a pesar de no haber sucedido nunca, es representado? Pero, ¿todo suceso puede ser representado? ¿Puede haber suceso sin representación? ¿Toda representación no es en sí un acto de creación? ¿La historia no es una ficción? Solemos ver la historia como una sucesión lineal de sucesos, aunque esté llena de conflictos, fallas o discontinuidades. Son numerosos los microrrelatos u obras de “arte menor” –útiles u objetos de artesanía– que, como latencias, sobreviven. Recordemos que la labor del arqueólogo es desenterrar los restos de una civilización o pueblo desaparecido, sacar a la luz lo que, habiendo estado excluido de la historia, llega a constituir un hallazgo que puede incluso cuestionarla u ofrecer otras lecturas alternativas. El descubrimiento inesperado de representaciones del pasado a veces suponen un acontecimiento difícil de encajar en el puzzle de la historia, siendo desechados y descontextualizados, sino tergiversados según los intereses socio-políticos o religiosos.

Tanto Walter Benjamin como Aby Warburg propusieron una relectura de la historia diferente al método positivista que ha imperado en la historiografía. Estos historiadores materialistas dan importancia a los objetos o representaciones que, a pesar de haber sido desechados de los grandes discursos, y gracias a ello, permanecen como imágenes supervivientes. Ocuparnos de éstas y hacer otras lecturas fuera de los macrorrelatos es dar continuidad a los deseos o sueños truncados de millones de desaparecidos y silenciados, cuyas huellas nos recuerdan su fantasma.

Los vestigios fragmentarios del pasado rememoran lo que hubo y ya no está o, estando, tiene otra forma o ubicación al ser transformado y descontextualizado. Numerosos museos y archivos históricos velan por la conservación de representaciones de un pasado memorable del que no fuimos testigos directos, siendo catalogadas y expuestas para ser contempladas como si de valiosas obras de arte se trataran. Tarea difícil, por no decir im-

3.3.

posible, es olvidar la concepción que tenemos del arte y llegar a comprender qué representaban las “obras de arte” del pasado, qué sentido tenían en la cultura a la que pertenecían o para el individuo que las creó. ¿Cómo saber si las obras que miramos representan en realidad otra cosa? Los restos arqueológicos de representaciones artísticas del pasado no sólo constituyen interesantes archivos para construir la historia, sino también para desmontarla y volverla a recomponer desde otra perspectiva.

Sea concebida la muerte como el fin de nuestra existencia o como tránsito o comienzo de una nueva forma de vida, es un accidente que ha inquietado y es tratada de forma diferente en cada cultura. Parece que los orígenes del arte están ligados a esta preocupación por la muerte.

Desde que se separó de las paredes de la gruta, la imagen primitiva ha estado unida al hueso, al marfil al cuerno, a la piel del animal, todos ellos materiales que se obtienen con la muerte. Más que soporte, pretexto o argucia, el cadáver fue sustancia, la materia prima del trabajo del duelo. Nuestro primer objeto de arte: la momia de Egipto, cadáver hecho obra; nuestra primera tela: el sudario pintado por copto. Nuestro primer conservador: el embalsamador¹².

Los numerosos objetos artísticos encontrados en tumbas (joyas, pinturas, enseres, etc) no fueron hechos para ser contemplados como obras de arte, sino para que ayudaran al alma del difunto en su otra vida. Tal era el caso de los retratos de El Fayum¹³, pintados generalmente en tablillas con encáustica, las cuales se sujetaban con vendas en la cara del cadáver momificado al que pertenecían. Llama la atención el realismo, la juventud y los ojos abiertos con el que son retratados los difuntos¹⁴ cuando, paradójicamente, no eran hechos para ser vistos, sino para ser ocultados en las oscuras tumbas.

12 Debray, Régis, *Libro vida y Muerte de la imagen. Historia de la mirada de occidente*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994, p. 26.

13 Vid. Bailly, Jean-Christophe, *La llamada muda. Ensayo sobre los retratos de el Fayum*, Madrid, Akal, 2001.

14 Quizá estos retratos aludan a otro tipo de visión, a la del alma inmortal. Recordemos que la muerte en la antigüedad no era vista como el fin de la vida, sino una continuación de la vida en el más allá. Por esta razón quizá los difuntos se representen en los retratos de el Fayum con los ojos abiertos, jóvenes y exultantes de vida. Parece ser que estas tablillas eran hechas para ser colgadas en las paredes de las casas de su dueños, antes de ser colocadas en sus rostros cuando eran embalsamados.

3.3.



Fig. 92. Momia de EL Fayum. S. I. Museo Metropolitano de Nueva York.

Los rostros de los retratos de El Fayum parecen posar para la eternidad¹⁵. No podemos saber el verdadero sentido originario que tenían ni éstas pinturas ni las numerosas esculturas clásicas de los dioses, héroes o emperadores que, a pesar de haber perdido su policromía y haber sido fragmentadas a lo largo del tiempo, conservamos en museos y plazas, cuando su fin era bien distinto. Buenos ejemplos, entre tantos que podríamos poner, son las restos de las esculturas colosales de *Constantino el Grande* (S. IV d. C.), que se exhiben en los Museos Capitolinos de Roma, o las estatuas amputadas que realizó Fidias para los frontones del Partenón y que se exponen en el British Museum de Londres.

Fig. 93. Herman Posthumus. Paisaje con ruinas antiguas. 1536.

Fig. 94. Visitante contemplando restos de las esculturas de Fidias, procedentes del frontón del Partenón.



Conservamos una gran cantidad de representaciones que no fueron creadas para ser destruidas. Rara vez se ha representado a un ídolo para ser inmolado, aunque en su nombre se hayan destruido innumerables obras de arte, se hayan maltratado y asesinado a innumerables personas y animales, o se hayan construido grandiosas obras arquitectónicas a costa anónimos autores que han destrozado sus cuerpos realizando trabajos de máximo riesgo. ¿Cuántas personas murieron durante la construcción de la Gran Pirámide de Guiza? ¿Cuántos durante la construcción de la Catedral de Reims o del Valle de los Caídos de El Escorial?

¹⁵ Mientras que la tumba egipcia se vuelve hacia dentro, donde permanece el alma del difunto con sus ofrendas, la tumba griega está vuelta hacia el exterior, interpellando a los vivos con su estela para recordarles al difunto. Los cadáveres humanos fueron introducidos en el templo o en el espacio sagrado para los dioses. Primero, los restos de los santos a modo de reliquias; después, los cuerpos de los reyes y príncipes. Debray, R., *op. cit.*, p. 25.

3.3.

Conservamos en nuestras calles, plazas y museos un sinfín de representaciones accidentadas por la acción destructiva de los elementos de la naturaleza (erosión, oxidación, catástrofes), o por la acción intencionada o inintencionada del hombre (por uso, guerras, expolios, accidentes, etc). Pero muchas de estas obras parecen haber perdido su poder sobre los hombres, parecen estar más “muertas” que nunca. “De la misma manea que las sepulturas fueron los museos de las civilizaciones sin museos, nuestros museos son tal vez las tumbas apropiadas a las civilizaciones que ya no saben edificar tumbas”¹⁶

Los objetos artísticos del pasado se hacían con materiales y técnicas que garantizaban su conservación a lo largo de sucesivas generaciones (grabado y talla en piedra, pintura a la encáustica, óleo sobre lino). No como ocurre en la cultura actual, donde las imágenes, marcadas por el sello de la obsolescencia, se realizan para ser desechadas rápidamente.

Primero esculpida, después pintada, la imagen está en el origen y por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses; entre una comunidad y una cosmogonía, entre una sociedad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que los dominan. Esta imagen no es un fin en sí mismo sino un medio de adivinación, de defensa, de embrujamiento, de curación, de iniciación¹⁷.

Las representaciones del pasado, que a modo de valiosos vestigios intentamos conservar, no sólo nos sirven para tomar conciencia de las pérdidas¹⁸ del pasado, sino también sobre nuestra inevitable e impredecible desaparición futura. Numerosos artistas contemporáneos nos hacen reflexionar sobre esta problemática desde muy diversos ángulos. Recordemos la exposición *De la carne a la piedra* de Victoria Diehl¹⁹, compuesta por una serie de fotografías sobre cuerpos desnudos de modelos reales que, mediante el retoque digital, con un torpe giro metafórico y una estética un tanto Kitsch, parecen esculturas de mármol que han sido erosionadas, cuarteadas o amputadas a lo largo

16 *Ibidem.*, p. 20.

17 *Ibidem.*, p. 30.

18 Cuando representamos algo, más que evocar su ausencia o carencia, lo reemplazamos por otra cosa. Para Plinio el Viejo, dibujar el contorno de una sombra humana fue el inicio de la pintura. *Vid.* Plinio, *Historia Natural*, Libro XXXV, París, Édition Budé, 1985, p. 42.

“Los contornos que uno ha dibujado ya no marcan los límites de lo que uno ha visto sino el límite de lo que se ha convertido”. Berger, John, *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona, p. 7.

19 El título original es “Dalla Carne a la Pietra”. Exposición realizada en Instituto Cervantes de Roma. En: <http://milan.cervantes.es/FichasCultura/Ficha39423_24_7.htm>

3.3.

del tiempo²⁰. No sabemos bien si se representan a cuerpos vivos que se petrifican o a piedras que se transforman en carne. Esto nos puede recordar desde el mito de Pigmalión²¹ hasta nuestro origen inerte que, según Freud, tanto nos aterra y regresaremos tras la muerte, como ya nos recuerda el Génesis –“polvo eres y al polvo volverás”–²². Lo que no tiene sentido en la obra de Diehl es hablar de “reencarnación” ni de “resurrección”, como algunos críticos apuntan²³. Es importante tener en cuenta que en el pasado se intentaba simular cuerpos vivos cincelandos y puliendo con gran destreza técnica bloques de piedra. Cualquier rotura o desperfecto en una obra eran rechazados, mientras que en la actualidad pueden ser admirarlos por su belleza, a pesar de que todo signo de envejecimiento o deterioro corporal nos avergüence. “Lo que nos parece cruel y agresivo de nuestro presente (el cuerpo) es considerado bello al mirar desde el retrovisor, porque lo lejano (la estatua), esa fisura del pasado, se torna bella cuando se baña de una pátina de nostalgia romántica”²⁴.

Fig. 95. Victoria Diehl. Sin Título. 2004.



Lo que puede ser aberrante o feo en una cultura o época puede no serlo en otra. Una grieta puede ser contemplada como una particularidad, una característica que hace único e irremplazable

20 En los primeros proyectos fotográficos de Diehl, las estatuas parecen cobrar vida a través de la superposición de imágenes de cuerpos reales por medio de técnicas digitales. En las fotografías posteriores, parece realizar una inversión en la estrategia al añadir a las imágenes de sus modelos las restauraciones llevadas a cabo en las esculturas.

21 Según la mitología griega, Pigmalión, que además de ser el rey de Chipre, era un sacerdote y escultor que no encontró mujer para casarse. Debido a su desesperación, realizó la escultura de una joven mujer tan bella y con aspecto tan real – Galatea– que acabó enamorándose de ella. Ovidio poetizó este mito en el libro X de las *Metamorfosis*.

22 Exactamente estas fueron las palabras de Yahvé: “Hombre, acuérdate que polvo eres y que al polvo volverás” (*Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*, el latín). Libro del Génesis 3:19.

23 Hablar de la resurrección o la reencarnación (volver a encarnarse) de un objeto inerte como es una piedra parece paradójico. “Desde la piedra hasta la carne en un viaje de ida y vuelta, ya que si en sus primeros trabajos, con unos ligeros toques de color y con el encuadre adecuado (de los que habría destacar la originalidad de algunos de ellos) nos ofrece la piedra en un proceso de resurrección, reencarnándose en seres vivos”. Olivares, Rosa, *Victoria Diehl, 100 Fotografos españoles*, EXIT Publicaciones, Madrid, 2005. En: <<https://victoriadiehl.wordpress.com/textos-texts/>> (III- V- 2015).

24 Barro, David, *No hay otros paraísos que los paraísos perdidos*, en: <<https://victoriadiehl.wordpress.com/textos-texts/>> (III- V- 2015)>

3.3.

un objeto. Esto ocurre en la cultura japonesa, donde existe un gusto por la cerámica deteriorada por el uso. Existe incluso una técnica tradicional de restauración llamada “kintsugi”²⁵, que consiste en rellenar las grietas de platos, cuencos o jarrones con una pasta de polvo de oro y resina. En este método centenario Hélène Gugenheim se inspira para realizar su proyecto *Mes cicatrices. Je suis d’elles, entièrement tissé* – “Mis cicatrices son las que me tejen” – (2015)²⁶, que consiste en cubrir con pan de oro las cicatrices de algunas personas para incidir en el valor de la herida y del proceso de cicatrización, de ver la herida como acontecimiento.

Todos tenemos cicatrices, inscritas en nuestros cuerpos o invisibles al ojo, pero legibles en nuestros comportamientos. Son el resultado de una apendicitis, un sufrimiento amoroso, una injusticia, la ablación de un seno (...) También son testigos de una reconstrucción y signo de nuestra capacidad de cambiar, de reengendrarnos.²⁷

Fig. 96. Hélène Gugenheim. *Mes cicatrices. Je suis d’elles, entièrement tissé*. 2015.

Fig. 97. Cuenco cerámico restaurado con el método kintsugi.



Interesante son los retratos de los soldados chilenos²⁸, ensalzados como héroes de guerra que, con el fin de conseguir una pensión vitalicia o una prótesis del Estado, posaron semidesnudos ante una cámara mientras apoyaban sus muñones en pedestales como si de esculturas clásicas se trataran. Interesante es también *El Museo Atlántico que realiza* en varias fases el escultor británico Jason DeCaires Taylor²⁹, quien ha instalado en el fondo marino del Municipio de Yaiza (Lanzarote) un conjunto escultórico de cemento. La idea es que estas esculturas, realizadas

25 Vid. Keulemans, Guy, “The Geo-cultural Conditions of Kintsugi”. *The Journal of Modern Craft*, vol. 9, 2016, pp. 15–34, en: <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17496772.2016.1183946>> (11-V-2015)

26 Gugenheim, Hélène, en: <<http://helenegugenheim.com/?cat=4>>

27 Gugenheim, H., Citado por EFE, “El arte de cicatrizar con láminas de oro”, ABC Digital, 19 de enero de 2016. En: <<http://www.abc.com.py/mundo-curioso/el-arte-de-cicatrizar-con-laminas-de-oro-1445607.html>> (22-III-2016)

28 Bezerra, Mauricio, “Anónimos soldados de la Guerra del Pacífico. Mutilados por la Patria”, en: <<http://www.theclinic.cl/2011/10/16/mutilados-por-la-patria/>> (19-XI-2016) Vid. Memoria chilena. Biblioteca nacional de Chile. Las imágenes de la Guerra del Pacífico Fotografía de Guerra (1879–1884). En: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-630.html#presentacion>>

29 Vid. Website del Museo Atlántico, en: <<http://www.underwatersculpture.com>>; Website del artista Jason DeCaires Taylor, en: <<http://www.cactlanzarote.com/portfolio/museo-atlantico/?lang=en%3Flang%3Den#1455148588966-16734f0e-6c9a481d-80c27eba-3cf9>>

3.3.

con los moldes de los cuerpos de los habitantes de la isla, sean cubiertas por moluscos, corales y algas hasta ser confundida con rocas o corales. Este museo marino puede hacernos recapacitar a cerca de los objetos artísticos, de incalculable valor, que yacen en el fondo marino debido a los naufragios que han tenido lugar a lo largo de la historia. Parece ser que, con este *Museo Atlántico de Lanzarote*, el artista pretende advertirnos de la fugacidad del hombre y de sus artefactos en comparación con los millones de años que han tenido que transcurrir para la creación azarosa de los objetos de la naturaleza.

En el hipotético caso de que desapareciera sobre la faz de la Tierra una cultura o la especie humana, ¿qué sentido tendrían sus construcciones o representaciones abandonadas a merced de la naturaleza? ¿Qué supondrían para un animal o una planta? ¿Qué tipo de observadores serían éstos? Son algunas de las cuestiones que trata *Aftermath: Population Zero* (2008)³⁰. En este interesante documental, creado con la ayuda de numerosos científicos, se recrea cronológicamente un hipotético futuro post-apocalíptico sin hombres, en el que los monumentos más representativos y grandiosos de la humanidad, como la Torre Eiffel o la Estatua de la Libertad, llegan a desaparecer en pocos siglos por la acción destructiva de la propia naturaleza, siendo los objetos de plástico los más perdurables. En cuestión de 10.000 años todo el legado del hombre, a excepción de construcciones como la Gran Muralla China, habrían desaparecido. Sólo en la Luna se conservarían durante millones de años, debido a inexistencia microorganismos, de oxígeno y la poca erosión, algunos vestigios humanos como son la bandera de EE.UU y las huellas que dejaron los astronautas de la tripulación del Apolo 11 en 1969. *Aftermath: Population Zero* nos insinúa la brevedad de la historia del hombre en comparación con la edad de la Tierra y del universo, e intenta concienciarnos sobre gran la capacidad destructiva de los seres humanos, de lo efímeros que resultan sus artificios. Es curioso cómo el documental recrea la hipotética repoblación de estas ciudades fantasmas que realizan los animales y plantas, los únicos testigos de la desaparición pausada de los grandiosos monumentos y construcciones arquitectónicas que llegaron a pertenecer al hombre, obsesionado en dominar la naturaleza. En *Aftermath: Population Zero*, mediante programas recreación 3D, se muestra el proceso de deterioro de la Estatua de la Libertad que, debido a la falta de mantenimiento, acaba reducida a polvo por la acción de los fenómenos naturales. Las ruinas de la Estatua de la Libertad nos pueden recordar a las descripciones que Plinio el Viejo hace del Coloso de Rodas, considerado una de las

30 Rowley, Christopher (dir.), *AfterMath: Population Zero*, EE.UU, National Geographic Channel, 2008. Vid. en: <<http://channel.nationalgeographic.com/aftermath/>>

3.3.

Fig. 98. Recreación 3D de la Estatua de la Libertad. Aftermath: Population Zero. 2008.

Fig. 99. Philip Galle. The Colossus Solis. Siglos XVI–XVII.



7 maravillas de la antigüedad³¹. Ésta era una gigantesca e imponente escultura de bronce dorado del Dios Helio que, a pesar de ser considerada indestructible por los griegos, fue derribada por el terremoto que azotó Rodas entre los años 226–29 a.C.³²

El transcurso del tiempo, que conlleva la inevitable desaparición de todo objeto material, ha sido una de las grandes preocupaciones del hombre, siendo el tema principal de las moralizadas vanitas del barroco. Pero las obras deben hacer frente a la degradación y la destrucción causada por los agentes ambientales (humedad, oxidación, organismos, etc), a los imprevisibles accidentes y catástrofes naturales (terremotos, inundaciones, naufragios, etc) y la acción del hombre. Recordemos el incendio del Alcázar de Madrid del año 1734, en el que se llegó a perder obras de Velázquez, Raphael o da Vinci; o el gran terremoto que asoló Lisboa el año 1755, en el que una colección importante de pinturas de Rubens y Tiziano desaparecieron tras derrumbarse el Palacio de Ribiera. Otra gran pérdida fue cuando uno de los grandes lienzos de Monet, pertenecientes a la serie *Nenúfares*, fue calcinado en un incendio que, debido a un descuido de un trabajador, se produjo en el MoMA en 1958. Otro ejemplo es cuando *El Pintor de Pablo Picasso* fue destruido cuando el avión que lo transportaba rumbo a Canadá se estrelló en 1998; o cuando *El Actor*, también de Picasso, fue dañado en 2010 cuando una visitante tropezó y cayó sobre él en el Museo Metropolitano de Nueva York. Pero destrucciones más absurdas se han dado, como la que protagonizó un espectador que, tras amarrarse los cordones, tropezó e hizo añicos una vasija de la dinastía Qing.

31 El *Coloso de Rodas* fue uno de los proyectos escultóricos más ambiciosos del periodo helenístico.

“Según nos refiere uno de los escritores romanos, Plinio el Viejo, en el libro XXXVI de su *Historia Naturalis*, capítulo XXII, este indicador marítimo situado ante la entrada al puerto de Rodas era una estatua de 34 metros de altura dedicada a Helios, el dios del sol. Debió ser levantada en el año 300 a. C. por el escultor Chares de Lidos, el cual empleó doce años en su modelado y vaciado. El vaciado en bronce de esta colosal figura constituye por sí solo una asombrosa demostración de la capacidad técnica alcanzada en aquellos tiempos”. Coll, Pieter, *Esto ya existió en la antigüedad*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1986, p. 28.

32 Aunque se desconozca el emplazamiento real del *Coloso de Rodas*, en algunos grabados renacentistas se recrea presidiendo la entrada del Puerto de Rodas con una antorcha en la mano. *Vid.* Grabados del *Coloso de Rodas* de Mallet (1683) y de Philip Galle según Martín van Heemskerck (S.XVI).

3.3.

Debemos tener en cuenta la destrucción de obras de arte que el hombre ha llevado a cabo por actos de violencia intencionados, sean de forma individual o colectiva, movidos por ideas políticas, religiosas o por deseos personales, de forma premeditada o en un arrebato de locura.

Cuando se atenta contra el patrimonio nacional, se atenta contra la memoria o la identidad cultural de un pueblo, por lo que podríamos hablar de una victimización del cuerpo social. Pero destruir una obra de arte que cumple una función determinada en una sociedad no es lo mismo que destruir una obra de arte que no tiene un fin externo a sí misma. Atentar contra una obra que represente los ideales políticos o religiosos de una comunidad es diferente que destruir una obra hecha sólo para el disfrute estético. Los actos violentos de este tipo suelen tacharse de vandálicos o iconoclastas. Pero “iconoclasia” es un concepto con la que solemos referirnos a la destrucción de imágenes en general. En un principio, esta palabra estuvo relacionada con la destrucción de imágenes religiosas que se llevó a cabo durante *La guerra de las imágenes* en Bizancio³³ y la *Reforma protestante*. Pero hemos de decir que en determinados periodos del cristianismo, del judaísmo o del islamismo, en los que se luchaba contra la idolatría, se han destruido numerosas imágenes religiosas y se ha fomentado la utilización de símbolos abstractos. Iconoclasia viene a significar “romper imágenes”, es un concepto utilizado por primera vez durante la “querrela de imágenes” bizantinas³⁴. Mientras que “vandalismo” es una adaptación de “vandalisme”, palabra usada durante La Revolución Francesa³⁵. Actualmente, el término de vandalismo es usado para denunciar todo acto “irracional” que puede causar algún tipo de daño o desorden en nuestra sociedad. Durante la Revolución Francesa numerosos símbolos y monumentos monárquicos fueron destruidos y sustituidos por consignas revolucionarias. Según Darío Ganboni, los historiadores poco han atendido a la destrucción del arte en los siglos XIX y XX, siendo los episodios de iconoclasia más recientes los más desconocidos³⁶. Una excepción fue cuando los nazis destruyeron miles de obras contemporáneas durante la Segunda Guerra Mundial.

33 Se dieron dos estallidos iconoclastas importantes en Bizancio en los siglos VIII y IX. Vid. Karlin-Hayter, Patricia, *The Oxford History of Byzantium: Iconoclasm*, Oxford University Press, 2002.

34 “La Querrela Iconoclasta representa uno de los períodos más álgidos de la historia del Imperio Bizantino. Esta debe comprenderse como un conflicto que afectó a la sociedad bizantina producto de la política imperial impuesta por el primer emperador de la dinastía Isáurica –León III (717–741)–, que implicaba la destrucción de los iconos religiosos y la persecución de sus adoradores, haciéndose extensiva, de forma intermitente, hasta 843”. Barbé Paiva, Jorge, “Repercusiones de la Querrela Iconoclasta en el Imperio Bizantino (717–843). Consecuencias en los ámbitos religioso, artístico y político”, *Historias del Orvis Terrarum*, nº 2, 2009, pp. 66–75, en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3621470>> (21-III-2016)

35 Ganboni, Darío, *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, p. 27.

36 *Ibidem*, p.16.

3.3.

El término *iconoclasia* ha sido utilizado también para designar actitudes y formas artísticas típicas del siglo xx, época en el que la destrucción llegó a convertirse en parte del proceso creativo de muchos artistas³⁷. En el S. XIX solía verse a un iconoclasta como un enemigo de la belleza, como una persona de clase social baja con tendencia al desenfreno. Goya, en su boceto *No sabe lo que hace* (1814–1817), retrata a un hombre que, tras haber destrozado un busto, permanece subido en una escalera con los ojos cerrados sosteniendo un pico. El iconoclasta es representado con fealdad, con rasgos fisionómicos o gestos que denotan ignorancia, escasa inteligencia o naturaleza criminal³⁸.

El retrato de un emperador o soberano, que es la máxima representación del poder, suele ser destruido si, tras acabar su mandato, pierde el respeto. Sólo es conservado cuando su calidad artística ha sido valorada positivamente. Recordemos las enormes estatuas de Stalin, erigidas en espacios públicos, que fueron destruidas tras el fin del comunismo soviético. Muchas de ellas, curiosamente, fueron realizadas tras la destrucción y fundición de otros monumentos que representaban ideales contrarios a su régimen. La efigie de Stalin de Budapest, de 8 metros de altura, fue derribada de su enorme pedestal cuando un grupo de ciudadanos tiraron de las cuerdas y los cables de acero que ataron a su cuello. Posteriormente fue arrastrada por las calles y descuartizada el 24 de Octubre de 1956, siendo objeto de insultos y mofas de los ciudadanos que se agolpaban a su alrededor deseosos de llevarse algún fragmento de recuerdo a casa. En el pedestal sólo quedaron las botas de bronce de la enorme escultura, por lo que el lugar fue llamado durante un tiempo “La plaza de las botas”.

La gigantesca estatua del dictador Sadam Huseim con el brazo en alto fue también arrancada de su pedestal en Bagdad, el 9 de Abril de 2003, con una grúa tiró de una cuerda que, previamente, un soldado estadounidense le ató al cuello. Este acontecimiento, retransmitido a tiempo real por tv, alcanzó su máximo clímax cuando la escultura cayó y fue hecha añicos por un grupo de iraquíes que saltaron sobre ella y la golpearon mientras gritaban. En *Las tortugas también vuelan* (2004)³⁹, la primera película grabada en Iraq desde el derrocamiento de Saddam Huseim, se hace un guiño a la oleada de acciones iconoclastas que tuvieron lugar en Iraq contra las estatuas de Sadam Huseim cuando su régimen acabó. En las escenas finales un niño sostiene un brazo de

37 Ejemplos de autores que incorporan la destrucción en su proceso creativo: Jean Tinguely, Nike Saint Chapelle, Lucio Fontana, Arman, Chris Burden, etc.

38 Ganboni, D., *op. cit.*, pp. 24–25.

39 Fue escrita, dirigida y producida por Bahman Ghobadi y, aunque fue estrenada el 2005 con el título *Lakposhta hám parvaz mikonand* (*Turtles Can Fly*), en España es estrenada el 18 de marzo de 2005.

3.3.

bronce de una estatua de Huseim que compra con el dinero que ganó tras vender unas minas antipersonas. Como si de un trofeo se tratara, lleva a su amigo Satélite el pesado y preciado brazo, un chico que acaba de perder un pie tras pisar una mina. Satélite es el líder de un grupo de menores de un campo de refugiados kurdoiraquíes que se dedican a desenterrar y vender minas por una mísera cantidad de dinero. Pero para estos niños, obligados a comportarse como adultos, la inocencia y el juego son claves para hacer frente a la contingencia con la que lidian cada día.

Fig. 100. Estatua de Stalin derribada y arrastrada por las calles en Budapest. 1956.

Fig. 101. Niños con brazo de la escultura de Saddam Huseim. Fotograma de la película *Las tortugas también vuelan* de Bahman Ghobadi. 2004.



Interesante es la lectura que Félix Duque hace de los efectos que tuvo la bomba de la guerrilla que, en Julio de 1995, reventó *El Pájaro* en Colombia, la anodina escultura pública de la paloma de la paz que realizó Fernando Botero. Este monumento contrastaba con la realidad pavorosa que pretendía edulcorar, la extrema violencia que diariamente tiene lugar en las calles de Medellín por los problemas relacionados con el narcotráfico. Pero la pesada escultura, tras ser objeto de la misma violencia que pretendía denunciar, se abre accidentalmente a nuevas lecturas, “quedando revestido entonces, en esa doble determinación, como *objeto* que lo torna en sujeto del terror, en genuina obra de arte, y a la vez – y por ello mismo– en símbolo de cohesión urbana. Que la paz sólo se ofrece rota, maltrecha: como un recuerdo y una premonición”.⁴⁰

Fig. 102. El pájaro, escultura de Fernando Botero ubicada en el Parque San Antonio de Medellín y destruida en junio de 1995.



40 Duque, Félix, *Terror tras la postmodernidad*, Madrid, Abada Editores, 2005, pp. 45–46.

3.3.

Existen muchas formas transformar una imagen por medio de un acto vandálico. Se le puede añadir un elemento que no tenía (color, grafiti, objeto) o se le puede sustraer alguna de sus partes, cambiar su orden o emplazamiento. Además, la modificación no tiene por qué ser degenerativa o negativa, puede ser también constructiva o positiva para una comunidad. En el acto iconoclasta hay un juego de poder en el que siempre existe un ofensor y un ofendido. Pero para que esto tenga lugar debe existir una degradación previa de la persona, la institución o el ideario que representan estas obras. Es necesaria la construcción previa del enemigo, fomentar el odio y el miedo para llevar a cabo un acto vandálico. El grafiti puede ser una buena estrategia para cambiar fácilmente el significado de un monumento. Su carácter anónimo y espontáneo resulta especialmente interesante. Un ejemplo puede ser el Muro de Berlín. De él se conserva una parte, de más de 1 km de longitud, conocido como East Side Gallery, en el que numerosos artistas de todo el mundo plasmaron con graffitis sus críticas en favor de la paz y la libertad. Este tramo, de gran interés turístico, ha sido declarado patrimonio cultural. Los esfuerzos por restaurar y conservar muchas de sus pintadas deterioradas parecen reflejar una contradicción, pues el grafiti se caracteriza por ir en contra de lo institucionalizado. No tiene mucho sentido tratar a un grafiti, que suele surgir espontáneamente, en señal de protesta y con carácter efímero, como si de una obra de arte (propriadamente dicha) se tratara, pues esto neutralizaría en gran parte su sentido y carga subversiva. Pedir un grafiti por encargo para decorar la urbe a uno de los artistas urbanos más cotizados del momento como Obey, es una contradicción y un verdadero despropósito⁴¹

Interesantes son también las intervenciones anónimas que se han realizado a monumentos. Conservar representaciones del pasado que aludan a regímenes dictatoriales en sociedades democráticas actuales no significa que sea aprobado lo que representan, sino todo lo contrario, puede generar en la ciudadanía una confrontación crítica y servir como advertencia a generaciones futuras. Tenemos la responsabilidad de preservar representaciones del pasado que incluso son portadoras de mensajes o ideologías difíciles de aceptar o de asimilar en la actualidad. ¿Dónde están los monumentos construidos en honor a Franco en nuestro país? ¿Qué supuso el régimen franquista y qué significan para las personas nacidas después de la transición española? ¿Y los monumentos de la II República?

41 Como por ejemplo ocurrió cuando Obey realizó un gran mural en un edificio adyacente al CAC Málaga (Centro de Arte Contemporáneo de Málaga) por encargo de su director Fernando Francés, con el fin de revalorizar la zona. Vid. Laura, G. Torres, "El arte de la desobediencia de Obey y D*Face", RTVE1 Noticias-Cultura, 26 de Junio de 2015, en: <<http://www.rtve.es/noticias/20150626/arte-desobediencia-obey-dface/1168560.shtml>> (30-VI-2015).

3.3.

Diferente fue el caso del asaltante que, creyéndose Jesucristo, destruyó la cara de la Piedad de Miguel Ángel en el Vaticano⁴² con un martillo de escultor el 21 de Mayo de 1972. Pero el agresor fue reducido y protegido a la vez por un bombero que se encontraba entre un grupo de feligreses que, humillados, querían agredirlo. El Papa, tras el grave incidente, conmemoró a este valiente hombre con la cruz de caballero de San Gregorio, pues evitó la destrucción de unos los iconos más poderosos de nuestra cultura, la de la madre sufriente sosteniendo en sus brazos a su hijo muerto, el hijo de un dios que nunca pisó tierra, a pesar de haber creado al hombre a su imagen y semejanza. ¿No es igualmente delirante morir o matar por defender imágenes que representan personajes o ídolos ficticios? ¿Arriesgar nuestra vida por ideas delirantes que hemos asumido como normales? ¿Por qué esta necesidad del hombre? Irracionales eran tanto la agresión a la Piedad como el intento arriesgado de protegerla.



Fig. 103. Atentado contra la Piedad de Miguel Ángel en el Vaticano. 1972.

La Piedad de Miguel Ángel, después de ser restaurada, fue protegida por un cristal blindado, como la *Mona Lisa* de da Vinci, cuya caja de cristal antibalas fue un regalo de cortesía del Gobierno japonés tras el ataque que sufrió en el *Museo Nacional de Tokio*, cuando una espectadora le roció pintura roja en spray. Esta medida de seguridad pudo protegerla del impacto de una taza – souvenir del museo– que una visitante del Louvre arrojó contra ella. El robo de esta emblemática pintura⁴³ fue un hecho que, debido a su gran repercusión mediática, aumentó la afluencia de visitantes al Louvre deseosos de contemplar la ausencia del óleo. Interesantes fueron las impresiones que tuvieron Frank Kafka y Max Brod, quienes, tras viajar a París desde Milán y esperar en

42 Laszlo Todt se llamaba el asaltante. Tenía 33 años y viajó desde Australia convencido de que era Jesucristo resucitado. Creía que Dios veía a la Piedad de Miguel Ángel como un insulto, pues al ser eterno no podía nacer de una mujer. Vid. Ganboni, D., *op. cit.*, pp. 268-270.

43 La Gioconda fue robada el año 1911 por Vincenzo Peruggia, un antiguo empleado del Louvre que, tras desmontar el lienzo, salió con la pintura oculta bajo la ropa. El ladrón la tuvo dos años en su apartamento hasta que fue detenido por la policía cuando intentó venderla al director de la *Galleria degli Uffizi*. Tanto a Guillaume Apollinaire como Pablo Picasso fueron acusados del robo por sus declaraciones contra el arte tradicional e ideas iconoclastas vanguardistas.

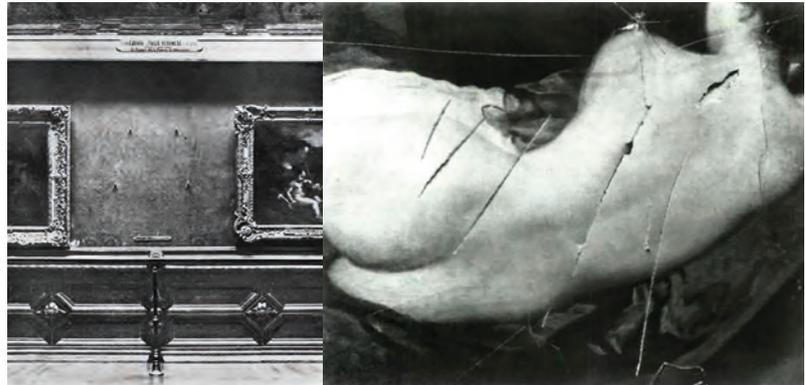
3.3.

una larga cola para acceder al Louvre, vieron absortos el hueco de pared que dejó el retrato raptado⁴⁴.

Diferente sentido tenía el gesto iconoclasta que realizó Marcel Duchamp cuando dibujó el bigote a una reproducción de la Mona Lisa de una tarjeta postal. Este ready-made dadaísta⁴⁵ pretendía hacernos reflexionar sobre el mismo acto de contemplación estética, a la que nos predispone el espacio museístico, y mofarse del aura que creamos en torno a las obras expuestas. El cuadro de René Magritte *La Clef des champs* (1936), en el que vemos representada una ventana rota, desde la que se ve un paisaje con árboles, parece relacionarse con este gesto irreverente de Duchamp, quien nos invita a romper con el marco estético acostumbrado y traspasar la delgada línea divisoria entre el arte y la vida cotidiana. Quizá pueda relacionarse esto con el gesto transgresor que Lucio Fontana realizó cuando apuñaló lienzos en blanco, invitándonos a contemplar entre las brechas de la tela, connotada a lo largo de la historia, la nada que sustentaba la representación.

Fig. 104. Hueco en la pared del Museo del Louvre tras el robo de la Mona Lisa en 1911.

Fig. 105. Detalle de *La Venus del Espejo* de Velázquez agredida por Mary Richardson en la National Gallery de Londres.



La Gioconda es un óleo que representa el modelo de belleza femenino renacentista por excelencia, como también lo es la *Venus del espejo* de Velázquez en el barroco, una de los desnudos más bellos de la historia que la feminista Mary Richardson destruyó con un hacha corta en la National Gallery de Londres. Esta militante lo atacó en señal de protesta por el arresto de Emmeline Pankhurst, la líder del movimiento sufragista que reivindicaba el derecho al voto de la mujer en su país. Este acto vandálico constituyó todo un escándalo público, pues Richardson atentó contra uno de los estereotipos de belleza más admirados de la historia del arte que, para muchas feministas, representaba la cosifica-

44 Una anécdota sobre la que reflexiona Darian Leader en su ensayo *El robo de la Mona Lisa. Lo que el arte nos impide ver*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2014.

45 Realizado en 1919 y titulado *L.H.O.O.Q.*, el homófono de la expresión francesa de "Elle a chaud au cul" (Ella tiene el culo caliente). Duchamp con esta obra no pretendía mofarse de la obra de Da Vinci, sino de la mirada del espectador, de su predisposición o actitud estética aprendida.

3.3.

ción de la mujer⁴⁶.

Especialmente curiosas son las agresiones a obras que los espectadores han realizado utilizando las mismas medidas de seguridad que las protegían. Este fue el caso del estudiante que golpeó con una valla de seguridad el gran lienzo de Barnett Newman en la National Galerie de Berlín, el 13 de Abril de 1982, instigado posiblemente por su título *quién teme al rojo, al amarillo y al azul IV (1969-1967)*. Pero también existen casos en los que una obra es destruida por su propio autor para deshacerse de ella o, por el contrario, es destruida por otro artista con el fin de crear una obra diferente. *Erased de Kooning (1953)* fue una controvertida obra que Robert Rauschenberg realizó al borrar meticulosamente un dibujo que pidió a de Kooning. Esta intervención incidía en la destrucción como parte del proceso creativo. En cambio, otros creadores han optado por la destrucción de copias de otras obras. La artista Valerie Hegarty dispara, acuchilla y quema pinturas que reproduce antes de exponerlas, haciendo dudar al espectador si la agresión fue intencional o accidental. Otro ejemplo es el vídeo *Habla (2008)*, en el que la controvertida artista Cristina Lucas destroza a martillazos una reproducción de tamaño real del *Moisés* de Miguel Ángel, denunciando así el monoteísmo patriarcal de Occidente. Asimismo, están las obras realizadas a través del reciclaje de objetos cotidianos destruidos, como ocurren con las famosas *Cóleras* y *Combustiones* que realiza Arman a partir del 1961 destrozando y quemando valiosos instrumentos musicales; o los *Dé-collages* que Wolf Vostell hizo rasgando carteles publicitarios de la calle.

Fig. 106. Chris Burden esperando a que su amigo le dispare. Performance Shoot. 1971.

Fig. 107. Marina Abramovic manoseada por un espectador en su performance Rhythm. 1974.



Numerosos son los artistas contemporáneos que han utilizado su propio cuerpo como soporte de agresiones o autoagresiones con el fin de llevar a cabo una catarsis o una denuncia social. No olvidemos el polémico artista Chris Burden en su acción “Shoot” (1971), quien pidió a un amigo que le disparara en el brazo izquierdo. En cambio, Marina Abramovic en *Rhythm 0* (1974), una performance de 6 horas, incitó a los espectadores a que lacerasan su cuerpo desnudo con diferentes instrumentos de tortura

46 Vid. “Miss Richardson’s Statement” *The Times*, London, March 11, 1914; Reit, Seymour, *El día que robaron la Mona Lisa (The Day They Stole the Mona Lisa)*, Summit Books, 1981.

3.3.

que dispuso en la sala de exposiciones. No obstante, este tipo de acciones son bastante contradictorias, pues los artistas utilizan la violencia que pretenden denunciar, siendo un fácil recurso para crear expectación y un modo de descontextualizar el dolor.

Se han dado el caso de obras que han sido destruidas por los propietarios. El mural que Diego de Rivera realizó el año 1933, en el Rockefeller Center de Nueva York, fue destruido por sus alusiones al comunismo. No más suerte corrió el retrato del Primer ministro del Reino Unido que hizo el pintor modernista Graham Sutherland, quien, al no representarlo de forma idealizada, fue ocultado y destruido por su esposa. También se ha dado el caso de obras que han sido compradas para ser destruidas. John Ruskin, uno de los más importantes críticos de arte de su tiempo, quemó la serie de grabados *Los caprichos de Goya* (1797–1798) tras adquirirlos en 1872, pues los consideraba un insulto moral que La Santa Inquisición debía haber destruido en su momento. No olvidemos tampoco al excéntrico multimillonario japonés Ryoei Saito, quien pidió que lo incineraran en su funeral junto al Retrato de Dr. Gachet de Van Gogh, que compró por el desorbitante precio de 82.5 millones de dólares.

Numerosos autores han creado obras que se han autodestruído. Recordemos *Homenaje a Nueva York* (1960), la *Métamatic* de Jean Tinguely que explotó en el patio del MOMA. O la instalación *My Red Homeland* (2003) de Anish Kapoor⁴⁷, que parece aludir al proceso cíclico de creación y destrucción que tiene lugar en el arte y en el universo.

Son asiduas las destrucciones de obras por una confusión del personal de mantenimiento de los edificios en el que se exhiben. Es bastante común la noticia de obras tiradas a la basura al ser confundidas con desechos en bienales o en ferias de arte por los limpiadores. También se ha dado el caso en el que los espectadores han confundido obras de arte con la basura que han encontrado en un espacio expositivo. Así pues, lo que puede ser considerado un desecho, desastre o accidente en la vida cotidiana, puede ser contemplado como una creación en otro contexto. No es extraño que estas confusiones tengan lugar pues, actualmente, los límites del arte contemporáneo se tornan más borrosos que nunca. Tales confusiones resultan interesantes para abrir debates sobre las fisuras y las propias contradicciones del sistema del arte. ¿Cómo iban a saber los trabajadores de Melbourne (Australia) que estaban cometiendo un atentado cuando destruyeron el cotizado graffiti de Banksy mientras instalaban una tubería?

47 Esta instalación la realizó en el CAC Málaga con un círculo de 12 metros de diámetro, hecho con 25 toneladas de cera y vaselina roja, un motor hidráulico y un brazo de acero en constante movimiento que iba dando forma al material. En: <<http://cacmalaga.eu/2006/01/27/anish-kapoor/>>

3.3.

Una de las agresiones a obras de arte que más repercusión mediática ha tenido en los últimos años ha sido la que protagonizó un espectador que fue arrestado en la exposición temporal *According To What?*, organizada en el Pérez Art Museum de Miami. El vándalo arrojó contra el suelo uno de los caros jarrones de la serie *Colored Vases* (2007–2010) del polémico artista Ai Weiwei. La serie fue realizada con piezas cerámicas de la Dinastía Han –de más de 2000 años de antigüedad– que Weiwei sumergió en pintura industrial de vivos colores, lo que supone todo un atentado contra el patrimonio chino. El espectador que destruyó el jarrón intervenido por WeiWei era un artista local que, en señal de protesta por la poca visibilidad que se le daban a los creadores de la zona, quiso imitar la obra *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), la secuencia fotográfica de una performance en la que WeiWei hace añicos otro jarrón, también de la dinastía Han, tras dejarlo caer de sus manos. Aunque el artista oriental pretendía denunciar la degradación que sufría el patrimonio cultural chino por el excesivo turismo con *Dropping a Han Dynasty Urn*, ésta acción supone una gran contradicción que evidencia las grandes brechas existentes en el paradójico mundo del arte.

Fig. 108. Ai Weiwei. *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995–2009) y *Colored Vases* (2007–2010) en el Museo de Arte Pérez de Miami.

Fig. 109. Imagen de la serie *Colored Vases* con el jarrón que rompió un espectador.



En la película *Children of men* (2006) de Alfonso Cuarón, basada en la novela homónima de Men de P. D. James, resultan especialmente interesante la escena en la que Theo, el protagonista, visita el *Ministerio de las Artes*, una institución creada para velar por la conservación de las obras maestras de la historia del arte en una época en la que nuestro planeta está sumido en un caos debido a las guerras, el terrorismo y las epidemias que lo azotan. Esta película refleja el desolador panorama de un futuro no muy lejano (2027), en el que la especie humana ha quedado estéril y la noticia del asesinato de un muchacho de 18 años, considerado el hombre más joven del mundo, llega a constituir un trágico acontecimiento internacional. Theo visita el ficticio Ministerio de las Artes para hablar con el ministro, quien parece más preocupado en rescatar e impedir la destrucción de valiosas obras de arte que a seres humanos. Impresiona el interior de la majestuosa estancia, decorada con el famoso grafiti *kissing coppers* de Banksy (2005), *el Guernica de Picasso* (1937) y el imponente

3.3.

David de Miguel Ángel (1501–04), que tiene su pantorrilla izquierda mutilada tras sufrir una agresión. En el lugar de la falta, una barra de metal, que como una prótesis une su pie con el resto de gran cuerpo de mármol, ayuda a la escultura a mantenerse en equilibrio sobre el pedestal. Muy significativa es la pareja de perros que, a pesar de pertenecer a la raza de canes más altos (loberos irlandeses), parecen insignificantes en comparación con la monumental escala del *El David*. Estos perros, que parecen custodiar a la estatua del héroe accidentado –lo que parece un guiño quizá a dos leones de Hércules–, gruñen y son calmados por el ministro, quien se lamenta por no haber podido impedir la destrucción de *La Piedad* (1498–99) de Miguel Ángel. Sin duda, la película refleja el materialismo y la especulación existente en nuestra sociedad, donde una obra de arte suele ser más valiosa que miles de vidas humanas. El director de la película nos hace recapacitar acerca del valor que tienen las obras del arte en un contexto adverso, y sobre el del sentido que éstas tienen si la humanidad desapareciera.

Fig. 110. Alfonso Cuarón. *Children of Men* (fotograma). 2006.



Actualmente continúan los ataques iconoclastas. Un ejemplo reciente que ha conmocionado al mundo han sido los perpetrados por los yihadistas del Estado Islámico contra el patrimonio asirio en Mosul, que tiene unos 4000 años de antigüedad⁴⁸. Antes de que los talibanes arrasaran con excavadoras la ciudad de Nimrud en el año 2015, en el 2001 hicieron explotar los Budas de Bāmiyān en Afganistán.

Fig. 111. Yihadista destruyendo con una radial la estatua del dios Lamassu en Nínive (Iraq).



48 Vid. video BBC: <http://www.bbc.com/news/world-middle-east-31647484>

3.3.

Por último es interesante señalar todas esas obras de arte que nunca llegaron a materializarse, llegándose a quedar en proyecto, idea o boceto, o las obras que nunca fueron acabadas por sus autores y parecen estar a medio camino entre la construcción y al destrucción.

3.4.

REPRESENTACIÓN QUE ACCIDENTA

Existen obras de arte que, debido a sus formas, materiales nocivos, grandes dimensiones o su elevado peso, han provocado accidentes que han herido o matado a espectadores, técnicos de montaje o a sus propios autores. Estas peligrosas obras han deteriorado el espacio en el que se exhibían o han provocado confusiones e imprevisibles revueltas sociopolíticas debido a su mensaje ambiguo, incidentes que han obligado su retirada o su destrucción inmediata.

La intervención “Umbrelas” (1991), que la pareja de artistas Christo y Jeanne Claude llevó a cabo en Tejon Ranch (California) y en Ibaraki (Japón) de forma simultánea, con 1.340 paraguas amarillos y 1.760 azules (de 6 m de alto, 8,66 m de diámetro y más de 200 kg cada uno), provocaron un gran impacto en el paisaje. La intervención tuvo que ser desmontada antes de lo previsto, después de que uno de los paraguas volara, por una racha de viento en California, y matara a una mujer tras golpearla contra una roca. Después, durante la retirada de uno de los paraguas en Japón, uno de los operarios murió electrocutado cuando su grúa contactó con un cable de alta tensión⁴⁹.

Otro artista que ha provocado grandes controversias ha sido Richard Serra, quien suele crear esculturas con grandes planchas de acero. En 1975, uno de los técnicos que ayudaba a instalar su *Escultura N°3*, murió aplastado cuando uno de los puntales que la sostenía se rompió. La viuda del trabajador demandó al artista y a la compañía encargada de la instalación de la pieza, pero ambos fueron absueltos de toda culpa. En cambio, el fabricante de las placas de acero la indemnizó con medio millón de dólares. Pero este no es el único incidente causado por una obra de Serra. Otra

49 Daunt, Tina “Woman killed by Umbrella is Remembered”, *Los Angeles Times*, 31 de octubre de 1991, en: http://articles.latimes.com/1991-10-31/local/me-668_1_giant-umbrellas (1-V-2015); Montagut, A., “Las sombrillas de Christo provocan una segunda víctima”, *El País*, Washington, 1 de noviembre de 1991, en: http://elpais.com/diario/1991/11/01/cultura/688950003_850215.html (17-V-2015)>

3.4.

de sus pesadas esculturas cayó sobre dos hombres durante su desmontaje en la Galería de Leo Castelli en 1988, aplastando la pierna de uno de ellos y rompiendo una de las vigas de la sala, lo que obligó su rápida evacuación.

Fig. 112. Doris Salcedo. *Shibboleth*. 2007. Tate Modern.



Accidentes no tan graves han tenido lugar en otras exposiciones. En la inauguración de *Shibboleth* (2007), la instalación que de Doris Salcedo hizo en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern, muchos espectadores despistados se lesionaron cuando introdujeron el pie en la gran grieta que recorría la sala. Con esta profunda abertura en el suelo, que parecía haber sido causada por un terremoto, la artista pretendía hablar sobre las grandes fisuras sociales y culturales existentes en el mundo. Pero este incidente nos es el único que ha tenido lugar en la sala de las Turbinas. En 2006 algunos visitantes sufrieron golpes y contusiones tras descender, desde el quinto piso, por los cinco enormes toboganes en espiral que Carsten Holler instaló y tituló *Test Site* –“Lugar de Prueba”–, una intervención con la que reivindicaba espacios de juego y recreo en los museos. Diferente fue cuando prohibieron a los espectadores interactuar con los cien millones de pipas de porcelana, hechas a mano por artesanos chinos, que tapizaron el suelo de la Sala de las Turbinas en la exposición *Pipas de Girasol* (2010) de Ai Weiwei. Los días posteriores de su inauguración se restringió el acceso por miedo a que el tóxico polvo cerámico, desprendido por la fricción entra las pipas, pudiera ser inhalado por los espectadores, quienes solían llevarse las semillas como souvenir a casa. Con esta muestra el artista disidente chino pretendía denunciar la situación precaria en la que vivían miles de ceramistas de pueblo de Jingdezhen, que quedaron en paro tras cerrarse sus talleres. Weiwei nos hace reflexionar acerca de la sobreproducción y explotación de los trabajadores chinos en la actual era de la globalización, época en la que las empresas occidentales suelen instalar sus fábricas sin cumplir las pertinentes medidas de seguridad. Así pues, parece absurdo y perverso tanto declarar perjudicial una instalación por el polvo que puede generar, como el uso que hace WeiWei de la mano de obra de los artesanos cuya situación pretende visibilizar.

3.5.

REPRESENTACIÓN POR ACCIDENTE

Un objeto artificial o natural puede llegar a convertirse accidentalmente en la representación de una cultura o de una especie desaparecida. Con “representación accidental” nos referimos a objetos animados o inanimados que, sin ser objetos artísticos u obras de arte creadas por el hombre, constituyen importantes testimonios de mundos perdidos que han sido descubiertos por azar. Esto ocurre con los registros fósiles que estudia la Paleontología, ciencia que trata de reconstruir la vida de los organismos terrestres desaparecidos (anatomía, filogenia, evolución, relación con el entorno o extinción), o con los restos materiales de civilizaciones del pasado que estudia la Arqueología (monumentos, obras de arte, documentos o utensilios). Pero del científico o arqueólogo se espera que le confiera a sus hallazgos un sentido dentro de la linealidad de la historia, lo cual dependerá de los intereses políticos, económicos o religiosos del momento, que condicionan su investigación y conservación. Los hallazgos arqueológicos que no interesen suelen ser subestimados, ocultados o destruidos. Preocupante es la descontextualización de los hallazgos arqueológicos y paleontológicos que suele realizarse hoy en día en exposiciones sobre catástrofes que extinguieron civilizaciones y especies. Sus montajes efectistas (videoproyecciones, juegos de luces y sonido, efectos 3d, audioguías, etc.) recuerdan más bien a las escenografías de una película Hollywoodiense o al decorado de un parque de atracciones. Esto ocurrió en la exposición *Pompeya, Catastrofe bajo el Vesubio*, que tuvo lugar en Madrid. En esta muestra se llegó a recrear una calle de pompeyana con más de 600 piezas procedentes, en su gran mayoría, del Museo de Nápoles. Pero no es extraño que ocurra esto en una cultura donde existe sobreabundancia de simulacros visuales y sonoros creados por las nuevas tecnologías.

Un buen ejemplo de representaciones accidentales son las ciudades de Pompeya y Herculano, arrasadas y cubiertas por los miles de toneladas cenizas, piedra pómez y lava tras la erupción del Vesubio en el año 79 d.C.¹. La rápida sepultura de estas ciudades, por la gruesa capa de sedimentos volcánicos, propiciaron la buena conservación de objetos inorgánicos (casas, utensilios de cerámica, piedra o metal) e inorgánicos (mobiliario de made-

1 Una catástrofe que Plinio el Joven contempló desde el otro lado de la costa y describió detalladamente al historiador Tácito en dos epístolas. Éstas se conservan de forma fragmentaria, constituyendo el testimonio escrito más antiguo sobre una catástrofe natural. *Vid.* Plinio, Epístolas 6, 16; 6, 20. Lindtner, Verena, “La descrizione dell’eruzione di Plinio il Giovane” en *Il Vesuvio. Un vulcano nella letteratura e nella cultura*, Grin Verlag, Wien, 2007; *Rivista di studi pompeiani*, Associazione Internazionale Amici di Pompei, VI, 1993–94, Roma, Ed. Lérma di Bretschneider.

3.5.

ra, textiles, alimentos, huesos, etc)². El desarrollo de la catástrofe fue diferente en ambas ciudades. Mientras que Herculano acabó sellada con una masa viscosa de sedimentos volcánicos y lodo de unos 24 m de espesor, Pompeya fue enterrada por una capa menos compacta de cenizas y piedra pómez no superior a 8 metros³. A diferencia de otros catástrofes naturales como terremotos, inundaciones o incendios, la erupción volcánica del Vesubio llegó a fosilizar ámbitos inestables. Numerosos muebles de madera, alimentos y ropa fueron conservados por la rápida carbonización que sufrieron.

Fig. 113. Pan redondo carbonizado. 79 d.C. Casa de los Ciervos de Herculano. El dueño de la casa pudo identificarse por el nombre que puede leerse en el sello ("Granius Verus").

Fig. 114. Cuna de madera carbonizada. S-I d.C. Casa de M.P.P. Granianus de Herculano. En ella pudo encontrarse restos del esqueleto del bebé y fibras textiles.



Lo más sorprendente de todo fueron los moldes de los cuerpos de las víctimas, obtenidos en el S. XIX tras rellenarse con yeso los huecos que dejaron, tras descomponerse, en la masa sólida de sedimentos que los cubrió⁴. Esto constituyó un hito en el mundo de la arqueología pues, por primera vez, se pudo conocer el aspecto que tenían los hombres de la antigüedad. Estos moldes reflejan con gran realismo los cuerpos de las víctimas en el momento de su muerte.

Debido a la fina granulometría de las cenizas pudieron obtenerse detalles insignificantes de su anatomía, conocerse su alimentación, las enfermedades que padecían y los parásitos solían tener⁵. Llama la atención la postura de las víctimas del Vesubio, algo que pudo conocerse por medio de la reproducciones que se realizaron al rellenar con yeso los moldes de sus cuerpos. La posición de *esgrimista* o de *cadaveric spam* que éstas adoptan, se debe a la fuerte contracción de sus músculos que provocó las altas temperaturas. Esta tensión corporal no se debe ni a la des-

2 Los objetos de materiales orgánicos son difíciles de proteger de la descomposición y la corrosión que producen los microorganismos, el oxígeno, los animales y las plantas, además de los procesos de erosión del agua o del viento, de los cambios bruscos de temperatura y otros accidentes.

3 Deppmeyer, Korana, "Lo que quedó de la vida... Las ciudades del Vesubio después del 79 d.C. en Pompeya" en Almagro-Gorbea, Martín (com.), *Pompeya. Catástrofe bajo el Vesubio*, Cat. Exp. Canal de Isabel II, 6 de diciembre al 5 de mayo de 2013, Madrid, Gestión D.L., 2012, p. 83.

4 Este método, por el cual se obtenía el molde positivo en yeso, fue idea de Giuseppe Fiorelli, el primer director de las excavaciones de Pompeya realizadas en el siglo XIX.

5 Vid. Altares, Guillermo, "Los muertos de Pompeya se confiesan", *El País*, Madrid, 10 de octubre de 2015., En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/09/actualidad/1444410038_588923.html> (25-XII-2015)

3.5.

esperada lucha por la supervivencia ni a la larga agonía por asfixia, como se creía, sino al fuerte choque térmico que sufrieron los cuerpos⁶.

Son impactantes las figuras de yeso de las personas que, en su intento de protegerse de la imprevisible catástrofe, se abrazaban y tapaban los ojos. También impresionan los numerosos esqueletos carbonizados encontrados en los embarcaderos de Herculano. Éstos pertenecen a grupos de personas que, en su huida, fueron alcanzados por la ola piroclástica incandescente que llegó a evaporar sus tejidos corporales.

Fig. 115. Arqueólogos que extraen los cuerpos momificados de dos adultos y tres niños en Pompeya.

Fig. 116. Muertos del embarcadero nº 12 de Herculano. Vaciados en yeso.



6 El choque térmico fue producido por la avalancha de materiales incandescentes (de entre 300 y 600 °C) que descendió a gran velocidad (de 150–200 km/h) por las laderas del Vesubio tras el desmoronamiento de la descomunal columna piroclástica (de 30–40 km de altura), que arrasó todo lo que encontró en su camino. Las altas temperaturas causaría la muerte instantánea de los habitantes de Pompeya al provocar la ebullición de sus cerebros y la consiguiente rotura de sus cráneos, como apuntan investigaciones recientes. *Vid.* Mastrolorenzo, *et al.*, “Lethal Thermal Impact at Periphery of Pyroclastic Surges. Evidences at Pompeii.”, *PLoS ONE*, 5, 6, 2010, en: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2886100/>> (13–VII–2014)

3.5.

Las ruinas de Pompeya y Herculano no sólo relatan una tragedia. A través de ellas podemos conocer los modos de vida que los habitantes del antiguo imperio romano tenían. Los conocimientos detallados que tenemos de Pompeya y Herculano no se deben a los precisos métodos de investigación actuales (TAC, Scanner, análisis de ADN, etc), sino a la conservación que propició la misma catástrofe volcánica que hizo desaparecer estas ciudades. Estos yacimientos Constituyen son importantísimos debido a sus peculiaridades únicas. Interesantes son las investigaciones sobre las capas de sedimentos volcánicos (con restos vegetales, animales y humanos) de esta región italiana pues, a través de su investigación, podemos datar las sucesivas erupciones del Vesubio que han acaecido a lo largo de la Historia.⁷

No sólo los restos fosilizados de las ruinas de Pompeya y Herculano constituyen insólitos y valiosos incidentes producidos por la sucesión de fenómenos poco usuales. El yacimiento fósil de Burgess Shale de las Montañas Rocosas canadienses también lo es⁸. Los minuciosos estudios de este singular yacimiento, a pesar de su pequeño tamaño –no más grande que un edificio urbano– revelan que, hace más de 530.000.000 de años, existió una biodiversidad en nuestro planeta mucho mayor que la actual. El descubrimiento de la enorme variedad de diseños anatómicos de los organismos extintos, que el científico Stephen Jay Gould descubrió, así lo demuestra. Burgess Shale supuso un importante giro en la visión clásica de la evolución de las especies, según la cual el hombre es la culminación de un proceso lineal, pausado e inevitable de la forma orgánica más simple a la más compleja. Burgess Shale es la confirmación de los cambios imprevisibles que se han dado, y pueden darse, en la Historia Natural, de

7 En el año 1631 tuvo lugar una violenta erupción del Vesubio que destruyó prácticamente todos los edificios de Nápoles. El cuadro que el pintor Doménico Cargiulo realizó en la década de 1640, recrea el momento de la catástrofe y el pánico de los napolitanos, quienes decidieron llevar en procesión las reliquias de San Jenaro hasta el volcán para apaciguarlo. Actualmente, San Jenaro es el patrón Protector de Nápoles. Su sangre deshidratada se conserva en dos recipientes de vidrio que se exhiben en su catedral, existiendo en torno a ella una serie de creencias y prácticas religiosas no reconocidas oficialmente por el Vaticano. La sangre seca del santo que, parece ser, suele licuarse el sábado anterior al 1 de Mayo – el día en el que se trasladaron sus reliquias al Vesubio– es un extraño suceso que muchos napolitanos ven como acontecimiento milagroso. Cuando este fenómeno no se produce en la fecha estimada, suele ser interpretado como signo de un mal presagio. Muchos napolitanos creen que tanto la erupción del 1944 como el terremoto de Irpinia de 1980 fueron anunciados por la no licuefacción de la sangre del santo.

Las singulares culturas que existen en torno al Vesubio, están marcadas por las tragedias producidas por las erupciones pasadas y el riesgo que suponen las imprevisibles erupciones futuras. Las ciudades actuales de esta zona podrían desaparecer como lo hicieron Pompeya y Herculano, cuyas ruinas volverían a ser sepultadas por un manto de cenizas y lava. Ineficaces son nuestros conocimientos y medios tecnológicos para evitar y hacer frente a una inminente catástrofe natural que acaece al margen de las necesidades, creencias o la Historia de los hombres. La *placa de mármol* con el texto inscrito en latín, que el Virrey de Nápoles ordenó instalar en el año 1632 para advertir a las generaciones futuras del peligro del Vesubio, es considerada el primer plan de emergencia ante catástrofes de la historia. Su fin es recordar cada día a los napolitanos el peligro del Vesubio y qué deben hacer (huir sin volver a casa por las pertenencias) cuando haya indicios de una erupción, es decir, en el caso de que tiemble el suelo, oiga truenos y vea llamas y humo a lo lejos.

8 Vid. Briggs, D.E.G., D.H. Erwin y Collier, F.J., "The Fossils of the Burgess Shale", Smithsonian Institution Press, Washington, 1994.

3.5.

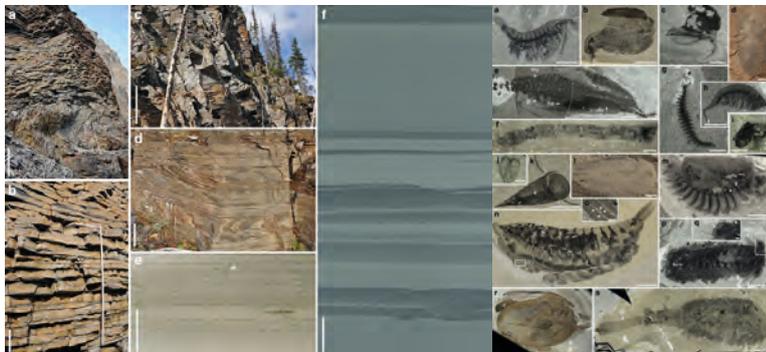
la posibilidad del surgimiento repentino de nuevas organismos y de su inminente desaparición. Las extinciones en masa suelen ser un factor que sirve a la paleontología para distinguir los periodos de tiempo geológico.

El registro fósil es prácticamente el registro de las partes duras de los organismos desaparecidos. La mayoría de animales carecen de ellas y, los que poseen duros caparazones o exoesqueletos, suelen revelar poco de su anatomía interna. Los fósiles de los animales de cuerpo blando de Burgess Shale constituyen valiosas ventanas para conocer formas de vida del pasado.

Pero, para que pueda tener lugar el proceso de fosilización de la fauna de cuerpo blando, deben existir tres condiciones muy improbables: una rápida sepultura en un sedimento no alterado, un ambiente libre de oxígeno y de organismos aerobios y pocos accidentes causados por la presión, el calor o la erosión⁹. Lo más curioso de todo es que en estos ambientes sin oxígeno no suelen existir seres vivos. Por lo que se deduce que debieron de ocurrir algunos accidentes previos que desplazaron hasta allí los organismos de cuerpo blando para su posterior fosilización, como pudo haber sido una avalancha de sedimentos que los arrastraría por algún acantilado.

Fig. 117. Capas sedimentarias de Burgess Shale. Canadá.

Fig. 118. Fósiles de la fauna de cuerpo blando de Burgess Shale.



Los restos fósiles de Burgess Shale no son los únicos testimonios valiosos sobre accidentes y catástrofes que se han dado a lo largo la Historia Natural. Hace 300 millones de años, en la Era del Carbonífero, parece que existieron los insectos más grandes que jamás han poblado la Tierra, como constatan los fósiles de la libélula gigante *Meganeuropsis Permiana*, cuyas alas podían alcanzar 75 cm de envergadura. Parece ser que estas dimensiones se debía a la alta concentración del oxígeno atmosférico (un 35% mayor que la actual), lo que, como especula el geólogo de Robert A. Berner, produciría combustiones espontáneas e incendios imprevisibles. La extinción de estos grandes artrópodos, anteriores a los dinosaurios, pudo ser debida a la reducción drástica de oxígeno. Pero el registro paleontológico es muy fragmentario e incierto, por lo que es difícil demostrarlo. Imposible

⁹ Jay Gould, Stephen, *La vida Maravillosa*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 70.

3.5.

resulta reconstruir los contextos naturales al que pertenecían estos organismos fosilizados y conocer las causas de su tamaño y su extinción. Sólo podemos saber de la existencia de otros seres, de otros mundos perdidos a través de las huellas que dejaron en la piedra.

Tanto para un Paleontólogo como para arqueólogo, los efectos de una catástrofe pueden constituir grandes tesoros. Los accidentes que pueden hacer desaparecer una civilización, paradójicamente, pueden hacer que se conserven sus ciudades, monumentos, utensilios u objetos artísticos de gran valor. Es más, de no haber ocurrido, nunca habiéramos conocido formas de vida del pasado.

El artista contemporáneo Mark Dion, inspirado en los métodos taxonómicos de la ciencia, realiza obras inspirándose en la ordenación y acumulación de objetos naturales y artificiales (esqueletos de animales, fósiles, piedras, guijarros, moldes, fragmentos de cerámica, huesos, etc), invitándonos a reflexionar acerca de los discursos históricos dominantes y de instituciones culturales como el museo. Mark Dion cuestiona los límites entre disciplinas tales como la arqueología, la paleontología y la biología. *Theatrum Mundi: Armarium* (2001), que puede recordarnos a un antiguo gabinete de curiosidades¹⁰, es un proyecto que realiza en la Universidad de Cambridge con la colaboración de Robert Willians y de un grupo de científicos y estudiantes. Como si estuvieran mofándose del antropocentrismo, colocan encima del armario central, que alberga un esqueleto humano, una urraca disecada. Dion, en su obra *Taxonomía de las especies que no están en peligro de extinción* (1990), parece mofarse tanto de la taxonomía como al clásico evolucionismo¹¹.

10 Vid. Spector, Nancy (com.), *El intervalo luminoso: D. Daskalopoulos Collection*, Cat. Exp. Guggenheim Bilbao Museoa FMGB, 12 de abril, 2011 al 16 de octubre, 2011, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2011, p. 77.

11 instalación compuesta por una escultura de Mickey Mouse subido en una escalera (metáfora de los peldaños evolutivos) que señala a unos animales de peluche (la Pantera Rosa, el Pájaro Loco, etc.), colocados en el interior de unos frascos de formol de un estante. Mickey Mouse representa al propio Georges Cuvier, el conocido taxonomista que realizó por primera vez una clasificación exhaustiva de las especies animales extinguidas en el S. XIX.

3.5.

Interesante es el proyecto *El perro de Pompeya* (1991) que Allan McCollum, en colaboración con el Museo Arqueológico de Nápoles, realiza con más de cien copias del molde del perro de Pompeya que los arqueólogos encontraron encadenado en la casa de su dueño. Llama la atención el cuerpo del can retorciéndose sobre sí mismo debido a la ola piroclástica que lo alcanzó tras la erupción del Vesubio en año 79.d.C. Con esta obra McCollum parece realizar una vuelta de tuerca, pues convierte en obra de arte la reproducción en yeso del molde del cadáver de un animal desaparecido que, se supone, es un hallazgo arqueológico o representación accidental de una cultura del pasado. El autor parece invitarnos con ello a reflexionar sobre la reproducción seriada de la obra de arte en la actualidad y sobre los problemáticos límites de la representación artística y el objeto arqueológico.

Fig. 119. Mark Dion y Robert Willians. *Thetrum Mundi: Armarium*. 2001.

Fig 120. Allan McCollum. *The Dog From Pompei*, 1991.



04

ACCI- DENTE Y ACONTECI- MIENTO

4.1.

EL ACCIDENTE COMO ACONTECIMIENTO

“Matar a Platón” es una obra de la poeta y filósofa Chantal Maillard que gira en torno a un instante estremecedor, un suceso trágico que sorprende a un grupo de transeúntes. La autora elige como escenario una calle, que podría ser la de cualquier ciudad. Al no indicar el lugar donde tiene lugar el accidente, hace que el lector pueda imaginar posibles lugares en función de su entorno acostumbrado, sus deseos o necesidades. La intención de Maillard no sólo es concienciarnos sobre los accidentes que acaecen mientras el lector lee, accidentes de los que él podría ser víctima

4.1.

o testigo. La autora nos desvela crudamente el tema ya en la primera página del libro: un viandante es atropellado por un tráiler. Tanto el duro mensaje como la forma fría y concisa de los primeros versos, producen en el lector un choque y una gran contradicción, quien puede debatirse entre querer cerrar el libro, por la escena tan violenta y realista que describe, o continuar su lectura a modo de mirón que desea saber el origen y el desenlace de una tragedia y, porque podría producirle cierto placer al leerlo desde la distancia, desde la ficción o la representación.

Un hombre es aplastado.
En este instante.
Ahora.
Un hombre es aplastado.
Hay carne reventada, hay vísceras,
líquidos que rezuman del camión y del cuerpo,
máquinas que combinan sus esencias
sobre el asfalto: extraña conjunción
de metal y tejido, lo duro con su opuesto
formando ideograma.
El hombre se ha quebrado por la cintura y hace
como una reverencia después de la función.
Nadie asistió al inicio del drama y no interesa:
lo que importa es el ahora,
este instante
y la pared pintada de cal que se desconcha
sembrando de confetis el escenario.¹

Parece que la intención de Maillard es que el lector participe como si de un espectador se tratara. Lo interesante no es sólo la reflexión que podamos hacer acerca del imprevisible y violento accidente, sino la misma condición accidental de espectador de quien es testigo de un accidente repentino.

Parece que Chantal Maillard, con sus primeros versos, desea crear al lector un shock que lo sacuda y haga que tome conciencia del ilusorio estado de seguridad de nuestras sociedades del bienestar, de su cara contingente y destructiva que suele ser ocultada. Maillard intenta que el lector piense desde otra perspectiva en las cosas que, de tan acostumbradas que se nos han hecho, suelen pasar desapercibidas. Pretende hacernos recapacitar sobre ese estado de normalidad o costumbre que nos lastra², invitándonos ir más allá de lo accidental o lo anecdótico y abordar aquello que acontece.

1 Maillard, Chantal, *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004, p. 13.

2 Es importante recapacitar acerca de los actos, modos de pensamiento o estados sentimentales que, por medio de la repetición, llegan a formar parte de nuestra costumbre y, por tanto, de nuestra normalidad. Este tema es uno de los ejes fundamentales en los que gira el pensamiento y la obra de Maillard, como se puede apreciar en sus libros *Husos e Hilos*, posteriores a *Matar a Platón*.

4.1.

Maillard nos incita a participar activamente, haciendo que nos cuestionemos el papel y los límites como lector³. Para ello utiliza diferentes recursos metalingüísticos, multiplica las voces, los escenarios y los personajes en el singular poemario, en el que los límites entre diferentes géneros y disciplinas se diluyen. Matar a Platón se comporta como un juego caleidoscópico de espejos o multiplicidad en la que es difícil delimitar lo real y lo ficticio, lo externo y lo interno, lo propio y lo ajeno, siendo, sin duda, uno de los poemarios más complejos y logrados de la autora. En Matar a Platón no sólo la poesía y la filosofía se combinan, también la narrativa y el cine. No es extraño que la película *Funny games (1997)* fuera uno de los referentes para Maillard a la hora de escribir *Matar a Platón*⁴.

En *Matar a Platón* la autora aborda un accidente de tráfico que acaece en una urbe, un suceso inesperado y violento producido por la intersección azarosa de dos líneas casuales independientes –la clásica *cause per accidens* aristotélica⁵. De este cruce no sólo resulta una víctima mortal, sino un gran número de víctimas indirectas, entre las que se podrían incluir al propio lector⁶. Maillard no revela la causa del accidente y sugiere que lo importante no son sus causas, sino el instante en el que ocurre y somos testigos. No podemos saber con certeza si el accidente se debe a una imprudencia cometida por el peatón atropellado o por un despiste del conductor, si se trata de alguien que no hace nada para desencadenar el accidente o provoca su victimización al interponerse inconscientemente en la trayectoria del conductor.

Chantal Maillard trata de la problemática de los accidentes de tráfico, una de las principales causas de mortalidad en Occidente. No olvidemos que un accidente de tráfico es un tipo de muerte moderna –violenta, rápida y asintomática– que caracteriza a nuestras sociedades del bienestar.

3 Chantal quiere romper con la clásica jerarquía entre autor y espectador escribiendo una obra que requiere de un espectador activo. Apuesta por un lector capaz de ser tan creador como el propio autor.

4 “El juego de espejos metaficcionales que vemos en *Matar a Platón*, que como sabemos se estructura como VOS subtitulada, es también el que explota Michael Haneke en el filme *Funny Games (1997)* (1997), película que, como señaló Maillard en una sesión con estudiantes en 2006, le sirvió como detonante para la escritura del poemario *Matar a Platón*.. Así como en *Funny Games* encontramos apelaciones directas al espectador, en *Matar a Platón* se nos increpa también en muchas ocasiones, interrogándonos sobre la propia naturaleza del texto”. Tort Pérez, Anna, *Hilando Textos. Notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard*, tesis doctoral leída en la universidad Autónoma de Barcelona, 2014, p. 104, en: <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285041/atp1de1.pdf;jsessionid=0E79DD746A1A299904405394ED-81CAEF?sequence=1>> (2-I-2015)

5 A menos de que no se trate de un suicidio, pues podría serlo, ya que la autora no desvela la intención que tenía el hombre accidentado.

6 El hombre atropellado sería una víctima *directa o primaria*, mientras que los espectadores que contemplan su cuerpo accidentado serían víctimas *indirectas o secundarias*. El lector, que no ha sido testigo directo del accidente, aunque sí del relato de la misma, podría comportarse una víctima terciaria. Vid. Pablos de Molina, Antonio García, *Tratado de Criminología*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2014.

4.1.

Pero, ¿cómo puede un accidente mortal llegar a ser un acontecimiento? ¿Para que un suceso llegue a constituir un acontecimiento es necesario que sea trágico o doloroso? ¿A qué se refiere Maillard con acontecimiento?

Un acontecimiento, al contrario que una idea, nunca puede ser definido (...) no es un hecho sino algo muy sutil, simple y complejo al mismo tiempo. Por eso las variaciones. Por eso los poemas. Un poema puede sugerir un instante⁷.

Un suceso o accidente puede sobrevenir y no estar dirigido a nadie en particular. No sólo basta con aparecer de alguna forma, también necesita de la presencia de alguien. No hay acontecimiento sin un observador. Podríamos distinguir un simple suceso o *hecho intramundo*, que produce un cambio en nuestro entorno (un relámpago, un accidente, etc.), de un acontecimiento propiamente dicho. Un acontecimiento puede suponer una ruptura o falla en la cotidianidad de alguien, produciéndonos una transformación o cambio de su perspectiva. La vivencia de un acontecimiento es subjetiva, solemos experimentarla como algo que nos atañe, como un signo que llega a tener un sentido. Pero lo que puede ser un acontecimiento para uno no tiene por qué serlo para otros.

Para comprender más sobre el acontecimiento al que se refiere Maillard son imprescindibles las dos citas del filósofo francés Gilles Deleuze⁸ que preceden, a modo de antesala, *Matar a Platón* y que, curiosamente, pertenecen a su ensayo *Lógica del sentido*.

7 Maillard, Chantal, *op. cit.*, pp. 30–33.

8 Gilles Deleuze es un pensador a contracorriente que, aunque suele ser considerado como un autor excéntrico e insólito en el ámbito de filosofía contemporánea, suele asociarse al postestructuralismo. En contra del pensamiento dialéctico de la filosofía clásica de la representación, propone una nueva forma de abordar la realidad, entendiendo ésta como ficción. Nietzsche fue uno de los autores más importantes para este pensador ecléctico y vitalista, que podríamos tachar de nihilista positivo o constructivo. Uno de los libros más importantes, que escribe junto a Félix Guattari, es *Rizoma*, indispensable para comprender las ideas fundamentales de su pensamiento. Deleuze propone una desjerarquización del pensamiento, rechaza el árbol científico de las dicotomías, en el que los saberes ramificados entroncan con un saber central. Rizoma es una palabra tomada del ámbito de la botánica que le sirve como metáfora para ilustrar su pensamiento, haciendo alusión al sistema reticular de raicillas y tubérculos que se conectan sin jerarquía bajo tierra. En vez de apostar por una verticalidad u horizontalidad, apuesta por un pensamiento oblicuo, un pensamiento nómada que no atienda a férreas categorías o compartimentos estancos. Deleuze no sólo propone una forma de pensar, sino una actitud o una forma de relacionarnos con y entre las cosas, en un mundo que creamos según nuestro deseo, donde no existen verdades eternas o esencias, sólidos conceptos o entidades fijas, sino una red dinámica de relaciones entre seres que devienen y que conforman una “multiplicidad”. La obra de Deleuze es paradójica, pero no por que sea contradictoria en sí, sino porque la paradoja va a ser una de las estrategias fundamentales que utiliza para descentrarnos, abordar aquello indeterminado que escapa a las palabras, se resiste a ser pensado y, sin embargo, es lo que fuerza a pensar. No es extraño que Foucault pensara que tal vez este siglo fuera deleuzeano.

4.1.

El acontecimiento no es lo que ocurre (accidente), es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace seña y nos espera (...) es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre.⁹

*Tan sólo el hombre libre puede comprender todas las violencias en una sola violencia, todo los acontecimientos en un solo Acontecimiento que no deja lugar, ya, al accidente.*¹⁰

Uno de los mayores desafíos de Deleuze es elaborar un sistema de pensamiento flexible y abierto capaz de dar cuenta de los acontecimientos en su singularidad. Pero, ¿a qué llama Deleuze acontecimiento? Podemos decir que un acontecimiento no es una verdad universal o absoluta, ni tampoco un concepto o una idea eterna. No tiene que ver con lo permanente, lo concreto o lo estable. Un acontecimiento es un complejo “fenómeno” problemático y problematizante que no puede ser representado, escapa al lenguaje proosicional. Captar su “sentido” conlleva una ruina de la representación, entendiendo ésta como mimesis o representación clásica. “No es el suyo un pensamiento representativo, es bien cierto, pero no porque en él no haya representación ninguna, porque huya de toda imagen del pensamiento”.¹¹

Hemos de tener cuidado en confundir el *sentido del acontecimiento* con lo que solemos entender por *sentido común*, pues *Lógica del sentido*, el título del controvertido ensayo en el que Deleuze trata el tema del acontecimiento, se presta a ello. Aquello que Deleuze llama “sentido” es, precisamente, lo que trastoca nuestro sentido común, siendo más bien algo que se resiste a ser pensado, a ser razonado, aunque sea lo que nos fuerce a pensar, lo que haga posible el lenguaje.¹² ¿Cómo es posible esto? Según Deleuze, pensar en términos de acontecimiento no es nada fácil, pues implica un modo de pensar no axiomático que requiere de cierta despersonalización o desindividualización. Supone un

9 Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 183: “el acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera (...) es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede”.

10 Deleuze, Gilles, citado por Maillard, Chantal, *Matar*, op. cit., p. 11. Parece una traducción que ha realizado Chantal Maillard de *Lógica del sentido* (fuente que no indica la autora), cuyo título original es *Lógica del sentido*, publicado en francés por Les Éditions de Muniut, París. No obstante, existe otra traducción realizada por Miguel Morey, en Deleuze, Gilles, *Lógica*, op. cit., pp. 183 y 186: “El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera (...) Es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede”. “Sólo el hombre libre puede entonces comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos mortales en un solo Acontecimiento que ya no deja sitio al accidente”.

11 Morey, Miguel, “Prólogo”, en Deleuze, Gilles, *Lógica*, op. cit., p. 22.

12 *Ibidem*, p. 18: “Lógica del sentido se nos presenta como una novela lógica y psicoanalítica, en la que se intenta una construcción paradójica de una teoría del sentido. Paradójica, porque el sentido es una entidad no existente, que incluso guarda relaciones muy particulares con el sinsentido. Lógica, porque se trata de caracterizar el modo como el sentido se desliza por la superficie de las proposiciones, como su cuarta dimensión”.

4.1.

olvido de lo que somos, es decir, es necesario un modo de pensar que suele considerarse *anormal* e inaceptable en nuestra cultura actual. Esto se opone al férreo logocentrismo de nuestras cultura, al cultivo del *yo* que suele fomentarse en ellas. El acontecimiento tiene que ver con *el devenir (el ser en cuanto no-ser)*, que ha sido asociado a la inexistencia. Si optamos por esta vía, ninguna proposición podría ser verdadera, sería imposible utilizar el verbo ser. Deleuze recomienda mucha cautela, pues pensar en términos de acontecimiento puede ser peligroso, ya que implica pensar en términos de devenir, toparse con la incertidumbre producida por el trastoque del mundo conocido¹³. No es extraño que este filósofo se interese por el estudio de obras realizadas por creadores bajo la influencia de los estados alterados de conciencia o trastornos mentales, como es el caso de, por ejemplo, Antonin Artaud, Virginia Wolff, Francis Bacon o F. Scott Fitzgerald. Deleuze cree que los autores que permanecen al margen de los convencionalismos son los verdaderamente interesantes, pues son ellos los que han sabido trazar una línea de fuga, una verdadera ruptura con el pasado y la tradición. “¿Qué hacer para que la línea de fuga no se confunda con un puro y simple movimiento de auto-destrucción, el alcoholismo de Fitzgerald, el desánimo de Lawrence, el suicidio de Virginia Woolf, el triste fin de Kerouak?”, se pregunta el autor francés¹⁴, quien incide, más que el contenido de las obras de estos autores, en su peculiar modo de expresión, en sus ritmos, en el modo de relacionar conceptos y de utilizar las palabras, en la forma que tienen de subvertir el lenguaje. Deleuze piensa que el arte, la literatura o el cine es lo que hace pensar al filósofo, y no al revés. Incluso parte de obras de creadores no para ilustrar o apoyar sus teorías filosóficas o ideas preconcebidas, sino para crear nuevos conceptos que se adecúen a la singularidad de cada uno de ellos, como ejemplifica en los estudios que realiza sobre la obra del pintor Francis Bacon¹⁵. Deleuze piensa que los conceptos son construcciones ficticias que el hombre realiza movido por algo inaprehensible y externo a su pensamiento. Para Deleuze filosofar es crear conceptos, entendiendo éstos no como generalidades abstractas, sino como particularidades que, aunque estén ligadas a cosas, espacios o tiempos concretos, pueden usarse en ámbitos diferentes, es decir, permiten la transversalidad del pensamiento. No es raro que a Deleuze le interesen artistas esquizofrénicos y neuróticos; escritores paralíticos, depresivos y alcohólicos; niños zurdos y tartamudos; creadores que por sus peculiaridades o diferencias,

13 “La incertidumbre personal no es una duda exterior a lo que ocurre, sino una estructura objetiva del acontecimiento mismo, en tanto que va siempre en dos sentidos a la vez, y que descuartiza al sujeto según esta doble dirección. La paradoja es lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de entidades fijas. Deleuze, Gilles, *Lógica*, op. cit., p. 25.

14 Deleuze, Gilles; Parnet, Claire, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980, p. 48.

15 Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena libros, 2013.

4.1.

por sus formas de proceder des-acostumbradas, pueden darnos ciertas claves a la hora de comprender ese sinsentido que él llama acontecimiento. Para el Deleuze es de vital importancia el arte contemporáneo que, independizado de la mimesis, pueden dar cuenta de los acontecimientos a través de sus obras u objetos paradójicos y delirantes, pueden comunicarnos aquello intempestivo que, rigiéndose por otro tipo de temporalidad, no podemos captar mediante la razón o decir tan siquiera que exista. Un acontecimiento más que existir, “subsiste o insiste”¹⁶ como si de un “extra-ser” se tratara.

Para Deleuze revisar y hacer una nueva relectura del pensamiento de los antiguos estoicos es fundamental, pues parece que fueron los primeros en invertir radicalmente el platonismo¹⁷. Según el filósofo francés:

La importancia de los estoicos radica en que han sabido trazar una línea de separación, no entre lo sensible y lo inteligible, ni tampoco entre el alma y el cuerpo, sino justo por donde a nadie se le había ocurrido: entre la profundidad física y la superficie metafísica. Entre las cosas y los acontecimientos¹⁸.

La vía del *ser en cuanto no-ser* era una posibilidad que Platón, aunque no la negó, intentó evitar a toda costa, pues ponía en entredicho su teoría de las ideas eternas, y que nunca consideró como “última palabra, sino como el reconocimiento del más grave problema”¹⁹.

Según Deleuze, Platón es consciente de una dualidad más profunda y secreta que no es la que normalmente pensamos (mundo suprasensible-mundo sensible, ideas-cosas). Es una dualidad subterránea que, ligada a los cuerpos, no tiene que ver con las ideas y las copias, sino con la copias y los simulacros. Y el puro devenir está ligado a los simulacros. “Las cosas medidas están bajo las ideas; pero en las cosas mismas, ¿no hay también este elemento loco que subsiste, que subviene, fuera del orden impuesto por las ideas y recibido por las cosas?”²⁰.

16 Deleuze, Gilles, *Lógica*, *op. cit.*, p. 30.

17 *Ibidem*, p.33.

18 Deleuze, Guilles; Parnet, Claire; *op. cit.*, p. 73.

19 Cito aquí el párrafo entero: “la teoría de las ideas restringe el uso propio y verdadero del verbo *ser* al plano de las determinaciones en sí mismas (...) ¿decimos que algo es verdadero cuando decimos lo que es, no lo que no es (...) la verdad es el ser. De modo que *lo verdaderamente ente* querrá decir simplemente *lo ente*, y lo *no verdaderamente ente* querrá decir lo *no-ente*. Sin embargo, esto que tengo en la mano es un lápiz, y no es ocioso ni carente de sentido el decirlo, puesto que es un lápiz, no un albaricoque ni un pez, tiene una determinación, es ente. Esto lo sabía muy bien Platón, que nunca consideró la teoría de las ideas como una última palabra, sino como el reconocimiento del más grave problema”. Martínez Marzoa, Felipe, *Introducción filosofía*, Madrid, Ediciones Itmo, p. 55.

20 Deleuze, Gilles, *Lógica*, *Op. cit.*, p. 28.

4.1.

Los estoicos diferencian dos temporalidades, la de *Cronos* y la de *Aión*, las cuales coexisten a pesar de ser radicalmente distintas e independientes. Cronos²¹ se corresponde al tiempo circular que marcan nuestros relojes, es decir, es el tiempo de los instantes o presentes sucesivos. Cronos tiene que ver con el tiempo de la historia, el tiempo de nuestra costumbre, del ser, de la razón o de la lógica. Cronos es el tiempo de la concatenación causas–efecto. Aión, como una línea desenrollada de tiempo cronológico, se ramifica a modo de laberinto borgiano. Éste es el tiempo intempestivo liberado de la circularidad de Cronos, es el tiempo independizado del movimiento de los cuerpos. Aión es el tiempo del *devenir*, es el tiempo de los acontecimientos. El instante del acontecimiento no es lo que solemos entender como presente, pues esquivo el presente mismo y, de forma simultánea, deviene un pasado y un futuro potenciales que nunca acaecieron y que nunca acaecerán. No es que Aión sea una especie de eternidad y Cronos no, estos dos tiempos son eternidades de diferente naturaleza. Según Deleuze, algo *ideal* puede desplegarse de nuestros cuerpos que se mezclan, se penetran, se repelen o se destruyen; algo inaprensible e intempestivo como si de un “vapor incorpóreo”²² se tratara. Es decir, de nuestras “acciones y pasiones”, que transcurren en el tiempo cronológico, algo ideal o incorpóreo se produce. Y a esto es lo que precisamente llama Deleuze acontecimiento o *sentido del acontecimiento*. Pero, según Deleuze, este *sentido* es irreductible a los cuerpos que lo producen, pues no tiene que ver con estados, pasiones, acciones o cualidades. El sentido del acontecimiento o acontecimiento es un efecto inclasificable que está regido por “leyes” complejas e ininteligibles. El acontecimiento, a modo de “extra–ser” inactual e intempestivo, rodea todo cuanto existe. Deleuze piensa que los acontecimientos son devenires impersonales y atemporales que, como puros infinitivos neutros, contiene todos los tiempos, formas y personas posibles y, sin embargo, no pertenecen al presente. Un acontecimiento es un campo potencial de infinitas posibilidades o realidades sin efectuar. Pero debe haber algo que se efectúe en los cuerpos o en los estados de las cosas, algo que se “encarna”, se hace presente. De no ser así, de no formar parte de nuestro mundo sensible, no tendría relevancia o sentido el acontecimiento, no podría ser captado.

21 Los estoicos diferenciaban el buen Cronos, que era el tiempo circular de instantes sucesivos, y el mal Cronos o devenir loco de las profundidades de los cuerpos, que podía aflorar en la superficie y subvertir el orden del buen Cronos hurtando su presente. *Vid. Ibidem*, pp. 198–199.

22 “Acontecimientos incorpóreos que tienen lugar en la superficie, como un vapor” (...) “tenue vapor incorporal que se escapa de los cuerpos, película sin volumen que los rodea, espejo que los refleja”. *ibidem*, p. 31 y p. 36. El autor utiliza la metáfora del “vapor”, aunque, obviamente, el vapor es materia y el acontecimiento es inmaterial.

4.1.

No es casual que Chantal Maillard opte por un verbo en infinitivo para el título del poemario comentado (“Matar”), ni que haya escogido el tema de la muerte para el poemario sobre el que reflexionamos. Tampoco es irrelevante que cohabiten dos registros o modos de escritura en dicho poemario. En este libro, que la autora subtitula inteligentemente “V.O subtitulada”, llama la atención la disposición de las palabras en sus páginas. Los versos son cortos y se maquetan verticalmente sobre la línea continua de prosa con la que describe, a modo de subtítulo, lo que objetivamente ocurrió, recordándonos su tipografía a la de una máquina de escribir. En *Matar a Platón* se conjuga la horizontalidad y la verticalidad a la par. No obstante, es la oblicuidad a la que alude el poema, a esa mirada sesgada o intuición capaz de captar el acontecimiento.

Hay un niño pequeño, desnudo, en el balcón.
 Algo cae, oblicuo, no sé si el sol, la tarde,
 o quizá sea la calzada,
 el caso es que aquel niño tiene la piel dorada
 en razón de la oblicuidad”²³
 Se hizo de noche al medio día.
 No pude respirar.
 Tanto metal entre carne,
 Aquel sabor a cieno
 Y sobre todo
 El corazón oblicuo²⁴
 Por qué se queda a oscuras la ciudad
 Cuando el sol cae oblicuo
 Como una lanza²⁵

Chantal Maillard hace referencia, con sus dos registros de escritura, a dos temporalidades que, coexistiendo, no se contraponen. Éstos modos de escritura se corresponden a dos puntos de vista, a dos estados de conciencia o actitudes con los que podemos aprehender nuestra *realidad*. Podemos decir que la parte poética o ficcional trata de dar cuenta del complejo tiempo del acontecimiento o del Aión. Mientras que la parte narrada se relaciona con Cronos, el tiempo de los hechos que acaecen como si de una secuencia de fotogramas se tratara, y cuyo objetivo es informar al lector sobre lo que *lógicamente* ocurrió, manteniendo así sus pies en tierra, la del sentido común.

Es curioso que los poemas estén maquetados, a mayor altura, sobre la línea continua de prosa, y pegados a los números de las páginas. Con esta disposición, los poemas parecen aludir a ese

²³ Maillard, Chantal, *op. cit.*, p. 33.

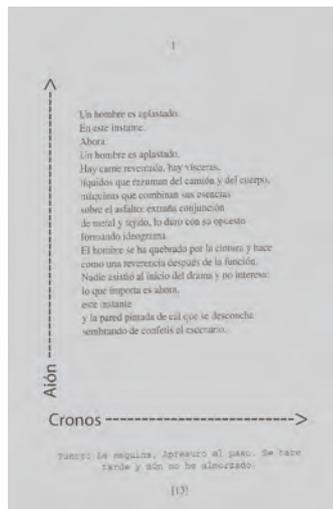
²⁴ *Ibidem*, p.65.

²⁵ *Ibidem*, p. 61.

4.1.

“vapor incorporal” que se desprende de la superficie física de los cuerpos, de sus acciones y pasiones, y, perteneciendo a otra dimensión inaprensible, se afana como una llovizna²⁶ sobre ellos, sobre su insignificante y constreñida realidad cotidiana, regida por el tiempo cronológico.

Fig. 121 Página 13 del poemario *Matar a Platón* con el primer poema (versión original subtitulada).



El acontecimiento constituye un plano de inmanencia, una especie de “superficie sin espesor” o extraña *trascendencia-sin trascendencia* regida por relaciones no causales. Un acontecimiento viene a constituir una *multiplicidad*, una red dinámica de relaciones entre cosas heterogéneas que devienen y forman un “agenciamiento”²⁷. EN un acontecimiento no existe complementaridad, pues los límites de las cosas se desdibujan y dejan de ser lo que son para convertirse en devenires o “casicausas”²⁸. Pensar en rizoma o en acontecimiento es “pensar en las cosas entre las cosas”, es desplegar algo incorporal-virtual de ellas. Pero hemos de tener cuidado en no reducir el acontecimiento a simple historia o anécdota, en confundirlo con esencias o arquetipos inmutables, porque no se trata de pensar en entidades fijas e inmutables, sino en todo lo contrario.

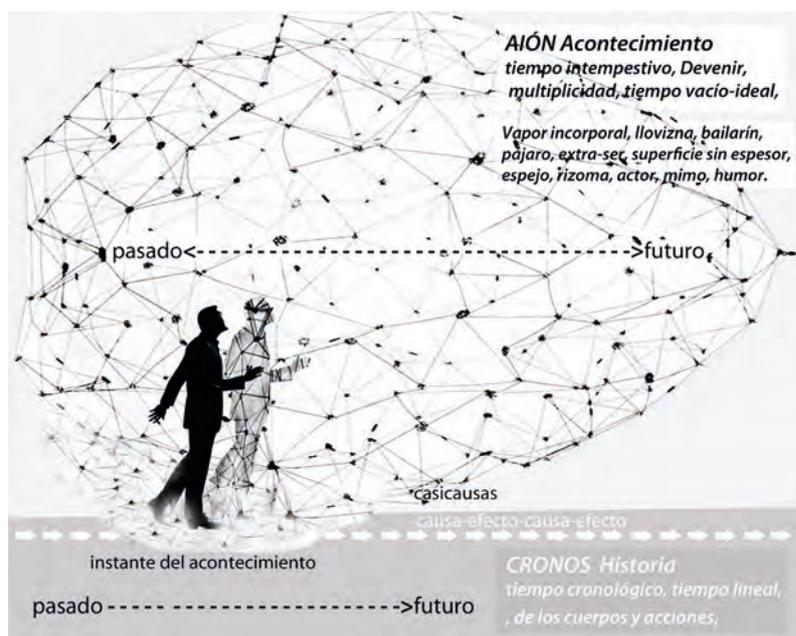
26 Es interesante como Deleuze utiliza también la metáfora de la llovizna para indicar la insistencia impersonal del acontecimiento sobre el mundo físico, para aludir a su independencia respecto a las necesidades de los hombres, a pesar de ser un resultado de sus acciones. El texto de Maillard podría ser como esa llovizna que cae o insiste.

27 *Agenciamiento* es un complejo concepto de Deleuze y Guattari que sustituye al de “máquina deseante”. Un *agenciamiento* lo conforman un conjunto de seres y objetos dispares que llegan a establecer relaciones transversales que nada tienen que ver con la casualidad.

28 Si, por ejemplo, un hombre entra en una relación de multiplicidad con un animal, una herramienta o un espacio (devenir-animal, devenir-herramienta, devenir-espacio) no quiere decir que haya un intercambio, una relación de interdependencia, se complementen o hibriden. Un hombre que deviene animal no significa que el hombre imite o se sienta identificado con un animal, ni tampoco que el animal se comporte como un hombre, sino un tipo de relación que se establece *entre* ellos, radicalmente distinta e inclasificable.

4.1.

Fig. 122. David Escalona. Esquema conceptual del acontecimiento deleuzeano (interpretación personal). Este esquema trata de dar una visión del instante del acontecimiento deleuzeano, en el que suspende el tiempo lineal o cronológico y nos abrimos al tiempo intempestivo del Aión. El acontecimiento, que tiene lugar en la superficie metafísica del ser, es un efecto incorporal o ideal de nuestras acciones y pasiones corporales, aunque sea irreductible a ellas. Como se aprecia en la ilustración, el acontecimiento lo conforma una multiplicidad o red dinámica de objetos-seres heterogéneos que devienen. El hombre del dibujo se encuentra con los pies en su realidad empírica, en el mundo de los cuerpos o de la Historia en la que acostumbramos. Por esta razón su silueta es de color negro, como si aludiera con ello a su carga corporal, al peso de su yo o subjetividad. Pero el hombre levanta un pie, como si indicara con este gesto su capacidad para el deslizamiento entre y por la superficie de las cosas, como si fuera un “extra-ser” o “bailarín”, metáforas que Deleuze utiliza para indicar la despersonalización del sujeto cuando capta el acontecimiento. La figura del hombre se difumina y se torna también rizoma o multiplicidad, participando de todo lo que no-es, de la trama que conforma la vasta realidad del mundo en su estar-siendo. La línea temporal de instantes sucesivas (Cronos) se sitúa en la parte inferior del esquema, que se corresponde con el suelo que pisamos, con la realidad sensible, la de los cuerpos y las cosas, la de los estados y las pasiones, las cualidades y las causas. El tiempo vacío y potencial del acontecimiento (Aión), representado por la red dinámica, ocupa más espacio, pues se supone que constituye una realidad mucho más vasta. Pero esta red se representa como flotando y rozando el suelo, pues no llega a hacerse presente no existe en realidad, en un simulacro que insiste, se afana sobre nosotros y nos envuelve como una “llovizna”, como un “vapor incorporal” o un “infinitivo” que contiene todos los modos, tiempos y personas verbales, deviene de forma ilimitada.



Para que algo devenga es necesario que se difuminen sus contornos, que lo interno se vuelva superficie, que la forma sea contenido y viceversa, como en una cinta de Moebius. En un acontecimiento se establecen correspondencias no causales entre cosas y seres heterogéneos, como ya se indicó. Un acontecimiento no está compuesto de cosas, sujetos o conceptos concretos, sino de “casicausas” (movimientos, afectos, intensidades, ecos o resonancias). “En una palabra, una casi-causalidad expresiva y no en absoluto una causalidad necesitante”²⁹. En *Matar a Platón*, Maillard describe un agenciamiento de personas, animales, objetos, sonidos, olores y espacios que parecen perder sus límites. Es decir, es este poemario existe un conjunto de singularidades³⁰ no excluyentes que conforman una red dinámica de relaciones o multiplicidad, con la que Maillard intenta alumbrar el complejo y paradójico tiempo del acontecimiento.

Cuando algo acontece no hay escapatoria:
 Toda mirada tiene lugar
 en el destello,
 Toda voz es un signo, toda palabra forma
 Parte del mismo texto³¹
 Por eso los poemas.
 Un poema puede sugerir el instante³².

29 Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 205.

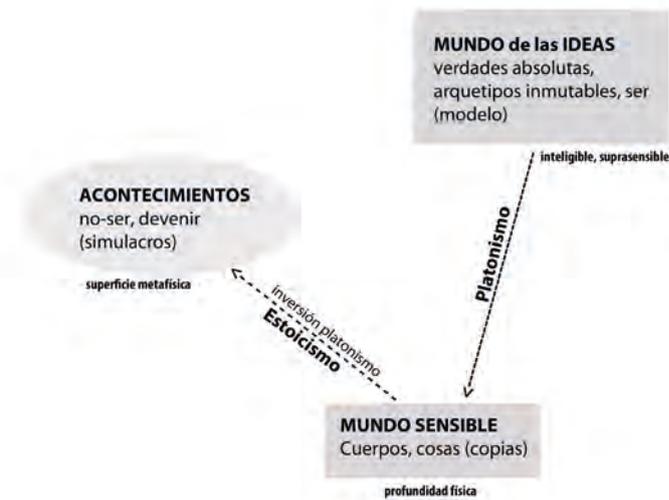
30 “Tales singularidades no se confunden sin embargo con la personalidad de quien se expresa en un discurso (...) la singularidad forma parte de otra dimensión diferente (...) es esencialmente pre-individual, no personal, a-conceptual. Es completamente diferente a lo individual y a lo colectivo, a lo personal y a lo impersonal, a lo particular y a lo general; y a sus oposiciones”. Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 83.

31 Maillard, Chantal, *op. cit.*, p. 53.

32 *Ibidem*, p. 33.

4.1.

Fig. 123. David Escalona. Esquema conceptual de la inversión del platonismo que se da en el acontecimiento deleuzeano. Esquema explicativo de la inversión del platonismo que llevan a cabo los estoicos, quienes no distinguen entre una realidad suprasensible y una realidad sensible, sino en la realidad profunda de los cuerpos y en la superficie metafísica o los acontecimientos, que son producidos, como efecto incorpóreo, de sus acciones y pasiones. Estos acontecimientos tienen que ver con la realidad fantasmal o los simulacros (copias de las copias) que Platón consideraba vía muerta, aunque nunca los negaba como posibilidad. Esta realidad ideal del acontecimiento nada tiene que ver con las ideas inmutables de Platón, pues se oponen a lo estable, a la permanencia, al ser. El acontecimiento debe pensarse como devenir o como “ser en cuanto no-ser”, no tiene que ver con dualismos, con conceptos o con cosas tangibles. Para los estoicos nuestro mundo empírico no es copia de unas ideas inmutables que preexisten y constituyen el modelo de todo cuanto existe. El mundo sensible produce una vasta realidad que deviene y que paradójicamente es irreductible a ellos, es inaprehensible.



En un acontecimiento el mundo se hace como un *signo* extraño, irreconocible y fugaz que no se deja atrapar. Un signo que introduce la diferencia, que no podemos re-conocer. El sujeto des-individualizado se topa con algo que nunca ha pensado y rompe con sus esquemas habituales.

¿Cuál es el status de ese objeto no reconocido y sin embargo encontrado? Lo que escapa a la representación es el signo. El mundo exterior se vuelve interesante cuando se hace signo y pierde así su unidad tranquilizadora, su homogeneidad, su apariencia verídica. Y, en cierto modo, el mundo no cesa de hacerse signo y no se compone sino de signos, a condición de que seamos sensibles a ellos. ¿Por qué sólo hay encuentro con signos (...) Lo encontrado es lo que el pensamiento no piensa, no sabe pensar, no piensa todavía”.³³

Chantal Maillard opta por una poesía distante, por unos versos despojados de retórica. Intenta describir lo que acontece de la forma más despersonalizada posible, fuera de los “husos”³⁴ o modos sentimentales acostumbrados. La autora escribe:

33 Zourabichvili, F., *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, Madrid, Amorrortu Editores, 2011, p. 51.

34 Chantal Maillard escribe con cierta distancia, como si intentara deslizarse sin la carga de su historia personal, fuera de usos sentimentales que conforman su “mi”, que son un lastre en impedir captar el tiempo del acontecimiento o del Aíón. Esta compleja y ardua estrategia mental llega a su culmen en obras posteriores como *Hilos*, un poemario que parte de *Husos*. En él diluye su lenguaje conforme progresivamente hasta, tras quedarse sin apenas palabras y voluntad, delega en su personaje *Cual*, entidad despersonalizada y neutra que podría ser cualquier persona. Vid. Maillard, Chantal, *Husos. Notas al margen*, Valencia, Pre-textos, 2006; Id., *Hilos seguido de Cual*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007.

4.1.

¿Y qué hay del sentimiento?
¿Debería haberlo?
¿Es poesía el verso que describe
fríamente aquello que acontece?
Pero ¿qué es lo que acontece?³⁵

No olvidemos que en el instante del acontecimiento se pierde el nombre propio, se suspenden su razón, las pasiones o estados sentimentales con la que suele identificarse el sujeto y conformar su memoria, su mí o yo. Pero no se trata pues de captar el acontecimiento tan sólo como mero espectador pasivo, sino de participar de él como punto móvil o singularidad de una gran trama o multiplicidad que deviene y rodea todo cuanto existe. La persona se convierte en una entidad despersonalizada e intuye cómo forma parte de algo que lo sobrevuela y no puede comprender.

Para que un individuo pueda captar un acontecimiento necesita una disposición (estética) que lo libere del peso de todo cuando es³⁶ y lo haga temblar al borde del lenguaje, es decir, es necesario que llegue a ser como un *infinitivo* sin identidad. Esto puede aterrizar, pero también suponer una liberación, un desahogo o cierto placer para el individuo, pues le permite participar de todo lo que, precisamente, *no-es*. En un acontecimiento podemos intuir la enorme multiplicidad de seres, cosas o fenómenos de los que, siendo tan diferentes de nosotros, formamos parte. Así pues, podemos tomar consciencia de la posibilidad de establecer relaciones o vínculos que rompan con nuestras ideas preconcebidas, con toda dicotomía o causalidad. En un acontecimiento entramos en contacto con realidades complejas no necesariamente inteligibles, de las que el arte contemporáneo podría dar cuenta o comunicar. Pero, como ya sugerimos, esto no es fácil. Sobre todo cuando el mismo individuo forma parte del acontecimiento que capta trastocando o subvertiendo todo lo que conoce.

Un acontecimiento es algo muy delicado, lo forman devenires “imperceptibles”, es decir, es justo lo contrario de hacer un drama o historia. Pero, curiosamente, Chantal Maillard elige un tema ruidoso, trágico y escatológico para *Matar a Platón*, el aplastamiento de un peatón por un pesado tráiler, un impactante y violento accidente que contrasta con la inmaterialidad y sutileza del acontecimiento. La autora se recrea en el amasijo de carne y metal que conforman el camión siniestrado y la víctima aplastada. Maillard describe los fluidos corporales que se

35 Maillard, Chantal, *Matar*, *op. cit.*, p. 19.

36 Un acontecimiento no tiene que ver con el deseo de permanencia o los estados sentimentales acostumbrados. En él nuestro ego, nuestro yo o nuestro mí se adelgazan como el personaje *Cual* de Maillard.

4.1.

derraman sobre el asfalto tras el estruendo impacto del camión contra la esquina. Pero Maillard también puebla los poemas de seres, objetos y fenómenos silenciosos y ligeros que devienen. Un ejemplo es la niña silenciosa, de piel transparente y vestido de encajes, cuyo nombre o parentesco con la víctima no delata. Otros ejemplos son el pájaro sobrevuela la escena y el perro que deambula ajenos al drama de lo ocurrido. También la media de seda (o de nylon), las pompas de jabón, el sonido del viento y los aromas de hierbas salvajes que se convierten en reflejos o signos. Todo esto crea en el lector un viaje pendular entre atracción y repulsión, la amabilidad y el espanto, lo duro y su opuesto, cuyo fin no es más que suspender las dicotomías, suspender nuestro pensamiento analítico y dejar de pensar en contrarios. No es casual que Maillard dé importancia a los sentidos del olfato y del tacto, nuestros sentidos más animales o corporales, esto es, a los menos filosóficos y más moralizados. No olvidemos que la vista y el oído eran los sentidos más intelectuales, por ello también eran llamados *sentidos de distancia*. Maillard nos hace reflexionar sobre la dificultad que tenemos en nuestras sociedades occidentales – tan racionales, tecnificadas, logocéntricas y materialistas– de liberarnos de nuestro reducto ideal e intuir el mundo como acontecimiento, a menos que seamos violentados o forzados a hacerlo. El arte o la poesía parece ser la última esperanza para dar cuenta de ello.

Es curioso que Chantal Maillard, de *Matar a Platón*, escoja como tema, como se ya apuntó, una forma de morir moderna –violenta, rápida y asintomática–. Para Deleuze, la muerte es lo más parecido a un acontecimiento impersonal que, como otredad o infinitivo, no podemos conocer, pues esquiva nuestro presente, a pesar de ser inherente a la condición humana y ser inevitable, de guardar una “relación íntima y extrema con nuestro cuerpo”³⁷. Maillard nos hace reflexionar sobre nuestra incapacidad de ponernos en el lugar de la víctima mortal sin recurrir a la ficción, aunque, sin embargo, es esta misma imposibilidad la que nos incita a pensar, a escribir el poema.

Aquel hombre aplastado sin el cual el poema
no tendría sentido
es el único al que, por más que yo me empeñe,
no puedo escribir sin invención...
No sé qué es lo que percibe...

37 Cuando Deleuze reflexiona sobre la muerte, lo hace en relación con las ideas que Maurice Blanchot tiene de la misma. “Nadie lo ha mostrado como Maurice Blanchot: la muerte es a la vez lo que está en una relación extrema o definitiva conmigo y con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene relación conmigo, lo incorporal y lo infinitivo, lo que no está fundado sino en sí mismo (...). “Ella es el abismo del presente, el tiempo sin presente con la cual no tengo relación, aquello a lo que no puedo arrojarme, porque en ella yo no muero, soy burlado del poder de morir”. Blanchot, Maurice, citado por Deleuze, Gilles, *Lógica, op. cit.*, p. 185 y p. 186.

4.1.

No sé si le da tiempo
a pensar en futuro o en pasado, o si piensa³⁸

Matar a Platón trata de arrojar un poco de luz sobre los trágicos accidentes que, ocurriendo diariamente en nuestras urbes, sólo afrontamos desde la distancia que propician los medios de comunicación, la estadística y otras ficciones como el cine. No debemos olvidar que *Matar a Platón* es un poemario que incide en la incapacidad que tenemos los occidentales de empatizar o compadecernos con el dolor y las desgracias ajenas. Maillard describe las reacciones y los mecanismos de defensa físicos y mentales que los personajes llevan a cabo ante el violento accidente que interrumpe sus trayectorias cotidianas. En *Matar a Platón* la mayoría de los personajes se niegan a admitir u optan por relativizar lo ocurrido delegando en otros, aferrándose a la estadística de un noticiario o a sus ideas preconcebidas. Pero esta coraza racional no sólo funciona como orden ilusorio que los tranquiliza entre tanto caos y contingencia, también los limita a la hora de pensar en términos de acontecimiento, los incapacita para devenir, a participar con los demás como acontecimiento.

El orden nos exime de ser libres,
de despertar en otro, de despertar por otro.

A punto estuvo de gritar, desde esa carne ajena
pero el orden contuvo a tiempo ese delirio³⁹

Sabemos que una las formas de domesticar el caos y el azar es insertándolos dentro de nuestra normalidad o costumbre tras un proceso de modificación o manipulación, como ocurre con la noticia catastrófica difundirla a través de los medios de comunicación de masas. Los fenómenos imprevisibles y desconocidos que nos aterran suelen ser reducidos a número abstracto, a probabilidad anónima y despersonalizada. Así delegamos nuestra responsabilidad y evitamos inmiscuirnos con lo particular, con el dolor y las tragedias de otros. No sólo vivimos amparados por el imperialismo estadístico que domina todos los ámbitos de nuestra sociedad, dictando lo que es o lo que debe ser normal (lo más probable). Vivimos subyugados por la estadística, como si sólo tuviéramos que atenernos o temer a las probabilidades, en lugar de atenernos a las realidades o sucesos que acaecen ante nuestros ojos. Parece que no podemos escapar de una especie de fatalismo estadístico que nos impide aprehender lo desconocido, lo que acontece.

Maillard con “matar” se refiere, nada más y nada menos, que

38 Maillard, Chantal, *Matar, op. cit.*, p. 63.

39 *Ibidem*, p. 27.

4.1.

a su deseo de acabar con una tradición metafísica occidental, la cual le imposibilita contemplar el mundo como un acontecimiento, pues la mantiene en un mundo ficticio de abstracciones. Paradójicamente, la escritora opta por “matar”, una forma muy tradicional en Occidente de acabar con las ideologías y teorías que han quedado obsoletas o no interesan. No olvidemos que la tendencia de matar al padre o a la autoridad –y Platón es considerado el padre del idealismo occidental– es una costumbre bastante antigua que nos recuerda tanto al psicoanálisis como a numerosos ritos, costumbres o creencias populares⁴⁰. Pero lo más curioso es que “matar” es un infinitivo, es decir, es una forma verbal impersonal y atemporal que, como apunta Deleuze, alude al acontecimiento, a su temporalidad intempestiva, al devenir que Platón temía y consideró vía muerta por el temor de echar por tierra sus teorías. El devenir invalida todas las proposiciones, el uso del verbo ser. Como dice Deleuze, lo que tiene de angustioso el acontecimiento puro es que “siempre es algo que acaba de pasar y que va a pasar, a la vez, nunca algo que pasa (...) nunca muere nadie, sino que siempre acaba de morir y siempre va a morir, en el presente vacío del Aión”⁴¹. Entonces, ¿Chantal Maillard llega a “matar” al padre del idealismo occidental? Tal vez sí, pues aprehender el mundo como acontecimiento es un atentado contra el idealismo. Pero la autora es consciente de su imposibilidad de matar al filósofo griego, pues le es imposible deshacerse de un modo de pensar que ha heredado. Pero, ¿matarlo? ¿Quién mata a quien cuando el infinitivo es un tiempo neutro y despersonalizado? Chantal asume todas estas contradicciones, el fracaso de su proyecto de asesinar al padre del idealismo que ha hecho toparla con los límites de la razón.

No olvidemos que para Chantal Maillard lo que no puede ser abordado con la razón puede tratado de forma estética. Pero no es a la estética kantiana a la que alude la autora. No tiene que ver con ese placer desinteresado (sin fin) que experimentamos en la contemplación de una obra de arte. Tampoco tiene que ver con experiencia sublime que tiene lugar cuando el sujeto es desbordado al desbaratarse el libre juego entre su razón y la imaginación⁴². Maillard es consciente de los límites de la razón discursiva y de la necesidad de hacerla más flexible, de hacerla más sensible a lo que pasa. Por ello propone una “razón estética” que, más que un método, es una actitud necesaria para aprehender la realidad en su *estar-siendo*, para contemplar el mundo como acontecimiento. No hemos de olvidar que con la razón estética Maillard pretende superar la insuficiencia de “razón poé-

40 Vid. *Id.*, *El crimen perfecto: aproximación a la estética india*, Madrid, Tecnos, 1993.

41 Deleuze, Gilles, *op. cit.*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 94.

42 Aunque hemos de advertir que Nietzsche llama “sublime” al devenir intempestivo del eterno retorno.

4.1.

tica”, un concepto bastante vago e impreciso con el que María Zambrano⁴³ intentaba reconciliar, sin explicar cómo hacerlo, la razón y la intuición, el pensamiento y la vida⁴⁴. Para Maillard “el objeto de la razón estética no es el ente o el fenómeno sino el suceso”⁴⁵. “La diferencia entre la razón poética y la razón estética podría expresarse de la siguiente manera: mientras la razón poética asiste, la razón estética configura, contribuye al ensamblaje⁴⁶. La razón estética requiere de una actitud más activa del observador, no requiere tan sólo de una contemplación distante y pasiva de lo que sucede, requiere de proceso autoconocimiento y autocreación contantes. Para Maillard, la razón estética no es una razón débil. En su falta de rigidez es donde, precisamente, radica su amplitud de alcance. Además la razón estética se relaciona con el azar, entendido éste como *ley del Jaos* o de la posibilidad. El *Jaos* viene a ser, en la tradición hindú, esa oscura abertura o abismo indiferenciado que, potencialmente, contiene todas las formas posibles, algo se relaciona con el origen del universo. La razón estética es la “abertura para la creación de una racionalidad constitutiva que organice creativamente (...) como descubrimiento de la inflexión cósmica (*el gesto*)”⁴⁷. “La actitud poética nace cuando se apacigua el deseo de saber o, mejor dicho, de creer lo que se sabe (...) una razón estética no será una razón debilitada, sino una razón creadora (...) abierta al mundo entendido como jaos, como ámbito de las posibilidades”⁴⁸.

La razón estética se relaciona más bien con la experiencia vivencial del instante del acontecimiento, en el que sujeto deviene con el mundo, deviene como mundo, considerando éste como ámbito para la simultaneidad, como lugar en el que nada puede preverse de antemano al no estar nada determinado. Y esto, sin duda, se relaciona con aquella multiplicidad o rizoma de Deleuze, que tanto tiene que ver con la experiencia estética nietzscheana, entendida ésta como experiencia lúdica y proceso de

43 Chantal Maillard al principio de su carrera se siente identificada con el pensamiento de María Zambrano, de quien realiza su tesis doctoral, aunque posteriormente tome otros derroteros. La poesía zambraniana, de excesiva retórica y asistemática, se opone a la sobria poesía de Maillard. Hemos de tener en cuenta las influencias del cristianismo en Zambrano, quien relaciona el estado *prelingüístico* con un anhelado retorno a la unidad primordial o paraíso perdido. Esto nos recuerda a ciertas ideas de Platón sobre el origen del hombre, aunque Zambrano reivindique la inversión del platonismo. Además, Zambrano utiliza conceptos que Maillard considera lastrados (ser, todo, sagrado, etc) y se interesa por otros temas, como los sueños. Vid. Maillard Chantal, *La Razón Poética en María Zambrano*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga. Leída a comienzos de 1987; *Id.*, *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*. Málaga, servicio de publicaciones de la Diputación Provincial, 1990.

44 “Zambrano no nos dice cómo es esto posible, cuál sería el mecanismo que diera lugar al descubrimiento de la persona”. Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora*, Barcelona, Anthropos, 1992.

45 *Id.*, *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998, p. 21.

46 *Id.*, *ibidem*, p. 148.

47 *ibidem*, p. 76.

48 *ibidem*, p. 32.

4.1.

auto-transformación constante del sujeto.⁴⁹

Es importante tener en cuenta la afinidad que tiene Chantal Maillard con el singular pensamiento de Gilles Deleuze, cuya obra suele ser considerada una excentricidad en la filosofía occidental. Pero no olvidemos que la escritora es gran conocedora del pensamiento oriental, especialmente de las tradiciones de India, de la que ha escrito numerosos libros y artículos⁵⁰. No se puede comprender el pensamiento de Maillard sin tener en cuenta sus estudios sobre estética india. *El rasa*, el placer o saboreo que los hindúes experimentan cuando contemplan una obra o espectáculo de forma distanciada, es uno de uno de conceptos estéticos claves que estudia esta pensadora. Este placer o *saboreo* estético tiene lugar cuando el espectador, tras olvidar sus deseos y necesidades individuales, contempla una obra o espectáculo participando en la universalidad de las emociones representadas. El *rasa* se da cuando el sujeto estético es “capaz de una inmersión en una experiencia emocional despersonalizada”⁵¹. En *Matar a Platón* la autora, de forma distante y despersonalizada, intenta dar cuenta de un trágico accidente que observa como espectáculo y del que afirma ser una singularidad más de esa red dinámica que se extiende como tela de araña o devenir-universo⁵², multiplicidad en la que cada espectador se alimenta del otro.

49 Nietzsche concebía el mundo como devenir puro, y al hombre como un artista capaz de crear metáforas o ficciones. Niega la razón como vía para la comprensión plena de la vida, cree que es más bien un impedimento para creación artística del mundo. Para el filósofo no hay *ser* detrás del hacer o del actuar del hombre, no hay sujeto eterno o esencia subyacente. El *superhombre* para este filósofo deviene con la inocencia lúdica de un niño, que crea y destruye sin justificación moral. La *voluntad de poder* a la que se refiere Nietzsche, y que Deleuze identifica con el deseo, es la capacidad de mentir, el poder de crear ficciones y metamorfosear del hombre. Por ello el artista y el poeta fueron expulsados de la República platónica, como indica Chantal Maillard en “Matar a Platón”, por miedo a que pudieran mostrar que la realidad no tenía por que tener un correlato ideal. El pensamiento vitalista de Deleuze hunde sus raíces en la Filosofía de Nietzsche, quien propuso una inversión del platonismo y es enemigo de todo idealismo. Interesante es el ensayo *Nietzsche y la Filosofía* que escribe Deleuze. Según Maillard, “hasta Nietzsche el sujeto no recuperó su cuerpo. Mejor dicho, hasta Nietzsche, el sujeto no empezó a arder en la misma hoguera de Dios para que, purificado (...) el individuo saliera de las llamas con una conciencia distinta: una conciencia capaz de adivinar los ritmos de la naturaleza, capaz incluso de crear otros ritmos. El sujeto racionalista era incapaz de bailar (...) La Voluntad era la del dios danzante, no Brahma. Sino Siva. Voluntad pura que danzando produce el mundo de las diferencias; destellos móviles, interactivos, chispas voluntariosas que emergen en un inmenso campo magnético con igual voluntad: representar, asociar, crear mundos, ficciones: Nietzsche hubiera creído en un dios que supiera bailar. Dionysos era Siva Nataraja, el dios danzante del hinduismo, Y Nietzsche lo supo sin saberlo, y creyó en él”. *La razón op. cit.*, p. 40.

50 Son fundamentales los ensayos que Maillard escribe sobre estética como *El crimen perfecto: aproximación a la estética india o Rasa*, y *El placer estético en la tradición india*, que escribe con Óscar Pujol. También son interesantes sus libros *La razón estética* y *Contra el Arte y otras imposturas*, en los que dedica partes o capítulos al pensamiento estético indio. No debemos olvidar sus diarios, difíciles de clasificar en géneros estancos, y muchos de sus artículos que se encuentran recompilados, junto a otros libros, en un único volumen titulado *India*.

51 Maillard, Chantal, *Rasa. El placer estético en la tradición de la india*, Barcelona, Editorial José J. de Olañeta, 2007.

52 Interesante es tener en cuenta la metáfora de la araña, que recorre la tela-universo en continua expansión. Esta metáfora, que utiliza en *Matar a Platón*, se relaciona con la mitología hindú, concretamente cuando el dios Brahma, como araña cósmica, segrega el hilo para formar el universo. *Vid. Id.*, *La mujer de pie*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pp. 265–267.

4.1.

Interesante es también *La baba del caracol*, ensayo en el que nos revela Maillard algunas claves de su poesía, de lo que entiende por poesía. La escritora cree que un poema, aunque esté compuesto de palabras, se asemeja bastante a una obra plástica. Tanto para el poeta como para el artista visual lo fundamental es “un sesgo de la percepción, una oblicuidad que atraviesa lo real”⁵³. Y de esta oblicuidad alude en varias ocasiones en *Matar a Platón*. En *La baba del caracol* Chantal reflexiona sobre el haiku, la forma poética zen con la que los monjes budistas intentan captar y transmitir al lector el instante fugaz de un acontecimiento, siendo indispensable los verbos en infinitivo para su construcción. Para escribir un haiku es necesario contemplar algo como si fuera la primera vez y no operar desde el re-conocimiento, es decir, es necesario un observador con una mirada inocente, una mirada libre de prejuicios y receptiva, capaz de sorprenderse con el mundo que le rodea en su estar-siendo y redescubrirse como parte de él⁵⁴. Y para que el poeta pueda hacer un haiku, su yo debe adelgazarse, necesita olvidarse de lo que es y resonar con el objeto o medio que le rodea. Así pues, se convierte en “un yo que participa de los demás, de todos los demás. *Uno* se siente con otros en el *uno* que siente en cada cual”⁵⁵. Y es cuando el escritor-lector, en ese lapsus de tiempo, experimenta cierto placer estético por medio de la representación. Maillard afirma que la victoria de la poesía frente a la filosofía es, precisamente, su poder de desplegar esa universalidad en y desde lo particular, y no al revés⁵⁶. Es decir, en poder captar no aquello que ocurre, sino aquello *en lo que ocurre*, captar el acontecimiento que se desprende *de y entre las cosas*. “Un poema puede sugerir el instante. Y en ese instante está el universo entero, en superficie, el universo en extensión, como una enorme trama”⁵⁷, escribe Maillard a pie de página en *Matar a Platón*.

Ese estado de inocencia previo, del que habla Maillard respecto al haiku, es una condición indispensable para poner entre paréntesis nuestra realidad personal, nuestra memoria o los estados sentimentales acostumbramos y poder así captar los sucesos como acontecimientos. En *Matar a Platón* es muy significativa aquella niña misteriosa que agarra la mano del hombre acciden-

53 *Id.*, *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2014, pp. 11-12.

54 “Y cada vez puede ser la primera vez, basta con evitar que la mente proceda al reconocimiento: nada es conocido que no sea re-conocido (...) hace falta que se haga con la mente limpia, hace falta que sea por primera vez (...) el acontecimiento es lo que hace posible el haiku. Pero lo que hace posible el haiku es su forma verbal, un infinitivo”. *Id.*, *La baba*, op. cit., p. 92. “Sólo una mirada inocente es capaz de admirarse y contemplar las cosas cotidianas como si las viera por primera vez y, viceversa, sólo un corazón cansado, un oído deteriorado, un ojo oscurecido pueden pasar de largo sin asombrarse a cada paso... la mirada del haiku propicia es un estado de presencia en el que se vive el puro acontecimiento”. *Ibidem*, p. 102.

55 *Ibidem*, p. 93.

56 *Ibidem*, p. 103.

57 *Id.*, *Matar*, op. cit., pp. 33-36.

4.1.

tado, un personaje que viene a representar al inocente, a aquel que, como los animales, tienen facilidad para deslizarse por la superficie sin espesor que son los acontecimientos. Deleuze utiliza las metáforas del *espejo sin espesor*, del cristal que crece por los bordes⁵⁸, o la metáfora de la “mancha de aceite” que se extiende hasta pasado y futuro a la vez. Curiosamente, esta mancha podría conectar con aquel charco de sangre y orina del cadáver sobre el asfalto que la niña de encajes de *Matar a Platón* atiende absorta, y cuyos bordes lame un “perro de color canela”⁵⁹. También podría guardar relación con una experiencia muy singular que Chantal Maillard tuvo cuando contempló un charquito de agua que le hizo revivir el estado de inocencia de su infancia, vivencia que fue el detonante de *Bélgica*, el libro autobiográfico sobre su niñez. No es raro que la figura del perro, al que se hace referencia con la ilustración de la portada de *Matar a Platón*⁶⁰, aparezca y abandone fugazmente la escena de la tragedia tras lamer los bordes del charco de sangre del hombre aplastado. Sin duda, el perro es un animal, y un animal no tiene lenguaje, no tiene “mí”, no es, sino deviene, permanece ajeno a la historia de los hombres. Podemos decir que el perro es mucho más libre que aquella niña de encajes que, a pesar de tener la mano atrapada entre los dedos rígidos y fríos del cadáver⁶¹, puede captar el acontecimiento debido a su conciencia lúdica o arte para el deslizamiento, como insinúa Chantal Maillard cuando la niña “piensa que es una pena/ no llevar puestas botas de agua/ y que no siempre es cierto que los charcos/ se forman con la lluvia”⁶². Incluso podemos afirmar que el perro de *Matar a Platón* es el único personaje libre o inocente de toda esa multitud de espectadores que se agolpan alrededor del siniestro. La niña de *Matar a Platón*, de identidad desconocida y “piel casi transparente”, podría relacionarse con Alicia, aquel personaje de Lewis Carroll que, atrapada en la profundidad de los cuerpos y de las cosas, puede intuir los devenires o acontecimientos sin espesor que la sobrevuelan⁶³. Alicia es para Deleuze un ser capaz deslizarse fácilmente entre las cosas y los accidentes que suceden, debido a su capacidad para el juego, al uso de la paradoja o el “humor blanco”⁶⁴, el arte por antonomasia del acontecimiento.

Retomemos una de las citas de Gilles Deleuze que aparece al inicio del poemario *Matar a Platón*:

58 Deleuze, *op. cit.*, pp. 35–36.

59 Maillard, *Matar, op. cit.*, p. 37.

60 Curiosa es también la fotografía del perro que aparece en la portada de “Bélgica” al lado de Chantal niña. *Vid. Id.*, *Bélgica*, Valencia, Pre-textos, 2011.

61 El cadáver se encuentra en estado de *rigor mortis*.

62 Maillard, Chantal, *Matar, op. cit.*, p. 21.

63 Deleuze, Gilles; Parnet, *op. cit.*, p. 73.

64 Este humor blanco es lo contrario al humor negro o intelectual que, en vez de abrirnos al acontecimiento, nos lo niega, porque lleva la carga de la individualidad, del juicio.

4.1.

Tan sólo el hombre libre puede comprender todas las violencias en una sola violencia, todo los acontecimientos en un solo Acontecimiento que no deja lugar, ya, al accidente.⁶⁵

¿Cómo puede un hombre comprender todas las violencias a la vez? ¿Cómo todos los acontecimientos pueden reunirse en un único y solo acontecimiento? ¿Por qué la libertad es condición indispensable? Pero, ¿a qué tipo de libertad se refiere Deleuze? Son algunas de las cuestiones difíciles de responder si no se hace un estudio minucioso del poemario *Matar a Platón* en relación al ensayo *Lógica del Sentido* de Gilles Deleuze. El instante del acontecimiento es de distinta naturaleza, pertenece al tiempo ideal y vacío del Aión. Y el sujeto, para “ser libre”, tiene que convertirse en una multiplicidad, debe des-individualizarse, experimentar una desterritorialización y ser como un extranjero en su propia lengua o mundo conocido. Debe hacerse un *cuerpo sin órganos*⁶⁶, poder situarse en los límites del *ser* y deslizarse levemente por la extensa superficie sin espesor que, como ilimitada trama, deviene en cada instante, acontece. Debe crear bodas con seres heterogéneos, agenciar. Y como comenta Chantal Maillard, el hombre occidental sufre de un mal, el de no saber deslizarse por la superficie de los acontecimientos, el de no dominar el arte del deslizamiento⁶⁷, pues la rigidez de su racionalidad discursiva acostumbrada, y con la que construye su mundo de verdades, se lo impide. El hombre occidental tiene gran dificultad para pensar en términos de acontecimiento debido a la influencia del idealismo que hemos heredado.

El arte de andar en superficie es el deslizamiento. Trazar con el roce de la propia existencia las conexiones que harán el *gesto* irrepetible a la vez que irá creando nuevos núcleos: espacios de aparición.”⁶⁸

El “mal de superficie” aqueja aquellos que no poseen el arte del deslizamiento. A fuerza de permanecer en superficie sin saber deslizarse.⁶⁹

65 Deleuze, Gilles, citado por Maillard, Chantal, *Matar, op. cit.*, p. 11.

66 El cuerpo sin órganos es un cuerpo que no se deja representar o conceptualizar, es un cuerpo desterritorializado, un cuerpo que deviene, está siempre en fuga. No es que carezca de órganos, no se estructura como un organismo, que posee partes diferenciadas y jerarquizadas, es decir, es un cuerpo indeterminado con órganos polivalentes y transitorios, un cuerpo intensivo. Lo recorre el deseo sin codificar que puede crear *agenciamientos* con seres o reinos heterogéneos, puede devenir cualquier cosa. “El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según la variación de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles”. Deleuze, Francis, *op. cit.*, p. 51.

67 Vid. Maillard, Chantal, “El mal de superficie y el placer del deslizamiento” en *La razón, op. cit.*, pp. 29–31.

68 *id.*, *La razón, op. cit.*, p. 29.

69 *Ibidem*, p. 31.

4.1.

Deleuze piensa que la filosofía tradicional en vez de ayudarnos a pensar nos lo impide. Este filósofo cree que es el artista quien hace pensar al filósofo, quien le da qué hacer, pues sólo él puede apuntar a lo que acontece, a aquello que se resiste a ser razonado. Así pues, el arte o la ficción constituye la última esperanza para dar cuenta de la realidad compleja e ininteligible de los acontecimientos. Son los estoicos los que, según Deleuze, fueron capaces de pensar trazando una línea de separación no entre las cosas y las ideas, sino entre las cosas y los acontecimientos, entre las copias y los simulacros que tanto aterraban a Platón. El camino estoico supone un sutil giro de la voluntad, un giro necesario para tomar distancia de un suceso, por muy terrible que sea, y extraer una “gota inmaculada”. Para Deleuze lo estoico es presentir de los hechos una especie de esplendor neutro y vital, una “transmutación” o “contraefectuación” que permita al individuo captar esa “fulguración de superficie” que son los acontecimientos, que es justo el punto en el que “la muerte se vuelve contra la muerte”⁷⁰. Como apunta este pensador iconoclasta,

Vivimos entre dos peligros: el eterno quejido de nuestro cuerpo, que siempre encuentra un cuerpo acerado para cortarlo, un cuerpo demasiado grueso para penetrarlo y ahogarlo, un cuerpo indigesto para envenenarlo, un mueble para tropezarlo, un microbio para producirle un grano; pero también el histrionismo de los que imitan un acontecimiento puro y lo transforman en fantasma, y alaban la angustia, la finitud y la castración⁷¹.

Para Deleuze, convertir en un trauma o reducir a historia trivial un suceso es lo contrario de “contraefectuarlo”, de captarlo como acontecimiento. Esto constituye una especie de trascendencia sin trascendencia, pues de los propios cuerpos es efecto el acontecimiento, de ellos se despliega como fenómeno ideal e irreducible, aunque sea de diferente naturaleza. Pero incidimos que eso que llama “ideal” Deleuze no tiene que ver con el idealismo, con las esencias absolutas o ideas eternas, sino con la realidad potencial e intempestiva del devenir que Nietzsche llamaba “sublime”. La *contraefectuación* es como realizar un salto sobre nosotros mismos cuando actuamos o sufrimos, cuando somos víctimas de un accidente o acto intencionado que, tras violentarnos, puede hacer que nos invada sentimientos de terror, culpa, desgracia o resentimiento. Deleuze afirma que el verdadero revolucionario es aquel que se libera del resentimiento⁷² y está a

70 Deleuze, *op. cit.*, p. 187.

71 Deleuze, Gilles; Parnet, Claire, *op. cit.*, p. 95.

72 Deleuze, Gilles, *Lógica*, *op. cit.*, pp. 182-183: “captar lo que sucede como injusto y no merecido (siempre es por culpa de alguien), he aquí lo que convierte nuestras llagas en repugnantes (...) el resentimiento contra el acontecimiento”.

4.1.

la altura de los acontecimientos, es decir, cuando es “hijo” de él. Hemos de ser cautelosos con el vocabulario que emplea Deleuze, hemos de tener en cuenta el paradójico lenguaje que utiliza de forma consciente e intencionada este filósofo postestructuralista. No olvidemos que la paradoja tanto para él como para los estoicos (y Lewis Carroll) es una herramienta que, al cortocircuitar el sentido común, permite dar cuenta de los “problemáticos y problematizantes” acontecimientos. Hemos de decir también que todo juicio de valor o sentimiento, con los que solemos sentirnos identificados, conforman nuestra subjetividad, nuestro yo o mí. Por lo que tener un “sentimiento”, no sólo de resignación, sería lo contrario a la contraefectuación. ¿A qué dignidad se refiere con la moral estoica? Deleuze utiliza palabras abstractas, asociadas tradicionalmente a la metafísica clásica que trata de denunciar (“eternidad” y “verdad”) cuando se refiere al acontecimiento, lo que podría llevarnos a confusiones. Hay que tener mucha cautela con este ecléctico pensador⁷³, quien cree que filosofar es crear conceptos no universales o unívocos, sino transversales.

Lo importante quizá, como apunta el autor, que a veces parece escribir como un poeta o un novelista, con discontinuidad argumental y saltando de tema, no es lo que decimos, sino el cómo lo decimos. Debemos ser conscientes del pensamiento no axiomático y transdisciplinar por el que apuesta Deleuze para dar cuenta de “fenómenos” complejos como son los acontecimientos, una forma de proceder que con mayor frecuencia se va implantando en la ciencia, en la medida que se va haciendo cada vez más indeterminista.

Deleuze escribe sobre el poeta francés Joe Bousquet en *Lógica del sentido* cuando trata el tema del acontecimiento⁷⁴. Habla del estoicismo con el que afrontó este escritor su parálisis cuando, a los 21 años de edad, un disparo dañó su columna mientras participaba como soldado en la I Guerra Mundial⁷⁵, un duro golpe que lo obligó a permanecer postrado en una cama durante el resto de su vida, soportando agudos dolores que sólo podía paliar con

73 Para Deleuze utiliza conceptos provenientes de la filosofía, la termodinámica, la biología, el psicoanálisis, etc. pero desde un nuevo enfoque. Para él los conceptos no son generalidades abstractas, sino singularidades ligadas a cosas, espacios, situaciones determinados. Los conceptos son transversales, pueden aplicarse en contextos diferentes del que provienen. Las categorías deleuzeanas no se realizan en función de conceptos o esencias, sino designan diferentes tipos de acontecimiento. Las categorías funcionan como mesetas conformadas por un plano de inmanencia recorrido por un continuo de intensidad, funcionan a modo de multiplicidades que se conectan entre sí. *Vid.* Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994.

74 Deleuze, Gilles, “Vigésimoprimer serie, del acontecimiento” de *Lógica, op. cit.*, pp. 182–187.

75 Bousquet fue considerado un héroe de guerra que fue condecorado con tres estrellas de valor: la Medalla Militar, La Cruz de Guerra y la Cruz de la Legión de Honor.

4.1.

morfina⁷⁶. “Hay que llamar estoico a Joe Bousquet. La herida que lleva profundamente en su cuerpo, la aprende, sin embargo, y precisamente por ello, en su verdad eterna como *acontecimiento puro*”⁷⁷. “Mi herida existía antes que yo, yo he nacido para encarnarla”⁷⁸, afirma el estoico poeta sin resignación alguna, para quien la herida constituye uno de temas principales de su obra. Pero el poeta se refiere a una herida metafísica que todos compartimos y antecede al poema, una herida de la que también alude Chantal Maillard en *Matar a Platón*:

Quien construye el texto
elige el tono, el escenario,
dispone perspectivas inventa personajes,
propone encuentros, les dicta sus impulsos,
pero la herida no, a herida nos precede,
no inventamos la herida, venimos
a ella y la reconocemos⁷⁹

Bousquet y Maillard contemplan de la herida como acontecimiento incorporal. Creen que, a través de una herida, que tenemos en un punto concreto de nuestro cuerpo, podemos llegar a conectar con otras heridas, podemos resonar, comprendiendo así todas las violencias en una sola violencia. ¿No tiene que ver esto con esa universalidad que, siendo diferente al concepto, el poeta llega a captar por medio de su experiencia particular?⁸⁰ Sin duda, en todo acontecimiento algo debe efectuarse en los cuerpos, algo debe encarnarse para ser captado, aunque haya una parte inaprehensible⁸¹. En un acontecimiento se desdibujan los límites entre lo individual y universal, lo privado y lo colectivo, lo interno y lo externo. La herida–acontecimiento se comporta

76 Díaz-Corrales Conde, Joaquín, *El tema del doble en la poesía de Joe Bousquet*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, leída en 1999, pp. 53–55: “el 27 de mayo de 1918, en Vailly, del departamento francés del Aisne, formado en parte por la Ile-de-France y en parte por la Picardie, durante un contra ataque de los alemanes, recibe la orden de mantener la posición hasta el último hombre. Cuando, superado en número, ve acercarse el momento final. Bousquet se pone de pie, con sus botas rojas, para morir como los oficiales de la academia de Saint-Cyr “dont j’avais pris la place». Un instante después una bala le alcanza en diagonal el pecho, tocándole la columna vertebral. Todo ha terminado (...) Transportado por sus hombres, paralizado ya de medio cuerpo, al hospital americano (...) En este punto, nos encontramos ante uno de los muchos misterios de la vida de Joé Bousquet, pues si la herida tiene la importancia de un hecho fundamental y fundacional de un nueva Bousquet, no menos importancia tiene el que no se recuperase de la herida, pues es lo que provoca su inmovilidad y le lleva hacia un nueva camino (...) pedirá que le dejen morir. Contra todo pronóstico se salva, pero en qué condiciones: paralizado e insensible de la cintura a los pies”.

77 Deleuze, Gilles, *Lógica*, op. cit., p. 182.

78 Gilles Deleuze cita a Bousquet sin indicar la página, aunque nos da las siguientes referencias bibliográficas: *Cahier du Sud*, nº303, 1950; *René Nelli*, “Joe Bousquet et son doublé”; *Ferdinand Alquié*, “Joe Bousquet et la morale du langage”.

79 Maillard, Chantal, *Matar*, op. cit., p. 63.

80 “La psicopatología que reivindica el poeta no es un siniestro pequeño accidente del destino personal, un desgarró individual. No es camión del lechero que le ha pasado por encima del cuerpo y lo ha dejado inválido (...) si grita como un sordo de genio es que las bombas de Guernica y de Hanoi lo han ensordecido”. Roy, Claude, citado por Deleuze, *Lógica*, op. cit., p. 187.

81 Deleuze, Gilles, *Lógica*, op. cit., p. 185.

4.1.

como un infinitivo neutro e impersonal, como un tiempo potencial cargado de posibilidades sin efectuar que deviene pasado y futuro a la vez.

Recordemos que para Nietzsche el arte era lo que estimulaba la vida, y éste se relacionaba con la “voluntad de poder” que, ligada al cuerpo, era como potencia generadora de ficciones o de metáforas. Deleuze piensa que aquello que Nietzsche llama *voluntad de poder* corresponde al deseo creador, el cual puede volverse contra sí mismo como violencia o voluntad de muerte, como ocurre en el caso la racionalidad científica o la moral. Pero algo muy diferente ocurre cuando se sustituye el gusto de morir, que sería el fracaso de la voluntad, por el deseo de morir, que constituiría la “apoteosis de la voluntad”, un sutil y radical giro que el estoico Joe Bousquet⁸² realiza.

Ser dignos de lo que nos sucede y desear la propia muerte sin resignación alguna, es volver la muerte contra sí misma, encararla, aceptarla como acontecimiento. Virginia Woolf parece recurrir a este giro estoico, aunque lo haga de un modo que, incluso, puede parecer contrario al de Bousquet. En la película *las Horas* (2002)⁸³ se recrea el suicidio de la escritora inglesa⁸⁴, quien escribe una carta de despedida a su esposo antes de sumergirse en el río Ouse⁸⁵. Curiosamente, en este largometraje se intercalan escenas en la que aparecen otros personajes que, viviendo en espacios y tiempos diferentes, parecen comunicarse entre sí. Entre ellos se establece un juego de espejos, siendo a veces difícil qué es lo que pertenece a uno y a otro, qué parte de sus vidas corresponden a la ficción literaria y la realidad. Los protagonistas

82 Deleuze, Gilles, *lógica*, *op. cit.*, p. 183.

83 *Las horas* es el libro de Michael Cunningham en la que se basa la película. Virginia Woolf es el motor de arranque de la historia. Pero lo que cuenta el libro va más allá y nos sitúa en nuestros días. *Vid.* Cunningham, Michael, *The Hours*, Fourth Estate, Great Britain, 1999.

84 La actriz Nicole Kidman interpreta el papel de Virginia Woolf.

85 “Querido: Siento con absoluta seguridad que voy a enloquecer de nuevo. Creo que no podemos pasar otra vez por una de esas épocas terribles. Yo sé que esta vez no podré recuperarme. Estoy comenzando a oír voces, y me es imposible concentrarme. Así que hago lo mejor que puedo hacer. Tú me has dado la máxima felicidad posible. Has sido en todos los sentidos todo lo que uno puede ser. No creo que haya habido dos personas más felices que nosotros, hasta que ha venido esta terrible enfermedad. No puedo luchar más. Sé que estoy arruinando tu vida, que sin mí tú podrías trabajar. Sé que lo harás, lo sé. Ya ves que no puedo ni siquiera escribir esto adecuadamente. No puedo leer. Lo que quiero decir es que te debo a ti toda la felicidad que he tenido en mi vida. Has sido totalmente paciente conmigo e increíblemente bueno. Quiero decirlo — todo el mundo lo sabe. Si alguien hubiera podido salvarme ese alguien hubieras sido tú. Ya no queda en mí nada que no sea la certidumbre de tu bondad. No puedo seguir arruinando tu vida durante más tiempo. No creo que dos personas puedan ser más felices de lo que lo hemos sido tú y yo”. Woolf, Virginia, en: <http://www.mugsnoticias.com.mx/cultura/la-ultima-carta-de-virginia-wolf-y-como-su-esposo-defendio-su-suicidio/> (13-VI-2016) *Vid.* Phyllis, Rose, *Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf*, London, Routledge and Kegan Paul, 1986.

4.1.

son mujeres⁸⁶ que, aunque distanciadas, parecen compartir una herida–acontecimiento en la que se reconocen y no inventan, una herida que “las precede”. El director parece aludir al instante o a esa multiplicidad del acontecimiento, pues la película está llena de resonancias y ecos entre personas, objetos y sucesos. Las heridas resuenan y se comunican entres sí como si fueran una sola y única herida. En la conmovedoras escenas finales de *Las Horas* son interesantes las palabras de Virginia, las cuales se oyen de fondo mientras ésta se va introduciendo en el río con los bolsillos llenos de piedras para morir ahogada: “Mirar la vida a la cara, siempre hay que mirarla a la cara. Y conocerla por lo que es, así podrás conocerla; quererla por lo que es. Y luego, guardarla dentro. Leonard, guardaré los años que compartimos, guardaré esos años siempre (...) las horas”.⁸⁷

Resulta paradójico que sea una suicida⁸⁸ la que pide a su marido encarar la vida. Para Deleuze, Virginia Woolf es una de esas creadoras enfermas que gozan de “Gran Salud”⁸⁹. Woolf fue una de esas superviviente que, al desear la muerte – diferente al querer morir– realiza un giro estoico, pues da muerte a la misma muerte. Virginia *contraefectúa* su resentimiento, sus miserias y dolores, lo que supone “un amor a la vida que puede decir sí a la muerte”⁹⁰. La escritora es consciente de un dolor compartido, parece comprender todas las violencias en una sola violencia, como aquel “el hombre libre” al que alude Deleuze y Maillard. ¿Virginia Woolf no opera de un modo similar al poeta Bousquet? ¿No puede ser una afirmación de la vida su deseo de morir cuando se suicida? Sin duda, las situaciones son diferentes, pues Bousquet es un soldado que sobrevive tras recibir un tiro en el frente, mientras que Virginia Woolf atenta contra su propia vida

86 *Las horas* (2002) es una película dirigida por Stephen Daldry, cuyo guión está basado en la novela homónima de Michael Cunningham. El film que trata sobre tres mujeres que parecen conectarse por medio de la novela *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. La historia acaece en un día. Nicole Kidman representa a Virginia Woolf en 1923, Julianne Moore interpreta a una mujer que abandona a su familia en el año 1951, y Meryl Streep es una editora homosexual, cuya vida transcurre en el año 2001.

87 Virginia Woolf en *Las horas* (2002), con guión de David Hare. *Vid.* Escena final de la película en la que se escucha una las palabras Virginia Woolf (la voz en off de Nicole Kidman, que interpreta el papel de Virginia) escribe a su marido antes de suicidarse. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=QPeo4ZyK2X0>>

88 Deleuze, lee Blanchot, quien distingue dos tipos de muerte: la muerte impersonal, que no podemos aprehender por no tener ninguna relación con nosotros, y la muerte personal, que es la que se efectúa en el más duro presente. Según Deleuze, “Cuando Blanchot considera el suicidio como voluntad de hacer coincidir los dos rostros de la muerte, de prolongar la muerte impersonal por el acto más personal, muestra sin duda la inevitabilidad de este ajuste”. Deleuze, Gilles, *Lógica, op. cit.*, 2005, p. 190.

89 Deleuze escribe: “¿acaso no es precisamente la Gran Salud (o la Gaya Ciencia) ese procedimiento que hace de la salud una evacuación de la enfermedad y de la enfermedad una evacuación de la salud? Aquello que le permite a Nietzsche hacer la experiencia de una salud superior, incluso en el momento en que está enfermo. A la inversa, no es cuando está enfermo que pierde salud, sino cuando ya no puede afirmar la distancia, cuando por su salud ya no puede afirmar la distancia, cuando por su salud ya no puede hacer de la enfermedad un punto de vista sobre la salud (entonces como dicen los estoicos, el papel ha terminado, ha acabado la representación)”. *Ibid.*, p. 208.

90 Deleuze, Gilles; Parnet, Claire, *op. cit.*, p. 75.

4.2.

cerca de casa. Pero, curiosamente, la escritora inglesa decide morir el 28 de marzo de 1941, cuando los aviones de guerra surcaban el cielo Londres, que había arrasado por los terribles bombardeos de la II Guerra Mundial⁹¹. Parece que la muerte de Woolf fue augurada 26 años antes en la primera novela que escribió y que tituló *Fin de viaje*⁹², cuya protagonista acaba prematuramente con su vida. Tanto el suicidio de este personaje ficticio (su alter ego) como el suicidio real de la escritora inglesa, coinciden con los dos brotes psicóticos que sufrió tras los estallidos de la Primera y Segunda Guerra mundial⁹³. Esta extraña casualidad podría relacionarse con las siguientes palabras de Deleuze:

El delirio no es personal o familiar, sino histórico-mundial, habita en ciertas regiones de la historia que, a su vez habitan las obras sin establecer relaciones de casualidad (...) no cesamos de rehacer la historia, y a la inversa, la historia no deja de estar hecha por cada uno de nosotros, sobre su propio cuerpo (...) la historia es una introducción al delirio, pero como contrapartida el delirio es la única introducción a la historia.⁹⁴

¿Qué guerra no es un asunto privado? E inversamente, ¿qué herida no es de guerra, y venida de la sociedad entera? ¿Qué acontecimiento privado no tiene todas sus coordenadas, es decir, todas sus singularidades impersonales sociales?⁹⁵.

El poemario *Matar a Platón* trata de esto mismo.

91 Entre el 7 de septiembre de 1940 y el 16 de mayo de 1941 Alemania bombardeó numerosas ciudades de Reino Unido. Tras el bombardeo de Londres los principales edificios históricos fueron reducidos a escombros, dando lugar un desolador paisaje dantesco que conmocionó al mundo entero.

92 Vid. Woolf, Virginia, *Fin de viaje*, Barcelona, Caralt Editores, 1991.

93 Manrique Sabogal, Winston, "El libro de la vida de Virginia Woolf 'Fin de viaje', la primera obra publicada por la autora británica, cumple un siglo", *El País*, Madrid, 23 de marzo de 2015.

94 Deleuze, Gilles, *Diálogos*, op. cit., pp. 126-127.

95 Id., *Lógica*, op. cit., p. 186.

4.2.

EL CUERPO ACCIDENTADO COMO ACONTECIMIENTO

4.2.1.

ENRIQUE METIDINES

“Sí, pero ¿a los ojos de quién acontece el acontecimiento?”¹

Si hay alguien especializado en accidentes ese es, sin duda, el fotógrafo mexicano Enrique Metidines, quien afirma haber presenciado todo tipo de desastres “menos un choque de naves espaciales o submarinos”². Metidines tiene gran obsesión por los accidentes que acaecen en nuestras urbes sembrando el desorden y el terror. Ante tales sucesos disruptivos no sabemos comportarnos, pues carecemos de un aprendizaje en nuestras sociedades del bienestar. Al contrario que en un conflicto bélico, en la que los militares han sido instruidos para actuar en situaciones de emergencia, los accidentes cotidianos constituyen todo “un asalto a la inocencia”³.

Accidentes de tráfico, incendios, inundaciones, explosiones, electrocuciones, terremotos, suicidios y asesinatos inesperados son algunos de las tragedias que interesa a este fotógrafo, quien ya con doce años se aficionó a fotografiar los accidentes de coche que solían acaecer en una peligrosa esquina cercana al restaurante de su familia. Enrique Metidines se formó de manera autodidacta y, a pesar de haber sido influenciado por la estética de los antiguos films policíacos de Hollywood, su intención nunca fue realizar fotografías artísticas. Tampoco es un reportero especializado en conflictos bélicos, aunque haya trabajado con bomberos, policías, criminólogos, peritos y socorristas. Metidines es más bien un fotoperiodista de acción acostumbrado a trabajar en condiciones estresantes y peligrosas con escaso margen de tiempo. No es un fotógrafo que se recree en un estudio fotográfico con el fin de realizar obras para el deleite estético. En el caso de que sus fotos sean exhibidas en una sala de arte, Metidines siente la necesidad y la obligación ética de informar al espectador sobre la veracidad de los sucesos que representan – qué, dónde y cuándo ocurrieron–. “Lo primero que tienes que explicar es que son reales, dónde se tomaron y qué es lo que retratan. Si no, la gente no va a entender. La nota a pie de la fotografía, como la de los periódicos, da sentido al contenido”⁴, aclara el fotógrafo.

1 Maillard, Chantal, *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004, p. 53.

2 Metidines, Enrique, “Enrique Metidines. Entrevistado por Gabriel Kuri”, en Bush, K.; Chantala, F. y Kuri, J. (eds.), *Enrique Metidines*, Cat. Exp., *The Photographers' Gallery*, 24, Julio – 14, Septiembre 2003, Londres, Ridinghouse, 2003, p. 15.

3 Kuri, Gabriel, *ibidem*, p. 14.

4 *Ídem*.

4.2.1.

ENRIQUE METIDINES

Metidines se arma de valor y arriesga su vida introduciéndose en lugares donde reina la contingencia, la destrucción y el azar. Sorprende la habilidad que tiene para desenvolverse en estos lugares a los que, actualmente, suelen restringirse el paso. Sorprende la intuición que Metidines ha llegado a desarrollar para los accidentes. “Llegué a predecir un accidente aéreo que se cumplió en el mismo lugar donde dije. Otra vez soñé con un incendio y ese mismo día lo hubo, y al llegar al lugar yo sabía ya por dónde meterme porque había visto la imagen en el sueño”⁵, comenta.

Las fotografías más interesantes de Enrique Metidines no son aquellas que muestran los cuerpos destrozados de las víctimas atrapadas entre los hierros de un vehículo siniestrado o bajo los escombros de un edificio derruido. Tampoco son las que, ensangrentadas sobre el asfalto o abrasadas por las llamas un incendio, aparecen irreconocibles. Las fotografías más inquietantes de Metidines son aquellas que retratan los rostros desencajados de los espectadores anónimos que se congregan en torno a las víctimas, ya sean movidos por el morbo que suscitan o por la necesidad de que alguien les explique qué ocurrió realmente. Difícil resulta encontrar algún tipo de sentido cuando, en un abrir y cerrar de ojos, un suceso imprevisible y violento tambalea nuestras certezas y pone entredicho al ilusorio estado de seguridad en el que acostumbramos.

¿Por qué un suceso doloroso que acaece en nuestra vida cotidiana nos puede atraer? Glenn Gray utiliza la conocida expresión “el placer del ojo” para referirse a esa especie de éxtasis que podría reconocer alguien que ha visto la mirada desorbitada de quienes, incrédulos y excedidos, contemplan un incendio o un accidente⁶. Esto tiene relación con la experiencia de lo sublime que, según los románticos, podríamos tener ante sucesos que, al desbaratar el libre juego entre la razón y la imaginación, nos desbordan. Edmund Burke fue un pensador que hizo nuevas reflexiones a cerca de lo sublime tras Revolución Francesa⁷, una experiencia estética que, según él, no tenía por qué siempre relacionarse con los sobrecogedores fenómenos de la naturaleza (tormentas, erupciones, cataclismos, etc.). En su libro *Indagación* hace una clasificación de bellezas terribles, es decir, realiza un catálogo de sucesos que hasta entonces no se habían considerado fuente de placer sublime. Tal era el caso de, por ejemplo, el grito de los animales, la oscuridad o la brusquedad. Estos fenómenos, al

5 Enrique Metidines, *op. cit.*, p. 15.

6 Vid. Gray, J. Glenn, *The Warriors: Reflections on Men in battle, Lincoln*, University of Nebraska Press, 1998.

7 Burke reflexionó sobre lo sublime en un contexto socio-político marcado por las tensiones de la Revolución francesa, época en la que presencié numerosas ejecuciones con guillotina que, a modo espectáculo públicos, producían cierto deleite a las personas que los presenciaba.

4.2.1.

ENRIQUE METIDINES

ser contemplados con cierta distancia, podían producirnos un extraño deleite. Sublime podía ser el rasgo de cualquier objeto que resultara terrible u operara de forma parecida al terror⁸. La experiencia estética de lo trágico es un tema poco tratado en Occidente, como apunta Chantal Maillard⁹. Para que una tragedia cotidiana produzca placer en un individuo éste debe verla como una representación o ficción. Debe aprehenderla con cierta distancia y sin identificarse plenamente, ya que conllevaría una falta de empatía y una confusión con sus emociones ordinarias. “Lo placentero no es el dolor –sería un contrasentido– pero sí el hallazgo, a través del dolor, de ese suelo comunitario, nuestro común origen”¹⁰

Fig. 124. Enrique Metidines. Fotografía de un chico en su bicicleta y nota en prensa. 1968



Un niño en su bicicleta, de alrededor de 12 años, muere al ser atropellado por un coche en la Avenida Álvaro Obregón, México D.F., 1968.

8 Vid. Burke, Edmund, *Indagación Filosófica Sobre El Origen De Nuestras Ideas Acerca De Lo Sublime Y De Lo Bello*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

9 “Para Addison, se trataba de una combinación entre el placer del reconocimiento y el placer del alivio, y Burke, por su parte, lo quiso entender como un placer de carácter social que respondería a una necesidad simpática. Ninguno de ellos, excepto David Hume, le prestó atención al poder que la propia representación tiene de por sí? Maillard, Chantal, “El placer de lo trágico en India y en Europa” en *India*, Valencia, Pre-textos, 2014, p. 313.

10 Maillard, Chantal, *ibidem*, pp. 293–294

4.2.1.

ENRIQUE METIDINES



Fig. 125. Enrique Metidines. Coche: México D.F. 1955.

Actualmente no es tan fácil ver a los testigos de un accidente agolparse alrededor de una víctima, pues la zona del siniestro suele acordonarse a varios metros de distancia, permitiéndose tan sólo el paso a policías, bomberos, médicos o a peritos, es decir, a profesionales de situaciones críticas o conflictivas en los que solemos delegar toda responsabilidad.

Como escribe Susan Sontag, “quizá las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo (...) o las que pueden aprender de ella. Los demás somos mirones, tengamos o no la intención de serlo”¹¹. Pero, ¿cómo podemos aprender del sufrimiento ajeno si ignoramos y se nos impide tomar contacto con la cruda realidad de los accidentes que acaecen en nuestro entorno?

Para Metidines, la forma de ofrecer una perspectiva “más democrática” no es a través de la información manipulada de los medios sensacionalistas, sino a través de los rostros, las miradas y los gestos de quienes presencia un accidente de forma directa. Metidines siente gran responsabilidad social, piensa que alguien debe preocuparse en mostrar

esos terribles sucesos disruptivos de los que, parece ser, nadie es responsable – ¿o sí? –. Metidines, además de exponerse a la contingencia de los accidentes, se expone al miedo, al dolor y a la incertidumbre de los transeúntes, cuya rutina es interrumpida bruscamente. El fotógrafo mexicano nos devuelve la mirada de incomprensión de las personas que, con los rostros desencajados, esperan a que alguien les explique lo inexplicable, a que un fotógrafo acuda para encuadrar aquello que rompe con sus esquemas mentales produciéndoles un shock. Pero un evento doloroso también podemos relativizarlo y reducirlo a un simple relato o anécdota.

11 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 42.

4.2.1.

ENRIQUE METIDINES

En situaciones críticas como son los accidentes, no sólo se evidencian las limitaciones y la fragilidad del cuerpo humano, en ellas también podemos tomar conciencia de nuestra *resiliencia* o capacidad de adaptación ante la adversidad. E incluso podemos llegar a realizar acciones heroicas inesperadas para socorrer a una víctima poniendo en peligro nuestra propia vida.

Un accidente fortuito puede echar por tierra las ideas preconcebidas que tenemos a cerca del mundo y de nosotros mismos o, por el contrario, puede hacer que nos aferremos aún más a ellas creando una coraza psicológica y evitar así una crisis o un trauma. Pero esto puede incapacitarnos para compadecernos con el dolor ajeno. La poeta y filósofa Chantal Maillard, en *Matar a Platón*, trata sobre esa falta de compasión que caracteriza a nuestra sociedad. Recordemos que este poemario gira en torno a un instante estremecedor: el atropello de peatón por un tráiler en plena calle, una forma de morir típicamente moderna (rápida, violenta y asintomática).

Tanto el crudo mensaje como la forma fría y concisa de los primeros versos de *Matar a Platón* producen en el lector un choque. La escritora no revela la causa del accidente y sugiere que lo importante no son los hechos en sí, sino el instante del acontecimiento. Pero, ¿cómo puede un accidente mortal llegar a ser un acontecimiento? ¿A qué tipo de acontecimiento se refiere Maillard? “Un *acontecimiento*, al contrario que una idea, nunca puede ser definido (...) no es un hecho sino algo muy sutil, simple y complejo al mismo tiempo. Por eso las variaciones. Por eso los poemas. Un poema puede sugerir un instante”, afirma la poeta¹². Para comprender el tipo de acontecimiento al que alude Maillard son imprescindibles las dos citas del filósofo Gilles Deleuze que, a modo de introducción, preceden los primeros versos de *Matar a Platón*:

El acontecimiento no es lo que ocurre (accidente), es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace seña y nos espera (...) es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre.

Tan sólo el hombre libre puede comprender todas las violencias en una sola violencia, todo los acontecimientos en un

12 Maillard, Chantal, *Matar*, op. cit., pp. 30–33.

4.2.1.

ENRIQUE METIDINES

*solo Acontecimiento que no deja lugar, ya, al accidente.*¹³

Maillard, en poemario *Matar a Platón*, que trata de cómo un accidente puede llegar a ser un acontecimiento deleuzeano, describe a esa multitud de testigos que Metidines suele fotografiar congregados en torno a un siniestro. Éstos, como si conformaran un “gigantesco cuerpo vampiro”¹⁴, participan con sus miradas, gestos y palabras de la enorme trama que acontece y de la que, aunque nieguen su existencia, no pueden escapar. El por qué no es la cuestión, sino considerar accidente o acontecimiento a un suceso disruptivo, saber o no deslizarse por esa sutil red que se despliega entre las cosas con la agilidad y la levedad de una “araña”, como escribe Maillard.

Enrique Metidines podría ser aquel fotógrafo que esperan los personajes de *Matar a Platón* para que encuadre aquello que los excede y otorgue así algún sentido al imprevisible accidente de tráfico, a la muerte del hombre aplastado y reducido amasijo de metal y tejido.

Ningún fotógrafo acudió a desplegar el tiempo, el tiempo que se anuda como un ojo vendado en el retrovisor (...)
No habrá lugar que repita el espanto/ o la extrañeza: ese espacio pequeño / en el que se deportan las imágenes/ a otras lejanías¹⁵.

Metidines no sólo debe hacer frente al desorden generado en los desastres cuando tiene que realizar una foto. También tiene que sortear los cuerpos de los propios mirones que, deseosos de salir en la prensa, se les echa encima dificultando su trabajo. Las fotografías de Metidines, como señalamos antes, no están hechas para ser contempladas en una galería o en un museo como si de obras de arte se trataran. Su fin es bien distinto, pues deben formar parte de la mala noticia o *noticia catastrófica* que difun-

13 Deleuze, Gilles, citado por Maillard, Chantal, *Matar*, op. cit., p. 11. Parece una traducción que ha realizado Chantal Maillard de *Lógica del sentido*, cuyo título original es *Lógica du sens*. No obstante, existe otra traducción realizada por Miguel Morey, en Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2011, pp. 183 y 186: “El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera (...) Es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede”. “Sólo el hombre libre puede entonces comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos mortales en un solo Acontecimiento que ya no deja sitio al accidente”.

14 Adjuntamos el poema al que pertenece este verso: “Está creciendo el número de los espectadores./ No como una marea, no: como crecen los sueños/ cuando el que sueña quiere saber qué se le oculta. Crecen desde los huecos, desde los callejones,/ desde la transparencia de las ventanas, desde/ la trama, el argumento,/ complicando la historia/ ocupan las rendijas, los ojos de las tejas,/ cruzan por las cornisas,/ por los desagües bajan,/ crecen en todas direcciones,/ dispersando complican,/ añaden, superponen, indagan desde dentro/ lo que fuera no alcanza, gigantesco/ cuerpo vampiro que procura/ saberse vivo por un tiempo,/ saberse vivo por más tiempo,/ saberse vivo tras la página/ que le invita a crecer, denso, fluido y compacto,/ urdiendo sus defensas/ al tiempo que investigan la manera/ de saber sin sufrir, de ver sin ser vistos”. Maillard, Chantal, *Matar*, op. cit., p. 25..

15 Maillard, Chantal, *Matar*, op. cit., p. 51.

4.2.1.

ENRIQUE METIDINES

den los medios de comunicación de masas. Así pues, un suceso disruptivo, como lo es un accidente mortal, es introducido en el ámbito cotidiano a través de la prensa, tras haberse hecho de ellos un relato socialmente aceptable y normalizado. Es decir, las imágenes que muestran el caos, la destrucción y la muerte son aceptadas en nuestra sociedad tras sufrir un proceso de manipulación mediática, si no son censuradas, negadas o silenciadas. Una vez introducida en la gran maquinaria de las telecomunicaciones, puestas al servicio del mercado, parecen como si fueran controlables. Pero actualmente no sólo tenemos que lidiar cada día con una sobreproducción de representaciones violentas, también con la violencia con las que son representadas e impuestas.

Metidines piensa que la fotografía analógica es el medio más objetivo para mostrar la realidad. “Con la fotografía no puedes mentir y con la nota sí (...) pero ahora con nuevas tecnologías sí (...) la gente siempre busca la imagen”, escribe¹⁶. No olvidemos que, en la actualidad, convivimos con un exceso de imágenes o simulacros producidas con las nuevas medios digitales, representaciones que fácilmente podemos retocar o manipular por medio de programas informáticos. Hoy en día los reporteros no tienen porqué ser testigos directos de los acontecimientos, sino parte de un equipo de profesionales de la información que, independientemente de la opinión del fotógrafo, eligen las imágenes para elaborar la noticia. Pero, ¿cuándo no se ha manipulado la información según intereses políticos o religiosos? Uno de los fines originarios de la fotografía era el espionaje. Desde que las cámaras se liberaron del trípode y se hicieron portátiles han acompañado a la muerte. No existen técnicas neutras, la fotografía analógica nunca es objetiva aunque lo parezca. La fotografía es una ficción que suele reflejar el posicionamiento o la subjetividad de su autor por muy documental que sea, ya sea por el encuadre, el ángulo, la distancia focal o la luz elegida, como apunta Sontag. Para esta ensayista “ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad”¹⁷.

Recordemos que *Matar a Platón* llama la atención los dos registros de escritura, a distinta altura y con diferente tipografía. Esto se corresponde a dos puntos de vista o actitudes con los que podemos aprehender un suceso. Mientras que los poemas o parte ficcional del libro trata de dar cuenta del complejo tiempo del acontecimiento, la narración, que recorre la parte inferior de las páginas a modo de subtítulos, se relaciona con el tiempo lineal de los hechos o histórico, cuyo cometido es informar objetiva-

16 Metidines, Enrique, *op. cit.*, pp. 15–16.

17 Sontag, Susan, *op. cit.*, p. 23.

4.2.1.

ENRIQUE METIDINES

mente al lector de lo ocurrido. Esto equivaldría a los pies de foto de la noticia periodística que Metidines realiza con el fin de informar al lector de la veracidad de los hechos, nota que considera menos fiable que la imagen publicada.

En *Matar a Platón* ningún fotógrafo acudió para retratar ni al hombre aplastado ni a la masa de espectadores que, horrorizados e incrédulos, lo contemplaban. Sin embargo, sí estaba el poeta, quien es capaz de captar realidades complejas que, no siendo inteligibles, pueden ser comunicable por medio de la metáfora. Sin duda, lo que no puede ser aprehendido mediante la razón, puede ser aprehendido por la poesía o la estética. El poeta quien puede captar el accidente como un sutil acontecimiento que excede los límites de la razón y de nuestras constreñidas individualidades. Es curiosa el aura tenue de muchas personas retratadas por Metidines, un efecto que consigue utilizando el flash en pleno día. Este efecto podría recordarnos al *sentido del acontecimiento* que, como “vapor incorporal” intempestivo o “fulguración de superficie”, desprenden los cuerpos. La obra de Metidines nos hace reflexionar sobre el espectador, cuyo papel ha dado un giro radical con el desarrollo de las nuevas tecnologías. Es raro quien no tenga un teléfono móvil con cámara y conexión a internet. Con esta prótesis tecnológica podemos convertirnos en agentes productores de información, podemos fotografiar o grabar accidentes antes que los periodistas lleguen al lugar del suceso para cubrir la noticia. Cada vez es más común ver vídeos domésticos de desastres, catástrofes o atentados en los noticieros. Recordemos las impresionantes escenas del Tsunami que asoló la costa japonesa el 2011, un desastre que muchos turistas grabaron con sus móviles desde el hotel en el que se alojaban. No nos olvidemos tampoco de los vídeos de los recientes atentados en París que muchos filmaron desde la terraza de un bar o la ventana de casa ayudando así a esclarecer los hechos.

La fotografía es la única de las artes importantes en la cual la formación profesional y los años de experiencia no confieren una ventaja insuperable sobre los no formados e inexpertos: por muchas razones, entre ellas, la importante función que desempeña el azar (o la suerte) al hacer las fotos, y la inclinación por lo espontáneo, lo tosco, lo imperfecto¹⁸.

Actualmente el ciudadano de a pie no sólo es un consumista pasivo de malas noticias, también puede participar con los periodistas y la policía activamente. Incluso puede crear noticias y difundirlas por las redes sociales que, utilizadas adecuadamente, pueden ser una poderosa herramienta para la concienciación y la movilidad ciudadana en un mundo donde prima la

18 *Ibidem.*, p. 31.

4.2.1.

ENRIQUE METIDINES

instantaneidad y la ubicuidad de la información. Pero no hay que confundir el acontecimiento deleuzeano con el acontecimiento histórico o de masas que llegan a crear e imponer los medios de comunicación, el cual puede llegar a convertirse en un acontecimiento globalizado. Esto ocurrió, por ejemplo, con el espectacular atentado de las Torres Gemelas el 11S, que fue retransmitido por televisión a tiempo real en todo el mundo y que Metidines deseó fotografiar in situ.

En la Ciudad de México el número de muertos por accidentes de tráfico es muy elevado. También es alarmante la gran cantidad de víctimas inocentes que el fuego cruzado entre las bandas de narco producen cada año, una problemática social de la que la artista Teresa Margolles trata de concienciarnos¹⁹. No hemos de extrañarnos que existan gran cantidad creencias y supersticiones en torno a los accidentes en México, como demuestran la gran cantidad de exvotos que podemos observar en muchas iglesias. No es raro que Enrique Metidines, como buen mexicano, lleve siempre en su cartera estampas de la Virgen de Guadalupe, a quien invoca por medio de palabras, gestos o rituales íntimos cuando se siente en peligro mientras fotografía accidentes. Estos comportamientos irracionales parecen ser efectivas estrategias mentales del ser humano, cuyo fin es conjurar el caos y no dejarse sucumbir por el pánico cuando todo a nuestro alrededor se torna confuso y amenazante y no encontramos asideros donde agarrarnos²⁰

Las fotografías sobre accidentes y desastres que realiza Enrique Metidines, cuyo fin es cubrir una noticia o a ayudar a esclarecer investigadores forenses, poco tienen que ver con la controvertida serie de serigrafías *Death and Disaster* (1962 –1963) de Andy Warhol, aunque ambos autores intenten concienciarnos de la faceta violenta y destructiva de nuestro sistema capitalista. Quizá sea necesario construir espacios que nos inviten a reflexionar sobre los accidentes que ocurren en nuestras urbes, excesivamente tecnificadas.

19 Teresa Margolles realizó una polémica exposición en el Pabellón de México de la 53ª Bienal de Venecia (2009) titulada “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, cuya temática era la violencia y la muerte que el narcotráfico produce en su país, el principal problema de México. Margolles en sus obras suele utilizar restos orgánicos de los cadáveres encontrados en el lugar del homicidio tras un rastreo pericial o durante la autopsias realizadas en la morgue. Vid. Medina, Cuauhtémoc (curad.) ¿De qué otra cosa podríamos hablar?, Cat. Exp. Pabellón de México. 53 Bienal de Venecia. Palazzo Rota Ivancich, 7 de junio al 22 de noviembre, 2009, R.M., Venecia, 2009.

20 El antropólogo Walter Burkert sugiere que este tipo de creencias y actos irracionales obedecen a un comportamiento animal muy primitivo inscrito ya en nuestros genes. Vid. Burkert, Walter, “Huida y ofrendas” en *La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas*, Barcelona, Acantilado, 2009, pp. 71–106.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

Ni la obra de Frida Kahlo ni la de Joseps Beuys, a pesar de sus diferencias, podrían comprenderse sin tener en cuenta los graves accidentes de los que milagrosamente sobrevivieron. La creación artística no sólo les sirvió para combatir el tedio, la angustia y los fuertes dolores que padecieron durante los largos periodos de convalecencia, sino para reconstruirse y reinventarse. Aunque nunca llegaron a recuperarse, la discapacidad les sirvió para aprehender el mundo desde otra perspectiva y explorar nuevas vías en la creación. Frida decía no estar enferma, sino “quebrada”.

Aunque Kahlo y Beuys no pudieron reflejar en una sola imagen el momento de sus respectivos accidentes, al constituir acontecimientos difíciles de representar, aludieron a ellos a través de complejas metáforas visuales. Sólo existen dos pequeños bocetos a lápiz, no muy conocidos, que, en el caso de Frida, representa el momento de su accidente; mientras que en el caso de en el caso de Beuys, parece aludir a él indirecta e inintencionadamente.

No olvidemos que un acontecimiento es un extraño fenómeno difícil de representar, conformado por una multiplicidad o red de resonancias, ecos o signos que escapan a la razón. Pero aunque un acontecimiento constituye una compleja “realidad” intempestiva e ininteligible, sí puede aprehenderse mediante del arte y la poesía una vez liberadas de la mimesis o de la metafísica clásica de la representación. Lo que hace tan difícil estudiar la producción artística de Frida y Beuys se debe, en gran parte, a los complejos acontecimientos que tratan y que, al estar comunicados entre sí, parecen remitir a un sólo y único acontecimiento¹. La obra de estos dos artistas hay que contemplarla como una simultaneidad de planos, como una red o multiplicidad en la que se conectan diferentes temporalidades, sucesos, espacios o contextos que difícilmente podríamos analizar por separado. Beuys y Frida no sólo sugerían aspectos autobiográficos, también aludían a aspectos de la realidad social, política y cultural de sus países (su historia, sus tradiciones, creencias, conflictos, etc) con su obra.

Beuys y Kahlo no sólo sugerían con sus obras a las heridas físicas que tenían en partes concretas del sus cuerpo, también sugerían una herida “metafísica” que, perteneciendo a otra dimensión temporal, no deja de reverberar y de afectarnos, una herida que nos precede y todos compartimos². Deleuze cree que no tiene sentido si la herida–acontecimiento “no compromete al cuer-

1 Vid. Deleuze, Gilles, “Vigesimocuarta serie, de la comunicación de los acontecimientos” en *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 204–212.

2 Parecen referirse a esa “grieta metafísica” de la que hablaban los antiguos estoicos, y que, perteneciendo al tiempo del Aión, sobrevuela los cuerpos y llega, en parte, a efectuarse en ellos aunque, paradójicamente, pertenezca a otro plano de realidad en la que las dicotomías dejan de tener sentido.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

po”³, si no hay algo que se efectúe en nuestro presente. Los “accidentes ruidosos (...) no serían suficientes por sí mismos si no socavaran algo de otra naturaleza”⁴, comenta.

Joseph Beuys y Frida Kahlo también hablan de heridas latentes o conflictos no resueltos de nuestra historia, de puntos críticos o discontinuidades en las que se abisma todo relato. Y esto puede relacionarse con ese “pathos transhistórico” del que hablan los historiadores Walter Benjamin y Aby Warburg⁵. No olvidemos que Beuys y Frida, además de lidiar con los traumas y los problemas de salud tras sus accidentes, tuvieron que hacer frente al hostil y complejo contexto sociopolítico que les tocó vivir. Frida vivió en una época de grandes cambios socio-políticos, en un México recién independizado, marcado por continuas revueltas, por la llegada del comunismo y la búsqueda de una identidad propia, arraigada en lo autóctono. La vida de Beuys transcurrió en una Alemania dividida, en una Europa desmembrada y conmocionada por las dos sucesivas guerras mundiales y los represores regímenes totalitarios.

¿Cómo concebir una herida metafísica que, precediéndonos, compartimos y venimos a encarnar? ¿Cómo aceptar la idea de una herida que sobrevolando y esquivando nuestro presente llega a afectarnos y a conectar a las personas en un determinado momento? Esto, sin duda, es tan extraño de asumir como la metafísica platónica, la cual ha sido la base del pensamiento y la cultura occidental. Además, hay que tener cuidado en no confundir el *idealismo* con aquello ideal-incorpóreo del acontecimiento deleuzeano⁶.

Tanto los cuerpos como las obras de Kahlo y de Beuys parecen comportarse como el teatro del mundo y viceversa. Estos artistas parecen llegar a encarnar a ese “hombre libre” “capaz de comprender todas las violencias en una sola violencia”, “todos los

3 *Id., op. cit.*, p. 196.

4 *Ibidem*, p. 188.

5 Interesante es el vago concepto de *Pathosformel* de Warburg, que Emilio Burucúa acaba definiendo. Vid. Didi-Huberman, Georges, *Atlas. ¿Cómo llevar un mundo a cuestas?*, Madrid, TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010; Burucúa, Emilio, *La imagen y la risa*, Cáceres, Periférica, 2007.

6 Aunque Deleuze hable de acontecimiento “ideal”, no tiene nada que ver con el idealismo, sino todo lo contrario. Concebir la realidad fuera de este esquema de pensamiento que hemos heredado es difícil, y confundirlos es fácil. Para pensar en términos de acontecimiento es necesario invertir el platonismo, debemos pensar que de nuestro mundo sensible se desprende algo ideal-incorpóreo. No que el mundo sensible viene dado o es copia de unas ideas eternas o verdades absolutas. Lo “ideal” del acontecimiento tiene que ver más bien con tiempo potencial del Aión, con el devenir intempestivo nietzscheano o el mundo de los simulacros que, como se comentó anteriormente, Platón no llegó a negar como posibilidad, aunque lo declarara vía muerta. La “eternidad” del acontecimiento, que también podemos confundirla al asociarla a la metafísica clásica, es precisamente ese tiempo vacío del Aión, en el que en realidad no ocurre nada.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

acontecimientos en un sólo y único acontecimiento”⁷. Sus obras no sólo intentan reflejar acontecimientos, son fruto y nos invitan a formar parte de ellos. ¿Cómo es posible esto? Como ya se apuntó, la obra de arte contemporánea, liberada de la metafísica clásica de la representación o de la mimesis, puede comunicar “realidades” complejas y no inteligibles como son los acontecimientos.

Deleuze llama obra de arte moderna a la que ha roto con el modelo de la mimesis, a la que no quiere imitar la acción como decía Aristóteles en la tragedia, sino que quiere realmente crear (...) de alumbrar otra temporalidad, la temporalidad de Aion, que es distinta a la de Cronos, que no esta centrada en el presente.⁸

Frida y Beuys intuyeron esa grieta metafísica de superficie que nos precede y que, según Gilles Deleuze, Joe Bousquet y Chantal Maillard, no la inventamos, sino la “reconocemos” y venimos a encarnarla. La herida se convierte para estos artistas en una vía para el “conocimiento”⁹ y la compasión. Lo interesante es que éstos no sólo abordan la herida o el accidente con resignación. Lo hacen estoicamente, es decir, aceptándolos y siendo “dignos” de lo que les sucede, una actitud bastante nietzscheana. Sobre la herida–acontecimiento Beuys y Frida aluden constantemente en sus obras aunque, debido a su educación católica, se representen a veces como mártires que promulgan el sufrimiento corporal como vía para la redención, para la salvación metafísica del hombre¹⁰. Recordemos que para Nietzsche la moral cristiana era lo que impedía nuestro devenir con el mundo, lo que coartaba nuestro deseo dirigiéndolo contra nosotros mismos como violencia¹¹. Aunque Frida y Beuys utilicen símbolos o conceptos religiosos, lo hacen de una forma muy personal y nada dogmá-

7 Deleuze, Gilles, *op. cit.*, pp. 186.

8 Palabras de Jose Luis Pardo extraídas de una conferencia titulada “Drama en tres actos, o del ser en cuanto no-ser”, perteneciente a la 1ª sesión del curso de Verano PEI abierto *Cuerpo sin órganos: el gesto filosófico de Gilles Deleuze*, organizado por el MACBA, el Lunes 5 de julio de 2010. En: <<http://www.filosofia.net/materiales/cogitos/cez7.html>> (16-VI-2015)

9 No se trata de “conocimiento” propiamente dicho. El conocimiento al que se refiere es de naturaleza distinta. No tiene que ver con la universalidad del concepto ni con la lógica de sucesión o raciocinio, sino con la intuición sensible.

10 Debemos ser cautelosos y no confundir la trascendencia que promulga tanto el cristianismo o el platonismo con la trascendencia del instante del acontecimiento deleuzeano. Éste tiene que ver más con es una especie de “trascendencia sin trascendencia” que parte del aquí–ahora, que es efecto de las acciones de los cuerpos del mundo sensible y se produce “entre” las cosas.

11 La “voluntad de poder” es concebida por Nietzsche como un exceso de fuerza corporal o vigor físico del que surgen imágenes o metáforas. Es, en definitiva, la capacidad de crear ficciones, de metamorfosear. Para el filósofo alemán el arte es lo que estimula la vida. El conocimiento racional –la voluntad de verdad–, aunque haya surgido de la misma voluntad de poder, niega la voluntad de poder volviéndola hacia nuestro interior como violencia y dolor o voluntad de muerte. *Vid.* Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poder*, Madrid, EDAF, 1985.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

tica¹². Obras que parecen tratar la herida–acontecimiento son, por ejemplo, *Muestra tu herida* (1974–75), instalación con la que Beuys intenta concienciarnos de las heridas de nuestra sociedad, que concibe como un organismo. Interesantes son también algunas pinturas de Frida, como *La columna rota*, en la que se autorretrata como mártir que, sin resignación alguna, parece soportar estoicamente su propio dolor y el del mundo. Pero especialmente interesante es su cuadro *Lo que el agua me dio* (1939), óleo en el que Kahlo, sin pintar su rostro, retrata su cuerpo sumergido en una bañera que, a modo de reflejos simultáneos, conviven en la superficie del agua¹³. Frida con esta pintura parece aludir a esa identidad desdibujada o multiplicidad que tiene lugar en un acontecimiento, en el que lo íntimo y lo social, o lo propio y lo ajeno, se confunden.

Fig. 126. Frida Kahlo. Lo que el agua me dio. 1939.



12 Aunque Beuys esté influenciado por la antroposofía de Rudolf Steiner, y los ideales cristianos a cerca de la transcendencia y de transubstanciación de la materia, hace una singular relectura nada dogmática. El pensamiento de Beuys parte de conceptos revolucionarios de la termodinámica, de la biología o de la electrotecnia, los cuales asocia a creencias católicas y a mitos populares de la cultura alemana

13 El *espejo* es una metáfora de las más utilizadas por Deleuze para referirse a esa “superficie sin espesor” que es para él el acontecimiento.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

Nacida con la Revolución, Frida Kahlo, simultáneamente, refleja y trasciende el evento central de México en el S. XX. Lo refleja en sus imágenes de sufrimiento, destrucción, sangre derramada, mutilación pérdida, pero también en la imagen de humor, alegría, broma, que tanto distingue a su dolorosa vida (...) Imágenes religiosas de Cristo, la Virgen y los santos conviven con imágenes Marx, Lenin, Stalin en sus cuadros (...) Establece relación entre símbolos comunistas y símbolos religiosos aztecas y cristianos.¹⁴

Para Kahlo y Beuys el accidente que sufrieron supuso un inesperado y violento encuentro con lo “real” que les provocó una crisis de identidad y, consecuentemente, un cambio radical en su escala de valores¹⁵. Estos artistas fueron inmovilizados y tuvieron que soportar agudos dolores y episodios de desesperación mientras se recuperaban en el hospital. Tras este periodo de convalecencia, renacieron con otro cuerpo y otra consciencia, con un cuerpo-conciencia capaz de atender a las cosas que antes parecían insignificantes o pasaban desapercibidas, con un organismo capaz de atender a otros ritmos o temporalidades, de captar devenires y dar cuenta de ello con y a través de la creación. Kahlo y Beuys concibieron su vida como un proyecto artístico. Beuys pensaba en el arte como una poderosa arma de transformación social y política. Tanto sus happenings y performances como su labor docente eran para él partes de un mismo proceso escultórico en el que las fronteras entre el arte y la vida se diluían.

Frida y Beuys parecen encarnar el mito romántico del artista como genio o héroe trágico. Sus obras parecen “el resultado de haber estado en peligro, del hecho de haber ido hasta el extremo de una experiencia que ningún hombre puede sobrepasar”¹⁶.

Los accidentes de ambos artistas tuvieron lugar en escenarios muy diferentes. Frida, en 1925, fue víctima de un accidente de tráfico en la Ciudad de México, cuando un tranvía descontrolado chocó frontalmente contra el inseguro autobús¹⁷ que la llevaba

14 Fuentes, Carlos; “Introducción”, en Madrazo, Claudia (coord.), *El diario de Frida. Un íntimo autorretrato*, México D. F., La Vaca Independiente, 2012, p. 10.

15 Cuando somos sorprendidos por un suceso disruptivo – accidental o intencionado – que nos hiere, es difícil valorar o conocer lo que está ocurriendo. En esta situación dejan de ser útiles nuestras referencias o esquemas de pensamiento habituales. Nos sentimos confusos y vulnerables y experimentamos una sensación de irrealidad. Nuestras ideas a cerca del mundo se desquebrajan y tomamos conciencia de su sinsentido. La realidad aparece como transformada y amenazante. Se desencadenan respuestas irracionales y reflejas de supervivencia que pueden llegar a sorprendernos. No sólo podemos tomar conciencia de nuestra incapacidad de controlar el mundo, sino de la autonomía de nuestro propio cuerpo. Lo difícil de un evento disruptivo es verlo como una posibilidad de cambio y no como un trauma o anécdota. Lo complejo es contraefectuar un accidente y contemplarlo como acontecimiento, lo que podría constituir un método de defensa, una estrategia de supervivencia.

16 Rilke, Rainer Maria, *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 23.

17 El autobús era en realidad una insegura camioneta que solía utilizarse como transporte público.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

a Coyoacán tras haber celebrado el Día de la Independencia. Mientras que Beuys, en 1943, fue víctima de un inminente ataque aéreo que abatió su avión cuando sobrevolaba la península de Crimea durante la II Guerra Mundial¹⁸. Frida era una estudiante de 18 años que fue víctima inocente de un accidente que no desencadenó. Mientras que Beuys, con sus 22 años de edad, era un piloto de bombarderos de combate¹⁹, es decir, era un militar acostumbrado a maniobrar en situaciones de emergencia en las que imperaba la destrucción y el caos. Hablamos de accidente en el caso de Beuys porque, por muy preparado que estuviera para una situación de emergencia de tal calibre, fue igualmente sorprendido, siendo difícil determinar hasta qué punto fue azaroso o casual el trágico suceso. Beuys fue víctima de un acto de violencia intencionado, pero ni pudo prever la sucesión de accidentes incontrolables que se desencadenaron, cuando su avión fue alcanzado por los proyectiles del bando enemigo, ni el día que, inesperadamente, tuvo que alistarse en el ejército tras estallar la II Guerra Mundial²⁰. Pero, ¿hasta qué punto puede considerarse una guerra un acontecimiento o un accidente en la historia? ¿Hasta qué punto es accidental lo que creemos controlar o ver como una sucesión lógica de eventos?

De lo que no cabe duda es que tanto Frida como Beuys decidieron dedicarse al arte tras una serie de eventos azarosos que llegaron a constituir importantes acontecimientos para ellos. Pero no fue tan casual el descubrimiento de sus respectivas vocaciones artísticas como suelen contar los críticos e historiadores, pues ya demostraron tener aptitudes artísticas en su infancia. Lo que sí es cierto es que sus largas convalecencias hicieron que se aburrieran, propiciando así el desarrollo de su actividad artística. Las obras de Frida y Beuys reflejan y son producto de sus conflictivas y erráticas vidas. Estos artistas fueron víctimas de vehículos modernos que los transportaban a gran velocidad y cuyo acero atravesó sus cuerpos. Pero a diferencia del “hombre aplastado” del poemario *Matar a Platón* de Maillard, no murieron en el acto, sobrevivieron al ser socorridos a tiempo. El cuerpo ensangrentado de Frida quedó atrapado entre los hierros del autobús siniestrado que la llevaba a casa cuando el descontrolado tranvía lo envistió. Tras el impacto, uno de los pasamanos de hierro atravesó su espalda, a la altura de la pelvis, y salió por su vagina. Su columna vertebral, una de clavícula, algunas costillas

18 El 16 de marzo de 1943 su avión *Stuka* se estrelló en Crimea, cerca de la aldea Známenka del Raión de Krasnogvardeyskiy.

19 Beuys era piloto de *Stuka* (del alemán *Sturzkampfflugzeug*, «bombardero en picado»), un avión de guerra utilizado en la Segunda Guerra Mundial que se convirtió en todo un símbolo del poder del ejército del aire alemán.

20 Decide estudiar Ciencias Naturales, pero en 1940 es llamado a las filas del ejército alemán y es destinado a *Luftwaffe*, lugar donde aprende radiotelegrafía y a conducir bombarderos.

4.2.2.**FRIDA KHALO Y
JOSEPS BEUYS**

y su pie derecho se fracturaron por diversos lugares. Además, una fuerte la hemorragia empapó de sangre su cuerpo. Beuys fue encontrado en la nieve bajo un ala de su avioneta en un deplorable estado de hipotermia. Su cráneo, una de sus costillas y los sus extremidades se fracturaron. Tenía metralla incrustada en la carne y el pelo quemado hasta la raíz²¹.

El cuerpo accidentado de Frida fue sacado del autobús siniestrado y colocado sobre una mesa de billar, hasta que los operarios de la Cruz roja lo llevaron al hospital para ser intervenido urgentemente en el quirófano. Beuys fue auxiliado por una tribu nómada de tártaros, que curaron sus heridas y lo cuidaron durante días antes que fuera llevado al hospital. El cuerpo de Frida, salvo las manos y la cara, fue escayolado como si de una momia se tratara. El cuerpo de Beuys fue untado con grasa animal y cubierto de fieltro para ser aislado del gélido frío de Crimea, además de ser objeto de rituales chamánicos de curación que, parecen ser, salvaron su vida y alimentaron toda una leyenda²². No es extraño que las metáforas de la herida y la crisálida estén presentes en las obras de Frida y Beuys, pues tuvieron que permanecer con el cuerpo herido e inmovilizado mientras se recuperaban en el hospital. Esto conecta con la importancia que otorga Rebecca Horn a la incapacidad física en la creación, un tema que trata especialmente en su película *Buster's Bedroom* (1990). Horn piensa que el estado de inmovilidad es necesario para concentrar energías y redescubrir el potencial del cuerpo para crear. Esta idea puede relacionarse con el deseo²³ o *voluntad de poder* nietzscheano, a la que Beuys también alude en sus obras.

¿Quién iba a esperar ver el cuerpo ensangrentado y cubierto de polvo de oro en un autobús siniestrado? ¿Quién iba imaginar encontrarse sobre las montañas nevadas de Crimea un cuerpo caído del cielo y quemado aún respirando? Sin duda, lo que es considerado accidente para unos, puede no serlo para otros. Quizá aquella tribu de nómadas contemplaran el encuentro fortuito del cuerpo Beuys como un acontecimiento sagrado. Tal vez los pasajeros del autobús con el que chocó el tranvía vieran el cuerpo rojo y brillante de Frida como una aparición²⁴. ¿Dónde acaba la realidad y comienza la ficción? ¿Dónde el accidente y el acontecimiento?

21 Stachelhau, Heiner, *Joseph Beuys*, New York, Abbeville Press Publishers, 1991, p. 2.

22 Pocos datos fiables tenemos de este suceso. El artista evita hablar en sus entrevistas de su accidente.

23 Pero ese deseo creador para Beuys, que es el motor del mundo, también lo llama "amor", una idea que se relaciona con ciertas doctrinas religiosas como el cristianismo o la antroposofía, que da importancia al surgimiento de la vida como emanación primigenia de calor y utiliza las metáforas de la abeja y de la miel.

24 En la sociedad mexicana están muy arraigadas las creencias populares sobre seres sobrenaturales que socorren a las personas en los momentos de mayor contingencia.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

4.2.2.1. Accidente de Frida Khalo.

Frida estaba obsesionada con la muerte. Se burlaba de ella vistiendo a esqueletos con su ropa y llamándola “pelona”. Incluso mandó a hacer una carabela de azúcar con su nombre en la frente, un dulce típico mexicano que suele comerse en el Día de los Muertos²⁵. Conforme avanzaba el deterioro físico de la artista mexicana, mayor era su obsesión por disimularlo con exuberantes trajes y vistosos complementos, muchos de ellos diseñados especialmente para ocultar sus corsés y prótesis ortopédicas²⁶. Frida Kahlo se esforzó en mostrar una imagen vitalista. Era plenamente consciente del personaje público que creó de sí misma. Su vida era como un baile de máscaras, una constante puesta en escena en la que los límites arte-vida se diluían. Frida creó un estilo propio que marcó tendencias, como también fue el caso de Luis XIV, el “Rey Sol”, quien intentaba disimular su mala salud y baja estatura con extravagantes modelos que llegaron a ponerse de moda en la corte francesa.

Lo que caracterizó a Frida fue su forma de encarar la muerte, deseándola sin resignación alguna. Recordemos que “desear la muerte” es distinto del “querer morir”, un giro estoico que, según Deleuze, más que ser un fracaso de la voluntad, constituye una “apoteosis de la voluntad”. Kahlo es un ejemplo claro de esos creadores que, teniendo una salud frágil, llevan su vida a la máxima potencia o “Gran salud”, como diría Deleuze. Esta artista como el poeta Joe Bousquet, optaron por el camino estoico, por contraefectuar sus trágicos accidentes y contemplarlos como acontecimientos²⁷. El “arte del deslizamiento” era la clave para captar esos fenómenos de superficie sin espesor que son los acontecimientos. Para Deleuze era crucial saber deslizarse por la superficie de las cosas con la levedad de un “bailarín”, metáfora que conecta con el “bailarín onírico” de Rebecca Horn, capaz de sortear obstáculos y accidentes. Por lo que no es tan extraño que llamaran a Frida “la bailarina” cuando vieron su cuerpo ensangrentado y moteado de polvo en el momento de su accidente.

25 El *Día de los muertos* es una celebración Mexicana que tiene lugar los días 1 y 2. Su fin es recordar y honrar a los difuntos. Aunque coincide con la celebración católica del *Día de los Fieles Difuntos* y *Todos los Santos*, también se relaciona con el culto a la muerte de las antiguas culturas mesoamericanas. El *Día de los muertos* ha sido declarada por la Unesco Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

26 *Las apariencias engañan: los vestidos de Frida Kahlo* es la primera exposición que tuvo lugar en el Museo Frida Kahlo de la Ciudad de México. Esta muestra se realizó con el vestuario de la artista, descubierto en 2004. Interesante es también la exposición *Frida*, que la japonesa Ishiuchi Miyako realizó con fotografías de más de 300 objetos personales de la artista mexicana en la Michael Hoppen Gallery de Londres. En: <<http://museofridakahlo.org.mx/esp/1/exposiciones-temporales/actualy>> <<http://www.fridakahlo.it/en/scheda-eventi.php?id=22>> (13-IX-2016)

27 Como refleja la pintura de Frida *La columna rota* (1944), una de sus obras más representativas. En este cuadro la artista mexicana se autorretrata con las heridas abiertas. Pinta su columna vertebral como una columna jónica quebrada y apuntalada. Su rostro refleja contención y serenidad a pesar de sus lágrimas, rasgos típicamente estoicos.

4.2.2.**FRIDA KHALO Y
JOSEPS BEUYS**

Algo extraño pasó. Frida estaba completamente desnuda. el choque desató su ropa. Alguien del camión, probablemente de un pintor, llevaba un paquete de oro en polvo que se rompió, cubriendo el cuerpo ensangrentado de Frida. en cuanto lo vio la gente, gritó: “¡La bailarina!” Por el oro sobre el cuerpo rojo y sangriento, pensaba que era una bailarina.²⁸

¿Qué ocurrió para que muchos de los ocupantes del autobús siniestrado gritaran “la bailarina” cuando vieron el cuerpo accidentado de Kahlo? “Algo extraño pasó”, comenta Alejandro, el amigo que acompañaba a Frida en el momento del siniestro. Fue “un choque raro (...) No violento, sino silencioso y pausado”, comenta Frida²⁹, algo que podría hacer referencia a la extraña y paradójica temporalidad del acontecimiento, durante la cual toda voz, imagen o gesto se convierte en “signo”. El brillante oro y el rojo intenso de la sangre hicieron que el cuerpo de Frida fuera como una ilusión para los pasajeros que, confusos por el choque, gritaban “la bailarina”. El cuerpo accidentado de Frida parecía elevarse entre la incertidumbre y el caos como esos seres trascendentales o santos que, según muchas creencias populares mexicanas, aparecen para socorrernos cuando el mundo se convierte en un lugar peligroso. Recordemos que la sangre y el oro³⁰, dos elementos asociados a rituales cristianos y mesoamericanos, cobran especial protagonismo en el complejo universo de Frida Kahlo, quien se autorretrata como diosa azteca, mártir o animal sacrificial³¹.

La muerte era el recuerdo de la carne roja y desnuda, moteada de polvo; de exclamaciones: “¿La bailarina!”, atravesando los gemidos generales y de ver, con la impresionante y despegada claridad que a veces acompaña la conmoción.³²

Pero es paradójico confundir el grácil cuerpo de una bailarina con el cuerpo politraumatizado e inmóvil de Frida, a quien apodaban “pata de palo” debido a su cojera³³.

28 Gómez Arias, Alejandro, citado por Herrera, Hayden, *Frida. Una Biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Planeta, 2002, p. 73.

29 Kahlo, Frida, citada por Herrera, Hayden, *op. cit.*, p. 74.

30 No olvidemos que el oro es un elemento caracterizado por su gran poder evocador y simbolismo. Debido a su singular brillo, está asociado a lo divino, a la trascendencia espiritual, a aquello suprasensible que forma parte de otra dimensión.

31 Vid. pinturas: *Diego, Yo y el Sr. Xolotl* (1949) y *La venadita* (1946).

32 Kahlo, Frida, citada por Herrera, Hayden, *op. cit.*, p. 75.

33 Causada por la poliomielitis que contrajo a la edad de 6 años, enfermedad que afectó a una de sus piernas.

4.2.2.

**FRIDA KHALO Y
JOSEPS BEUYS**

Frida describe con multitud de detalles, aparentemente inconexos, el momento de su trágico accidente, que experimentó como un instante raro en el que el tiempo pareció ralentizarse y apenas sintió dolor. Esto se debió, posiblemente, al mecanismo de *analgesia descendente* que se desencadenaría³⁴ y a la conciencia extrema que solemos tener cuando somos heridos o nos sentimos amenazados. Este estado de hiperalerta, en el que podemos registrar gran cantidad de detalles aislados, suelen tenerlo las víctimas de accidentes de tráfico y algunos ascetas, que afirman haberse contemplado a sí mismos tras producirse una extraña disociación³⁵.

Frida afirma haber perdido su “virginidad” en el momento de su accidente, cuando un pasamanos del autobús penetró su espalda y salió por su vagina atravesándola como la “espada a un toro”³⁶. Pero, ¿a qué tipo de virginidad se refería kahlo?

¿Por qué estudias tanto? ¿Qué secreto buscas? La vida pronto te lo revelará. Yo ya lo sé todo, sin leer ni escribir. Hace poco, tal vez unos cuantos días, era una niña que andaba en un mundo de colores, de formas precisas y tangibles. Todo era misterioso y algo se ocultaba (...) ¡Si supieras lo terrible que es alcanzar el conocimiento de repente, como si un rayo dilucidara la Tierra! Ahora habito un planeta doloroso, transparente como el hielo. Es como si hubiera aprendido todo al mismo tiempo, en cosa de segundos (...) Yo envejecí en unos instantes, y ahora todo es insípido y raso. Sé que no hay nada detrás; si lo hubiera lo vería³⁷

Fig. 127 Frida Kahlo. El accidente, 1926.



34 La analgesia descendente es un potente mecanismo fisiológico de inhibición del dolor que se activa automáticamente en el caso de graves lesiones o traumatismos (cortes profundos, amputación, contusiones, etc). Su fin es facilitar respuestas de defensa y de retirada hacia un lugar seguro a la víctima para que pueda recuperarse de las lesiones. Vid. Serrano, M., Perano, F., CAÑAS, A., et al., “Modulación descendente de la información nociceptiva”, *Revista de la Sociedad Española del Dolor*, 9, 2002, pp. 382-390.

35 Thernstrom, Melanie, *Las crónicas de dolor*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 131.

36 Kahlo, Frida, citado por Herrera, Hayden, *op. cit.*, p. 74.

37 *ibídem.*, p. 104.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y
JOSEPS BEUYS

No es raro que Frida utilice la metáfora del “rayo” para referirse a ese instante en el que, de golpe, adquiere el extraño “conocimiento” de todo. Este momento fugaz tiene que ver con el tiempo del acontecimiento que, cargado de posibilidades no efectuadas, interrumpe o cortocircuita el tiempo cronológico, alumbrando una paradójica temporalidad que deviene pasado y futuro a la par. El raro desdoblamiento que se produce en el sujeto durante el acontecimiento, a modo de transcendencia sin transcendencia, parece reflejarlo Frida en su dibujo *Accidente* (1926)³⁸. Este boceto a lápiz constituye la única representación que hizo de su accidente de tráfico, pues le parecía demasiado importante y complejo para reducirlo sólo a una imagen. Llama la atención la superposición de planos que realiza la artista en dicho dibujo. Por un lado, podemos ver el momento del choque del tranvía contra el autobús y las siluetas de las víctimas; por otro, el autorretrato de Frida, vendada y tendida en una camilla de la Cruz Roja, la cual descansa sobre el suelo. Lo más enigmático de este boceto es la cabeza de la niña que, a mayor escala y ocupando el centro del papel, se eleva como observadora impassible. Estas escenas parecen insinuar la disociación que una víctima, en estado de Shock, experimenta. La cabeza flotante podría sugerir también a ese estado o punto de vista que tenemos cuando, como un “extra-ser” o puro infinitivo, sobrevolamos nuestros cuerpos y los trágicos sucesos en los que nos vemos involucrados, es decir, cuando se produce ese salto de conciencia típico del acontecimiento. No es extraño el modo distanciado y sintético con el que Frida realiza el dibujo *Accidente*, sin apenas depararse en detalles trágicos (heridas, sangre, etc).

Fig. 128. Retablo. 1943. Exvoto N°70 retocado por Frida.

Fig. 129. Parte de la colección de Exvotos de Frida Kahlo.



Frida era aficionada a coleccionar exvotos³⁹, cuya forma de narrar parece que influenció su pintura. Interesante fue cuando Frida encontró por azar un exvoto en el que se representaba el

38 *Accidente* forma parte de la colección del yerno de Diego de Rivera.

39 En la exposición *Con veras de mi corazón*, que tuvo lugar en El Museo de Frida Kahlo de Ciudad de México, en 2012, se expusieron 148 exvotos de los más de medio millar que Frida Kahlo y Diego de Rivera coleccionaron. Vid. “Colección de exvotos de Frida Kahlo refleja el sentir del pueblo mexicano”, *Info7, México*, 20 de Abril, 2011, en: <<http://www.info7.mx/a/noticia/262419>> (14-VII-2016); “Frida Kahlo and the exvoto style painting”, *Kunstmuseum Gehrke-Remund*, en: <<http://www.fridakahlostory.com/frida-blog/frida-kahlo-and-her-exvoto-paintings>> (14-VII-2016)

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

choque de un tren contra un autobús⁴⁰. En él aparecía una mujer herida en el suelo y la Virgen de los Dolores flotando sobre la trágica escena. Frida se vio bastante identificada con esta pintura. Por ello compró el exvoto y lo intervino añadiendo a la mujer unas cejas espesas y al autobús la palabra “Coyoacán”, convirtiéndolo así en la representación de su propio accidente. Además, en la parte inferior de este pequeño exvoto Kahlo añade: “Los esposos Guillermo Kahlo y Matilde C. de Kahlo dan gracias a la Virgen de los Dolores por haber salvado a su niña Frida del accidente acaecido en 1925 en la esquina de Cuahutemozin y de Calzada de Tlalpan”.⁴¹ Interesantes son las resonancias que se establecen entre el accidente de Frida y el accidente de la mujer desconocida del exvoto, como si aludieran ambos a un mismo accidente. No olvidemos que este juego de espejos, en el que se confunden los límites de la realidad y la representación, de lo propio y lo ajeno, es también característico del acontecimiento.

Frida, tras su accidente renació, pues se reavivó su interés por los pequeños acontecimientos cotidianos⁴² que, como escribe Virginia Woolf, “sólo quienes están en la cama o yacen tendidos bocabajo contemplando lo pequeño, cercano y familiar, pueden tomar conciencia y sentir compasión”⁴³. Parece ser que la inmovilidad corporal que experimentó Frida, por sus numerosas padecimientos⁴⁴ y los corsés ortopédicos que tuvo que usar toda su vida⁴⁵, “hizo aflorar el potencial creativo existente”⁴⁶.

40 Los exvotos son cuadros de pequeño formato en los que se suele representar un suceso trágico, que acaece en la vida cotidiana, junto al santo o al ser sobrenatural que parece haber socorrido a la víctima. Estas curiosas representaciones, de carácter popular y religioso, son muestras de fe y agradecimiento que pueden verse en muchas iglesias mexicanas.

41 Vid. “Frida Kahlo”, *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en Línea*, en: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kahlo.htm>> (14-VII-2016)

42 “Se reavivó su amor por la naturaleza, los animales, frutas, colores, por cualquier cosa bella y positiva de su alrededor”. Herrera, Hayden, *op. cit.*, p. 104.

43 Woolf, Virginia, *Estar Enfermo*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2007, p.28.

44 Resumen de la patobiografía de Frida Kahlo: nace con espina bífida en 1907. Tiene poliomielitis a los 6 años y politraumatismo por accidente de tráfico a los 18 (con herida penetrante en la cavidad abdominal, fracturas múltiples en la columna vertebral, la pelvis, el codo, la pierna y el pie derechos); sufre de tres abortos, de alcoholismo, tabaquismo y anorexia. Muere a las 47 años por embolia pulmonar, aunque se sospecha que fue debido a un suicidio. Vid. Zamudio, Leonardo, “Reflexiones médicas sobre la doliente vida de Frida Kahlo”. *Crónicas*, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, n° 10-11, Ciudad de México, 2002, pp. 33-34, en: <<http://www.journals.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17267>> (15-VII-2016)

45 Frida tuvo diversos corsés de acero, de cuero y de yeso. Pasaba periodos en posición vertical con bolsas de arena atadas a los pies para enderezar su columna vertebral.

46 Conde, Teresa del, *Frida Kahlo, La pintura y el mito*, Ciudad de México, Instituto de investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 27.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y
JOSEPS BEUYS

Mi obsesión fue comenzar de nuevo pintando las cosas tal y como yo las veía (...) Así como el accidente cambió mi camino, muchas cosas no me permitieron cumplir los deseos que todo el mundo considera normales, y nada me pareció más normal que pintar lo que no se había cumplido⁴⁷,

Afirma la artista que, además de retratar su presente, pintó sus deseos truncados que nunca llegaron a efectuarse. *Mi nacimiento* (1932), es uno de sus más impactantes autorretratos en el que Frida Kahlo realiza un complejo y paradójico juego de espejos. La pintora pinta su cuerpo tendido en una cama con las piernas abiertas y el rostro cubierto con una sábana. Por su vagina emerge la cabeza de un recién nacido, que tiene cejas espesas y los ojos cerrados. Frida parece estar pariéndose o abortándose a sí misma⁴⁸. Sobre el cabecero de la cama pinta el retrato de una mujer que mira de frente al espectador y que, incluso, recuerda a la dolorosa del exvoto que Frida compró e intervino.

La vagina es como una herida por la que nace dolorosamente a un mundo que ya no tiene “secretos” para ella. ¿Y esto no se relaciona quizá con la herida–acontecimiento que Joe Bousquet afirma encarnar para renacer con otra conciencia de las cosas? Según Deleuze, aunque ciertos accidentes sean inevitables, sí que podemos “secar” nuestra “desgracia” y “renacer”, “romper” con nuestro “nacimiento de carne”, ser “hijo” de los acontecimientos y no de “nuestras obras”, “porque la misma obra no es producida sino por el hilo del acontecimiento”⁴⁹. ¿Esto no tiene que ver con las contundentes metáforas de la pintura *Mi nacimiento que realiza Frida*? Pero Frida ya nació gravemente herida pues, como confirman las últimas investigaciones médicas, sufría de espina bífida⁵⁰, que podría ser la causante de todos los problemas de salud que tuvo a lo largo de su vida⁵¹ y que dieron lugar a un confuso

47 Kahlo, Frida, citado por Rodríguez, Antonio, “Heroína del dolor”. *México en la Cultura*, 330, 17 de julio de 1955, en: <<http://www.jornada.unam.mx/2004/10/17/sem-antonio.html>> (15-VII-2016)

48 Cfr. con las pinturas *El aborto* (1932) y *Henry Ford Hospital* (1932)

49 Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p.183.

50 La espina bífida es una grave enfermedad congénita que viene a significar “columna hendida”. Se caracteriza por una malformación de la columna vertebral que afecta al sistema nervioso central del embrión desde las primeras semanas de gestación, y cuya causa principal parece ser una deficiencia de ácido fólico en el embarazo. Vid. Budrys, V., “Neurological deficit in the life and works of Frida Kahlo”. *European Neurology*, 55, Vilnius, 2006, pp. 4-10.

51 Parece ser que murió de embolia pulmonar, aunque se sospecha que se suicidó, pues escribe en su diario: “espero alegre la salida y espero no volver jamás”. Kahlo, Frida, en Madrazo, Claudia (coor.), *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Ciudad de México, La Vaca Independiente, 2012, p.160.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

historial clínico⁵². No podemos ignorar la patobiografía de Kahlo a la hora de comprender su peculiar estilo y universo personal⁵³. Su diario íntimo constituye un importante testimonio de su progresivo deterioro físico⁵⁴.

Fig. 130. Frida Kahlo. Mi nacimiento. 1932.



La obra de Frida ha sido eclipsada por el personaje o mito que de ella se ha creado. Tanto la incómoda realidad sociopolítica de México, país que luchaba por su independencia en la primera mitad del S. XX, como la alteridad de su cuerpo discapacitado que muestra su pintura, quedan relegados en un segundo plano. La obra de Frida es descontextualizada al ser convertida en un atractivo producto de consumo. Patricia Mayayo habla de una “Fridomanía”, un fenómeno de masas, impulsado por el mercado norteamericano, que tenía el fin de convertir la obra de la pintora en uno de los valores culturales más seguros. Para ello fue

52 En sus dolores también eran de índole iatrogénico. A Frida le fueron realizadas más de 32 operaciones importantes. También fue objeto de numerosos tratamientos y pruebas clínicas que le llegaron a causar daños irreversibles. Se le llegó a diagnosticar sífilis, tuberculosis, hipotiroidismo y deficiencia suprarrenal. Incluso se baraja la posibilidad de haber sufrido de fibromialgia. *Vid.* Espiño, Isabel, “Los dolores de Frida”, *El Mundo*, Madrid, 25 de septiembre de 2006, en: <<http://www.elmundo.es/elmundosalud/2006/09/21/dolor/1158854577.html>> (15-VII-2016)

53 Su temática, su forma de trabajar y los tamaños de sus lienzos están influenciados por los largos períodos de convalecencia. No olvidemos que empezó a retratar a sus familiares y amigos que la visitaban. La intimista obra de Frida se relaciona con ámbito doméstico y con su cuerpo. Esto se contrapone a los grandes murales de su famoso marido Diego de Rivera. Por lo que no es raro que Frida se convirtiera en un icono para las feministas las décadas de los 60-70. No olvidemos los numerosos espejos que Frida hacía colocar en su habitación para poder autorretratarse, ni el caballete adaptado que un carpintero le hizo para que pudiera pintar tendida en la cama pues, debido a los rígidos corsés y a sus agudos dolores, no podía permanecer mucho tiempo sentada. Además no podía estar mucho tiempo en la misma postura, debía cambiar constantemente de posición. Puede ser que del dolor y de la incomodidad naciera la impostura y rebeldía que caracterizan a la pintora mexicana.

54 Frida tiene que hacer frente a sus terribles dolores y a la angustia que le provocaba el aspecto grotesco y monstruoso de su cuerpo enfermo, que hacía confrontarla con su propia otredad. La artista escribe sobre el terror que le provocaba el hedor de las ulceraciones en su espalda por la noche, también sobre los espasmos de dolor que reducía su lenguaje a un amasijo sonidos corporales y que sólo con morfina podía paliar.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

indispensable la cantante Madonna⁵⁵ quien, además de hacerse con varios lienzos de Kahlo, pujó por los derechos de la película *Frida* (2002), que acabó protagonizando la actriz mexicana Salma Hayek⁵⁶

Es necesario conseguir que esos óleos terribles y delicados vuelvan a hablar; es necesario devolverles esa capacidad que poseen sin duda aún hoy en día de conmover nuestras certezas, de desquebrajar nuestros discursos, de hacer temblar nuestra realidad (...) La vida y la obra de Frida terminan configurando un drama heroico/trágico que sirve para alimentar el mito y, de paso, su proyección comercial: frente al dolor moral, la pintura significa la victoria de la voluntad; frente a la enfermedad, la capacidad de resistencia.⁵⁷

Frida pudo hacer de su accidente y sus heridas todo un acontecimiento. “Pies para qué los quiero si tengo alas pa volar”⁵⁸, escribe la pintora en su diario íntimo los días previos a la amputación de su pierna derecha. Estas paradigmáticas palabras acompañan a un boceto de sus pies⁵⁹ que, sin duda, se relaciona con unos dibujos de personajes alados que realiza en el mismo diario⁶⁰. Éstos, además de poder recordarnos al ángel o al dios Hermes,

55 Madonna es un producto de mercado, es un fenómeno de masas cuyo triunfo se debe a su estilo ecléctico y aparentemente transgresor, es decir, a la descontextualización y apropiación que hace de las diferencias culturales, étnicas, etc. La camaleónica Madonna juega con los cánones de belleza, subvirtiendo estereotipos sociales y sexuales. Utiliza multitud de símbolos religiosos y culturales de forma superficial. Aunque su cambio de imagen es constante, y depende las modas efímeras del momento, también marca tendencias, siendo una de las personalidades del mundo de la música más influyentes.

56 La obra de Frida Kahlo es uno de los valores más seguros de la industria cultural debido a estrategias norteamericana de mercado. A principios de los 90, Madonna, tras haber comprado varios cuadros de la pintora, puja por los derechos de una película basada en la vida de Kahlo. La película, fue finalmente dirigida por Julie Taymor y estrenada el 2002 con el título *Frida*. Ésta resultó un culebrón comercial, el guión se centró en la tormentosa relación amorosa que Frida mantenía con su marido Diego de Rivera. Una película sobre la vida de Frida más interesante es *Frida, Naturaleza viva* (1983), dirigida por Paul Leduc y protagonizada por la actriz Ofelia Medina. Vid. Mayayo, Patricia, *Frida Kahlo, Contra el mito*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008; Stechler, Amy (dir.), *La vida y los tiempos de Frida Kahlo* (documental), Washington, Daylight Films y WETA, 2005.

57 Mayayo, Patricia, *Ibidem*, pp. 19–45.

58 A Frida Kahlo le amputaron la pierna derecha debido a la gangrena que tuvo en 1953. Sus palabras “pies para qué los quiero si tengo alas para volar” podría relacionarse con el poder de la imaginación o del deseo para trascender su cruda realidad. Recordemos que fue durante el Romanticismo cuando se le otorga importancia a la subjetividad del hombre, a su imaginación. Así pues, cuando se habla de acontecimiento deleuzeano, debemos ser cautos, pues podemos confundir la intuición sensible – necesaria para captar el acontecimiento – con la propia imaginación, entendida ésta como capacidad de generar imágenes. Tampoco hemos de confundir el poder del deseo para generar imágenes o metáforas con la propia imaginación. Sería necesario hacer una reflexión más detenida acerca de las relaciones entre la imaginación y el acontecimiento, y del papel que juega la voluntad propiamente dicha y la “voluntad de poder” nietzscheana en la creación.

59 Vid. Ilustración Madrazo, Claudia (coord.), *op. cit.*, p.134.

60 Como es el caso de *Autorretrato con pierna vendada y alas de paloma* (1953), dibujo en el que anota las palabras del poeta Rafael Alberti “se equivocó la paloma, se equivocaba”. Estos versos provienen del poema titulado “La paloma” que se publicó por primera vez en el Argentina en 1941, en su libro *Entre el clavel y la espada*. El poema se hizo muy popular tras ser musicalizado el mismo año por el Carlos Guastavino. Vid. Ilustraciones Madrazo, Claudia (coord.), *op. cit.*, p. 134, p. 141 y p. 142.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

pueden asociarse al “pájaro” o al incorpóreo “extraser” que sobrevuela los accidentes, las acciones y pasiones de los cuerpos, siendo figuras que Deleuze asocia al acontecimiento.

4.2.2.2. Accidente de Joseps Beuys.

Joseps Beuys, al igual que Frida Kahlo, tuvo dificultades para representar su accidente. Frida, aunque considera el momento de su accidente demasiado complejo para reducirlo a una sola imagen, lo representó con un sintético dibujo a lápiz. En cambio, Joseps Beuys, aunque no llega a representar de forma directa el accidente aéreo que sufrió cuando era piloto de guerra, alude a él con herméticas metáforas visuales. Beuys evita hablar de su traumática experiencia durante la Segunda Guerra Mundial. Piensa que es difícil encontrar sentido en un ámbito en el que impera la muerte y la destrucción. También cree que de no ser por los frecuentes episodios de aislamiento, incomunicación y conflicto, que tuvo que afrontar durante la guerra, no hubiese alcanzado niveles de conciencia que cambió su forma de ver el mundo⁶¹.

Beuys critica la lectura simplista y anecdótica que suele realizarse de su accidente aéreo, de sus heridas y de materiales de sus obras como la grasa y el fieltro. Éstos no fueron utilizados sólo por el mero hecho de haber sido usados en las curas que le efectuaron la tribu de tártaros que lo encontraron moribundo en las gélidas tierras de Crimea, sino por adecuarse a su “comprensión antropológica de la escultura relacionada con el cuerpo social”⁶², un proyecto estético que fue forjándose durante años.

Beuys era un brillante soldado que fue conmemorado por sus méritos militares durante una guerra de la que acabó siendo

61 En 1943 su avión fue abatido por los rusos. Después de ser salvado por unos tártaros y pasar una temporada en un hospital, vuelve al frente en 1945, donde es nuevamente herido y apresado por el ejército británico. Es este periodo cuando se siente totalmente incomunicado, algo que podría reflejar en obras como *Infiltration for Piano* (1966) y en algunas performances.

62 “Esas experiencias físicas durante la Guerra, los accidentes, los daños en mi cuerpo, las heridas y todas esas cosas están sobrevaloradas en la observación de mi trabajo posterior (...) la gente ve esto de un modo demasiado simplista (...) cuando fui malherido aquellas tribus me encontraron y cubrieron mi cuerpo con grasa, con una sustancia de origen lácteo y quizá por ello utilizo esos materiales en mi obra posterior (...) antes que hiciera todo esto, elaboré una teoría de la escultura, una teoría del orden social, una teoría de la acción como escultura viva (...) No tomé estas cosas como medios inmediatamente y de forma drástica, porque estuve en una situación dramática durante la guerra (...) No estaba interesado en eso, pero más tarde, cuando cree una teoría y un sistema de amplia comprensión y comprensión antropológica de la escultura relacionada con el cuerpo social (...) esos materiales me parecían los más correctos y adecuados para aclarar esta teoría”. Beuys, Joseph, “Sobre el arte y los artistas. Video-entrevista con Joseph Beuys por Kate Horsefield, 3 de enero de 1980”, en Klüser, Bern (ed.), *Ensayos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2010, pp. 163-164.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

víctima. No sólo tuvo que hacer frente a los graves traumatismo de su accidente aéreo, también con las heridas de bala, la tortura y el aislamiento cuando fue prisionero de guerra. Sus posteriores crisis nerviosas y los prolongados periodos de depresión los consideró como episodios importantes en su carrera artística, a pesar de haberlo incapacitado⁶³. Esto, junto a otros síntomas, parece apuntar a un posible Síndrome de estrés postraumático (SEPT), un trastorno psicológico que suelen padecer muchos ex-soldados⁶⁴.

Beuys fue herido de muerte cuando participaba en la II Guerra Mundial, como Joe Bousquet, el poeta soldado que quedó inválido cuando una bala fracturó su columna vertebral en la I Guerra Mundial. Sin embargo, ambos creadores mantienen una actitud estoica ante sus heridas corporales. Beuys pensaba que en situaciones límites como en la guerra, solíamos tomar una mayor consciencia de nuestras heridas, algo que puede propiciar una transformación en los individuos de una sociedad.

Resurrección que viene de una destrucción que a todos nos afecta, resurrección que debiera hacer que saliéramos al exterior especialmente fortalecido, no sólo con nuestras capacidades, sino “con nuestras incapacidades”, con una conciencia amplificadas de lo que ocurre en nuestro alrededor “de lo que está muriendo en los campos de labranza, en los bosques, en las praderas, en las montañas. Esto significaría que, por medio de nuestro propio revivir (...) llevaríamos a cabo un proceso salvador en este suelo donde hemos nacido.”⁶⁵

Interesante es *Muestra tu herida* (1974–75), una instalación que Beuys realiza tras inspirarse en los puestos de enfermería que solían improvisarse en los bunkers durante la II Guerra Mundial. Con esta obra alude a la necesidad de mostrar, aceptar y cau-

63 Entre los años 1955 y 1957 Beuys se aísla debido a sus crisis nerviosas, a los episodios de depresión que sufre y a los recuerdos de los traumas de guerra que revive.

64 El SEPT (Síndrome de Estrés Postraumático) fue llamado inicialmente “fatiga del soldado”. Se creía que su causa era el fuerte impacto sonoro de los explosivos utilizados en la guerra. Los soldados volvían del frente mudos e incapaces de elaborar un relato de la su experiencia en el frente, donde reinaba la destrucción y el caos. Estas experiencias, a modo de traumas irresueltos, suelen recordarse como episodios desconectados y aislados de la propia biografía. Funcionan como un pasado que se resiste a pasar. La persona afectada suele revivirlo por medio de imágenes mentales que, a modo de feedback, aparecen de forma involuntaria y disruptiva provocando una crisis de ansiedad. El paciente con SEPT está condenado a revivir constantemente la experiencia traumática del accidente que la provocó, algo que lo incapacita para llevar una vida con normalidad. Vid. Burges, C.; McMillan, T.M., “The ability of naive participants to report symptoms of post-traumatic stress disorder”. *British Journal of Clinical Psychologic*, nº 40, 2001, pp. 209–14; Díaz Soto, Luis, “Trastorno por estrés postraumático en el contexto médico militar”. *Revista Cubana de Medicina Militar*, vol. 34, nº 4, Ciudad de la Habana, 2005, en: <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0138-65572005000400009> (15-VII-2016)

65 Beuys, Joseph, “Discurso sobre el propio país: Alemania”, en Klüser, Bern (ed.), *op. cit.*, p. 199.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

Beuys, aunque nunca representó el momento de su accidente aéreo, realizó en 1972 un dibujo a lápiz (sin título)⁶⁸ que podría remitirnos a él. Este dibujo es importante, pues nos muestra, a modo de diagrama o mapa conceptual, las ideas fundamentales de su producción artística. Como en el dibujo *Accidente* de Frida, Beuys dibuja un cuerpo humano tendido en el suelo. Llamamos la atención los pares de conceptos y símbolos antagónicos que anota en el boceto. El artista traza sobre el papel la silueta de un hombre e insinúa sus huesos y órganos internos como si su carne se tornara transparente. Parece incidir con ello en su fragilidad, en los delicados y difusos límites entre su interioridad y el medio externo. Este cuerpo lo dibuja entre dos marcas o umbrales que corresponden al nacimiento y a la muerte, los accidentes sustanciales aristotélicos con los que el hombre comienza y deja de ser lo que es.

Joseph Beuys piensa la vida como un proceso de autocreación constante en el que lo indeterminado puede modelarse para dar lugar formas concretas. Esto parece conectar con el pensamiento estético de Nietzsche, quien pensaba que el ser humano, por medio de su voluntad de poder – su deseo–, podía dominar las fuerzas caóticas de la naturaleza para dar lugar a ficciones, entre ellas el arte. No es raro que la palabra “voluntad” aparezca en el dibujo de Beuys, ni tampoco que el artista relacione conceptos tales como “energía”, “fuerzas térmicas”, “potencial” o “caos” con la etapa previa al “nacimiento”. El devenir loco dionisiaco, que Nietzsche relaciona con un campo de fuerzas magnéticas o térmicas indiferenciadas, era lo opuesto a lo apolíneo, al equilibrio geométrico–matemático o buen orden⁶⁹.

Hay que tener en cuenta que el dibujo, al ser interpretado desde una perspectiva nietzscheana, puede ser incluso contradictorio. Cuando Beuys habla del pensamiento como proceso escultórico⁷⁰, se refiere a un tipo de pensamiento no racional, no positivista. Sin embargo, la palabra “pensamiento” aparece en el dibujo junto a la cabeza geométrica del hombre, que coincide con el

68 Este dibujo, de 21 x 29 cm, pertenece a la *Colección Klüser*. Vid. Klüser, Bern, “introducción. Pensamientos a cerca de la recepción de la obra de Joseph Beuys”, en Klüser, Bern (ed.), *op. cit.*, 2010, p.17.

69 Según la mitología griega, Apolo era el dios del sol, del buen orden, de lo racional, del equilibrio, de la claridad y de lo estable. Dionisos, que era su opuesto, era el dios de la oscuridad, del desorden, del caos, del éxtasis, de la frenética danza, de lo instintivo y del devenir. Se creía que la cultura griega siempre había sido una cultura apolínea. Nietzsche lo desmiente y afirma que lo dionisiaco se intentó ocultar desde la época de Sócrates y Platón. Las primeras reflexiones estéticas que el filósofo alemán hace sobre lo apolíneo y lo dionisiaco aparecen en “El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música”, ensayo publicado por primera vez en 1872. Vid. Sánchez Meca, Diego, *Nietzsche: La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecnos, 2009.

70 Beuys, Joseph, *Sobre*, *op. cit.*, p. 168: “Ahora ha llegado el momento de un mundo que sea creado por los seres humanos, el de la creatividad de los seres humanos, pero esto sólo será posible si la gente empieza a darse cuenta del poder que tiene en sus manos que empieza con el pensamiento, el carácter moldeador del pensamiento.”

4.2.2.

FRIDA KHALO Y
JOSEPS BEUYS

umbral de muerte, con la palabra “cristalización” y los símbolos del cubo y de la esquina⁷¹. Recordemos que para Nietzsche tanto la moral como el pensamiento lógico-matemático reprimen la misma voluntad de poder, es decir, inhiben la capacidad creativa del ser humano y lo encaminan hacia la muerte, hacia formas rígidas. Según el filósofo alemán, la creatividad o el arte era lo que estimulaba la vida. No es casual que Beuys, en el dibujo *sin título* de 1972 haga coincidir el *umbral de muerte* con el símbolo de la esquina, pues creía que para poder decir algo sobre la vida debíamos haber superado una experiencia límite cercana a la muerte. “Me hago consciente cuando me golpeo con una esquina, con una arista dura. Si me golpeo la cabeza con esta arista me despierto. Es exactamente la muerte la que me despierta”⁷², afirma el artista. La esquina, que resulta del encuentro entre dos paredes verticales y el suelo horizontal⁷³, es “un fenómeno de herida del espacio”⁷⁴. Esto tiene que ver con las *Esquinas grasientas* de Beuys, que crea con sebo informe, el cual adquiere la forma geométrica de los rincones de la sala de exposiciones, por lo que supone una violencia en el espacio. Una esquina no es natural, es un artificio creado por el hombre ¿Qué cuerpo puede adaptarse a un ángulo recto a menos que se deforme, se rompa y, consecuentemente, muera? La intersección entre una línea horizontal y otra vertical forman una cruz, y esta cruz representa el sistema cartesiano que se ha impuesto como modelo en nuestra sociedad. El sistema cartesiano ha coartado la vida reduciéndola a geometría, a cálculo y medida, a una “realidad” en la que cabe todo excepto el hombre. “Uno puede tomar la cruz como una firma, o quizá como un símbolo de tierra, porque la cruz significa constelación materialista: la línea vertical y horizontal de la construcción del cubo, y esta es exactamente la condición cristalizada de la muerte”⁷⁵, afirma Beuys, quien cree que el cristianismo ha sido el eslabón previo del positivismo, del modelo

71 Beuys relaciona el umbral de la muerte con la cabeza que dibuja con forma de cristal geométrico, con el cuerpo sin movimiento ni calor. Esto puede relacionarse con los músculos contraídos del cadáver en estado de “rigor mortis” (del latín rigidez de la muerte) que adquieren los animales, unas horas después de morir, debido a la interrupción de la síntesis de moléculas energéticas de ATP en sus músculos.

72 Beuys, Joseph, “Diálogo sobre el arte, la arquitectura del mundo, con su arquitecto Joseph Beuys”. Entrevista con Achille Bonito Oliva, Roma, 9 de Abril de 1981, en Klüser, Bern (ed.): *Ensayos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2010, p. 189.

73 La grasa maleable que se afana sobre las sólidas esquinas de la sala, con las que ha colisionado, toma la forma de triángulo equilátero, algo que nos hace recordar cuando Richard Serra – escultor con el que Beuys afirma no sentirse identificado –, en una de las escenas de *Cremáster* de Mathew Barney, arroja cazos de vaselina caliente contra el ángulo de intersección de la pared y el suelo en el Guggenheim de Nueva York. Esta acción es un guiño a su conocida acción *Splashing* (Salpicadura, 1969), en la que el escultor arrojaba plomo fundido en el almacén de la Galería de Leo Castelli para crear formas orgánicas y azarosas tras su impacto. No olvidemos que *Cremáster* es un ciclo filmico sin una estructura narrativa lineal convencional. Sus escenas, objetos y acciones constituyen una multiplicidad o rizoma que desborda los límites de la razón. El cuerpo herido y traumatizado cobra un especial protagonismo en *Cremáster*, y los accidentes llegan a constituir acontecimientos.

74 Klüser, Bern, *op. cit.*, p. 18.

75 Beuys, J., “Joseph Beuys en conversación con Louwien Wijers”, 22 de noviembre de 1979, en Klüser, Bern (ed.): *op. cit.*, p. 151.

4.2.2.

**FRIDA KHALO Y
JOSEPS BEUYS**

geométrico–matemático que acabó por suplantarse a dios y erigirse como única vía de conocimiento. Curiosamente, para Deleuze “el cristianismo ha hecho que la figura experimente una deformación fundamental, estando más relacionada con el cambio, el accidente o el acontecimiento que con la misma la esencia “en la medida en que Dios se encarnaba, era crucificado, descendía, subía al cielo”⁷⁶. El arte moderno comienza cuando el hombre deja de verse como esencia y empieza a verse como accidente. Es en la caída del cuerpo cuando “descubre la materialidad que lo compone, la pura presencia de que está hecho, y que no descubriría de otro modo”⁷⁷, prosigue Deleuze.

Las *Esquina grasientas* de Beuys, además de insinuarnos un cuerpo accidentado, que podría relacionarse con “aquel hombre aplastado” (contra una esquina) de *Matar a Platón*, parece ser una metáfora de aquello intempestivo e incorporal que se desprende de él. Recordemos que la grasa es informe y está sujeta al continuo devenir debido a los cambios constantes de temperatura de su entorno. Beuys intenta sugerir con la maleable grasa⁷⁸ fenómenos incorporales que, como el calor, se desprenden y no pueden ser captados con el intelecto, sino con la intuición sensible⁷⁹. ¿Esto no podría relacionarse quizá con esto al sentido o al tiempo intempestivo y potencial del acontecimiento deleuzeano?⁸⁰. La esquina grasienta parece ser una metáfora no sólo del cuerpo accidentado, también de su curación⁸¹.

76 Deleuze, Gilles, Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009, p. 125.

77 *Ibidem.*, p. 61.

78 Para Beuys la grasa proporcionaba calor y diluye las formas rígidas y congeladas del pasado, haciendo posible una forma futura. Recordemos que la grasa o tejido adiposo constituye la principal reserva energética en los animales, además de servir como aislamiento acústico y térmico. La grasa es una materia que, junto a la sangre, se consideraban el alimento sagrado de dioses en los rituales de sacrificio de muchas culturas antiguas. Por ello que estaban prohibidas consumirse, y el sacerdote era el único autorizado para esparcirla. En India la grasa se ofrecía para que la devorara Agni, el dios purificador del fuego. Las instalaciones de Beuys pueden recordar a ciertos rituales mágicos en los que la grasa son utilizadas como ofrendas.

79 Este fenómeno metafísico también se relaciona con esa emanación de calor primigenio o espiritual que constituye el origen de la vida y que suele relacionarse con la abeja y la miel, metáforas fundamentales de la Antroposofía. La Antroposofía de Rudolf Steiner, que influencia el pensamiento de Beuys, defendía un conocimiento espiritual capaz de ofrecer al ser humano una comprensión global de universo. La figura de Cristo era indispensable. ¿Esto no es quizá contradictorio con la idea de acontecimiento deleuzeano? La filosofía de Deleuze parte de una inversión del platonismo, cuya metafísica hereda el Cristianismo. Rudolf Steiner (Kraljevic, 1861–Dornach, 1925) era un filósofo y arquitecto austriaco que fundó la Sociedad Antroposófica (1913). Estuvo influenciado por muchas ideas de Nietzsche, de cuya biblioteca y archivo realizó un curioso trabajo de investigación del que surgió su libro *F. Nietzsche. Un luchador enfrentado a su tiempo* (1895).

80 La grasa es un elemento muy maleable, tiene la capacidad de adquirir cualquier forma cuando se le imprime una fuerza, es decir, es una sustancia cargada de posibilidades, por ello puede ser buena metáfora del tiempo potencial del acontecimiento.

81 La grasa y el fieltro son elementos asociados a la curación, pues sirve como aislante térmico y alimento hipercalórico en las duras condiciones de supervivencia – como bien saben los esquimales–. También funcionan como protectores mecánicos al amortiguar los impactos de nuestro cuerpo contra superficies duras. La untuosa grasa y el blando fieltro parecen “suavizar” las rectas y duras aristas del espacio.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y
JOSEPS BEUYS

Recordemos las esquinas grasientas de *El jefe* (1963 –1964), acción en la que Beuys permanece inmóvil, en el suelo de una sala, envuelto con una manta de fieltro. A los extremos de esta manta ata unas liebres muertas con cuerdas. Esta acción parece relacionarse con el inquietante dibujo que realiza del hombre tendido que, mediante líneas oblicuas, a modo de cordones umbilicales, está conectado a la silueta de un animal que flota sobre él⁸².

Fig. 134. David Escalona. Esquema conceptual cuerpo accidentado (interpretación personal del dibujo Sin título 1972) y Esquina grasienta de Beuys a partir del acontecimiento y el CSO de Deleuzeano.

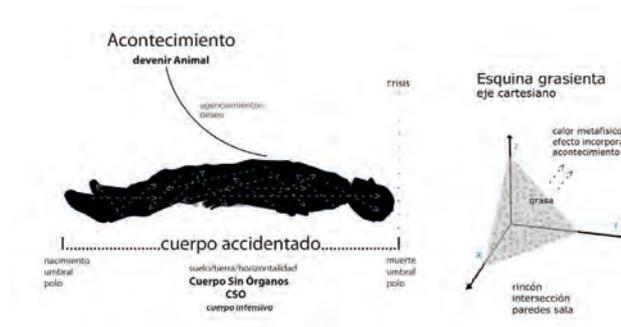


Fig. 135. Joseph Beuys. *El jefe*. 1964

Fig. 136. Joseph Beuys. *Fat corner*. 1968



Beuys cree que hemos olvidado el poder de los animales. Piensa que es necesario restablecer conexiones transversales con ellos, como quizá los nómadas, que mantienen otro tipo de relacio-

82 No podemos identificar la especie a la que pertenece, aunque podemos deducir que es un mamífero cuadrúpedo en plena marcha –animal que deviene–. Es interesante que la conexión entre el hombre tendido y este animal, que lo sobrevuela, tenga lugar por el tórax y el suelo pélvico, es decir, por las partes del cuerpo que contienen órganos como el corazón, los pulmones, la vejiga y los genitales, sede de la vida vegetativa. El dibujo del animal indiferenciado podría ser una liebre, un arce o un coyote, animales totémicos o arquetípicos procedentes de la mitología germana y cuya presencia, según Beuys, es importante para el hombre, quien parece haber olvidado el poder de estos seres. Como nos recordó en su acción *American likes americans* (1974), donde Beuys pretende conectar con el trauma irresuelto del hombre blanco con el indio, con la constelación conflictiva de EE.UU. a través del coyote. Las acciones llevadas a cabo por Beuys tienen un claro componente ritual, terapéutico y mesiánico. Por esto suele ser relacionado con la figura del Chamán. Pero hay que tener cuidado con la descontextualización que Beuys puede hacer de prácticas religiosas y mágicas en sus obras, en las que los animales suelen participar como mediadores o catalizadores de un proceso de curación no sólo individual, sino también social. El autor cree que la sociedad occidental está enferma por haber olvidado sus raíces, su inocente animalidad.

4.2.2.

**FRIDA KHALO Y
JOSEPS BEUYS**

nes con la naturaleza⁸³. El artista llega a afirmar que una liebre puede ser incluso más política que un hombre, una idea que, en principio, parece bastante absurda si no tenemos en cuenta la concepción que tiene Beuys del deseo. Para el autor el deseo es como una energía primigenia generada por el propio cuerpo. Esto recuerda a la concepción que Deleuze y Guattari tiene del deseo, quienes creen que puede cargar directamente la esfera social y política sin mediación alguna, pudiendo moldear y crear nuestra realidad⁸⁴.

Si observamos con detenimiento el dibujo de Beuys, los órganos, tanto del hombre como del animal con el que está conectado, parecen una maraña de líneas desordenadas. Esto puede hacernos pensar en otro concepto importante de Deleuze y Guattari, el “cuerpo sin órganos”⁸⁵, “un cuerpo intensivo (...) recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según la variación de amplitud”⁸⁶. Curiosamente, el hombre del dibujo de Beuys está entre dos umbrales, parece representar, más que una figura estática, un flujo, una corriente producida entre dos polos. El “cuerpo sin órganos” es un cuerpo de órganos polivalentes y transitorios, un cuerpo que deviene, está en fuga y no se deja de estructurar como organismo. Éste busca siempre nuevos “agenciamientos”, conexiones o encuentros afectivos con seres heterogéneos. “El cuerpo sin órganos –escribe Deleuze– es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que no contiene más que polos, zonas, umbrales y gradientes. Lo que lo atraviesa es una potente vitalidad no orgánica”⁸⁷. Para hacernos un *cuerpo sin órganos* es quizá necesario un golpe o un shock que nos libere de nuestra relación espacio-temporal acostumbrada, que nos desterritorialice, nos haga olvidar por unos instantes lo que somos. Hacernos un cuerpo sin órgano es arriesgado, pues conlleva una desorga-

83 Curiosamente son nómadas las personas que salvan a Beuys, quien estaba a punto de congelarse debido a una tormenta de nieve. Son unos trashumantes quienes, ajenos a nuestra historia, encuentran un cuerpo desconocido en tierra de nadie, donde los poderes del Estado no podían socorrerlo u ofrecerle protección alguna. Es decir, Beuys se encontraba en una situación precaria que Agamben denomina “nuda vida” (vida al desnudo). Vid. Agamben, Giorgio, *Homo Sacer: el poder del soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos, 1998. Según Deleuze, “los nómadas no tienen ni pasado ni futuro, tan sólo tienen devenires, devenir-mujer, devenir-animal, devenir-caballo: su extraordinario arte animalista. Los nómadas no tienen historia sólo tienen geografía (...) implica unas relaciones con las mujeres, los vegetales, los animales y los metales muy diferentes (...) Hacer el pensamiento una fuerza nómada no significa obligatoriamente moverse, sino liberarse del modelo del aparato de Estado, del ídolo o de la imagen que pesa sobre el pensamiento”. Deleuze, Gilles; Parner, Claire, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980, pp. 37–38.

84 No es extraño que tanto Beuys como Deleuze y Guattari discrepen con la concepción psicoanalítica del deseo.

85 El Cuerpo sin órganos (CSO) es un concepto muy controvertido de Deleuze y Guattari. El CSO no se opone tanto a los órganos, sino en su jerarquización como un organismo. Constituye más bien un cuerpo indiferenciado, un continuum de intensidades o fuerzas. El CSO es un plano de inmanencia recorrido por el flujo indiferenciado de deseo sin codificar, que busca agenciamientos o conexiones afectivas con objetos y seres heterogéneos. Vid. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?, en *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 1988, p. 156.

86 Deleuze, Gilles, *Francis*, op. cit, p.51.

87 *Id.*, *Critique et clinique*, París, Minit, 1993, p. 164.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y JOSEPS BEUYS

nización, un desbaratamiento del plan divino, una negación de la metafísica clásica, de la razón⁸⁸. El cuerpo sin órganos funciona como un flujo de conciencia a-subjetiva o prerreflexiva e impersonal, es el cuerpo de aquel que olvida su nombre y se sobrevuela. El cuerpo sin órganos un cuerpo-acontecimiento.

El yo personal tiene necesidad de Dios y del mundo en general. Pero cuando los sustantivos y los adjetivos comienzan a diluirse, cuando los nombres de parada y descanso son arrastrados por los verbos del puro devenir y se deslizan en el lenguaje de los acontecimientos, se pierde toda identidad para el yo, el mundo y Dios.⁸⁹

¿El cuerpo inmovilizado y malherido de Beuys bajo el ala de su avión en Crimea no llegó a convertirse en un cuerpo sin órganos?

A Beuys no le interesan los objetos en sí, sino los cambios, los gradientes y flujos, los devenires moleculares. Piensa que la obra debe irradiar energía en el espacio que el espectador debe captar y participar con su presencia. Por ello utiliza materiales y objetos que, además de ser buenos conductores, pueden concentrar energía calorífica o eléctrica, como son las baterías, la grasa, la miel, el cobre o los animales⁹⁰. Pero Beuys esto también lo evoca mediante símbolos o metáforas provenientes de la electrotecnia, la termodinámica o la biología. Un ejemplo son los signos de los polos positivo y negativo del generador de eléctrico que utiliza. No es extraño que en muchas instalaciones el espectador se sienta en tensión y contrariado. Aunque no suceda nada en ellas, parece que algo acaba y está a punto de suceder, algo que nos podría recordar el tiempo paradójico del acontecimiento. Beuys quiere que sus instalaciones sean como un coche, una “central nuclear”, un campo eléctrico capaz provocar una descarga que transforme al espectador, es decir, que sus instalaciones sean el lugar en los que pueda darse un acontecimiento. El artista alemán comprende que lo importante está fuera del pensamiento, es aquello que, violentándonos a veces, nos obliga a pensar. Beuys aconseja al espectador que evite un abordaje intelectual de su obra y la aprehenda desde la intuición, pues no trata con conceptos propiamente dichos. De hacerlo, se limitaría a exponer palabras.

88 Deleuze y Guattari proponen diferentes métodos arriesgados para hacerse un cuerpo sin Órganos, un concepto que tiene su origen en la idea de Antonin Artaud de hacerse un cuerpo vacío de órganos con el fin de revelarse contra el plan divino y todos los discursos dominantes que intentan controlarlo. “El cuerpo es el cuerpo, está solo y no necesita de órganos. El cuerpo no es jamás un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo”. Artaud, Antonin, citado por Gilles Deleuze en *Francis Bacon. Logique de la sensation*, París, Éditions de La Différence, 1981, p. 33.

89 Deleuze, G., *Lógica*, op. cit, p. 29.

90 Vid. Proyecto *Bomba de miel* (1977), presentado en la Documenta VI de Kassel.

4.2.2.

FRIDA KHALO Y
JOSEPS BEUYS

Fig. 137. Joseph Beuys. Cómo explicar el arte una liebre muerta. 1965.

Explicar el arte a una liebre Muerta (1965)⁹¹, a pesar de ser una de las acciones más conocidas de Beuys, es quizá la más enigmática.

Cuando el artista se encerró en la galería, con la cara cubierta de miel y polvo de oro, mientras acunaba entre sus brazos al cadáver de una liebre, los espectadores podían verlo por las ventanas y escuchar los susurros de las explicaciones que daba al animal sobre las obras expuestas en la sala.



¿Qué pasó en realidad allí dentro? Esta crítica performance (a puerta cerrada) ha sido relacionada por muchos críticos con rituales mágicos y con el sinsentido y la muerte del arte contemporáneo. Beuys, con la liebre muerta en su regazo, parecía esperar a que algo se desprendiera o aconteciera de los cuerpos, los objetos, los materiales y los símbolos que empleó. ¿Por qué hablar con un animal muerto que ni puede oír ni comprender el lenguaje humano? La miel y oro que cubría su cara son materiales que, además de estar asociados al sol, aluden a ese calor metafísico del que habla el artista. Beuys, como si de un dios o *extra-ser* se tratara, parece alumbrar el tiempo eterno del Aión o de los acontecimientos⁹². ¿Esta performance no podría relacionarse con el cuerpo herido y cubierto de polvo de oro de Frida Kahlo, que confundieron con una “bailarina” en el momento de su accidente? La liebre muerta parece una metáfora de la herida metafísica que nos precede y que Beuys acepta y abraza; parece la herida-acontecimiento que venimos a “encarnar” cuando devenimos animal, sin nombre y sin historia.

91 La acción *Explicar el arte a una liebre Muerta* tuvo lugar el 26 de Noviembre de 1965 en la Galería Galería Alfred Schmela de Dusseldorf.

92 La liebre simboliza la fecundidad y la regeneración cíclica de la vida en la tierra. Está asociada a los ciclos lunares y a la diosa Diana. La liebre incluso se le relaciona con la resurrección de Cristo y a los huevos de Pascua de la tradición germana. Por ello la liebre suele aparecer cerca del sepulcro de Cristo en algunas pinturas que tratan sobre su resurrección. Beuys también parece encarnar a una piedad en la acción de la liebre muerta, aunque con un animal.

4.2.2.**FRIDA KHALO Y
JOSEPS BEUYS**

Cuando somos sorprendidos por un accidente o un golpe inusitado de violencia que suspende nuestra razón y nos desterritorializa, ¿no podemos tomar conciencia de repente de ese animal inocente que “somos”? ¿No podemos convertirnos en un cuerpo intensivo o cuerpo sin órganos que deviene y acontece con el mundo?

4.2.3.**JUAN MUÑOZ**

El poemario *Matar a Platón* de Chantal Maillard, que trata sobre un accidente de tráfico en el que un peatón es atropellado, podría recordarnos a *Loaded car* (1998) de Juan Muñoz. En esta inquietante instalación artística hay una escultura de un coche de acero volcado, en el que no vemos ni víctima ni rastro de sangre alguno. Si nos asomamos a la ventanilla para ver su interior, observamos la reproducción de la arquitectura interna de un edificio a menor escala. Llama la atención la escalerilla que, como si de una salida de emergencia se tratara, parece invitar al espectador a fugarse a no se sabe dónde. Pero el espectador no puede introducirse en el coche, sólo puede observar e imaginar qué puede haber al final de la escalera. Su cuerpo es obstáculo, es ajeno a un espacio en el que ni puede introducirse ni conocer en su totalidad. Muñoz parece sugerir con *Loaded car* un accidente que no acaece en realidad y que, a pesar de ello, parece que acaba y está a punto de suceder, es decir, con esta escena Muñoz parece sugerir algo que deviene pasado y futuro a la par. Inquietante es la escultura del hombre alumbrado con un foco que se encuentra en el suelo y que parece aludir al faro del automóvil. Este personaje observa su gran sombra proyectada en la pared, parece enfrentarse a una inaprehensible realidad fantasmal que, aunque sea efecto de su cuerpo, lo excede. La sombra parece representar esa otredad que no podemos conocer ni decir tan siquiera que exista, aunque insista.

Fig. 138. Juan Muñoz. Loaded Car. 1998.



4.2.3.

JUAN MUÑOZ

Juan Muñoz con *Loaded car* quizá pueda insinuarnos todos esos accidentes habidos y por haber, todos los accidentes posibles que pueden acaecer. Muñoz también parece invitarnos a reflexionar sobre el mismo tiempo presente del espectador que, resguardado de un afuera contingente, deambula por el espacio expositivo. Pero nadie está a salvo del peligro, todos somos víctimas potenciales de un accidente que puede ocurrir en cualquier instante –al salir de la sala de exposiciones, a la vuelta de la esquina–.

En la obra de Juan Muñoz son asiduos los conflictos y los dramas, de los que el espectador no puede realizar un relato coherente. Las representaciones de objetos cotidianos que realiza el artista (mobiliario doméstico, coches, etc) otorgan cierta familiaridad a sus instalaciones. Pero recursos tales como los cambios de escala, trampantojos o juegos de ilusión óptica, producen cierta confusión en el espectador¹. Todo parece ocurrir con el espectador, pero ajeno a él. Algo parece desplegarse de “entre” las cosas, aunque irreductible a ellas. Muñoz parece apuntar a esa “realidad” que escapa y que sólo podemos intuir cuando nuestras certezas se quiebran y nos sentimos desterritorializados, cuando una violencia externa e imprevisible nos arrastra a la periferia de lo que somos, nos obliga a pensar desde el límite de nuestro yo.

Descarrilamiento (2000–2001) es otra obra de Muñoz que recrea el accidente de un tren. Adrian Searle relaciona esta pieza con los vagones oxidados de un ferrocarril abandonado que se encuentran en una montaña de Torredolones (Madrid). Este tren siniestrado lo contempló desde la casa en la que, casualmente, le cuentan una historia de un accidente ferroviario que tuvo lugar en el año 1968. Lo extraño es que Eduard Manet, en la que fue su única visita a España, se encontrara en Torredolones el mismo día del accidente ferroviario, tragedia de la que se salvó por los pelos al coger el tren anterior de la misma línea. Adrian Searle relaciona este suceso con el período en el que Juan Muñoz, durante su estancia en Torredolones, recompilaba noticias de prensa de accidentes automovilísticos y ferroviarios. Lo más interesante es cuando Adrian Searle imagina la posibilidad de un encuentro ficticio entre Manet y Muñoz, dos artistas que, a pesar de haber vivido en épocas diferentes, estuvieron en el mismo lugar. Comenta Searle que Juan Muñoz, debido a su inesperada muerte, no pudo conocer ni los fatídicos atentados acaecidos en la estación de Atocha ni los atentados de las Torres Gemelas, el mismo año en el que, casualmente, realiza su proyecto *Double Bind* (2001) en Tate Modern, una ambiciosa instalación en la que

1 Juan Muñoz utiliza recursos arquitectónicos del barroco como los suelos de patrones geométricos repetitivos, los trampantojos, etc. En su obra se aprecia su afición por la prestidigitación, los trucos de magia (juegos de cartas, de manos, etc.).

4.2.3.

JUAN MUÑOZ

se recrea el interior de un avión de pasajeros. Searle habla de sutiles y complejas relaciones no casuales, de conexiones o resonancias que exceden las dimensiones espaciotemporales acostumbradas. Parece como si estas obras aludieran a una historia abierta, a un pasado que nunca pasa y a un futuro siempre por venir; como si Juan Muñoz, a modo de sismógrafo, captara ecos de un tiempo intempestivo e intentara señalar acontecimientos que, a modo de fragmentos de un espejo, parecen constituir un único acontecimiento. Y esto, como afirmaba Deleuze, sólo puede llegar a vislumbrarlo los hombres libres, aquellos que, habiendo olvidado su propio nombre y con la historia en suspenso, son capaces de captar la extensa multiplicidad de la que formamos parte y en la que las dicotomías (pasado-futuro, propio-ajeno, individual-colectivo, dentro-fuera) se suspenden.

Fig. 139. Juan Muñoz. Descarrilamiento. 2000-2001.



Qué difícil es no ver en él cosas que nunca quiso decir, que nunca imaginó, que nunca previó (...) en su opinión, la Historia era algo que ocurre en el presente. Le obsesionaba la idea del tiempo, tanto en su propia obra como en la capacidad de ésta para prolongarse inconmensurablemente en los ámbitos que habita. Entendía muy bien de qué manera la escultura puede englobar múltiples momentos².

Sin duda la obra de Juan Muñoz alude no sólo a sucesos o historias de la vida cotidiana, sino a ese acontecimiento ilimitado del que poco puede decirse por medio del arte o la poesía sin producir una ruina de la representación. No es raro que a Juan Muñoz lo llamaran “poeta del espacio”, pues nos insinúa con complejas metáforas diferentes temporalidades o realidades que coexisten, nos invita a reflexionar sobre la compleja relación entre la representación, el accidente y el acontecimiento.

Muñoz, con sus instalaciones, hace que nos cuestionemos nuestro papel como espectador, que reflexionemos en los difusos

² Searle, Adrian, “Descarrilado”, en Cooke, Lynne y Wagstaff, Sheena (comisarias), *Juan Muñoz. Retrospectiva*, Cat. Exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, 21, Abril al 31, Agosto 2009, Madrid, 2008, p. 155.

4.2.3.

JUAN MUÑOZ

límites de nuestra percepción, haciendo que nos enfrentemos y tomemos consciencia de nuestras propias incapacidades. El artista crea espacios ópticamente desestabilizantes que parecen negar tanto al espectador como a las esculturas antropomórficas que lo ocupan, cuyos cuerpos monocromos, deformados y despersonalizados, podrían ser metáfora de nuestra temida otredad. Juan Muñoz parece advertirnos del carácter accidental de nuestro propio cuerpo.

Muñoz representa personas anormales, cuerpos accidentados o a punto de sufrir un accidente. Tal es el caso de los enanos acondroplásicos³, las bailarinas que sólo pueden bascular sobre el mismo punto⁴; o los acróbatas que, agarrados con los dientes a un trapecio, giran suspendidos en el espacio⁵. A Muñoz le interesan los personajes que actúan o viven en los límites físicos, perceptivos o comunicativos. Deleuze también tiene especial predilección por quienes, debido a una disfunción, anomalía o peculiaridad, se relacionan de un modo no acostumbrado con el mundo y, por tanto, pueden deslizarse mejor por la superficie de los acontecimientos, captar otras realidades.

No olvidemos que los enanos que utiliza Muñoz como modelos en sus obras sufren de acondroplasia, es decir, sus cuerpos constituyen en sí un accidente al ser producto de una enfermedad hereditaria, de una azarosa mutación genética. Las figuras del acróbata y de la bailarina son personajes que realizan peripecias desafiando la gravedad terrestre, es decir, llevan su cuerpo al límite de lo soportable sobreexponiéndolo a sufrir accidentes. Los personajes de Juan Muñoz parecen estar a punto de caer, hundirse o desaparecer; parecen estar deformados por el peso de su existencia. Sin embargo, son tan livianos en su anonimato que podrían recordar al personaje *Cual*⁶ de Chantal Maillard o aquellos hombres sin rostro de Samuel Becket.

3 Un enano corre el riesgo de sufrir más accidentes en una sociedad hecha de objetos y construcciones de medidas estandarizadas-normalizadas, en un mundo no hecho a su medida. Pero el enano también puede constituir un obstáculo para una persona "normal", puede ser un ser un cuerpo extraño que nos inquiete, avergüence, nos produzca compasión o risa. Juan Muñoz, cuando encuentra en la calle de forma inesperada al enano Georges, que sirvió de modelo para muchas de sus instalaciones, tuvo una extraña sensación de compasión que no pudo definir. Parece ser que "la otredad de esas figuras no pueden ser reducidas a una amenaza ni ser objeto de compasión, pues es inclasificable". Potts, Alex, en Cooke, Lyne (com.), *Permitaseme una imagen... Juan Muñoz*, Cat. Exp. (editado con la ocasión de la exposición *Juan Muñoz. Restrospectiva*), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, desde el 21 al Abril al 31 de Agosto de 2009, Madrid, 2009, p. 133. No olvidemos que la otredad es aquello inclasificable que, inherente a nosotros, nos sitúa al borde del lenguaje, es aquello que no podemos re-conocer o representar. *Vid.* las obras de Juan Muñoz: *Sarah in front of the mirror*, (1996); *Sara With billiard table*, 1996; *Enano con tres columnas*, 1988; *The prompter* (1988).

4 *Vid.* obra *Ballerina on optical floor* (1989)

5 *Vid.* la instalación *The Wasteland* (1986).

6 *Vid.* Maillard, Chantal, *Hilos. Seguido de Cual*, Barcelona, Tusquets, 2007.

4.2.3.

JUAN MUÑOZ

Juan Muñoz crea metáforas sobre la discapacidad física, funcional y perceptiva. Interesantes son los ojos cerrados de muchas de sus esculturas, cuyos párpados parecen extraños pliegues verticales que les impide ver⁷ (o le otorgan otro tipo de visión). Las orejas de bronce que coloca en las paredes de la sala y los tambores apuñalados con tijeras parecen aludir a la sordera y la mudez⁸. Los monólogos de sus piezas sonoras, no exentos de tartamudeo y otras disfunciones del habla, parecen cuestionar el propio lenguaje y nuestra dificultad para comunicarnos. La ilusión del habla, que el artista crea con autómatas que bocalizan sin pronunciar palabra alguna, pueden hacer dudar al espectador de sus sentidos y hacerlo reflexionar acerca de sus propias capacidades⁹ – ¿quién es el discapacitado? ¿Cuáles son los límites que definen nuestras capacidades?–. Muchos personajes de Juan Muñoz, que parecen estar enajenados, pueden constituir una buena metáfora de la incomunicación y de la soledad del hombre contemporáneo en nuestras sociedades de nihilismo consumado. Pero estas discapacidades son también peculiaridades que pueden cuestionar nuestra normalidad consensuada y abrirnos a otras posibilidades.¹⁰

Fig. 140. Juan Muñoz. Una habitación donde siempre llueve. 1992.



Juan Muñoz, ¿no podría apuntar a la imposibilidad de comunicar o representar los acontecimientos de los que participan sus personajes? ¿No podría referirse a otro tipo de comunicación que excede el propio lenguaje? Paradigmática es *Una habitación donde siempre llueve* (1992), la instalación que realizó ex proceso para la Barceloneta. Ésta obra la conforma una gran estructura

7

8 Vid. las obras: *Oreja* (1984) y *Wax Drum* (1988).

9 Vid. la obra *Sombra y boca* (1996).

10 “En una lengua hay varias lenguas, y en los contenidos emitidos todo tipo de flujos, conjugados, prolongados. Lo fundamental no es *bilingüe* o *multilingüe*, lo fundamental es que toda lengua es hasta tal punto *bilingüe* y *multilingüe* en sí misma, que uno puede tartamudear en su propia lengua, ser extranjero en su propia lengua, es decir, llevar cada vez más lejos puntas de desterritorialización de los agenciamientos. Una lengua está atravesada por líneas de fuga que arrastran su vocabulario y su sintaxis. Deleuze, Gilles; Parnet, Claire, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980, p. 130.

4.2.3.

JUAN MUÑOZ

que, a modo de jaula a la intemperie¹¹, contiene un grupo de cinco esculturas en bronce. Según Gloria Moure¹² sus líneas parecen “tachar una conversación”¹³. Juan Muñoz intentaba con esta pieza construir una “habitación sin esperanza”, en la que tiene lugar “una conversación indiferente” y sobre la que cae una “lluvia irrefutable”¹⁴.

Muñoz con la obra *Una habitación donde siempre llueve* intentó representar un espacio en el que “realmente no ocurría” nada, pretendía sugerir “esos espacios que son intangibles menos para los grandes artistas”¹⁵. La lluvia de esta habitación parece conectar con la metáfora de la “llovizna” que Deleuze utiliza para aludir al acontecimiento intempestivo e impersonal.

Todo acontecimiento es un a llovizna. Si los infinitivos “morir”, “amar” (...) son acontecimientos, es porque hay algo de ellos que en su cumplimiento no se llega a realizar, un devenir que no cesa de alcanzarnos, y a la vez de precedernos, como a tercera persona del infinitivo, una cuarta persona del singular¹⁶

Según Deleuze, el acontecimiento es lo que hace posible el lenguaje aunque, paradójicamente, sea irreductible a él. Por ello no es causal que Muñoz hable de *una habitación* en la que una “lluvia irrefutable” cae sobre una “conversación indiferente” e imposible. Los personajes despersonalizados de esta instalación parecen soportar el peso de su existencia mientras devienen. Éstos, aunque atrapados en la realidad profunda de sus cuerpos, parecen captar los sutiles fenómenos de superficie. Juan Muñoz acostumbraba a pararse en la calle y observar detalladamente a las personas como formas que entraban y salían de un espacio, sin importarle el fin de sus acciones o el sentido de sus conversaciones. Al artista le era indiferente la sucesión de hechos que transcurrían durante el tiempo cronológico. Se preocupaba más bien por captar esa “especie de tiempo infinito que los cubre cuando no oyes lo que están hablando”¹⁷.

11 Juan Muñoz se inspira en la arquitectura modernista de madera de *L'Umbracle* (“El Umbráculo”) de Barcelona que, a modo de invernadero, fue construido en 1883 para la Exposición Universal de 1888. Su fin era crear un ambiente fresco para que las plantas tropicales de su interior pudieran sobrevivir al caluroso verano mediterráneo. Vid. Roig, Josep L. *Historia de Barcelona*, Barcelona, El periódico de Catalunya Editorial, 1995.

12 Moure es la comisaria del proyecto *Urban Configurations*, Barcelona, 1992. Vid. Moure, Gloria, *Configuraciones Urbanas*, Olimpiada Cultural, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1994.

13 Arranz, M; Solana, A. (dir.) *Juan Muñoz, poeta del espacio* [documental], España, RTVE, 2014, en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/>> (4-12-2015)

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 Deleuze, Gilles; Parnet, Claire, *op. cit.*, p. 75.

17 Moure, Gloria, en Arranz, M; Solana, A. (dir.), *op. cit.*

4.2.3.

JUAN MUÑOZ

Interesante es también *Many Times* (1999), la instalación que Muñoz realiza con una multitud de personajes idénticos, de rasgos asiáticos y leve sonrisa. Éstos parecen impasibles a la presencia del espectador, que deambula entre ellos mientras parecen mantener una conversación que no oye. Pero lo que hablan entre ellos no es lo importante, lo que importa es el despliegue de gestos congelados en el espacio. No sabemos qué personaje es el original y cuáles son sus copias, todos ellos son como reflejos unos de otros, todos parecen devenir como una multiplicidad. Sin duda, esto puede relacionarse con el *principio de incertidumbre* de la mecánica cuántica, ciencia no determinista que otorga un papel activo y creador al espectador¹⁸. *Many Times* puede ser un intento de representar el irrepresentable acontecimiento que, como infinito, esquivo nuestro presente conteniendo potencialmente todos los tiempos y modos personales. Por ello quizá los personajes parezcan como ajenos a nuestra presencia o realidad. Aunque tengan gestos ambiguos, poseen esa sonrisa de quien parece ser testigo del fulgor de superficie de los acontecimientos, de esa extraña sensación placentera que otorga la despersonalización.

Fig. 141. Juan Muñoz. *The prompter*. 1988.

Fig. 142. Juan Muñoz. *Two figures one laughing and one hanging*. 2000.



The Prompter (El apuntador) (1998) fue la primera instalación en la que Juan Muñoz utilizó la escultura del enano, el cual realizó con el molde de un hombre acondroplásico que conoció casualmente en la calle. Éste se encuentra en el interior de una

18 Según la mecánica cuántica, el espectador hace real una de entre infinitas posibilidades del objeto observado. Nuestra propia actividad contemplativa crea nuestra ilusoria realidad, constituye en sí un acto de creación. En la actualidad, la ciencia es cada vez menos axiomática. Ésta rompe con la estructura arborescente y se enfoca, cada vez más, al estudio de particularidades, de complejos fenómenos indeterminados y rizomáticos. La ciencia parece que tiende a una estetización, aspira a convertirse en una ciencia de los acontecimientos, como sugieren autores como Gilles Deleuze, Chantal Maillard o Jorge Wagensberg. "El azar, en la ciencia actual, tiene una función creadora (de nuevas leyes y nuevos puntos de observación) y es en esta disposición para nuevas organizaciones, no en la actitud ni en los objetivos, que algunos han podido decir que la ciencia de hoy se aproxima a la estética". Maillard, Chantal, *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998, p. 72.

4.2.3.

JUAN MUÑOZ

concha, situada al borde del escenario, que oculta la mitad superior de su cuerpo. El escenario es una tarima o suelo suspendido a poca altura. Éste posee una serie de motivos geométricos repetitivos, que también reproduce a menor escala en la piel de la escultura de un tambor apoyada sobre dicho escenario. Este patrón parece un recurso óptico que produce cierta inestabilidad psicológica al espectador. Lo inquietante es que en el escenario no haya nadie. No sabemos si Muñoz quiere aludir a una representación que acaba de finalizar o está a punto de comenzar. Tampoco sabemos si los actores han abandonado el escenario o van a ocuparlo en cualquier momento. Juan Muñoz parece aludir a ese “actor” que, desdoblado, representa algo que “es siempre todavía futuro y ya pasado (...) permanece en el instante para interpretar algo que siempre se adelanta y se atrasa, se espera y se recuerda”¹⁹. *The prompter* hace que el espectador se enfrente a un cúmulo de accidentes o paradojas que le imposibilitan hacer un relato por mas que lo intente. Toda representación (si es que la hay) queda en suspenso. Quizá lo más curioso es que el enano apuntador parezca ciego y no tenga el guión en sus manos para recordárselo a los actores (ausentes). Tampoco sabemos si el guión lo memorizó. El escenario sin actores es como la tensa piel de tambor en silencio que hay en él²⁰.

A Muñoz le interesan los lugares de tránsito, los límites o los intersticios arquitectónicos –balcones, muros, huecos de ascensores, bordes, escaleras, etc.–. También siente predilección por los espejos y trampantojos que, como ya apuntamos, tienen el fin de crear una ilusión óptica a los espectadores. En la obra de Muñoz nada es lo que parece. En ella suele haber siempre parece una amenaza o un accidente aguardándonos difícil de apreciar a simple vista. Un ejemplo de ello es su obra *First Banister* (1987), en la que una navaja permanece oculta entre la pared y un pasamanos.

19 Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Madrid, Paidós, 2005, p. 184.

20 El patrón geométrico del suelo es un recurso que utiliza Muñoz en instalaciones como *Wastland* (1987), en la que existe una escultura de un ventrílocuo sentado en una balda, elevada sobre dicho suelo. El ventrílocuo parece que espera ser accionado por alguien que no está. ¿O es el propio espectador quien debe hacerlo con su imaginación?

4.2.3.

JUAN MUÑOZ



Fig. 143. Juan Muñoz. Wood and knife. 1987.

Muñoz con esta pieza parece advertirnos sobre las peligrosas y falsas certezas a la que nos aferramos.

Las esculturas de Muñoz además parecen convertirse en espectadores de sus propios espectadores, parecen burlarse de ellos e invitarlos a un ridículo juego de espejos. En *2 seated on the wall with big chairs* (2000), son representados dos hombres riéndose. Éstos están sentados en unas sillas que están colgadas en la pared, a una altura que sobrepasa las cabezas de los espectadores. ¿No podría ser la risa un síntoma del estado elevado de conciencia del observador? Parece que “la risa del sabio ha de ser una risa estética. Ha de serlo, pues sólo estéticamente puede el entendimiento imaginarse más allá de sí”²¹. Según Deleuze, ¿no era el “humor” el arte por antonomasia del acontecimiento?²² ¿No era el humor un estado que caracterizaba a quien, sobrevolándose y despojando del peso de su identidad, llega a comprender que lo importante está fuera del pensamiento?

Fig. 144. Visitante frente a la obra de Juan Muñoz *2 seated on the wall with big chairs* (2000).



21 Maillard Chantal, *La razón, op. cit.*, p. 135.

22 Deleuze, *op. cit.*, p. 35.

4.2.4.

ANDY WARHOL

Las fotografías que realiza en mexicano Enrique Metidines sobre accidentes y desastres, cuyo fin es cubrir una noticia o a ayudar a investigadores forenses a esclarecer un suceso, poco tienen que ver con la controvertida serie de serigrafías *Death and Disaster* (1962 –1963) de Andy Warhol. Estas obras fueron un punto de inflexión en su carrera, pues con ella intentaba hacer reflexionar al espectador sobre la faceta destructiva y antiproductiva de nuestras sociedades del bienestar. Warhol decidió realizar su proyecto *Death and Disaster* cuando su amigo Henry Geldzahler le mostró, en un almuerzo, un impactante titular del *New York Mirror*¹ sobre un accidente aéreo acaecido en Blooklyn. Warhol, considerado la figura más representativa del pop norteamericano, aclamado por su fama, dinero y glamour, como si de una celebrity se tratara, llega a escandalizar al mundo del arte con esta oscura serie en la que, a pesar de los temas tan violentos tratados, producía cierto placer al ser contempladas. Llama la atención las siniestras y violentas imágenes sobre accidentes de tráfico, envenenamientos, peleas callejeras, explosiones y sillas eléctricas que Andy Warhol seleccionó de revistas, periódicos y telediarios y reprodujo en lienzos mediante serigrafía. Recordemos que el PopArt americano era un movimiento que se oponía a la pintura gestual del expresionismo abstracto y de su idea un tanto romántica de la figura del autor². La factura de sus cuadros, que se caracterizan por sus planos de color lisos y monocromos, parecen imitar al acabado industrial de los productos en serie de nuestra cultura de masas. No olvidemos que Warhol deseaba crear de forma automática y despersonalizada obras seriadas como si de una indolente máquina se tratara. No hemos de extrañarnos que afirmara no haber nada ni nadie tras sus creaciones. Su pinturas son como superficies sin espesor que nos enfrentan a esa extraña ausencia fantasmal que en toda mercancía subyace, al abismo de la carencia irresoluble, o deseo insatisfecho de nuestro yo cambiante, que caracteriza a nuestras sociedades capitalistas, marcadas por el sello de la obsolescencia. Las imágenes serigrafiadas, provenientes de terribles noticias, contrastaban con la capa de vivos colores que Warhol aplicaba sobre la tela; obras que ricos coleccionistas estarían dispuestos a adquirir por grandes sumas de dinero para decorar sus casas a juego con su sillón o sus cortinas.

1 Circot, Lourdes, *Andy Warhol*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2001, p.35. Vid. Alexander, Paul, *Death and Disaster – The Rise of the Warhol Empire and the Race for Andy's Millions*, London, Little Brown and Co., 1994.

2 Recordemos que el artista romántico era visto como un genio incomprendido y atormentado, capaz de defender sus ideales exponiéndose al peligro y crear. Es más, su obra es producto del riesgo que corre al verse desbordado por los acontecimientos de la naturaleza, de vivir al límite de la enfermedad, la locura, etc. No es extraño que muchos artistas del expresionismo norteamericano acabaran muriendo suicidados, alcoholizados, drogados o por conducción temeraria.

4.2.4.

ANDY WARHOL



Fig. 145. Andy Warhol. Green Disaster (detalle). 1963.

Fig. 146. Andy Warhol. Ambulance Disaster (detalle). 1963.

Serigrafías de anodinas latas de sopa Campbell, flores, cajas de detergente Brillo o de retratos de Marilyn Monroe contrastan con los rostros descontextualizados de las personas desconocidas y sonrientes que murieron intoxicadas por la ingesta de latas de atún en mal estado, con imágenes de coches siniestrados, ambulancias o funerales de mafiosos y peleas callejeras. Todo esto, a modo de catálogo de tragedias modernas, parece no impresionar ya al espectador occidental, acostumbrado a las malas noticias a las que es sobreexpuesto cada día. La serie *Death and Disaster* de Warhol parece aludir a la manipulación mediática que, con una capa de objetividad coloreada, acababa convirtiendo un evento disruptivo y trágico en un objeto banal de consumo, en una noticia sensacionalista que el espectador contempla sin inmiscuirse como si de un espectáculo se tratara. No importan tanto ni el por qué ni el cómo acaecieron las tragedias, sino el ruido o efectismo de la noticia que mantiene extasiados a quienes la contemplan, y cuyo placer es mayor cuanto ésta, paradójicamente, reproduce con mayor realismo los hechos³. Los medios comunicación operan según la lógica del mercado, es decir, reproducen y difunden una noticia eludiendo todo detalle, como si de un objeto despersonalizado de consumo se tratara. De esta estrategia se percata Warhol e intenta llevarla a cabo en su proceso de trabajo en la *Factory*⁴.

Podemos diferenciar dos grupos de obras sobre accidentes que Warhol realiza mediante imágenes que toma de la prensa, las de personajes famosos y las de personas desconocidas. Destacan especialmente la serie de accidentes de tráfico en las que podemos observar los cuerpos de las víctimas atrapadas entre los hierros de sus coches siniestrados, o traumatizados tras haber salido despedidos de ellos durante el impacto. Tal es el caso de las

³ Algo que ya apuntaba Burke en sus reflexiones sobre lo sublime, quien reconocía que la contemplación distanciada del dolor ajeno podía producirnos placer. De esto Susan Sontag describe, a colación su experiencia al ver por televisión y a tiempo real los atentados de las Torres Gemelas de Nueva York. *Vid.* Burke, Edmund, *Indagación*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

⁴ La *Factory* era una estrategia muy compleja y novedosa que rompió con los cánones del mundo artístico del momento, pues fue el lugar de encuentro entre personalidades de diferentes ámbitos de la cultura, sirviendo al mismo tiempo como gran escenario, decorado, plató cinematográfico o taller artístico.

4.2.4.

ANDY WARHOL

obras *Saturday Disaster*, *Green Disaster*, *Ten Times*, *Five Deaths on Red* o *Five Deaths on Orange*, creadas con imágenes repetitivas. Pero hay algo condenadamente erótico en las siniestras imágenes sobre las muertes repentinas y no anunciadas de aquellas celebridades del mundo del cine y de la música que llegaron a conmocionar a sus fans. Morir estrellado en un coche conducido a gran velocidad estaba de moda, aseguraba el éxito de aquellos apuestos y ricos famosos que se encontraban en el punto más álgido de sus carreras, especialmente si el coche era un descapotable rojo, como apunta Estrella de Diego. No olvidemos el accidente en el que Jackson Pollock murió instantáneamente tras chocar contra una hilera de árboles mientras conducía ebrio por la noche. Esta tragedia no causó tanto revuelo como el inesperado accidente de James Dean, quien murió cuando su Porsche 356 fue arrollado por un Ford conducido por un temerario estudiante que salió ileso. En la Película *Crash* (1996), de David Cronenberg, el accidente de James Dean es representado por un personaje que se juega la vida recreando accidentes espectaculares en los que han muerto estrellas de Hollywood. El fin de estos simulacros era satisfacer a un público de desviados que siente una atracción fatal por los accidentes violentos y por todo signo de violencia como heridas, cicatrices, prótesis corporales y abolladuras, fetiches que incluso necesitan acariciar para llegar al orgasmo. Los personajes de *Crash*, como sadomasoquistas, necesitan satisfacer su deseo contemplando accidentes reales o ficticios y llevando a cabo prácticas con las que arriesgan sus vidas. No es raro que el fotógrafo Bob Gruen se inspirara en la serie *Death and Disaster* de Warhol cuando fotografió a Debbie Harry, la despampanante cantante de los Blondie, saliendo ileso y a gatas de un coche volcado sobre el asfalto, toda una “explosión punk”⁵. En esta foto, además de conjugar erotismo y violencia extrema, se evidencia estereotipos sexuales muy marcados en nuestra sociedad heteropatriarcal, en la que el cuerpo de la mujer y el automóvil son fetichizados. Sobre este tema tienen especial predilección, como todo buen norteamericano, el artista Mathew Barney y el cineasta David Lynch. De haber vivido en 1997, Warhol seguramente hubiera serigrafiado las impactantes imágenes del coche siniestrado en el que murió Lady Di y que cubrieron titulares en todo el mundo. La muerte inesperada en París de la mediática Princesa de Gales, junto a su amante millonario, fue un desenlace ideal que alimentó su mito e hizo correr ríos de tinta durante años en todo el mundo.

Pero Andy Warhol también creó una serie de obras protagonizadas por personas desconocidas, ciudadanos de a pie que habían muerto en discretos accidentes domésticos y que apenas

5 Rocha, Servando, *La facción caníbal. Historia del vandalismo ilustrado*, Madrid, La Felguera Editores, p. 86.

4.2.4.

ANDY WARHOL

habían tenido repercusión mediática. El artista sintió la necesidad de ofrecerles un momento de gloria a todas estas víctimas anónimas y silenciadas, una estrategia inversa que utilizó en sus serigrafías de famosos accidentados que ponían en evidencia la condición frágil y mortal que toda celebridad trata de ocultar. Los espectaculares accidentes en los que morían celebrities parecían tener cierto aire sublime. *Tunafish disaster* (1963) es un interesante proyecto basado en la muerte por intoxicación de un grupo de personas que consumieron atún en mal estado. Sus rostros aparecen sonrientes y repetidos de forma seriada a modo de spot publicitario junto a la fatídica lata de atún que los envenenó, constituyendo una ironía de nuestra sociedad el bienestar. Warhol parece advertirnos con ello del peligro potencial que todo objeto de consumo entraña por muy inofensivo que parezca, del riesgo que conlleva el consumo reiterado de productos que poco a poco van minando nuestra salud debido a las sustancias tóxicas o aditivos que se le añaden durante su procesamiento (colorantes, conservantes, estabilizante, etc), por no hablar de la explotación y la degradación de los trabajadores y del medio ambiente que conlleva la producción de cualquier mercancía, o del sobreesfuerzo necesario para conseguirla. Tanto con *Death and Disaster* como con *Tunafish disaster* Warhol parece advertirnos sobre la faceta anti-productiva del sistema capitalista.

Fig. 147. Andy Warhol. Mrs. McCarthy and Mrs. Brown (Tunafish Disaster). 1963.



4.2.4.

ANDY WARHOL

Fig. 148. Andy Warhol. Suicide (Fallen body). 1962.

Fig. 149. Robert C. Wiles. The most beautiful suicide – Evelyn McHale. 1947. Portada de la revista Life del día 12 de Mayo de 1947.



No olvidemos los retratos que realizó de Marilyn Monroe tras su supuesto suicidio por sobredosis de barbitúricos. Esta famosa actriz y cantante, que comenzó su carrera como chica pin-up, se convirtió en todo un mito erótico. Su imagen fue reproducida como si de un producto de consumo se tratara en infinidad de periódicos y revistas. Recordemos el perfume Chanel N°5 que, tras una efectiva campaña publicitaria en la que se usaba la imagen de Marylin para asegurar su demanda, quedó definitivamente ligado a la famosa actriz hasta nuestros días, estrategia que le propició cierta inmortalidad. El lujoso y rancio perfume, que parecía ser el elixir de la eterna juventud, siguió produciéndose en serie, perpetuando así el recuerdo de Marylin hasta nuestros días. Sin duda, todo personaje famoso es como un producto de consumo cuyo deseo es creado previamente en consumidores que nunca llegan a satisfacer, pues es necesario perpetuar el consumo convulsivo que caracteriza a nuestras sociedades capitalistas, en la que existen excedentes de producción. Pero lo que importa no es el producto en sí, sino los ideales, los modos de vida o personajes ilustres y famosos que representan y que nunca podremos alcanzar. La marca Chanel N°5, tras una gran campaña publicitaria, quedó asociada al mito erótico de Marylin. Y cuanto más botes de perfume e imágenes suyas se reproduce-

6 La joven se llamababa Evelyn McHale. A la edad de 23 años se tiró desde el piso 86º del Empire State el 1 de Mayo de 1947. Robert Wiles fotografió el cadáver de la chica sobre el techo destrozado de la limusina de las Naciones Unidas con el que impactó. La imagen fue publicada en por la revista *Life*, con el siguiente pie de foto: "Sólo cuatro minutos después de la muerte de Evelyn McHale se posesó el cuerpo de la joven que se había tirado desde el piso 86º del Empire State Building. Su cuerpo quedó clavado en el techo de la limusina de las Naciones Unidas. Su cuerpo quedó clavado en el techo de la limusina de las Naciones Unidas." Vid. Grove, Ánxel, "¿Puede ser "bella" la foto de una suicida?", *20 minutos*, 12 septiembre de 2012, en: <<http://blogs.20minutos.es/trasdos/2013/09/12/foto-suicidio-evelyn-mchale/>> (11-IX-2015)

4.2.4.

ANDY WARHOL

ran en revistas, vallas publicitarias o escaparates, mayor era el deseo por la inalcanzable Marilyn de carne y hueso. Los hombres llegaron a guardar largas colas en las perfumerías para comprar la preciada fragancia para su amante, novia o esposa. Cinco gotas del mítico Chanel N°5 “vestían” a Marylin cada noche, una fórmula de seducción que toda mujer deseaba. Cinco gotas eran suficientes para triunfar, y una caja de barbitúricos lo era para dormir eternamente, para morir a la moda.

Warhol deseaba ser tan famoso como la espectacular Marilyn Monroe o la carismática Jacqueline Kennedy, a quien también dedicó una serie obras tras el asesinato de su marido. Recordemos las terribles escenas en las que Jacqueline intenta reanimar al presidente Kennedy cuando es tiroteado, mientras paseaban en el descapotable oficial, durante su visita a Dallas. Impactantes fueron las imágenes en las que el rostro del carismático presidente revienta por las balas que dispara un francotirador de identidad desconocida⁷. Esta muerte violenta e inesperada conmocionó a todos los telespectadores que pudieron contemplarla, pues se trataba, nada más y nada menos que del intocable presidente de los EE.UU, de la mayor potencia militar del S. XX. Warhol, como otras tantas personas, se percató de la terrible noticia cuando oía la radio mientras trabajaba en su estudio. Pero lo que más le preocupó no fue la muerte del presidente, a quien consideraba un hombre atractivo e inteligente, sino la forma en la que los medios de comunicación convertían el suceso en un acontecimiento social del que nadie podía librarse. Es decir, lo que le interesó fue el poder de manipulación que ejercían los medios de comunicación sobre los ciudadanos, hasta tal punto de crearles una idea de lo ocurrido, una opinión y, en definitiva, una preocupación y un sentimiento de tristeza generalizado en todo el país⁸.

Era arriesgado serigrafiar el presidente asesinado en su lujoso descapotable mientras una confusa y horrorizada Jackie intentaba desesperadamente reanimarlo. Quizá por ello Warhol optó serigrafiar y dedicarle toda una serie a esta primera dama, cuya elegancia y saber estar la convirtió en una de las personas más admiradas. No olvidemos que fue Jackie quien convirtió la Casa Blanca en un lugar de encuentro para las personalidades más destacadas del mundo de la cultura⁹. Sin duda, Jackie formó

7 El Presidente Kennedy recibió varios impactos de bala en de Dallas (Texas) a las 12:30 p.m., el 22 de noviembre de 1963, mientras realizaba una visita política. Fue declarado muerto media hora más tarde. *Vid.* Brian, Williams, *Asesinato del presidente Kennedy*, León, Everest, 2004.

8 Warhol, Andy; Hackett, Pat, *Popism. Diarios (1960-69)*, Barcelona, Alfabia, 2008, p.93.

9 *Vid.* Espiño, Isabel, “El estilo hecho política”, en *JFK 50 años. Especiales El Mundo*, Unidad Editorial Internet, S.L.U., 2013, en: <www.elmundo.es/especiales/2013/internacional/jfk/el-mito/8.html> (8-V-2016)

4.2.4.

ANDY WARHOL

parte de una serie de estrategias estéticas que sirvieron para fomentar una imagen más amable y progresista de Estados Unidos, en una época de gran crispación internacional que a punto estuvo de desembocar en una guerra nuclear¹⁰.

Las imágenes serigrafiadas del asesinato de John Kennedy podrían haber sido el colofón de la serie *Death and Disaster*, pero no llegaron a formar parte de ella quizá por el miedo que tuvo Warhol a la censura y a las represalias, en un Estado democrático y liberal en el que “la nueva moda era la violencia”¹¹. Quizá fue más interesante no ser tan explícito y trabajar con las fotografías de la viuda Jackie Kennedy tomadas en el funeral de su marido. Si el pintor Francis Bacon llegó a transmitir con sus expresivas pinturas el marcado espíritu existencialista europeo y el clima de destrucción de Irlanda en la Segunda Guerra Mundial, Warhol también lo hizo, pero desde el distanciamiento y la ironía típicamente postmoderna. Warhol no sólo refleja en sus obras las propias contradicciones que asume, sino las contradicciones de una sociedad imperialista en la que la violencia extrema es representada de forma abusiva, llegando incluso a formar parte de los medios de comunicación, de los modos de representarla y difundirla.

La insólita serie que realizó Warhol reproduciendo la espectral silla eléctrica, titulada *Electric Chair* (1964), parece invitar al espectador a ir más allá de la placentera superficie coloreada y reflexionar sobre la cruenta realidad que representa. Esta fotografía, que no sabemos si fue tomada antes o después de la ejecución de un condenado a muerte, puede crear cierta tensión o contradicción en espectador, que no sabe si el asesinato acaba de suceder o está a punto de suceder. Pero las serigrafías de Warhol de la nube radiactiva sobre Hiroshima, producida con la bomba atómica Little Boy, son las que nos muestra la faceta más hipócrita de EE.UU, capaz de admirar como proeza y espectáculo sublime una de las mayores catástrofes producidas en la historia. Con los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, que pusieron punto y final a la Segunda Guerra Mundial, EE. UU. advirtió al mundo sobre su gran potencial destructivo que había alcanzado con su progreso técnico, un hecho sin precedentes que alimentó paranoias colectivas sobre una posible guerra nuclear capaz de

10 Durante la *Guerra Fría*, el mundo estuvo a punto de ser el escenario de una guerra nuclear entre las dos principales potencias, Estados Unidos y la Unión Soviética. Uno de los grandes retos de la presidencia de John Kennedy fue resolver la *Crisis de los Misiles* de Cuba. Vid. Murga, Julia (dir.), *Crisis de los misiles: el mundo ante un enfrentamiento nuclear* (documental), España, RNE, 2012, en: <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-crisis-misiles-mundo-ante-enfrentamiento-nuclear-13-10-12/1550629/>> (9-V-2016)

11 Warhol, Andy; Hackett, Pat, *op. cit.*, p. 345.

4.2.4.

ANDY WARHOL

convertir nuestro planeta en un lugar inhóspito¹². En esta época, la idea de la posible destrucción mutua asegurada – en inglés: mutual assured destruction o M.A.D¹³– aterró a la humanidad.

A Warhol no sólo le interesaron las fotos de los cuerpos heridos, traumatizados o intoxicados de todas las víctimas de accidente de coche, asesinatos o suicidios difundidos por la prensa rosa o sensacionalista. Al rey del Pop Art americano, obsesionado con su imagen en el frívolo mundo de la fama, llegó a obsesionarle la muerte y su propio deterioro corporal tras sobrevivir a los disparos que le propició Valerie Solanas, la feminista perturbada que quiso asesinarlo. La intención de Solanas no sólo era acabar con el artista, sino con todo lo que él representaba¹⁴. Del mismo modo que el cantante John Lennon, que fue asesinado de un tiro por un fan obsesionado, Warhol fue tiroteado en junio de 1968 por Solanas, quien se entregó a la policía y fue internada en psiquiátrico para, posteriormente, ser condenada a tres años de prisión. Warhol, como si de un guión cinematográfico se tratara, relata el intento de asesinato con sumo detalle, desde que Solanas irrumpe en la *Factory* hasta que es socorrido y llevado en ambulancia al hospital¹⁵. Warhol dice haber experimentado el “mayor orgasmo de su vida”¹⁶ cuando las balas atravesaron su cuerpo, pues podría haber sido una muerte digna de una estrella de cine, un modo de morir que lo podría haber inmortalizado para siempre.

Interesante fue el sentido de irrealidad que tuvo Warhol de su propio atentado tras contemplarlo distanciadamente como si de una película se tratara. No hemos de extrañarnos de esta disociación o actitud de distanciamiento respecto a los sucesos violentos que acaecen en nuestra vida cotidiana, en la que los simulacros creados por los medios de masas se imponen como realidad. Warhol afirma:

12 *La Jetée* (1962), de Chris Marker, es una película francesa de ciencia ficción que trata sobre el experimento de un viaje en el tiempo tras una guerra atómica. El director la define como una fotonovela, pues se produjo filmando una serie de fotografías, que ilustran una narración. El film *12 monos* (1995), de Terry Gilliam, fue inspirada por *La Jetée*. David Bowie también se basó en *La Jetée* para el videoclip de la canción *Jump, They Say* (1993), dirigido por Mark Romanek.

13 MAD, además de significar “loco” en inglés, son las siglas de la *Destrucción Mutua Asegurada* (M.A.D). Ésta se daría en el supuesto caso de una guerra nuclear entre dos superpotencias, lo cual provocaría la destrucción de ambas debido a las radiaciones producidas. Vid. Duroselle, Jean: *Europa de 1815 a nuestros días. Vida política y relaciones internacionales*, Barcelona, Labor, 1978, pp. 106–112.

14 Solanas redactó el *Manifiesto SCUM* (Society for Cutting Up Men, “Sociedad para captar a los hombres”), un alegato feminista contra el patriarcado heterosexual. Interesante es la película dirigida por Mary Harron “I Shot Andy Warhol” (1996), basada en la verdadera historia de Valerie Solanas.

15 Vid. Warhol, Andy; Hackett, Pat, *op. cit.*, p.p. 369–371

16 Warhol, Andy, *Mi filosofía de la A a B y de la B a A*, Barcelona, Tusquets Editores, p. 21.

4.2.4.

ANDY WARHOL

Siempre creí estar viendo la tele y no la vida real. La gente dice a veces que las cosas que pasan en el cine no son reales, pero lo cierto es que lo que no es real son las cosas que pasan en la vida real. Las películas hacen que las emociones sean tan fuertes y reales que las cosas que te ocurren en la realidad son como si las vieras en la tele: no sientes nada... Desde el instante en que me dispararon, he sabido que miraba la televisión. Los canales cambian, pero todo es televisión.¹⁷

En 1969, al año siguiente del tiroteo que a punto estuvo de acabar con su vida, Warhol es retratado por en Richard Avedon, quien trabajaba para la revista de moda Vogue. Warhol decide posar sin pudor ante Ávedon con una chupa entallada de cuero, mientras muestra y acaricia las cicatrices de los orificios de bala y las grandes heridas quirúrgicas que deformaban su cuerpo.

Fig. 150. Richard Avedon. Andy Warhol. 1969.



Aquel superficial Warhol que amaba “los ídolos de plástico”¹⁸ y que en la adolescencia estaba acomplejado por sus problemas dermatológicos (rinofima, acné persistente, etc)¹⁹ y por su nariz, que posteriormente se operó²⁰, comienza a apreciar cierta belleza en el color de las tiernas y violáceas cicatrices que descubre al quitarse las primeras vendas²¹. Incluso el artista recomienda no ocultar los defectos físicos, invitándonos a evidenciarlos y

17 *Ibidem.*, p.99.

18 *Ibidem.*, p.60.

19 *Vid.* Montes-Santiago, Julio, “Crónica de una muerte inesperada: 25 años sin Andy Warhol”. *Medicina Clínica*, vol. 139, nº. 3, 2012, pp. 131-134.

20 Se operó la nariz a los 29 años, antes de quitar la “a” de su apellido (Warhola) para que sonara mejor.

21 El artista norteamericano escribe: “me miraba el cuerpo y daba miedo. Tenía especialmente pánico a la ducha, porque sabía que tendría que quitarme todas las vendas y las cicatrices estaban aún muy tiernas; aunque eran bonitas, tirando a rojo violáceo y marrón”. Warhol, Andy; Hackett, Pat, *op. cit.*, p. 382.

4.2.4.

ANDY WARHOL

contemplanlos como particularidades de especial atractivo²². Esto también ocurrió con Frida Kahlo, quien hizo de sus defectos focos de especial magnetismo. Algo tremendamente sensual y punk tienen los retratos que Richard Avedon realiza a Warhol. El cuero brillante parece una segunda piel humedecida, mientras que sus cremalleras parecen cicatrices metálicas. Sin duda, el artista da un paso bastante significativo al mostrar lo que toda estrella trata de ocultar, la carne cicatrizada que evitaba contemplar en el espejo porque, según él, amenazaba su existencia²³, su precaria condición mortal. Así pues, el cuerpo deformado del artista, cuyas cicatrices puso “a trabajar” para él como si del monstruo de Frankenstein se tratara²⁴ es convertido en obra de arte por uno de los fotógrafos más prestigiosos del momento. Ya no se trata de la propia representación u obra artística deteriorada por un acto vandálico o accidente, sino el propio cuerpo violentado y cicatrizado del artista superviviente que se expone como obra de arte. Warhol consideraba su vida como una continua performance, película o ficción. Así como el artista norteamericano expone directamente en una sala de exposiciones las latas de sopa Campbell que compra en el supermercado, posa sin tapujos con su cuerpo lleno de cicatrices para ser fotografiado y poder ser reproducido en los medios de masas. Estas retratos de Warhol, que constituyen un hito en el mundo del arte, nos hace reflexionar sobre el cuerpo herido del artista, sobre su fetichización y conversión en obra de arte y mercancía, en una época en la que deseamos parecernos a nuestros productos seriados, a esos inmortales “ídolos de plástico” a los que Warhol adoraba.

Quizá las cicatrices que surcaban el cuerpo del presumido Warhol son las marcas de aquello que, de forma imprevisible y violenta, no tiene por qué llegar a ser inteligible. “Pasó tan rápidamente que fue como un relámpago”, afirma el artista.²⁵ Las cicatrices eran incluso más fiables que la fotografía de la noticia periodística o la nota o pie de foto que la contextualiza, a pesar de que Enrique Metidines piense que la imagen periodística sea el medio más objetivo y fidedigno para dar cuenta de lo que sucede. El dolor de la herida y su cicatriz quizá sean más fiables que las escuetas líneas con las que describe Chantal Maillard, a modo de subtítulo, el accidente que trata en su poemario *Matar a Platón*. Según la autora, la herida no podemos inventarla, pues precede incluso nuestras palabras, nuestras ficciones. Quizá las

22 “Si tienes una nariz muy grande, búrlate de ella, y si tienes un grano, ponte una pomada que lo deje bien claro”. Warhol, A., *op. cit.*, p. 72.

23 *Ibidem*, p. 20.

24 Warhol escribe (a modo de conversación consigo mismo): “ocurre con tus cicatrices. Creo que produciste Frankenstein sólo para poder exhibir tus cicatrices en el anuncio. Púste tus cicatrices a trabajar para ti. Y ¿por qué no? Son lo mejor que tienen porque prueban algo. Siempre he pensado que está bien tener la prueba. ¿Y qué prueban?”. “Que te pegaron un tiro. Tuviste el mayor orgasmo de tu vida”. *Ibidem.*, p.21.

25 *Ídem*.

4.2.4.

ANDY WARHOL

palabras que describen objetivamente el accidente en *Matar a Platón* se comporte como los puntos de sutura de una brecha en lo real que tratamos de curar, brecha que es más real que la propia realidad. ¿O es quizá la descripción objetiva la violencia ejercida contra la realidad que nos incapacita para ver más allá de los límites que marca como heridas?

Quizá Warhol nos sugiera que la mayor obra de arte sea la muerte o el asesinato del propio artista, como cuando fue tiroteado por Valerie Solanas, la fan obsesionada con el artista que incluso participó como actriz en una de los films que se rodaron en la *Factory*. Recordemos que esta actriz frustrada, no contenta con su colaboración, quería que Warhol produjera una película para la que había escrito un guión, titulado *Up Your Ass* (“Arriba tu culo”), que no le interesó en absoluto. Valerie, tras instigar y amenazar a Warhol en varias ocasiones por teléfono para que le devolviera el guión o la indemnizara, decidió ir en busca de él y zanjar el asunto asesinandolo. Valerie consiguió tener su momento de gloria cuando fue detenida por la policía, pues su intento de asesinato fue una noticia, cubierta por los principales medios de comunicación del país, que creó gran revuelo en el mundo del arte. Lo que más impactó a Warhol fue ver a Solanas en una foto publicada en la portada del *New York Daily News* con el titular “una actriz dispara a Andy Warhol”. Lo más sorprendente de todo fue la foto que mostraba a la trastornada actriz en el momento que fue detenida por la policía, quien, casualmente, llevaba consigo un ejemplar del periódico del que fue titular. En el pie de foto reproducía textualmente una aclaración que hacía Valerie sobre dicho titular: “soy escritora, no actriz”. Pero Warhol no da crédito cuando se percata que el día de la publicación (4 de Junio de 1968) de la noticia, coincide con la del titular “129 Muertos en accidente aéreo” del mismo diario que serigrafió seis años antes (4 Junio Junio de 1962) y que fue el detonante de su serie *Death and disaster*.

Fui titular del *New York daily News*: “UNA ACTRIZ DISPARA A ANDI WARHOL” cuando hacía seis años, el 4 de junio de 1962, yo mismo había serigrafiado el titular, “129 MUERTOS EN ACCIDENTE AÉREO” en uno de mis lienzos. Finalmente, la fotografía que salió en primera plana el 4 de junio de 1968 fue la de Valerie detenida, sosteniendo en la mano una copia de la primera edición del día. El pie de foto la citaba corrigiendo: “Soy escritora, no actriz”.²⁶

26 Warhol, Andy; Hackett, Pat, *op. cit.*, p. 376.

4.2.4.

ANDY WARHOL



Fig. 151. Valerie Solanas (1936–1988) detenida por la policía.

Estos sucesos o extrañas coincidencias en espacios y tiempos heterogéneos parecían demostrar la complejidad de nuestra “realidad”, en la que los límites entre arte y vida, azar y causalidad, realidad y ficción parecían difuminarse. Todo conformaba una red que resonaba más allá del tiempo y del espacio acostumbrados. Todo parecía formar parte de una misma película, en la que los personajes y escenarios se desdoblaban, se comportaban como ecos o reflejos “¡Nos retenían por sospechosos! (...) – ¿La policía precintó la *Factory*, la acordonó o algo por el estilo? –le pregunté. A mi mente acudían imágenes de la escena del crimen vistas en televisión”, escribe Warhol.²⁷ ¿Puede ser sospechosa la víctima de su propia victimización?²⁸ ¿Qué pasó realmente?, pregunta constantemente el incrédulo Warhol a los sus amigos.²⁹

Aquel tiroteo dio una nueva perspectiva a mis recuerdos y a todos los chalados con los que tanto tiempo pasaba. Pensé en cuando aquella chica vino a la *Factory* de la calla 47 y abrió fuego sobre los lienzos de Marilyn, y en el chico que jugaba a la ruleta rusa. Pensaba en toda esa gente que había visto armada (...) Pero siempre lo consideraba irreal... como quien mira una película. Sólo el dolor parecía real; todo lo demás seguía siendo ficción.³⁰

27 *Ibidem.*, pp. 376–377.

28 La víctima normalmente suele considerarse pasiva, es decir, suele verse como una persona que no hace nada para provocar su propia victimización. Esto no suele ser siempre así. La Víctima puede ser activa, puede ser responsable de su victimización al cooperar de muchos formas con el agresor.

29 A continuación se adjunta un fragmento del diálogo con sus amigos que Warhol parece transcribir, aunque sea difícil saber hasta qué punto es ficción: “– Pero no me has dicho qué sucedió. – Quería que B me lo contara. Cuando alguien habla de eso, escucho, oigo las palabras y pienso, quizá todo sea cierto. – Estabas allí, caído, y Billy Name estaba de pie y lloraba. Y tú le decías que no te hiciera reír porque te dolía de verdad. – ¿Y...? ¿Y qué más? – Estabas en la sala de Cuidados Intensivos y recibías tarjetas y regalos de todo el mundo, de mí también, pero no me dejaste ir a visitarte porque pensabas que te robaría tus píldoras. Y dijiste que estar tan próximo a la muerte era realmente como acercarse a la vida porque la vida no es nada. – Sí, sí, pero ¿cómo pasó? – La fundadora de la Sociedad para Capar a los Hombres quería que produjeras un guión suyo y a ti no te interesó y una tarde apareció en tu taller. Allí había mucha gente y tú hablabas por teléfono. No la conocías muy bien y ella salió del ascensor y empezó a disparar. Tu madre se llevó un gran disgusto. Pensaste que se moriría. Tu hermano estuvo realmente fabuloso, el que es cura. Apareció en tu habitación y te enseñó a hacer punto. ¡Yo se lo había enseñado en la sala de espera! ¿De modo que así fue como me dispararon?”. Warhol, Andy, *op. cit.*, pp. 21–22.

30 Warhol, Andy; Hackett, Pat, *op. cit.*, p. 378.

4.2.4.

ANDY WARHOL

Con “aquella chica” Warhol se refería a una actriz que abrió fuego con su pistola de repente en la *Factory* como si estuviera representando un papel en un casting. La chica disparó precisamente una de los famosos retratos de Marilyn³¹, ídolo al que deseaba parecerse Warhol. Esta anécdota parecía como un eco o una premonición de la tragedia que posteriormente tuvo lugar, cuando Valerie irrumpió con una pistola en la *Factory* para acabar de una vez por todas con el famoso artista.

Interesante es el fragmento extraído de los Diarios de Warhol en el que describe la extraña experiencia que tuvo cuando captó una serie de “casi-causas” o resonancias difíciles de comprender durante el postoperatorio. Esto quizá fue debido a su estado de confusión, propiciado por los fuertes dolores y los efectos secundarios de la anestesia y los fármacos cuando recobraba la conciencia. Esta experiencia podría calificarse como acontecimiento deleuzeano, fenómeno en el que la persona, frágil y con el yo adelgazado, intuye la compleja y rizomática “realidad” de la que forma parte en su estar siendo. Warhol parece experimentar un paradójico tiempo que deviene pasado y futuro a la par y en el que las dicotomías (dentro y fuera, propio y ajeno, privado y público, realidad y ficción, etc) parecen suspenderse. No es extraño que Warhol relacionara su atentado y la muerte de la que se salvó con sucesos que ocurrieron a otras personas en diferentes coordenadas espacio-temporales. Así pues, el titular sobre el accidente aéreo que serigrafió, que fue publicado el mismo día y en el mismo periódico que el titular del intento de asesinato de Solanas. También fueron muy curiosas las extrañas conexiones con la mujer que irrumpió en la *Factory* y disparó el lienzo de Marilyn, o con la noticia del asesinato de Robert Kennedy³², cuyo funeral fue retransmitido por tv y que, casualmente, oyó Warhol de lejos mientras salía confuso del quirófano como un resucitado. Esta serie de sucesos violentos parecían ser ecos del propio atentado del artista, acontecimientos que conformaban un sólo y único acontecimiento. Warhol parece captar ese extraño sentido del acontecimiento, llegando a comprender, como “un hombre libre”, “todas las violencias en una sola violencia”. Warhol pareció intuir esa posible muerte que nunca acaece y que, sin embargo, son todas las muertes habidas y por haber. Es bastante significativo cuando el artista concibe su experiencia cercana a la muerte como un acercamiento a la vida³³, lo que podría recordarnos al

31 . “Cuando llegó Millie, una chica moderna, la rejilla del ascensor se abrió y entró un hombre armado con una pistola. Igual que cuando aquella mujer entró y disparó sobre mis Marylines, la escena me parecía irreal (...) Parecía que le estuviéramos haciendo una prueba para una de nuestras películas (...) Apuntó a la cabeza de Paul y apretó el gatillo (...) y no pasó nada”. *Ibidem.*, pp. 330-331.

32 Vid. Moldea, Dan E., *The Killing of Robert F. Kennedy: An Investigation of Motive, Means, and Opportunity*, New York, Norton, 1995.

33 Vid. Warhol, Andy, *op. cit.*, p. 21.

4.2.4.

ANDY WARHOL

hombre atropellado de *Matar a Platón* del que Chantal Maillard dice estar “un poco vivo y muerto a un tiempo” desafiando a la lógica³⁴.

Como dijimos antes, interesante es el momento en el que Warhol, recién salido del quirófano, escucha casualmente la noticia del asesinato de Robert Kennedy (el hermano del también asesinado presidente Kennedy) por medio de un televisor que un grupo de personas veía en el hospital. Warhol, confuso, llega a identificarse en ese momento con Robert Kennedy, produciéndose un curioso juego de espejos entre la cruda realidad que vive en el hospital y la realidad que ofrecen los medios de comunicación³⁵, los cuales participan en la creación y la imposición de los acontecimientos históricos, sincronizando así las emociones de los telespectadores, manipulando sus opiniones y haciéndoles ver lo que “realmente” ocurrió. Warhol intuye una extraña conexión entre las balas que atravesaron su cuerpo y las que acabaron con la vida de Robert Kennedy, asesinado, casualmente, el día después de que Valerie Solanas irrumpiera en la *Factory* con su pistola. Warhol se ve reflejado en Robert Kennedy cuando es transportado en una camilla, ve su propio entierro como posibilidad no efectuada, intuyendo una compleja realidad que excede su propio yo.

34 Maillard, Chantal, *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 59: “Aquel hombre aplastado sin el cual el poemano tendría sentido es el único al que, por más que yo me empeñe, no puedo describir sin invención— y eso es lo que le hace singular. No sé qué es lo que percibe (...) no sé si le da tiempo a pensar en futuro o en pasado (...) un poco vivo y muerto a un tiempo, desafiando la lógica”. Estos versos de Maillard podrían relacionarse con ciertas ideas de experiencias cercanas a la muerte que tiene Beuys, quien las concibe como momentos de y afirmación de la vida. También pueden conectar con ese instante del acontecimiento, que Joe Bousquet ve como tiempo intempestivo en el que la muerte se vuelve contra sí misma.

35 “Me pasé unas cinco horas en el quirófano, donde me operaron el doctor Giuseppe Rossi y otros cuatro grandes médicos. Me devolvieron a la vida, literalmente, porque tengo entendido que por un momento la perdí. Pasaron días y días, y yo aún no estaba seguro de si había resucitado. Me daba por muerto. No dejaba de pensar: ‘Estoy muerto. Así es la muerte: crees que estás vivo, pero estás muerto. Me veo en la cama de un hospital’. Cuando me sacaron del quirófano, oí una televisión en algún lugar y las palabras ‘Kennedy’ y ‘asesino’ y ‘disparo’ una y otra vez. A Robert Kennedy lo habían matado a tiros, pero lo curioso del caso era que yo no entendía que un segundo Kennedy hubiera sido asesinado; pensaba que tal vez cuando mueres se repiten las cosas, como el asesinato del presidente Kennedy. Algunas de las enfermeras lloraban y, al cabo de un rato, oí cosas como ‘el cortejo fúnebre en Saint Patrick’. Me parecía todo muy extraño, este trasfondo de otros disparos y un funeral; aún no distinguía entre la vida y la muerte, y ya estaban enterrando a una persona en la televisión que tenía delante.” Warhol, Andy; Hackett, Pat, *op. cit.*, p. 372. “Antes de que me pegaran un tiro pensaba que estaba aquí más a medias que por entero: siempre creí estar viendo la tele y no la vida real. La gente dice a veces que las cosas que pasan en el cine no son reales, pero lo cierto es que lo que no es real son las cosas que pasan en la vida real. Las películas hacen que las emociones sean tan fuertes y reales que las cosas que te ocurren en la realidad son como si las vieras en la tele: no sientes nada (...) Cuando me desperté en alguna parte (no sabía que estaba en un hospital ni que a Bobby Kennedy le habían disparado al día siguiente de mi propio atentado), oí comentarios fantasiosos a cerca de miles de personas que se congregaban y rezaban en la catedral de St. Patrick y entonces oí la palabra “Kennedy” y eso me volvió al mundo de la televisión porque sólo entonces me di cuenta de que, bueno, allí estaba yo, sufriente. Warhol, Andy, *op. cit.*, p. 99.

4.2.4.

ANDY WARHOL

Interesante también *Espejismo fotográfico* (1995–1999), proyecto del artista Juan Carlos Robles³⁶. Éste consiste en una serie de autorretratos fotográficos en el que aparece imitando la pose de un joven modelo que aparece en una revista que una amiga le muestra sorprendida³⁷. El modelo y el artista, como si de imágenes especulares se trataran, tienen casualmente gran parecido físico e, incluso, una cicatriz en el abdomen muy similar. En este proyecto Robles intenta abordar los complejos procesos de identificación en el ámbito de los mass media. Aunque en *Espejismo fotográfico* existe un “resonancia warholiana”³⁸, Robles realiza una otra vuelta de tuerca, pues intenta copiar la postura del modelo de la fotografía de la revista con el que se identifica, es decir, intenta realizar una copia de otra copia. Además, hemos de tener en cuenta que los autorretratos de Robles están destinados a ocupar las páginas de una revista especializada en arte, una revista de tirada bastante limitada y dirigida para un sector muy reducido la sociedad. Mientras que la revista que su amiga encuentra en una peluquería, es de tirada mayor y está dirigido a un público más amplio de la sociedad, siendo, por tanto, un medio aún más democrático. Robles evidencia una vez más un fenómeno típico de nuestra contemporaneidad, la sobreabundancia de simulacros (copias de copias) que invaden nuestras vidas tras la pérdida de referentes fijos, una realidad caleidoscópica en la que es fácil perderse, algo que Platón ya nos advirtió. El encuentro e identificación entre Robles y el modelo de la revista, que parecían encarnar la misma herida, constituyen todo un acontecimiento que conectaba con el accidente de tráfico y la experiencia de disociación que tuvo Robles en la sala de cuidados intensivos, mientras despertaba de un coma profundo. El fortuito encuentro constituyó un acontecimiento que conectaba con otros acontecimientos. El accidente de tráfico de Robles tuvo lugar el 1986, cuando su motocicleta chocó frontalmente contra un camión. Tras esta colisión y largos periodos de convalecencia, tuvo lugar lo que él considera su renacimiento y el inicio de su carrera artística. Interesante son las palabras de Robles sobre el momento en el que despierta del coma profundo sedado, relato que titula *Iluminación*:

Sevilla, 1986. Todo comenzó cuando salí del coma, bueno, con más precisión, en el corte luminoso que rompió ese estado indescriptible previo al despertar. El regreso a la

36 Se trata de un proyecto editorial comisariado por Antonio Zaya y Octavio Zaya. Vid. Revista Internacional de Arte y Pensamiento Atlántica, Nº 25, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, Las Palmas de Gran Canaria, invierno de 2000, pp. 24–27.

37 La revista con la foto del modelo herido la encuentra azarosamente una amiga de Robles en una peluquería de Berlín.

38 Robles Florido, Juan Carlos, *Estética de encuentro en el entorno urbano. Simultaneidad, multitud e identidad*, Tesis doctoral, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2014, p. 122, en: <<http://hdl.handle.net/10630/8840>> (10–V–2016)

4.2.4.

ANDY WARHOL

conciencia me llegó inevitablemente del afuera, sentí una sensación de frescor en la piel de mi vientre, unas sonrientes enfermeras estaban haciéndome una cura. En ese escalofrío recuperé mi unidad corporal: ¡tengo cuerpo!, la alucinación psicotrópica de albergarme en un esqueleto metálico y chirriante, réplica humana que ensamblaban para mí, ahora se desvanece felizmente ante la constatación de mi corporeidad. Al lado, un vidrio rectangular de 120 x 250 cm enmarca la mirada simultánea de un racimo de visitantes que interpelan mi presencia. El “infra leve” grosor del cristal satinaba con fulgor la distancia a la vez que atestiguaba mi proximidad con ellos. Aún no había recuperado la palabra, la inmaterialidad del verbo no trenzaba todavía el “muro del lenguaje”, era ese “cristal duro y transparente” –vació– el que daba fe de aquel instante gozoso e intenso de encuentro. El cristal se afirmaba como objeto de deseo para la fusión.³⁹

Robles renace, pero con una consciencia distinta, con la del superviviente que, con su cuerpo marcado por profundas cicatrices, viene a recordar al espectador cuan frágil es la vida y todas nuestras certezas. Como Warhol, Beuys o Kahlo, parece sugerirnos aquella herida incorporal que no inventamos, aquella herida que nos precede y en la que nos reconocemos. El gran cristal de la sala de cuidados intensivos, en la que Robles vio de forma simultánea la luz reflejada y los rostros los familiares y amigos que lo observaban desde el otro lado, se convierte en un paradigma de su producción artística⁴⁰. Cuando el artista sevillano se encuentra en ese estado transitorio entre el sueño y la vigilia, y bajo los efectos secundarios de la fuerte medicación suministrada durante el postoperatorio, se produce un cruce de miradas muy significativo. Robles observa a quienes lo observan a través del cristal, superficie que se convierte simultáneamente en el espejo de su cuerpo, produciéndose una con-fusión, una desterritorialización y un encuentro con el otro u otredad. Un acontecimiento es, según Deleuze, un fenómeno que trastoca nuestra imagen y la del mundo al desdibujar los límites entre lo interno y lo externo, lo propio y lo ajeno. Un acontecimiento es un fenómeno de superficie (sin espesor) como “un espejo”, como aquel espejo que Alicia de Lewis Carroll puede traspasar y acceder a otra dimensión. También la metáfora de “fulguración de superficie”, utilizado por Deleuze en *Lógica del sentido*, para

39 Robles, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 59.

40 La instalación *S/T* (1992) de Robles, realizada site specific para la exposición *Transfluencias* (1992), está construida con láminas de vidrio, espejo y metal, que dividen el espacio expositivo. Esto se relaciona con el momento en el que despertó del coma en la sala de cuidados intensivos, experiencia que constituye todo un paradigma en su carrera artística. Vid. Marzo, Jorge Luis (curad.), *Transfluencias*, Cat. Expo., Sala Montcada de la Fundació la Caixa, del 6 de febrero al 1 de marzo de 1992, Barcelona, pp. 275–278.

4.2.4.

ANDY WARHOL

Fig. 152. Juan Carlos Robles. Espejismo fotográfico (1995-1999) con el detalle del recorte de la foto del modelo de la revista.



Deleuze hablaba del acontecimiento como una fulguración de superficie en el que podíamos romper con el “nacimiento de carne”. El filósofo francés piensa que lo más parecido a un acontecimiento es nuestra experiencia con la muerte, un instante que, al liberarnos del peso de lo que somos y hacernos sentir como puro infinitivo, nos puede producir cierto gozo. Pero no hemos confundirnos con la experiencia sublime con la muerte. El yo se diluye y el sujeto deviene, participa de todo lo que, precisamente, no es. Juan Carlos Robles advierte que no hemos de contemplar la experiencia que tuvo en la sala de cuidados intensivos como una experiencia con la muerte en sentido romántico.⁴²

En la obra de Robles no sólo late su experiencia traumática de su accidente, sino su obsesión por captar el inaprehensible acontecimiento que llegó a vislumbrar.

41 La concepción que tiene Lacan del deseo es opuesta a la que tiene Deleuze y Guattari, por lo que existe cierta contradicción en Robles cuando aborda este tema en su tesis doctoral apoyándose en el pensamiento de ambos autores. Lacan cree que el deseo es fruto de la carencia del objeto de deseo, mientras que Deleuze y Guattari creen todo lo contrario, pues piensa que el deseo no carece de nada, puede crear su objeto de deseo. Según estos pensadores, el deseo, en todo caso, desea su propia represión. Deleuze y Guattari se declaran enemigos del Psicoanálisis, creen que las ideas de carencia irresoluble y de castración nos aliena, coartan nuestra capacidad de crear. Vid. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *El Anti Edipo. capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós ibérica, 1985. Cfr. Lacan, Jacques, “El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica”, en *Seminario 2*, Paidós, Buenos Aires, 1991, pp. 266-267.

42 “Este texto no debe ser entendido en un sentido romántico, metodología desde la que el artista cree subordinar el mundo “real” a lo arbitrario de sus sueños. La descripción de tal experiencia con la muerte y su posterior despliegue estético, que comienza con *Transfluencias*, debe ser descifrado más en la línea con que José Luis Brea nos expresa la relación entre muerte, significación y aproximación a “lo real” en *Un ruido secreto* (1996)”. Robles Florido, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 60.

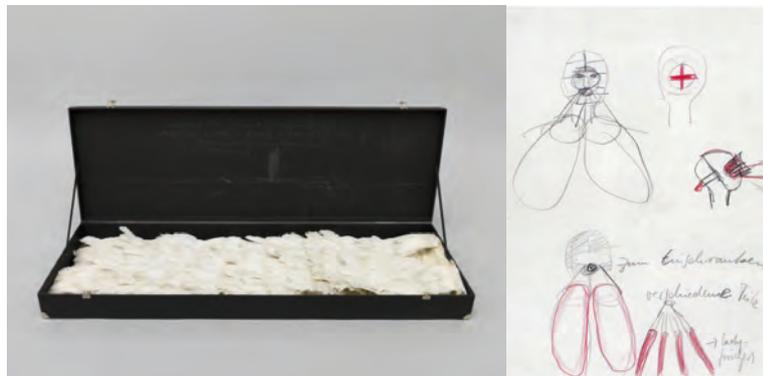
4.2.5.

REBBECA HORN

La complejidad de las obras de Rebecca Horn no sólo se debe a la hibridación de disciplinas (escultura, instalación, cine, performance, pintura...), sino a los acontecimientos de las que son fruto y de los que pretende hacer partícipe al espectador. Sus instalaciones y performances están compuestas de objetos o cuerpos en movimiento capaces de salirse de los límites espacio-temporales marcados de antemano. Las obras de Horn son delicadas y perturbadoras a la par, en ellas todo parece estar dispuesto cuidadosamente, a punto para un inminente accidente. O, por el contrario, parecen haber surgido del caos y la destrucción tras una catástrofe.

Fig. 153. Rebecca Horn. *Instrumento de plumas*. 1972.

Fig. 154. Rebecca Horn. *Untitled*. 1968-9.



Caídas, cortes, dislocaciones, sacudidas, desfases, discontinuidades, arritmias o disonancias son accidentes característicos en la obra de Horn. Sus instalaciones están conformadas por objetos heterogéneos que devienen como si de *agenciamientos* o *multiplicidades* se trataran¹. Lo importante de las instalaciones de Rebecca Horn es poder captar aquello inaprensible que, desprendiéndose de los movimientos o acciones de sus objetos, trastoca nuestra lógica. Las piezas de Horn debemos pensarlas como acontecimientos. El espectador más que apreciarlas como un grupo de cosas determinadas y ordenadas, debe contemplarlas como un conjunto indeterminado de ecos, gestos, resonancias o signos. No debe buscar en ellas significados o conceptos, sino intuir devenires. Las piezas de Horn no pueden ser reducidas a simple historia, deben ser aprehendidas como una variación atmosférica o molecular, como la cosa más delicada del mundo, a pesar del tono dramático que suelen tener. Rebecca

1 Tanto en los largometrajes como en las instalaciones o performances de Horn podemos ver misteriosos artefactos escultóricos mecanizados. Éstos, creados con diferentes objetos cotidianos (mesas, instrumentos musicales, cuchillos, plumas, huevos, tijeras, rifles, sillas de ruedas), suelen realizar acciones absurdas. Recuerdan a las *Meta-matics* con las que Jean Tinguely, en los años 50, ironizó sobre el expresionismo americano y la inmóvil escultura clásica erigida sobre su pedestal. Las *Meta-Matrices* eran como autómatas que creaban composiciones musicales o pinturas abstractas en la sala de exposiciones. El azar constituía un fenómeno importante durante el proceso, pues dotaba de cierta autonomía a la obra y llegaba a cuestionar la propia autoría del arte. Estas obras cinéticas se relacionan con los objetos paradójicos que crearon los dadaístas y surrealistas, quienes admiraron y fueron influenciados por Raymond Roussel, autor de la novela *Locus Solus* (1914). El libro, escrito en una época marcada por la II Revolución Industrial, sitúa al lector en un mundo de máquinas imaginarias. Vid. Roussel, R., *Locus Solus*, Madrid, Capitán Swing, Madrid, 2011.

4.2.5.

REBBECA HORN

Horn, más que esculturas cinéticas, crea desarrollos de movimiento que llegan a producir *acontecimientos escultóricos*. Sus instalaciones tratan de alumbrar un tiempo diferente al tiempo lineal acostumbrado. Sus obras parecen apuntar a un tiempo paradójico y potencial que, esquivando nuestro presente, deviene pasado y futuro simultáneamente.

Las imágenes de las esculturas de Rebecca Horn son acontecimientos. En los espacios que compone como globalidad, rigen leyes distintas a las arquitectónicas. Su relación escultórica y coreográfica con el espacio, su elevada intuición plástica, se corresponde de forma sorprendente con las concepciones de Gilles Deleuze, quien habla de acontecimientos objeto (...) Rebecca Horn va más allá de la impresión visual, al crear acontecimientos escultóricos que se convierten en sustancia “háptica”. En sus espacios, la línea se convierte en vector, el tiempo en momento y lugar del acontecimiento².

La instalación *An art circus* (1988) es interesante por estar compuesta de elementos que podrían aludir a dos tipos de temporalidades que coexisten: Cronos y Aión. Cronos era el tiempo cronológico, que puede ser captado en relación al movimiento de los cuerpos. Mientras que Aión era el tiempo intempestivo del acontecimiento, que podemos intuir cuando dejamos de razonar. El círculo dibujado en el suelo de *An art circus*, puede recordarnos a Cronos. Los recipientes cónicos de cristal con pigmentos que conforman esta instalación cinética son como peonzas en movimiento que parecen girar por el perímetro y el interior de dicho círculo, es decir, son como cuerpos cuyas acciones suceden a lo largo del tiempo cronológico. Las manchas de pigmento negro derramado en el suelo podrían sugerir al espectador accidentes provocados por movimientos bruscos, choques o dislocaciones.

Fig. 155. Rebecca Horn. *An art circus*. 1988.



2 Von Trade, Doris, “En el punto cero de las turbulencias. Informe de un viaje”, en Fernández Cid, Miguel (com.): *Rebecca Horn, Cat. Exp.* Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000, IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC, Stuttgart, 2000, p. 138.

4.2.5.

REBBECA HORN

Cronos era inseparable de la circularidad y de los accidentes de esa circularidad como bloqueos o precipitaciones, estallidos, dislocaciones o endurecimientos, Aión es la verdad eterna del tiempo: *pura forma vacía del tiempo*, que se ha liberado de su contenido corporal presente, y, con ello, ha desarrollado su círculo, se extiende en una recta, quizá tanto más peligrosa, más laberíntica, más tortuosa por esta razón, este otro movimiento del que hablaba Marco Aurelio, el que no tiene lugar ni en lo alto ni en lo bajo, ni circularmente, sino solamente en la superficie: el movimiento de la virtud.³

Los objetos quizá más inquietantes de la instalación *An art circus* son el huevo y los prismáticos, los cuales fueron suspendidos en el espacio por medio de varillas metálicas verticales apoyadas en la línea del círculo. No hay que olvidar la varilla del techo que, debido a un mecanismo, se mueve amenazando con romper el delicado equilibrio de todo el conjunto. Los prismáticos podría sugerirnos aquello que no vemos a simple vista y nos sobrevuela. El huevo podría ser una metáfora de ese momento potencial, preñado de posibilidades sin efectuar, que es el instante del acontecimiento desprendido por los cuerpos y sus acciones.

Para comprender mejor la obra de Rebecca Horn, no hemos de olvidar la grave enfermedad pulmonar que sufrió al inhalar vapores de resina de poliéster y fibra de vidrio cuando, en su época estudiantil, realizaba unas esculturas sin mascarilla⁴. De este accidente profesional sobrevivió milagrosamente tras un largo período de convalecencia en el hospital. Rebecca tuvo que soportar agudos dolores torácicos y episodios de asfixia⁵. Los espasmos de dolor que sacudían su cuerpo, al ritmo de su respiración, y los efectos de los medicamentos, solían mantenerla en un estado de somnolencia y desorientación constante. Por ello le era difícil diferenciar los límites entre el sueño y la vigilia. Además la muerte reciente de sus padres agravó su sentimiento de

3 Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Madrid, Paidós, 2011, p. 200.

4 En 1967, Horn realizó sus primeras esculturas de poliéster y fibra de vidrio en Barcelona. Sólo se conserva la fotografía de una de ellas en un catálogo de una exposición de artistas emergentes que tuvo lugar en 1970. Ésta se titulaba *Trompa*, una especie de máscara blanda con un apéndice. Rebecca permanece hospitalizada desde Diciembre de 1968 hasta Junio de 1969. Las secuelas de la grave intoxicación de la que sobrevivió le impidieron impartir clases.

5 Rebecca Horn padeció de neumoconiosis aguda, cuyos síntomas son bastante similares a los de la silicosis aguda, una enfermedad profesional muy frecuente en países desarrollados que afecta principalmente a trabajadores de la minería, la construcción y la metalurgia. La joven e imprudente escultora fue víctima de materiales tóxicos cuyos riesgos desconocía. La fibra de vidrio suele utilizarse como aislante y refuerzo en obras de resina de poliéster, pudiéndose desprender en forma de fibrillas en el ambiente de trabajo, que pueden ser inhaladas y provocar inflamación y formación de nódulos fibrosos irreversibles en los pulmones. Vid. Martínez Gonzales, C.; Rego Fernández, G., "Enfermedades respiratorias de origen ocupacional", *Arch Bronconeumol*, Vol. 36, Nº 1, 2000, pp. 631-44, en: <<http://www.archbronconeumol.org/index.php?p=watermark&idApp=UINPBA00003Z&piiItem=S0300289615300867&origen=bronco&web=bronco&urlApp=http://www.archbronconeumol.org&estadoItem=S300&idiomaItem=es>> (7-II-2016)

4.2.5.

REBBECA HORN

soledad y aislamiento, que llegó a desesperarla⁶. Con el fin de comunicarse con el mundo externo dibujó en la cama y creó objetos con materiales blandos, ligeros e higiénicos (telas, vendas, papel, etc), que podía manipular sin esfuerzo en su habitación hospitalaria. Este período supuso un punto de inflexión y un giro radical en su carrera artística⁷.

Fig. 156. Rebecca Horn. Ejercicio con un gran huevo. El Bailarín (fotograma). 1978.



El cuerpo accidentado y discapacitado son temas importantes en la producción artística de Rebecca Horn. En las performances que realiza la artista, con objetos que funcionan a modo extensiones corporales o prótesis, explora sus límites físicos y perceptivos⁸. Muchas de sus acciones son como pruebas de destreza. Un ejemplo es “Barra de equilibrio” (1972), en la que el performer intentaba mantener horizontalmente una larga barra en la cabeza mientras deambula sobre una línea blanca trazada en el suelo. También es interesante la performance *Ejercicio con un*

6 La terrible incomunicación no sólo la experimentó Horn en el hospital tras su grave afección pulmonar, sino durante toda su vida. No es casual que la artista se sintiera identificada en Viena con los refugiados yugoslavos quienes, con sus instrumentos, interpretaban música de su anhelada patria, una forma de afianzar su identidad y de elaborar mejor sus duelos. Rebecca Horn siempre se sintió como una extranjera debido a sus continuos desplazamientos a países extranjeros y su esfuerzo en disimular, hablando inglés o francés, su nacionalidad alemana tras la II Guerra Mundial, época en la que existía gran resentimiento hacia todo lo germano. A colación, interesante es su Obra *Tower of the Nameless* (1994).

7 El descubrimiento de estos nuevos materiales plásticos dieron un giro en su carrera y, como ocurrió a Beuys, en el caso de la grasa y el fieltro de sus obras, no eran utilizados sólo por el mero hecho de estar asociados a su traumático accidente, sino por adecuarse a un ideal estético que la autora había estado forjando durante años. El accidente propició que Horn se interesara por otras disciplinas como el cine o la performance y se centrara en temas como el dolor, la enfermedad, la muerte o el aislamiento.

8 Podemos diferenciar dos tipos de prótesis que utiliza en sus performances: aquellas que, paralizando su propio cuerpo, le ayudan a tomar una conciencia amplificada del mismo; y aquellas que, mediante el movimiento, le permiten tomar conciencia de su organismo, en relación consigo mismo o con el medio externo. Ejemplos de estas extensiones son: *Cornucopia* (1970) o *Máscara de lápices* (1972). Interesante es la acción *Dedos de pluma* (1972), en la que Horn acariciaba su propio cuerpo tras colocar plumas en las yemas de sus dedos. Con ello pretendía reflexionar a cerca del mismo acto de percepción, de la sensación contradictoria y simultánea de tocar y ser tocado, un proceso de autoafección y extrañamiento que estudiaron fenomenólogos como Merleau-Ponty o Jean Luc Nancy. Rebecca Horn también realiza acciones donde la presencia del otro es indispensable, otros en los que delegaba parte de su quehacer artístico debido a su incapacidad física, siendo para ella como prótesis o prolongaciones de su cuerpo. Tales son el caso de amigos que ayudaron a la artista a materializar algunas de sus obras posando como modelos, cuyos cuerpos desnudos, a modo de esculturas vivientes, exhibían con extraños apósitos. Un buen ejemplo puede ser la obra *Overflowing Blood Machine* (1970).

4.2.5.

REBBECA HORN

gran huevo, una de las acciones de la película *El bailarín* (1978), en la que una bailarina realiza ejercicios de barra con un huevo de avestruz en la cabeza. Así pues, y como dijimos anteriormente, siempre hay algo a punto de caer o de desestabilizarse y desatar el caos en la obra de Horn. Esto podría relacionarse con los rigurosos protocolos o rituales médicos de curación, en los que cualquier paso en falso, por muy insignificante que sea, podría resultar desastroso y mortal para el paciente⁹. Enfocar la atención en el quehacer artístico fue para Horn una buena estrategia para combatir la soledad, el dolor y el estado de confusión propiciado por los efectos de los fármacos.

Fig. 157. Rebecca Horn. La habitación de Buster (fotograma). 1990.



El actor de películas mudas Buster Keaton¹⁰ fue para Horn un importante referente. En él se inspiró para realizar *La habitación de Buster* (1990), una película experimental, de narración no lineal y un tanto surrealista, protagonizada por personajes reclusos en el “Nirvana Hotel”, un extraño lugar entre retiro, hospital y centro de creación, donde un grupo de creadores aprenden a valorar

⁹ Rebeca se convierte en una enferma crónica que depende de tratamientos médicos, de dosis, de cálculos y números que, por muy poco que varíen, podría tener consecuencias fatales. Un claro ejemplo de enfermo crónico podría ser un diabético que debe estar midiendo constantemente la concentración de glucosa en sangre para suministrarse la dosis de insulina adecuada. Un error de una o dos décimas en sus cálculos podría ser catastrófico. Un enfermo crónico nunca se recupera, nunca vuelve al estado de salud previa a su enfermedad, suele estar siempre desequilibrado.

¹⁰ Buster Keaton es considerado un gran actor cómico que, debido a su habilidad para las acrobacias, protagonizó personajes cuyos movimientos parecían irreales. Podía subir o bajar de un tren en movimiento con tanta facilidad que parecía no esforzarse. *Vid.* Keaton, Buster, Interviews (Conversations With Filmmakers Series), University Press of Mississippi, 2007.

4.2.5.

REBBECA HORN

la discapacidad y la parálisis corporal¹¹. Lo que Horn admira de Buster Keaton es su habilidad para realizar complejos movimientos incluso en las situaciones más adversas, pareciendo incluso irreales. Rebecca Horn le dedica a Keaton unas palabras:

Sus películas empiezan en la simple vida cotidiana, en calles, patios traseros, escaleras, paisajes, donde trenes desenfrenados se precipitan de pronto por las calles causando pánico, donde se desarraigan árboles y vuelan casas por los aires, donde el mecanismo de la civilización humana se encuentra con la naturaleza y declara la guerra. Los acontecimientos se intensifican en el transcurso de las acciones para convertirse en signos caóticos y amenazantes. Sólo él posee la inteligencia creativa, la seguridad del bailarín onírico, para superar todos los peligros con arriesgada habilidad.

Presenta al espectador un acto auténtico de sus artes de supervivencia, despliega toda la gama hasta los límites de lo posible (...) Con cautela, empieza a probar sus energías mediante pequeños pasos de aprendizaje, cual si se tratase de ejercicios gimnásticos fallidos. La explosión interna se produce de forma repentina (...) Le crecen las fuerzas mágicas, con las cuales, impertérrito como un ángel dibujado, logra superar con suma facilidad todos los obstáculos. Sus fugas son un ballet en defensa de la violencia blanda (...) aprende a dominar las fuerzas primigenias¹².

Paradigmática es la figura del “bailarín onírico” que Rebecca Horn asocia a Buster Keaton, el cómico actor que también hacía de mimo,. Esto, sin duda, conecta con las metáforas del “actor”, del “mimo” y del “bailarín” que Gilles Deleuze relaciona con el

11 En *Buster's Bedroom* los personajes, por la recomendación del médico del “Nirvana Hotel”, se dejan atar con camisas de fuerza y permanecen en sillas de ruedas con el fin de valorar la parálisis corporal y concentrar la energía suficiente para crear. Este es el caso de, por ejemplo, una nadadora olímpica, que llega a realizar un salto mortal tras permanecer en una carro de minusválidos un largo periodo. Esto parece conectar con la idea que Nietzsche tiene sobre el cuerpo y la capacidad de crear. El filósofo alemán creía que la creatividad estaba ligada a la energía de los procesos fisiológicos y a los movimientos musculares del propio cuerpo que devenía y que, a modo de descargas, producían imágenes, metáforas o ficciones. Por ello “todo hombre es un artista”, como afirmaba Josep Beuys, quien aprendió del don de la parálisis durante estado de tras sufrir el grave accidente aéreo del que milagrosamente sobrevivió. O como también ocurrió Frida Kahlo, Henri Matisse o Rebecca Horn, artistas que, debido a la discapacidad física, tomaron otros derroteros en la creación.

12 Horn, Rebecca, “La camisa de fuerza interior. Para Buster Keaton”, 5 de abril de 1983, en Fernández Cid, Miguel (com.): *Rebecca Horn, Cat. Exp.* Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000, IFA Institut für beziehungen e. V y CGAC, Stuttgart, 2000, p. 118.

4.2.5.

REBBECA HORN

tiempo del Aión o el instante del acontecimiento¹³. Según el filósofo francés, éstos personajes dominan el arte del deslizamiento sobre esa superficie sin espesor que son los acontecimientos¹⁴, pues actúan sin el peso de la historia, de su yo, son independientes del ser y de todo lo que suponga permanencia. Las metáforas del *actor* y del *mimo* son apropiadas quizá porque éstos son capaces de interpretar papeles de personajes ficticios que poco tienen que ver con sus historias personales. El bailarín constituye una acertada analogía quizá porque es una persona capaz de realizar complejos gestos y movimientos que le otorgan cierto carácter irreal u onírico¹⁵. Éste se mueve sobre las puntas de sus pies desafiando la gravedad terrestre –la lógica–.

No olvidemos las bailarinas de la película *El bailarín que actúan* con extrañas prótesis corporales. O el hombre invidente a quien Horn enseña pasos de tango al mismo tiempo que se mueve–baila una mesa. La artista hace que nos cuestionemos a cerca de los difusos límites entre nuestras habilidades adquiridas y discapacidades.

Fig. 158 Rebecca Horn. El bailarín (fotogramas). 1978.



Recordemos que tanto Rebecca Horn como Deleuze sienten especial predilección por los discapacitados físicos o mentales,

13 “Este presente del aión, que representa el instante, no es en absoluto como el presente vasto y profundo de Cronos: es el presente sin espesor, el presente del actor, del bailarín o del mimo, puro momento perverso. Es el presente de la operación pura, y no la incorporación. No es el presente de la subversión, ni el de la efectuación, sino el de la contraefectuación, que impide que aquella derroque a ésta, que impide que ésta se confunda con aquélla, y que viene a redoblar la doblez”. Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 203. “Sólo se capta la verdad eterna del acontecimiento si el acontecimiento se inscribe también en la carne; pero debemos doblar cada vez esa efectuación dolorosa con una contraefectuación que la limite, la interprete, la transfigure. Hay que acompañarse a sí mismo, primero para sobrevivir, cuando se muere (...) doblar la efectuación con una contraefectuación, la identificación con una distancia, como el actor verdadero o el bailarín, es dar a la verdad del acontecimiento la suerte única de no confundirse con su inevitable efectuación, a la grieta la suerte de sobrevolar su campo de superficie incorporal sin detenerse en el crujido de cada cuerpo, y a nosotros el ir más lejos de lo que creíamos poder”. Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 196.

14 El humor blanco el arte por antonomasia del acontecimiento. Por ello, como cree Deleuze, son los niños (especialmente las niñas –como la Alicia de Lewis Carroll– y los niños tartamudos o zurdos) los que tienen facilidad para captarlo, pues saben jugar con los límites del lenguaje y de las cosas, saben deslizarse entre las cosas.

15 Debemos diferenciar entre aquel bailarín que interpreta ejecutando movimientos aprendidos, condicionado por el tiempo que marca una partitura, y aquel que improvisa creando patrones de movimientos no memorizados. Sin duda, se trata de dos modos de operar muy diferentes. ¿A qué tipo de bailarín alude Deleuze? Si es una figura relacionada con el tiempo intempestivo del acontecimiento, debe parecerse aquel superhombre nietzscheano o artista que, deviniendo, creaba un mundo de ficciones siendo su propio límite.

4.2.5.

REBBECA HORN

es decir, por aquellos anormales que son capaces de moverse o pensar fuera de los cánones establecidos y, por tanto, tener mayor predisposición para captar otros ritmos o tiempos, para intuir y participar de los acontecimientos.

Rebecca Horn recurre en repetidas ocasiones a la metáfora del *pájaro* que, curiosamente, Deleuze asocia al tiempo del Aión¹⁶. Este filósofo habla del Acontecimiento como “el pájaro que sobrevuela la batalla”¹⁷, imagen que puede recordar al pájaro de la película *El espejo* de Andrei Tarkovsky que sobrevuela la historia, las guerras, el dolor y las miserias de los hombres¹⁸. El pájaro constituye todo un arquetipo, un símbolo relacionado con la trascendencia espiritual en muchas culturas¹⁹. El vuelo del pájaro puede ser una metáfora de la persona que, tras su yo adelgazado, es capaz de trascender su realidad cotidiana y contemplarla como un acontecimiento, como un momento idóneo para un cambio o una metamorfosis. Durante el acontecimiento no hay *sujeto* propiamente dicho, sino individualidades dinámicas. Rebecca crea trajes, máscaras o armazones de plumas que, como crisálidas, parecen proteger su cuerpo accidentado, un cuerpo cambiante durante su curación. También construye abanicos de plumas automatizados que se agitan rítmicamente, algo que podría aludir a un cortejo animal de apareamiento o a un ritual religioso en el que se conjura el caos²⁰.

16 Curiosamente Chantal Maillard utiliza la metáfora del pájaro en *Hilos*, poemario con el que intenta trazar una topografía de la mente observando de forma distanciada sus procesos, que acaecen modo de multiplicidad. Interesante es el poema al que pertenece el verso del pájaro que citamos: “Ser pájaro./ Cual considerando./ Andar desnudo. Las heridas/ cauterizadas por el aire./ Entre las plumas, disimuladas./ Cuerpo sin carga, movimiento./ Ser de vuelo. Ser/ pájaro. Tener por límite tan sólo/ la helada imprevista o la bala o/ el ansia de la carne/ por otra carne ajena... / Presagiando la urgencia de/ las migraciones, Cual./ Aleteo./ Un rumor/ de horizonte en el pulso/ batiendo. Maillard, Chantal, *Hilos*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007, p. 81.

17 Deleuze, Gilles; Parnet, Claire, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980, p. 75.

18 *El Espejo* (1975) puede considerarse el largometraje más autobiográfico del cineasta Andrey Tarkovsky. En esta película la realidad y la ficción se confunden (recuerdos infantiles, material documental de noticiarios en blanco y negro, poemas de su padre Arseni Tarkovsky, etc). El título se debe a unas notas que escribió Tarkovsky sobre una película basada en sueños, pensamientos y recuerdos de un hombre sin aparición física en pantalla. Significativas son las escenas en la que este hombre, que yace moribundo en un cama, y cuyo rostro no muestra al espectador, abre su mano y suelta un pájaro que vuela por diferentes escenas de guerra hasta posarse en la cabeza de un chico. Este pájaro parece comportarse como un “extraser” del Aion que sobrevuela la historia, las batallas y las miserias de todos los hombres. El dolor del hombre enfermo parece resonar con las heridas de otros personajes de la película que viven en espacios y en tiempos heterogéneos, como si pudiera captar todos los acontecimientos en un único acontecimiento y comprender en una sola violencia todas las violencias. Aunque *El espejo* es una película que trata de una pequeña familia rusa en tiempos de guerra, no posee un claro argumento, no sigue una estructura narrativa lineal, sino constituye un complejo juego reflejos o ecos entre diferentes personajes, escenarios y tiempos que, a modo de multiplicidad, se relacionan. ¿No es esta la verdad eterna del acontecimiento de la que habla Deleuze?

19 Vid. Valente, Jose Ángel, *Variaciones sobre el Pájaro y la red*; precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991.

20 Ejemplos de obras con plumas son: *Máscara de cacatúa* (1973), *Plumaje de gallo* (1971); *El bailarín* (1978), *Plumas bailan sobre los hombros* (1974/1975), *Gran rueda de plumas* (1997); *Concierto para anarquía* (1990).

4.2.5.

REBBECA HORN

Concierto en sentido Contrario (1987) es una de intervenciones más interesantes que ha realizado la artista alemana. Ésta tuvo lugar en Munster (Alemania), en un edificio derruido donde fueron encarcelados, torturados y ejecutados cientos de judíos por miembros de Gestapo durante la Segunda Guerra Mundial. En su claustrofóbica y oscura torre Horn instaló cuarenta martillos de geólogo que, gracias a unos mecanismos motorizados, golpeaban repetitivamente los muros, creando así una desasosegante atmósfera sonora²¹. Aunque esta obra podría ser una buena metáfora del tinnitus, una afección del oído interno²², los insistentes golpes de martillo podrían rememorar a las torturas nazis, a los crueles experimentos médicos en los que se usaron como conejillos de india a muchos judíos. Tal fue el caso de los estudios médicos nazis sobre los traumatismos craneoencefálicos de los heridos de guerra, con los que muchos prisioneros enloquecieron cuando sus cráneos fueron golpeados repetitivamente con martillos mecánicos²³.

Fig. 159 Rebecca Horn. *Concierto en sentido Contrario*. 1987.

Fig. 160 Rebecca Horn. *Baño negro*. 1986.



Con *Concierto en sentido Contrario* (1987) Horn invitó a los espectadores a recorrer los angostos pasadizos de la torre de Munster y ascender a un espacio abierto desde el cual, debido a su techo derruido, podía contemplarse el cielo. En este lugar, que fue el escenario de numerosas torturas y ahorcamientos, Horn instaló, a 15 metros de altura, un gran embudo de vidrio transparente con el fin de recoger el rocío de la intemperie y formar gotas para que, cada 10 segundos, cayeran a un pozo. Así pues, la imagen reflejada en la superficie del agua del pozo, que funcionaba a modo de espejo oscuro, y que reflejaría las escenas de horror del pasado, se desdibujaba por las ondas concéntricas, provocadas por el impacto de las gotas que caían desde lo alto. Con esto, Rebecca Horn parece insinuar ese instante en el que las cosas de

21 Esto pude relacionarse con los episodios de claustrofobia que Rebecca sufría de niña y la constante sensación de ahogo que tuvo en el hospital tras su accidente pulmonar.

22 El tinnitus es un fenómeno asociado al oído interno que suele considerarse patológico. El individuo que lo padece percibe ruidos insistente (golpes, silbidos y zumbidos). Esto le produce dificultades de concentración, insomnio y otros problemas cognitivos que pueden desembocar en una psicosis. Aunque sus causas se desconocen, está asociado a traumatismos craneales y a accidentes cerebrovasculares.

23 Vid. Martin, Small; Shayne, *Remember Us: My Journey from the Shtetl through the Holocaust*, New York, Skyhorse Publishing, 2009, p. 135.

4.2.5.

REBBECA HORN

nuestro presente se confunden al desdibujarse sus contornos-límites y dejan de ser lo que son²⁴. ¿Horn no podría aludir al instante del acontecimiento que, a modo de superficie sin espesor, esquiva el presente de Cronos deviniendo pasado y futuro potenciales? Parece que *Concierto en sentido contrario* es una de esas obras en las que Horn sugiere ese “punto cero entre pasado y presente en el que se decide el ahora”²⁵ y en el que “no se arranca nada al pasado, no se supera el pasado; en la obra el pasado sólo se transforma en un lugar en el que se alcanza el presente más extremo”²⁶.

Fig. 161. David Escalona. Esquema conceptual (interpretación personal partiendo del acontecimiento deleuzeano) de la obra *Concierto en sentido Contrario* de Rebecca Horn. 1987.



Rebecca Horn parece invitarnos a trascender la realidad profunda de los cuerpos que se golpean y se hieren, a abrirnos al sentido del acontecimiento que, como vapor incorporal, es desprendido de sus acciones y pasiones. Los repiqueteos desfasados de los martillos podrían ser una metáfora del “mal Cronos” o “devenir loco de la profundidad” que, según Deleuze, podía aflorar en

24 El pozo de agua de *Concierto en sentido contrario* parece relacionarse con otra obra se titulada *Baño negro* (1984). Ésta se compone de una lámina de agua negra, en cuya superficie era trazada, de forma periódica, una línea con una larga aguja accionada por un mecanismo automático. Parece como si fuera una metáfora una “herida” que se abre desdibujando la imagen reflejada de nuestro presente. ¿Y no podría relacionarse esto con esa “herida metafísica” de superficie de la que habla Deleuze? ¿Con esa herida-acontecimiento que, según Joe Bousquet o Chantal Maillard, nos precede y venimos a encarnar?

25 Von Trade, Doris, *op. cit.*, p. 140.

26 *Ibidem*, p. 139.

4.2.5.

REBBECA HORN

superficie y arruinar al buen Cronos²⁷. La gota de agua de rocío, que cae desde el embudo de cristal, parece esa “porción inmaculada”²⁸ que, debido a su “contraefectuación”, es extraída de esa “fulguración de superficie” de los acontecimientos de la que nos habla Joe Bouquet. Horn, en *Concierto en sentido contrario*, parece que quiso desplegar una realidad ante nuestros ojos de la que, aunque no fuera testigo, intuyó sus ecos. Su intención fue la de reactualizar un pasado que, a pesar haber sucedido, aún permanece abierto y nos afecta. Esto guarda relación no sólo con el tiempo del acontecimiento deleuzeano o del Aión, también con ese instante que Walter Benjamin llama “Kairós”.

Fig. 162 Fragmento de sarcófago con personificación de Kairós, copia romana del relieve de Lisipo S. II d. C.

Fig. 163 Mosaico romano de comienzos del siglo III, en el que aparece representado el dios Aión –o Eón–, quien se apoya agarrándose con su mano derecha y pisando con el pie izquierdo la rueda del zodiaco, mientras que el pie derecho lo mantiene fuera. También aparecen Tellys tumbada, la diosa de la Tierra, y cuatro niños que parecen representa las estaciones.



Recordemos que Walter Benjamin no concibe la historia como una sucesión de hechos clausurados, sino como un pasado vivo que no deja de reverberar e incidir en nuestro presente y vice-versa. Este pensador nos invita a pensar la historia como una multiplicidad que deviene, como una constelación de acontecimientos conectados, en la que el tiempo cronológico deja de tener sentido. Benjamin piensa que debemos dudar de los grandes relatos históricos y hacer nuevas lecturas desde lo personal y lo afectivo²⁹. Para ello propone la utilización de anacronismos,

27 Deleuze, Gilles, *op. cit.*, pp. 198–199.: “El devenir loco de la profundidad es pues un mal Cronos, que se opone al presente vivo del buen Cronos. Saturno gruñe en el fondo de Zeus (...) El devenir puro y desmesurado de las cualidades amenaza desde el interior del orden de los cuerpos calificados (...) Es un presente aterrador, desmesurado, que esquivo el presente y subvierte al otro, al buen presente. Cronos ha pasado de mezcla corporal a corte profundo (...) ¿Qué diferencia hay entre este Aión y el devenir-loco de las profundidades que derroca-ba ya a Cronos en su propio dominio? (...) ambos se oponían al presente corporal y medido, tenían la misma potencia de esquivar el presente. *Ibidem.*, p. 200: “con el Aión, el devenir loco de las profundidades subía a la superficie, los simulacros se convertía, a su vez, en fantasmas, el corte profundo aparecía como grieta de superficie”. *Ibidem.*, p.210: “distinguir el devenir de las profundidades del Aión de las superficies. Porque ambos, a primera vista, parecía que disolvían la identidad”.

28 Deleuze, Gilles; Parnet, Claire, *Op. cit.*, pp. 75–76: “Querer el acontecimiento, nunca ha sido resignarse (...) sino extraer de nuestras acciones y pasiones esa fulguración de superficie, contraefectar el acontecimiento, acompañar ese efecto sin cuerpo, esa parte que supera el cumplimiento: la parte inmaculada (...) vivimos entre dos peligros: el eterno quejido de nuestro cuerpo, que siempre encuentra un cuerpo acerado para cortarlo, un cuerpo demasiado grueso para penetrarlo y ahogarlo, un cuerpo indigesto para envenenarlo, un mueble para tropezarlo, un microbio para producirle un grano (...) Hacer de un acontecimiento, por muy pequeño que sea, la cosa más delicada del mundo, justo lo contrario de hacer un drama o una historia”.

29 *Vid.* “Tesis de la Filosofía de la Historia”, en Benjamin, Walter, *Ensayos Escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.

4.2.5.

REBBECA HORN

la creación de montajes por la yuxtaposición de objetos heterogéneos. Nos invita a releer la historia por medio de “imágenes dialécticas”, capaces de mostrar aquello de lo que es difícil hacer un relato. Para Benjamin es necesario que nos paremos en aquellas grietas o discontinuidades de la historia que son silenciadas. El controvertido método que propone este historiador judío, opuesto radicalmente al positivismo historiográfico, parece tener muchos puntos en común con el método que propone el historiador Aby Warburg en su *Atlas Mnemosine*³⁰. La “imagen dialéctica”, aunque es un concepto bastante vago y confuso, puede ser entendida como una imagen mental evanescente producida cuando trascendemos nuestro presente e intuimos un tiempo intempestivo cargado de posibilidades sin efectuar que, según Benjamin, puede ser revolucionario³¹, pues en él se pueden poner en marcha energías latentes de los deseos truncados de aquellas personas desaparecidas y olvidadas, cuyos ecos atraviesan la historia. Benjamin piensa que en toda imagen u objeto del pasado resuena una catástrofe, que todo archivo histórico es un “documento de barbarie”³². Este pensador llamó Kairós³³ a este instante imprevisible que relampaguea. Y el *Kairós benjaminiano* parece que guarda relación con el *Aión* o el tiempo del acontecimiento deleuzeano pues, además de ser independiente de Cronos, es intempestivo como el devenir nietzscheano. También es importante señalar que Benjamin da protagonismo a los objetos físicos y las imágenes a la hora de abordar o releer la historia. En este sentido, podríamos hablar del artista como historiador benjaminiano o materialista que, a través de montajes de imágenes y objetos anacrónicos, pueda desplegar otra temporalidad que, aún siendo inaprehensible, tiene el poder de efectuar un giro o cambio en nuestro presente. Rebeca Horn, en *Concierto en sentido contrario*, pretende hacerse cargo de esos desaparecidos que injustamente fueron ejecutados en Munster por los nazis. Intenta prolongar los hilos de un pasado y amplificar sus ecos para que el espectador pueda intuirlos. Pero ¿cómo podemos participar de algo que ya pasó y es irremediable? Es obvio que no podemos retroceder con una máquina del tiempo y evitar todas las catás-

30 Vid. Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009.

31 Con *instante revolucionario* nos referimos a la siguiente afirmación que realiza Walter Benjamin: “no hay instante que no traiga consigo su oportunidad revolucionaria”. *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2004, p. 29.

32 “No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie”. Benjamin, W., *Sobre el concepto de Historia*, Obras I, 2, Madrid, Abada, 2008, p. 309.

33 *Kairós* (en griego antiguo καιρός, *kairós*) es un dios, hijo menor de Zeus y Tique, relacionado con una temporalidad distinta al tiempo cronológico acostumbrado, con un lapso en el que es posible una acción transformadora. Por ello al tiempo de *Kairós*, que siempre estar por venir, suele llamarse “momento oportuno”. Este tipo de tiempo puede relacionarse con el tiempo intempestivo del devenir nietzscheano o del *Aión* estoico. Es conocida la representación griega que Lisipo hace de *kairós* con alas y con un pie apoyado en una esfera, mientras sostiene, con el cuerpo tenso, una balanza en equilibrio. Vid. Marramao, Giacomo, *Kairós: Apología del tiempo oportuno*, Barcelona, Gedisa, 2009; Valencia García, Guadalupe, *Entre Cronos y Kairós. Las formas del tiempo sociohistórico*, México, Anthropos, 2007.

4.2.5.

REBBECA HORN

trofes y muertes que acaecieron. ¿De qué forma podemos hacernos cargo? Rebecca Horn y Benjamin piensan que lo verdaderamente catastrófico es que los muertos sigan muriendo, que nos olvidamos definitivamente de ellos. Los dos autores tienen una curiosa concepción *mesianica* con el pasado, pues no sólo tratan de recordarnos las víctimas olvidadas, sino de darles algún sentido a sus muertes, responsabilizarse de sus deseos cercenados que, de haber sido cumplidos, podrían haber desviado el curso de la historia. La imagen reflejada en la superficie del agua del pozo de *Concierto en sentido Contrario*, que las gotas de agua de rocío desdibujaba al caer en él, ¿no podría guardar relación con la imagen evanescente y débil de la que habla Benjamin? ¿Rebecca puede estar insinuando esa imagen temblorosa que, como fogonazo o relámpago, alumbra otra temporalidad y puede cambiar nuestra concepción de la historia? ¿No podría ser el repiqueteo de los martillos de geólogo una metáfora del intento de hacer *hablar a los muros de piedra* de la tragedia que acaeció en el interior de la Torre de Munster?

Parece que Rebecca Horn comprendió “todas las violencias” en “una sola violencia” cuando sus pulmones fueron dañados. Ella podría ser como Alicia de Lewis Carroll que, atrapada en la profundidad de los cuerpos, podía captar esos acontecimientos o devenires que tenían lugar en la superficie metafísica de las cosas. No olvidemos que Rebecca Horn, cuando estuvo gravemente enferma en el hospital, tuvo una crisis de identidad con la que llegó a olvidar hasta su propio nombre, como también ocurrió a Alicia cuando traspasó la frontera de su realidad acostumbrada. Y este olvido de sí es uno de los requisitos indispensable para participar de los acontecimientos. *Concierto en sentido contrario*, como ya comentamos, parece un intento de comunicar la *incomunicación* que afirma Horn haber sufrido a lo largo de su vida. Pero también parece remitir a su claustrofobia, a la sensación de ahogo y al dolor que padeció cuando Horn se esforzaba en respirar tras su accidente pulmonar. Estos traumas y miedos hospitalarios podrían conectar con los cuarenta martillos que golpeaban las paredes e la torre de Munster y con el aséptico embudo de cristal suspendido sobre el pozo de agua negra. Rebecca, con *Concierto en sentido contrario*, habla de la responsabilidad que tenemos con aquellos desaparecidos que, como sutil eco, socaba nuestra historia. Esto tiene que ver con *Árbol de lamentos de tortuga* (1994), otra obra de Horn en la que el espectador podía oír, a través de largos y tortuosos embudos de cobre, susurros en diferentes lenguas.

4.2.5.

REBBECA HORN



Fig. 164. Rebecca Horn. Concierto para la anarquía. 1990.

Fig. 165. Rebecca Horn. El árbol de lamentos de torturas. 1994.

¿*Concierto en sentido contrario* no podría reflejar esa necesidad de invertir el platonismo que, según Deleuze, es necesaria para captar los acontecimientos? En otras instalaciones también parece insinuar esa inversión. En *Concierto para la anarquía* (1990) un pesado piano de cola, que colgaba del techo de la sala, sorprendía al espectador cuando, de repente, a modo de un cuerpo que se destripa, abría su tapa y expulsaba bruscamente las teclas produciendo disonancias en la sala. Inquietante era la silla de ruedas motorizada que, con un brazo mecánico que sostenía un vaso de whisky, permanecía dentro de una circunferencia dibujada en el suelo de la sala. Estas metáforas visuales parecen relacionarse con los tiempos de Cronos y Aión, con las paradojas y alteraciones del orden acostumbrado típicas del acontecimiento.

4.2.6.

LOUISE BOURGEOIS. JE T'AIME. AUTOANIQUILACIÓN DESEADA

En el claustrofóbico espacio de la instalación *Cell (Arco de histeria)* (1992–93) de Louise Bourgeois, acotado por unas planchas de acero a modo de pared, existe una imponente caladora industrial y la escultura de un cuerpo desnudo con la cabeza y los brazos mutilados. Esta obra, que podría aludir a una habitación, a una celda, a un quirófano o a un matadero, conecta con los dibujos de las *Femmes maison que realizó la artista* y que tanto fascinaron a las feministas de la década de los setenta, pues constituía una metáfora idónea de la opresión de la mujer. En *Arco de histeria*, Bourgeois realiza un interesante enfrentamiento entre una monstruosa sierra de calar y un cuerpo con la postura en arco que un histérico suele adquirir en una crisis nerviosa¹. Muy sugerentes son las relaciones que se establecen entre la máquina de acero y el tenso cuerpo sin cabeza ni brazos que, sobre un camastro, parece estar a punto de quebrarse por la cintura.

1 En la fase *movement* el histérico puede adquirir la típica postura en *arco de círculo*, en la que su cuerpo se encorva hacia atrás. Antes se endereza y baja su cabeza hasta el nivel de sus rodillas y lleva violentamente su cabeza hacia atrás hasta golpear la almohada. Este movimiento puede repetirlo hasta veinte veces seguidas. Vid. Freud, Sigmund, *Escritos sobre la histeria*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

4.2.6.

LOUISE BOURGEOIS. JE T' AIME AUTOANIQUILACIÓN DESEADA

Conmovedora es la frase repetitiva “Je t' aime” que, a modo de letanía, borda Bourgeois en la sábana. En *Arco de histeria* existe un enfrentamiento entre dos piezas que aluden a dos modos de actuar, el de máquina automática, que repite de forma acelerada e impersonal una tarea programada; y el de la mano que, por medio del bordado (una técnica artesanal asociada tradicionalmente a la mujer) realiza gestos lentos y repetitivos. En esta siniestra instalación el fuerte contraste entre las formas inorgánicas e orgánicas, lo duro y lo blando, lo vertical y lo horizontal, producen gran tensión en el espectador. Las tiernas palabras “Je t' aime”, que pueden leerse entre las sórdidas paredes de acero de la instalación, acentúan el dramatismo de la escena. Pero, ¿A quién ama? ¿Cuál es el objeto de deseo? ¿Dónde está el rostro del verdugo?

Fig. 166. Louise Bourgeois. *Cell (Arco de histeria)*. 1992-93.



Las palabras bordadas en hilo rojo podrían recordarnos a la célebre frase que solía repetirse en las escuelas españolas durante la dictadura franquista: “la letra con sangre entra”. Éstas aludían al sacrificio que requería el aprendizaje disciplinado, en el que la racionalización del tiempo de trabajo y la repetición de tareas eran indispensables para adquirir hábitos o modos de pensar normalizados por el Estado. No olvidemos que estas técnicas de control y alienación, sobre las que reflexionó Foucault, se llevaron a cabo tanto en cárceles como en fábricas y escuelas. Su fin era modelar la subjetividad de los presos, trabajadores y alumnos, haciendo que interiorizaran pautas de comportamiento para llegar a ser hombres de provecho, obreros capaces de acatar órdenes y trabajar de manera eficiente sacrificando su cuerpo en pos de la producción, la protección y la vigilancia de las mercancías.

4.2.6.

LOUISE BOURGEOIS. JE T'AIME. AUTOANIQUILACIÓN DESEADA

Desde una perspectiva psicoanalítica, la frase “je t'aime” podría evocar a la repetición neurótica compulsiva con el que un individuo, debido al complejo de culpa interiorizada, intenta reparar el daño producido por una falta o infracción moral. No olvidemos que la obra de Bourgeois está influenciada por muchas ideas y conceptos del Psicoanálisis, aunque a veces la artista critique duramente el férreo determinismo de esta disciplina².

Según Deleuze y Guattari, el psicoanálisis estuvo al servicio del capitalismo, pues intentó imponer un modelo de familia en pos de la productividad, el consumo y la privatización de los objetos y las relaciones humanas³. Parece ser que Freud nos hizo creer en un teatro doméstico cuyo fin era interceptar, codificar y controlar los flujos de deseo. Instauró un drama familiar sin solución marcado por el complejo de Edipo, el cual se caracteriza por el sentimiento culpa y el miedo constante a la castración. Uno de los objetivos principales del Psicoanálisis era mantener el deseo bajo llave y evitar así su proyección en la esfera social, pues “el deseo no amenaza a una sociedad porque sea deseo de acostarse con su madre, sino porque es revolucionario (...) El deseo no ‘quiere’ la revolución, es revolucionario por sí mismo, y de un modo como involuntario, al querer lo que quiere”⁴. Según el heteropatriarcado, el hombre es el cabeza de familia que debe dejar los “trapos sucios” en casa para ser eficiente y productivo en el trabajo, aunque esto en realidad no ocurra, pues el trabajo sigue habitado por el deseo. Deleuze y Guattari evidencian las perversas estrategias del psicoanálisis y proponen una teoría alternativa: el *esquizoanálisis*⁵. Estos pensadores niegan la existencia de un inconsciente organizado en base a recuerdos y deseos reprimidos, piensan que hay que producirlo. También creen que no hay objeto de deseo definido de antemano, es decir, el deseo

2 *Los juguetes de Freud*, es un texto de Bourgeois en el que analiza al padre del psicoanálisis partiendo de la colección de estatuillas arqueológicas que tenía en su consulta. Vid. Bourgeois, Louise, “Freud’s Toys”. *Artforum International Magazine* (January 1990), New York, pp. 111-13, en: <<https://www.artforum.com/inprint/issue=199001>> (13-IX-2015)

3 En nuestra sociedad ha predominado un modelo familiar heterosexual, monógamo y patriarcal. El hombre estaba obligado mantener a su familia con el salario que, “dignamente”, debía ganar con el sudor de su frente. En cambio, la mujer debía hacer las tareas domésticas no remuneradas y ocuparse del cuidado de los hijos, es decir, debía facilitar la vida a su marido, para quien la casa debía ser un confortable lugar de descanso.

4 Deleuze, G. y Guattari, F., *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós. España, 2010, p. 122.

5 Algunas ideas fundamentales del Esquizoanálisis:

- Permanecer en el límite, adyacentes a los devenires en curso.
- La mejor posición para atender el inconsciente no es precisamente el diván.
- No hay que interpretar, sino estar atentos a los acontecimientos del deseo.
- Los dispositivos esquizoanalíticos muestran alternativas entre las que hay que elegir.
- Las cosas importantes no pasan nunca por donde se las espera: los procesos esquizoanalíticos son rizomáticos y heterogéneos.
- Hay que distinguir entre las transferencias por resonancia subjetiva e identificación personalológica y las transferencias maquínicas que son integraciones diagramáticas asignificantes.
- Ningún estadio se supera del todo sino que permanece disponible para posibles reutilizaciones.
- Toda idea de Principio y de Origen tiene que ser considerada como sospechosa.

En: <<http://www.esquizoanalisisweb.com/qu-es-el-esquizoanlisis>> (16-XI-2016)

4.2.6.

LOUISE BOURGEOIS. JE T'AIME. AUTOANIQUILACIÓN DESEADA

no tiene objeto en realidad⁶.

Así pues, el psicoanálisis intenta estructurar el inconsciente en función del complejo de Edipo, un drama sin solución que, según Jose Luis Pardo, es como un “aguijón que el deseo vuelve contra sí mismo en forma de carencia irresoluble.”⁷ Pero el deseo del que hablan Deleuze y Guattari nada tiene que ver con las fantasías eróticas, sino con nuestra capacidad de crear ficciones, las cuales podrían cuestionar o ir en contra del modelo de realidad establecido en nuestra sociedad. Este deseo se relaciona más bien con *voluntad de poder* nietzscheana, que malinterpretaron los nazis para justificar su plan de exterminio. Como se ha indicado, para Deleuze y Guattari el deseo es *revolucionario*, pues puede cargar directamente y transformar, sin ningún tipo de medicación, la esfera social y política. Por ello los flujos de deseo deben ser codificados y controlados. Y para esto el modelo tradicional de familia es una buena estrategia, pues privatiza y vuelve anti-social el deseo.

Deleuze y Guattari creen que el inconsciente funciona como una fábrica o producción deseante, algo que Freud descubrió e intentó de ocultar instaurando el drama o teatro edípico. Las teorías marxistas no deben complementarse con las freudianas. No hay diferenciadas una producción social y una producción deseante. La “producción deseante es la misma que la producción social”⁸, forma parte de la infraestructura económica que constituye la base de la superestructura jurídico-política de nuestra sociedad. “En una palabra, el descubrimiento de una actividad de producción en general y sin distinción, tal como aparece en el capitalismo, es inseparable del descubrimiento de la economía política y del psicoanálisis”⁹.

La peligrosa caladora industrial de la instalación *Cell (Arco de histeria)*, que Bourgeois coloca junto a la escultura del cuerpo mutilado, parece una metáfora de la alienación y la autodestrucción que el ser humano lleva a cabo con la técnica. Incluso podríamos hablar de un pensamiento tecnomilitar que poco a poco fue implantándose en la sociedad, dando lugar a terribles guerras, a tecnologías de control y políticas represivas como el fascismo. No olvidemos que para Nietzsche, tanto la moral como el conocimiento tecno-científico, a pesar haber surgido de la *voluntad de*

6 “Debemos distinguir: la representación reprimente, que ejerce la represión; el representante reprimido, sobre el que realmente actúa la represión; lo representado, que da de lo reprimido una imagen aparente y trucada en la cual se considera que el deseo se deja prender. Edipo es esto, la imagen trucada” Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, p. 120.

7 Pardo, Jose Luis, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, Valencia, Pre-textos, 2011. p. 255

8 Pardo, J. L., *op. cit.*, p. 211.

9 *Ídem*.

4.2.6.

LOUISE BOURGEOIS. JE T' AIME. AUTOANIQUILACIÓN DESEADA

poder, se vuelve contra la misma voluntad de poder violentando al individuo. Es decir, el conocimiento tecnocientífico y la moral, en vez de ayudar a que la desbordante fuerza creativa del ser humano (su deseo) se manifieste, hace que se repliegue contra sí misma y contra el organismo como si de un proceso autodestructivo y doloroso se tratara.

El paradigma tecnocientífico, que acaba imponiéndose como verdad suprema, es también una negación de la vida o una *voluntad de muerte*. La imponente caladora eléctrica de Bourgeois podría reflejar este drama, pues parece representar el pensamiento tecnocientífico que, a pesar de “mejorar” la vida del ser humano, lo acorrala en un angosto espacio, coartando su deseo y volviéndolo contra el propio organismo. ¿Repetir “je t’ aime” no podría ser un castigo o una forma de control interiorizada? La caladora automática de Bourgeois parece apuntar a todos esos “dispositivos de poder que trabajan nuestros cuerpos, a todas las máquinas binarias que los cortan, a todas las máquinas abstractas que nos sobrecodifican; concierne a nuestra manera de percibir, de actuar y de sentir”¹⁰

Lo curioso de todo es que para Deleuze y Guattari el deseo no es producido por la carencia o la privación de algo pues, como se apuntó, no existe objeto de deseo. Una de las conclusiones más controvertidas de esta pareja de pensadores es que *el deseo desea su propia represión*, algo difícil de asimilar si no olvidamos a Freud, a Lacán y muchas otras ideas acerca del deseo. Según Deleuze y Guattari, el servomecanismo y las políticas dictatoriales han sido consentidas y deseadas por la sociedad, por mucho que lo neguemos y nos avergoncemos de ello. Instituciones como los bancos o las cárceles, la llegada de Hitler al poder o el trabajo alienante son realidades que hemos deseado.

Fijaos en los proletarios ingleses lo que el capital, su trabajo, ha hecho de sus cuerpos (...) ¿Si uno se hace esclavo de su maquina, día tras día escofinado por ella es porque uno se ve forzado o constreñido? La muerte no es una alternativa a eso, la muerte forma parte de eso, prueba que hay goce en ello. Los desheredados ingleses no se hicieron obreros para sobrevivir, ellos han gozado del agotamiento histérico y masoquista, de permanecer en las minas y fundiciones, de los talleres en el infierno, han gozado en y de la destrucción de su cuerpo orgánico¹¹.

10 Deleuze, Guilles; Parnet, Claire; *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980, p. 156.

11 Pardo, Jose Luis. Palabras extraídas de una conferencia titulada “Capitalismo y esquizofrenia”, perteneciente a la 1ª sesión del curso de Verano PEI abierto *Cuerpo sin órganos: el gesto filosófico de Gilles Deleuze*, organizado por el MACBA el Lunes 5 de julio de 201, en: <http://www.filosofia.net/materiales/cogitos/cez7.html> (16-VI-2015).

4.2.6.

LOUISE BOURGEOIS. JE T'AIME. AUTOANIQUILACIÓN DESEADA

Así pues, las máquinas automáticas, cuyo fin inicial era liberar al hombre del servilismo del trabajo, acabó imponiendo sus ritmos de producción en todas los ámbitos de la sociedad. Estos artefactos se convirtieron en un modelo a imitar. Alrededor de ellos el hombre organizó su vida. Recordemos a Le Corbusier, para quien la casa ideal debía ser como una máquina para habitar. De lo que no cabe duda es que el hombre acabó subordinado su vida y sacrificándose por sus máquinas, acabó acomplejado y sintiendo envidia por la efectividad, la potencia y rapidez inhumanas de éstas. El servomecanismo y la compulsiva producción condicionó nuestra forma de relacionarnos, nuestros modos de pensar y de sentir e, incluso, nuestra forma de hacer guerra¹². Según Bob Blac¹³, el exceso de trabajo en nuestras sociedades occidentales parece instituir *el homicidio como forma de vida*. Este autor denuncia el capitalismo y el comunismo por fomentar la explotación de la clase obrera. Afirma que la gran cantidad de accidentes, que diariamente acaecen en nuestras sociedades del bienestar, son debidas directa o indirectamente por el trabajo. Blac piensa que el número de víctimas producidas por la actividad laboral es equiparable a las de un conflicto bélico o una dictadura.

Fig. 167. Andrei Tarkovsky. El espejo (fotogramas). 1975



Parece que con la producción mecanizada y seriada de palabras, por medio de la imprenta, se inició la Revolución Industrial. Este modo de operar se transfirió a la industria y, de ésta, se implantó en nuestra cultura. Curiosamente, la frase “je t’aime” de Louise Bourgeois, bordada de forma repetitiva en la sábana de la cama

12 Uno de los principales objetivos de la guerra es restaurar la escasez y dar salida a los excedentes de mercancía producidos por una tecnología en continua expansión que, parece ser, se llevará al capitalismo hacia su propia destrucción.

13 Las teorías de Blac son muy afines a las de William Morris o Charles Fourier.

4.2.6.

LOUISE BOURGEOIS. JE T'AIME. AUTOANIQUILACIÓN DESEADA

de *Arco de Histeria*, junto a la caladora de acero, podría recordarnos a las palabras producidas por una imprenta, una máquina que se limita a realizar la función para la que está programada, independientemente de los deseos y de las necesidades ajenas. Pero las máquinas industriales necesitan de operarios que velen por su correcto funcionamiento, es decir, necesitan de *infra-hombres* que, como prótesis, estén al servicio de la producción. Recordemos las inquietantes escenas de la película *El espejo* (1991) de Andrei Tarkovsky en las que la protagonista, después de pasar por exhaustivos controles de seguridad, corre apresurada hasta acceder al interior de la imprenta en la que trabaja. Ella pregunta y busca desesperadamente una palabra (censurada al espectador), que susurra al oído de una compañera de trabajo, mientras da la espalda a un retrato de Stalin y esquivo el objetivo de la cámara entre sollozos y apelaciones a Dostoievsky. El estruendo inhumano de la imprenta podría recordarnos al de un monstruoso tanque capaz de aplastar a cualquier hombre que se interpusiera en su camino. Estas escenas, de ensordecedor ruido, se intercalan con momentos de silencio, constituyendo un recurso fílmico cuya intención parece ser la de producir confusión y desasosiego en el espectador, quien puede creer que una terrible catástrofe acaba de ocurrir o está a punto de desatarse. Andrei Tarkovsky refleja muy bien en sus películas el clima de tensión y de incertidumbre que había en la antigua URS durante la Guerra Fría, época en la que cualquier mensaje ambiguo era censurado al ser susceptible de malinterpretarse y generar un conflicto armado¹⁴. Es interesante como las imágenes de los revolucionados mecanismos automáticos de la imprenta dan paso a desgarradoras escenas documentales de guerra en blanco y negro¹⁵. Pero, ¿por qué corre desesperadamente la mujer? Parece que es debido a una errata en un libro de la edición nacional, cuya impresión no podía ser parada una vez activada la monstruosa e inhumana imprenta. La mujer se siente avergonzada y culpable por un insignificante accidente que, debido a su reproducción seriada, podría tener funestas consecuencias socio-políticas.

La mujer de la imprenta de la película de Tarkovsky es víctima, como lo es también la mujer del poemario “Matar a Platón”,

14 Un ejemplo fue un error en la traducción del discurso que Nikita Khrushchev, el primer secretario del Partido Comunista de la Unión Soviética, dio en la embajada de Polonia en Moscú. Éste generó un revuelo socio-político en occidente al ser interpretado como una amenaza. Vid. McDonald, Fiona, “Los peores errores de traducción de la historia”, en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/03/150207_vert_cult_peores_errores_traducion_yv> (31-XI-2016)

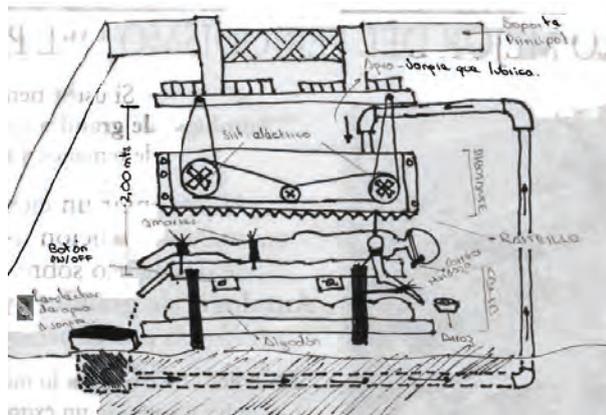
15 Como son la secuencia de imágenes de los grupos de niños republicanos embarcando en Euskadi para viajar a Rusia tras el estallido de la Guerra Civil Española, las cuales se encadenan con escenas de la explosión de la bomba atómica en Iroshima o de las tropas rusas extasiadas arrastrando la pesada artillería por un barrizal. El capítulo de la imprenta establece sutiles relaciones de multiplicidad, rompiendo con la narración convencional. “El artista debe ser “capaz de rebasar los límites de la lógica rectilínea para expresar la naturaleza específica de los vínculos sutiles y de los fenómenos profundos de la vida, su profunda complejidad y verdad”. Tarkovsky, Andrei, *Esculpir el tiempo*, Ediciones Rialp, 2008, p. 40.

4.2.6.

LOUISE BOURGEOIS. JE T' AIME. AUTOANIQUILACIÓN DESEADA

quien es violentada por el sonido que, como “proyectil”, produce un tráiler de acero cuando aplasta a un transeúnte contra una esquina. La escultura andrógina de *Arco de histeria* también parece ser víctima de la agresiva sierra de calar con la que se encuentra a solas. El cuerpo arqueado parece apoyarse incómodamente sobre la cama, sobre la letanía je t' aime” bordada en las sábanas. Esto puede relacionarse con ciertos métodos de castigo cuyo fin es saldar y restaurar una falta cometida haciendo que interioricemos la culpa (nos convenzamos de ella) mediante actos repetitivos. La Cell de Bourgeois incluso podría remitirnos al capítulo de *En la colonia penitenciaria*, una novela de Kafka en la que un soldado, atado boca abajo, sobre un lecho cubierto de algodón, es torturado por una monstruosa máquina. Ésta, durante doce horas, labra en su espalda con unas rastras de vidrio la causa desconocida por la que es castigado. El momento más sorprendente del relato es cuando el verdugo libera al condenado, ocupa su lugar y estalla la máquina. Parece que Kafka nos advierte con este capítulo la transición del modelo antiguo penitenciario, en el que el poder estaba jerarquizado y visible, al modelo actual de control, en el que el verdugo no es tan evidente, pues las relaciones de poder son mucho más sutiles.

Fig. 168. Ilustración de Sergio Díaz-Luna. En: <http://distopiaurbana.tumblr.com/post/36666397151/la-colonia-penitenciaria-kafka>



El servomecanismo en nuestra sociedad ha sido interiorizado hasta tal punto de corroer nuestras relaciones más íntimas y constituir un modo de vida. Interesantes son los relatos del pensador Jean Améry a cerca de sus experiencias como preso en el campo de concentración de Auschwitz. El filósofo judío fue apresado y torturado por los miembros de la Gestapo que, con los rostros cubiertos, actuaban como autómatas incapaces de empatizar con las víctimas. A pesar de todo, Améry pensaba que sus verdugos eran inocentes, pues los consideraba víctimas de la gran maquinaria nazi de la que formaban parte, es decir, de la “fábrica de muerte”¹⁶ que fue consecuencia del capitalismo.

16 Améry, Jean, *Más allá de la Culpa y la expiación*, Valencia, Pre-textos, 2013, p. 63.

4.2.6.**LOUISE BOURGEOIS. JE T'AIME. AUTOANIQUILACIÓN DESEADA**

Améry describe detalladamente cómo fue conducido por un laberinto de oscuros pasillos hasta el sórdido calabozo en el que fue torturado, cuyas bóvedas le devolvían el sonido de sus propios gritos. También relata cómo fue cosificado hasta verse como un animal de matanza sin derechos ni dignidad que podía ser maltratado de forma impune. El filósofo escribe:

Una ligera presión con la mano provista de un instrumento de suplicio bastaría para transformar al otro, incluida su cabeza, donde tal vez se conservan las filosofías de Kant, Hegel y las nueve sinfonías completas y *El mundo como voluntad de poder y representación*, en un puerco que grita estridentemente de terror cuando lo degüellan en el mata-dero.¹⁷

Améry experimentó durante su tortura cómo eran reducidos su lenguaje a un amasijo de sonidos y su cuerpo a un “haz de funciones físicas en su agonía”¹⁸. Esto puede conectar con la violencia de sesiones de electroshock que recibió el poeta Antonin Artaud en el psiquiátrico. Debido a la fuerte contracción de los músculos que le producían las descargas, Artaud llegó incluso a perder sus dientes y a fracturarse una vértebra; además de sufrir severos problemas cognitivos que llegaron a incapacitarlo intelectualmente y a causarle graves trastornos de identidad¹⁹. ¿Hasta qué punto el sufrimiento de Artaud se debió a este tipo de técnicas médicas alienantes? La violencia que Artaud sufrió durante las sesiones de electroshocks parece conectar con la violencia que ejercía contra el propio lenguaje, el cual lleva hasta sus límites. “Sólo escribo lo que he padecido en cada centímetro de cuerpo,” afirma²⁰. Artaud, por medio de insultos, enomatopeyas y palabras sin sentido (glosolalia), que actúan a modo de latigazos o descargas, pretende liberar el impulso vital que atrapa el lenguaje y transmitir al lector-espectador puras sensaciones físicas. Artaud pensaba que la vida misma era la parte no representable de la representación, y que la creación artística era como una convulsión continua o un estado de crisis constante²¹. Artaud critica severamente el logocentrismo y las técnicas de control de nuestras sociedades modernas que han

17 *Ibidem*, p. 100.

18 *Ibidem*, p. 63.

19 La terapia electroconvulsiva (TEC) fue ideada por el neurólogo Ugo Cerletti tras observar cómo eran electrocutados los cerdos en un matadero de Roma. Este cruel método, además de implantarse en los hospitales, fue aplicada por la CIA a prisioneros y enemigos durante la Guerra Fría con el fin provocarles severas amnesias. La TEC requería de la administración de drogas alucinógenas y de un duro aislamiento sensitivo que les hacían incluso perder el habla y la capacidad de caminar. Gastón Ferdière, el psiquiatra de Artaud, fue pionero en utilizar la TEC, cuyos efectos eran similares a los de una lobotomía.

20 Artaud, Antonin, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2007, p. 49.

21 Esto es lo que Artaud quería transmitirnos en el “Teatro de la crueldad”. *Vid.* Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1999.

4.2.6.

LOUISE BOURGEOIS. JE T'AIME. AUTOANIQUILACIÓN DESEADA

cosificado al ser humano, reduciéndolo a masa y a número abstracto. Este poeta piensa que los humanos han sido avasallados, siendo su espíritu o interior reemplazado por un contenido falso con el que, confundidos, se identifican. Cree que el hombre, que por naturaleza posee una creatividad libre y desorbitada, ha sido convertido en un autómatas sin opinión ni iniciativas propias. Como Deleuze y Guattari, cree que deseamos nuestra propia represión y aniquilación. Artaud piensa que “el cuerpo nunca es un organismo/los organismos son los enemigos del cuerpo”²². El poeta quería rebelarse contra los poderes autoritarios que lo oprimían (dios, la razón, la sociedad) convirtiéndose en un “un cuerpo sin órganos”, una expresión en la que Deleuze y Guattari se inspiran para crear uno de los conceptos más controvertidos de su pensamiento, *el cuerpo sin órganos*. “Un cuerpo sin órganos está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan”²³.

Curiosamente, la escultura andrógina de la instalación de Bourgeois tiene la espalda arqueada, la típica postura que una persona histérica adopta cuando, durante la fase cataléptica, se contraen fuertemente sus músculos de forma involuntaria. Este shock o accidente nervioso repentino puede ser inducido en el paciente histérico por medio de sustancias químicas o intensos sonidos. Charcot, con un gong, provocaba convulsiones en sus pacientes histéricas que estudiaba durante sus clases magistrales en Salpêtrière. Este lugar, que solían llamar “el pequeño arsenal”, fue el hospicio de mujeres más grande de Francia. Salpêtrière fue una gran “máquina óptica”, en la que gran cantidad de histéricas, bajo la mirada analítica del médico, eran obligadas a confesar todo tipo de detalles durante largas sesiones de hipnosis. Según Didi-Huberman, las posturas extravagantes y eróticas de estas mujeres, que podemos ver muchas fotografías, que fueron tomadas con el fin de estudiar los síntomas de la histeria, fueron manipuladas y teatralizadas con el objetivo de ilustrar las ideas preconcebidas que Charcot sobre esta enfermedad. Fue “Salpêtrière, el gran asilo de mujeres, el antiguo polvorín, el error histórico de 1792 (*Un complot de las mujeres* que había estado asociado al complot de las cárceles”) y esa “terrible matanza de mujeres que la historia jamás ha mostrado”²⁴. Louise Bourgeois, en su instalación *Cell (Arco de Histeria)*, parece sugerir el estruendoso ruido de la revolucionada sierra de calar que, como los golpes de gong de Charcot, podía constituir un violento estímulo

22 Versos de un poema (sin título) que es publicado en la revista 84, nº 5-7, 1967-49, y que es citado por Deleuze varias veces (en *Lógica del sentido*, *El Antiedipo* y en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*).

23 Deleuze, G.; Guattari, F., “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2012, p. 158.

24 Didi-Huberman, Georges, *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 22.

4.2.6.

LOUISE BOURGEOIS. JE T' AIME. AUTOANIQUILA- CIÓN DESEADA

capaz de inducir convulsiones a un histérico. Pero el cuerpo histérico de la escultura parece también un “cuerpo sin órganos”, un cuerpo intensivo e incontrolable que no atiende ni a razones ni a voluntad.

Deleuze y Guattari creen que la causa del trastorno, de la neurosis o la psicosis, está en la producción deseante, en su relación con la producción social. También piensan que la esquizofrenia es un trastorno producido por nuestro sistema capitalista²⁵

El concepto de *máquina deseante de Deleuze*, que posteriormente es reemplazado por el de *agenciamiento*, nada tiene que con lo maquínico. Una *máquina deseante* no la conforman engranajes conectados entre sí. Tampoco funciona como un conjunto de órganos u organismo cuyas partes se estructuran en aparatos y sistemas. Una *máquina deseante* es más bien un grupo de objetos independientes y heterogéneos (hombre, animal, cosa o herramienta) que, como multiplicidad, es recorrida por flujos de deseo. Un *cuerpo sin órganos* no es una cosa concreta y definida. Éste deviene, oponiéndose al ser y a toda permanencia. Para Deleuze lo importante es dar cuenta de las fuerzas de anorgánica que viene de afuera e impulsa nuestra vida. El *cuerpo sin órganos* deleuzeano está atravesado por una red de fuerzas invisibles. Una máquina deseante o un cuerpo sin órganos es difícil de imaginar. El mismo deseo crea un plano de inmanencia mientras agencia o máquina. Un *cuerpo sin órganos* es un cuerpo anárquico y siempre en fuga, en el que el deseo, sin codificar, busca agenciar con todo tipo de seres y objetos. Un cuerpo sin órganos no entiende de dualismos, deviene animal, planta, herramienta, cosa, etc., por ello puede ser revolucionario, porque conecta fuera de las formas normalizadas. La escultura del cuerpo histérico sin brazos ni cabeza de la instalación de Bourgeois parece un cuerpo sin órganos, un cuerpo en fuga cuyo deseo, que carece de objeto, desea su propia represión. Como indica las palabras “je t' aime” bordadas con hilo rojo que, como sangre, parece derramarse sobre la sábana.

25 “La esquizofrenia como proceso es la producción deseante, pero tal como es al final, como límite de la producción social determinada en las condiciones del capitalismo. Es nuestra “enfermedad”, la enfermedad de nosotros, hombres modernos. Fin de la historia, no tiene otro sentido...” El esquizo lleva los flujos descodificados, les hace atravesar el desierto del cuerpo sin órganos, donde instala sus máquinas deseantes y produce un derrame perpetuo de fuerzas actuantes. Ha pasado el límite, la esquizia, que siempre mantenía la producción de deseo al margen de la producción social, tangencial y siempre rechazada. El esquizo sabe partir: ha convertido la partida en algo tan simple como nacer o morir. Pero al mismo tiempo su viaje es extrañamente in situ. No habla de otro mundo, no es de otro mundo: incluso al desplazarse en el espacio es un viaje en intensidad, alrededor de la máquina deseante que se erige y permanece aquí. Pues es aquí donde el desierto se propaga por nuestro mundo, y también la nueva tierra, y la máquina que zumba, alrededor de la cual, los esquizos giran, planetas de un nuevo sol.” Deleuze, G. ; Guattari, F., *El Anti*, op. cit., p. 136.

4.2.6.

LOUISE BOURGEOIS. JE T'AIME. AUTOANIQUILACIÓN DESEADA

La vida y la obra de Louise Bourgeois son idóneas para ser interpretadas psicoanalíticamente. La artista provenía de una familia burguesa dedicada a la restauración y a la comercialización de antiguos tapices. Los traumas infantiles, causados por las prolongadas ausencias y los deslices de su padre con la niñera, son temas recurrentes en su obra. Su casa reflejaba muy bien el típico drama familiar freudiano. Sin duda, suele hablarse de los traumas familiares de Bourgeois, aunque poco de sus traumas de guerra. Para comprender mejor su producción artística es importante tener en cuenta las experiencias que tuvo esta artista en el frente cuando visitaba a su padre y cuando ayudó como voluntaria a curar a los soldados. Cuando Bourgeois era niña se mudó con su familia a una casa apartada de la guerra. A pesar de ello, afirmó no sentirse segura, pues los sonidos de las armas, que se escuchaban de lejos, se colaban por las ventanas²⁶. No es extraño que, debido a la gran cantidad de soldados heridos que vio, y a las fantasías con el matadero que tenía en frente de casa, llegara a obsesionarse temas como el cuerpo amputado y la herida. Louise Bourgeois fue testigo de las atrocidades provocadas por las nuevas armas de destrucción masiva, producto del desarrollo técnico de las dos sucesivas revoluciones industriales. Cuando Bourgeois hablaba de las heridas no sólo hablaba de las suyas propias o de aquellas que tenemos en partes concretas de nuestro cuerpo, hablaba de las atrocidades de la guerra, de las heridas de una sociedad desmembrada, como si hubiera comprendido en una sola violencia todas las violencias. Su obra trasciende los aspectos individuales y apunta a esa universalidad típica de quien sabe captar los acontecimientos, de quienes se des-individualiza y confunde los límites de su propio yo. Bourgeois acepta la herida-acontecimiento que la precede, la encarna como el estoico Joe Bousquet. La escultora es consciente de un dolor compartido, de nuestro suelo común a pesar de nuestras miserias (de ahí si compasión). Su producción artística funciona como una multiplicidad, como un conjunto de resonancias o ecos que, de poderlos intuir, nos conectarían con espacios y tiempos heterogéneos. La instalación *Cell (Arco de Histeria)*, que parece aludir a varios planos de realidad simultáneos, en el que parecen convivir aspectos biográficos y sociales, podría reflejar el alienante y destructivo servomecanismo deseado en nuestra sociedad. ¿Hasta qué punto son accidentales los numerosos traumatismos, enfermedades y muertes causados por el estilo de vida destructivo en Occidente? ¿Estos accidentes son deseados?

26 Frente al matadero local y el río Creuze de la localidad de Aubusson, cuyas aguas eran propicias para la tinción de tapices al ser ricas en tanito.

05

CONCLU- SIÓN

5.0.

La creación artística, una vez liberada del modelo de mimesis, puede ser “una forma de conocimiento basado en el principio de comunicabilidad de complejidades no necesariamente inteligibles”¹, es decir, lo que no puede ser comprendido racionalmente, puede ser aprehendido desde la estética o desde el arte.

Como nos advirtió Nietzsche, seguimos usando conceptos o metáforas muertas de las que hemos olvidado su carácter ficcional. Las palabras condicionan y crean nuestra realidad y, por más que subvirtamos el lenguaje, no podemos escapar de su poder, a menos que callemos o dejemos la página en blanco. Con la crisis de la metafísica clásica parece que ya no sabemos cómo pensar, decir o juzgar de forma no representativa. Esto no quiere decir que no podamos representar, sino que la mimesis, guiada por ideas o verdades eternas y absolutas, deja de tener sentido en la actualidad. De hecho, hoy en día, poseemos más imágenes que nunca debido a la gran cantidad de medios técnicos que nos propician las nuevas tecnologías. Pero éstas representaciones -de representaciones- parecen haber perdido su origen, siendo imposible poder

1 Wagensberg, Jorge, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Tusquets, p. 1989, p. 100.

5.0.

saber a qué atenernos y que es lo “real”. A pesar de todo, seguimos utilizando muchos conceptos abstractos grandilocuentes de los que no sabemos a qué “realidad” apuntan, si es que apuntan a alguna. Un artista cuando crea, no sólo trata con conceptos propiamente dichos, sino con imágenes. Su labor no es descubrir e imponer verdades, sino crear ficciones y sugerirnos participar mientras duren. Ya lo advirtió Platón, el artista es un mentiroso, pues participa de todo lo que, precisamente, *no es*.

Aunque el lenguaje artístico sea muy diferente al filosófico y al científico, que tienen su propio cometido, no quita que pueda darse una trans-disciplinariedad y transversalidad del pensamiento. Deleuze piensa que una idea es un fenómeno bastante extraño, siendo de naturaleza radicalmente distinta una idea artística de una idea filosófica.

Si el hombre es un insólito fenómeno en el universo, una obra de arte (o una tarta de manzana) es un objeto aún más extraño, pues era necesaria formación previa y accidental de dicho hombre. Una obra de arte es un objeto muy organizado que funciona, en ocasiones, como un accidente que tambalea nuestras certezas y nos obliga a replantearnos nuestras ideas sobre el mundo y nosotros mismos. Pero las obras de arte no son conceptos, sino artefactos que pueden comunicar al espectador realidades sumamente complejas mediante imágenes, texturas y colores. Tal es el caso de esos acontecimientos deleuzeanos que, invalidando al verbo “ser” y el lenguaje proposicional, provoca una fractura del lenguaje y del entendimiento.

El arte es un lenguaje con sus propias “leyes”, cuyo contenido es inseparable de su medio de expresión. El artista necesita materiales y una involucración del cuerpo diferente al lenguaje hablado. Éste piensa haciendo (modelando, dibujando, pintando o realizando una performance). Y este hacer genera ideas imprevisibles y afectos -y viceversa-, de tal complejidad que es imposible expresarlas con palabras. Además, debido al logocentrismo de nuestra cultura, lo que no puede ser conceptualizado, suele subestimarse, siendo relegado al ámbito de la ficción o al de la inexistencia (la del no-ser). El acontecimiento participa de lo que el artista *no es*, del *devenir*, de esa vasta realidad intempestiva y potencial que, sin poder decirse tan siquiera que exista, *insiste* y nos fuerza a pensar, a crear obras y conceptos.

El científico conoce las limitaciones de sus códigos y lenguajes, y sacrifica la infinitud que no abarca. El artista (o el enamorado) pretende todo lo contrario: que su pobre imagen finita tenga la capacidad de arrastrar la infinitud de la complejidad primera. Declara no conocer los límites de su

5.0.

lenguaje, pero confía que de una punta visible que llama al interés del prójimo se pueda deducir una inmensidad oculta (...) Pero hay que rechazar la ingenua pretensión de que el arte es una forma de conocimiento agraciada con la facultad de acceder a verdades metafísicamente garantizadas, a la esencia de las cosas, a las cosas en sí. No hay mínima ventaja del arte sobre la ciencia en este sentido (...) se puede prescindir de la razón para hacer arte, pero no para hablar sobre el arte²

Por todo esto he optado ofrecer aquí, a modo de conclusión, una serie de proyectos personales que ilustrarán, de manera mucho más precisa que el discurso, los temas tratados teóricamente a lo largo de esta tesis.

“PARA QUÉ QUIERO PIES”

Para qué quiero pies fue un proyecto *site specific* para *El Palmeral de las Sorpresas* del Muelle 2 de Málaga (el Espacio Iniciararte de la Junta de Andalucía), en el que se llevaron a cabo dos instalaciones artísticas. Con este proyecto de exposición, que fue fruto de una confluencia entre diferentes disciplinas (historia, arqueología, música, literatura, etc), se pretendía establecer un diálogo entre el arte contemporáneo, la arquitectura del edificio y su entorno, siendo el paisaje portuario una parte constituyente del mismo.

El Espacio Iniciararte se construyó en el mismo emplazamiento del desaparecido *Silos de Málaga*, edificio histórico en el que se almacenaba el trigo, que era importado por los barcos, para abastecer a los malagueños en los duros años de postguerra. Uno de los elementos arquitectónicos imprescindibles para el desarrollo del proyecto fue la gran pantalla de cristal transparente de la sala de exposiciones que, a modo de gran ventana abierta al mar, invita al espectador a disfrutar de las vistas del puerto, cuyo paisaje cambia con las variaciones atmosféricas y continuo trasiego de transeúntes y barcos.

5.0.



Fig. 169. Vistas del puerto de Málaga con el desaparecido Silos.

Sin duda, el Mediterráneo ha sido y es un lugar de tránsito. Numerosos mitos constatan la influencia de este mar, en torno al cual se han desarrollado numerosas civilizaciones desde la antigüedad. No olvidemos que los relatos mitológicos, protagonizados por seres sobrenaturales, constituían el principal sistema de creencias en la antigüedad clásica. Aunque el conocimiento científico y filosófico se impuso sobre el mito, desestimado por su falta de rigor o irracionalidad, éste aún sobrevive en nuestra cultura. El carácter atemporal, abierto y cambiante de los mitos, hacen que éstos puedan adaptarse a diferentes contextos o situaciones, proporcionando así infinitas lecturas.

Fig. 170. Vistas del puerto de Málaga desde el interior de la sala de exposiciones.



Fig. 171. Edificio El Palmeral de las Sorpresas en su inauguración.



Para qué quiero pies
David Escalona

Fig. 172. Espectador en antesala contemplando video.



5.0.

Podríamos hablar de un pasado latente que no pasa y que podría manifestarse en los rincones, gestos o costumbres más insospechados, algo que pretendía demostrar Aby Warburg y Walter Benjamin, historiadores que apuestan por una relectura de la historia a través de montajes, de la yuxtaposición de objetos e imágenes que, a pesar de ser heterogéneas, mantienen conexiones íntimas y secretas. Este modelo, que se opone al método positivista que ha imperado en la historiografía, aboga por una relación más subjetiva o afectiva con el pasado. El objetivo de estos historiadores era desmontar los grandes relatos históricos y hacer otras lecturas o micro-relatos partiendo de imágenes supervivientes que, según ellos, eran capaces de mostrar lo que permanece en las lindes, grietas y resquicios de la historia³. Pero para ello es necesario concebir la historia como una red dinámica y abierta con rupturas, discontinuidades y puntos de fuga. Parece ser que la obsesión que tiene del hombre en hacer relatos históricos obedece a su necesidad de dotar de coherencia y previsibilidad a la contingencia del mundo en el que sobrevive.

Para qué quiero pies lo conforma una constelación de obras -de diferentes soportes, técnicas y épocas-, con las que se invita al espectador a reflexionar fuera de los compartimentos estancos, de las diferentes disciplinas y de las respectivas categorías o periodos históricos. En este proyecto se pueden distinguir tres partes diferentes con obras que dialogan entre sí:

Antesala

S/T, 2015

Vídeo monocal, 2:39 min

Acción grabada con el Mercurio del Museo Arqueológico de Málaga

Patio

S/T, 2015

³ Warburg, con su Atlas Mnemosyne, pretendía poner en marcha un tipo de pensamiento al servicio de las imágenes y de la creatividad. Didi- Huberman, encuentra muchas similitudes entre su método y el pensamiento deleuzeano, pues los dos constituyen un saber no axiomático y problemático basados en el devenir. El Atlas Mnemosyne, en el que se amalgaman imágenes y tiempos heterogéneos, a modo mesetas deleuzeanas, preconiza el pensamiento contemporáneo. No es extraño que el Atlas Mnemosyne de Warburg fuera fruto de un pensamiento anómalo y desbordante, que partiera de la necesidad del propio autor dar cuenta de los acontecimientos que llegaron a desbordarlo. Según Didi- Huberman, tanto Warburg como Nietzsche eran como sensibles sismógrafos capaces de intuir los ecos o resonancias que recorrían la historia y que, tras romperse, enloquecieron. Tras estallar la II Guerra Mundial, Warburg fue ingresado en un sanatorio mental debido a sus brotes psicóticos. Debido a que los límites entre su yo y la realidad externa se había escindido, se sentía responsable de todo cuanto ocurría. ¿No fue debido quizá a que, como “un hombre libre” llegó a comprender “todas las violencias en una sola violencia”?

5.0.

Instalación

Medidas variables, técnica mixta (trigo, zapatos de charol, urraca, bastón de madera y acero, trompeta de metal cromado)

Sala Principal

El carro de Apolo, 2015

Medidas variables

Técnica mixta (carro de ruedas bañado en oro, urracas, trigo y trompeta de metal cromado)

S/T (Espejo), 2015

Técnica mixta (metacrilato-espejo sobre muro móvil y urraca)

600 x 320 x 40 cm

Puntos de apoyo, 2015

Técnica mixta (braille dorado sobre barras de madera)

640 x 10 x 10 cm

S/T (Pomo), 2015

Técnica mixta (pomo de metal cromado, cordel y diente de resina)

Haciendo un recorrido inverso al planteado en la visita de la exposición, nos podemos encontrar con la pieza protagonista, *El carro de Apolo*, una silla de ruedas bañada en oro que alude, como su título indica, al dios griego del Sol, astro que ha sido venerado por todas las culturas. No olvidemos que el Sol es tan sólo una de los trillones de estrellas existentes en el universo, cuya composición química nos recuerda a nuestro origen común y estocástico. A pesar de que la existencia del hombre, y de la historia del arte, sea un insignificante lapsus en el vasto universo, constituye un acontecimiento extraordinario que no hemos de valorar en función de la cantidad, del peso, del espacio o del tiempo. La maquinaria química de la célula más simple de nuestro cuerpo es mucho más compleja y produce más calorías por unidad de masa que el propio Sol.

SALA DE EXPOSICION

puntos de apoyo

VENTANAL

SALA

El carro de Apolo

espejo

video

ANTESALA

escultura
pomo



Fig. 173. Fig. Plano montaje de exposición en Sala IniciarTE.

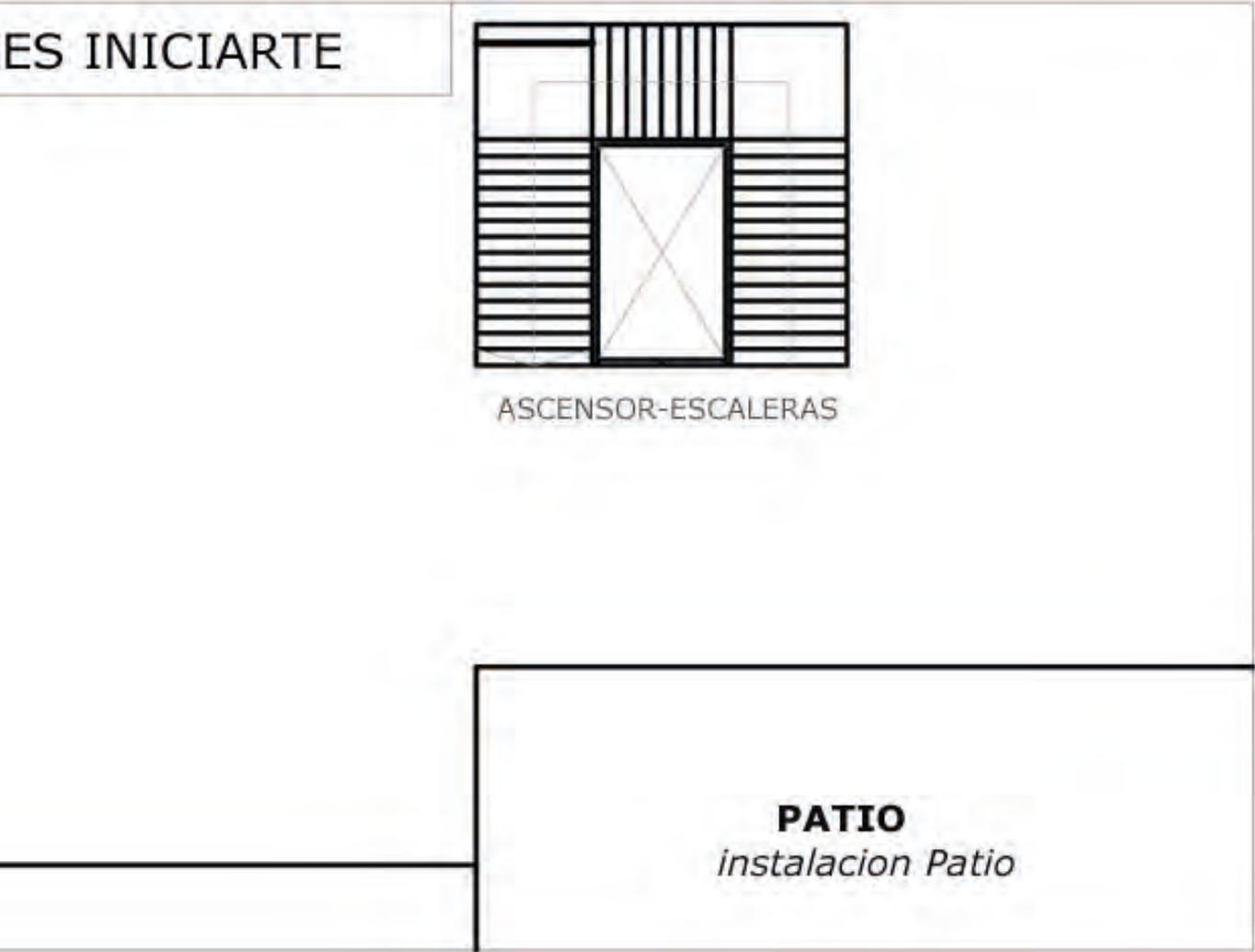




Fig. 174. David Escalona. Detalle de la instalación El carro de Apolo. 2015.



5.0.

La obra *El carro de Apolo* surgió cuando contemplé el movimiento cíclico de sol (imposible ver de frente) desde el gran ventanal de la sala. El fin del oro, de gran poder evocador, era reflejar los rayos solares e incidir así en los cambios lumínicos que cada día se producían en la sala, desde que amanecía hasta que anochecía. Mientras que Apolo era el dios de la música, del buen orden y el equilibrio racional, Dioniso era la deidad de los excesos, la locura, la frenética danza y el caos. Apolo era también un dios terrible que podía hacer enfermar a las personas con las flechas que disparaba (los llamados “los golpeados por el sol”). Pero el resplandeciente carro dorado, colocado frente al ventanal, está vacío y, además, es para una persona discapacitada. Asimismo parece aludir a un cuerpo que se ha desmaterializado o ha trascendido. Los pájaros negros que acompañan la silla de ruedas aluden al cuervo⁴ que, según la mitología clásica, era el sirviente de Apolo⁵, como se representa en un vaso cerámico del Museo de Delfos.

Fig. 175. Medallón de una copa proveniente de una tumba (Museo de Delfos). 480-470. Apolo, sentado sobre una silla con pies en forma de patas de león, lleva un chal color rojo y una corona de laurel. Con la mano izquierda toca la lira, mientras que con la derecha ofrece una libación con una copa ritual. El cuervo que lo acompaña recuerda los amores de Apolo con la bella Coronis, hija del Rey Phlegyas.



Por otro lado, está el círculo de trigo de 4m de diámetro, con el que se intenta recordar el Silos de Málaga, que fue destruido para construir una serie de edificios de cristal en la nueva ampliación del puerto, entre ellos el que alberga la exposición. Esta arquitectura representa la consumación del racionalismo arquitectónico que, en vez de conciliar la naturaleza y el hombre, lo ha aislado de su entorno. Por esta razón se ha intentado con este proyecto de exposición propiciar una mayor comunión entre el interior y el exterior del edificio, como pretendía el utópico Bruno Taut con su *Casa de Cristal* de Colonia a pesar de sus contradicciones.

4 Debido a que el cuervo es una especie protegida, está prohibida su utilización en exposiciones, por lo que se optó por el uso de urracas, que pertenecen a la familia de los córvidos.

5 El color negro de las plumas del cuerpo, según la mitología, se debe a que fueron quemadas por Apolo como castigo. El cuervo también es símbolo solar en otras culturas, como en el antiguo Egipto y en China.

Fig. 176. David Escalona. Instalación El carro de Apolo. 2015.



Fig. 177. David Escalona. Instalación El carro de Apolo. 2015.





5.0.

Con la forma circular de la capa de trigo sobre el suelo se quería insinuar el movimiento cíclico del sol, al tiempo lineal de instantes sucesivos o tiempo de Cronos. Los pájaros dispuestos en la sala, tanto dentro como en la periferia o fuera del círculo, son una metáfora del tiempo intempestivo del Aión o de los acontecimiento que, liberado del tiempo cronológico, nos sobrevuela. La instalación evoca la paradójica presencia de un cuerpo ausente, de un cuerpo-acontecimiento liberado del tiempo lineal, del peso de la historia, de su memoria e individualidad. Parece como si un cuerpo discapacitado o accidentado se hubiera transformado en un “extra-ser” que, como puro infinitivo despersonalizado e intangible, podemos intuir, aunque no podamos conocerlo. Con *El carro de Apolo* se alude a la “contra-efectuación” del suceso o accidente de la que habla Deleuze, es decir, ese efecto incorpóreo de superficie que, partiendo del cuerpo, de sus acciones y pasiones, de sus dolores y desgracias, los trasciende, constituyendo una extraña transcendencia (sin transcendencia)⁶. El espectador no puede hacer relato alguno de la instalación. Lo importante es que capte una multiplicidad de ecos y resonancias, que participe de ella deviniendo carro, pájaro, luz, trigo, música, marina, etc.

El objetivo del gran espejo, colocado en el muro del extremo distal de la sala, frente al gran ventanal, es crear una ilusión óptica. En su “superficie sin espesor”⁷ el espectador puede ver la imagen reflejada de su cuerpo, que va adquiriendo mayor proporción y nitidez en la medida que se acerca a dicho espejo. Con este juego de reflejos se intenta aludir tanto a la realidad cambiante del mito, que funciona como un espejo deformante, como a la existencia de la “realidad” irrepresentable del acontecimiento que, aunque sea un efecto de nuestro cuerpo y de sus acciones, nos esquiva como si conformara otra dimensión. Esta idea es reforzada por las obras del pomo⁸ y los pasamanos de madera (*puntos de apoyo*) que, al verse reflejados en el espejo, insinúan la posibilidad de “abrir” un “espacio” intangible e ilusorio sin estables asideros en los que agarrarse⁹.

6 El acontecimiento era lo opuesto a una historia o un drama, lo contrario al resentimiento, que es un estado que necesita de un sujeto, de un juicio de valor, cuando el acontecimiento el yo se adelgaza.

7 Recordemos que “superficie sin espesor” es una metáfora deleuzeana del acontecimiento.

8 En el pomo hay amarrado un cordel con una muela de largas raíces, una metáfora de mi infancia que alude a la dolorosa pérdida de la inocencia. Según Deleuze el niño tiene capacidad de captar los acontecimiento debido, precisamente, a su inocencia, a su capacidad de jugar con lo aprendido. Pero Deleuze prefiera a las niñas que los niños, a menos que sean tartamudos o zurdos.

9 el acontecimiento se corresponde a la peligrosa “realidad” de los simulacros o del devenir – del ser en cuanto no-ser- que fue considerado vía muerta por Platón-.

Fig. 178. David Escalona. Para qué quiero pies. Detalle de reflejo deformado de los espectadores en el espejo.





Fig. 179. David Escalona. Detalle de *Puntos de apoyo*. 2015.



5.0.

Las barras de ballet, dispuestas en la pared lateral de la sala, tienen el mismo título (*Puntos de apoyo*) que el texto que escribió Frida Kahlo en su diario personal antes de perder la pierna derecha. El mismo texto, al estar inscrito en braille dorado a lo largo de las barras, brilla cuando es iluminado por los rayos de sol que entran en la sala por el ventanal. Esta obra plantea una contradicción, pues el mensaje de sus *puntos brillantes, que son como puntos de luz* que no los puede ver un ciego, sólo puede ser descifrado por un invidente o alguien que conozca el lenguaje braille. El juego que se establece entre la capacidad y la incapacidad de ver es interesante. ¿Qué tipo de visión se insinúa con *Puntos de apoyo*?

Fig. 180. Frida Kahlo. Texto y dibujo *Autorretrato con pierna vendada y alas de paloma*. 1953.



Las barras de madera o pasamanos son un artefacto del que se sirven los bailarines para mantenerse en equilibrio y no caer mientras realizan arduos ejercicios de danza, mientras ensayan movimientos y entrenan su cuerpo forzándolo al límite de lo soportable. Esto parece una ironía, pues Frida Kahlo, a quien apodaban de niña por su cojera “pata de palo”, estuvo confinada en una silla de ruedas y tuvo que utilizar numerosos corsés y prótesis ortopédicas. A pesar de la movilidad reducida de la artista mexicana y los terribles dolores que la aquejaban, pudo crear con y a pesar de la contingencia. La fragilidad de su cuerpo hizo que su vida alcanzara su máxima potencia, o “Gran salud”¹⁰.

Interesantes son los seres alados que dibuja Kahlo en su diario, cuyo facsímil se expuso abierto en la sala para que los visitantes puedan ojearlo. El dibujo *Autorretrato con pierna vendada y alas de paloma* (1953) que realiza la artista, puede recordarnos a un ángel caído u hombre pájaro, los cuales pueden ser metáforas del tiempo del Aión que, deviniendo presente y pasado, esquiva nuestro presente. Éste dibujo conecta con la escultura romana de *Mercurio* del Museo Arqueológico de Málaga (S. I-II d.C), el dios alado que, con sus miembros amputados, es el protagonista de la videocreación que podía verse en un monitor situado en

10 Entendida como creatividad desbordante que estimula la vida, según la perspectiva nietzscheana, un concepto que utiliza Deleuze, quien pone como ejemplo a Virginia Woolf o F. Scott Fitzgerald, escritores de salud frágil. La capacidad creativa, desencadenada a raíz de un estado patológico o accidente, es considerada por el neurólogo Oliver Sacks como salud.

5.0.

la entrada de la sala, justo detrás del muro-espejo. El vídeo es parte de una acción grabada, en la que la pesada talla de mármol, sostenida con dificultad por tres personas (un guarda de seguridad, un restaurador y una técnico de montaje del Museo Arqueológico) va siendo girada y acariciada cuidadosamente en un almacén, el lugar en el que se encontraba los días previos a su restauración.

Fig. 181. Mercurio, siglo I-II d.C., Museo de Málaga.



Fig. 182. David Escalona. Fotograma del vídeo de acción grabada con el Mercurio del Museo Arqueológico de Málaga. Vídeo Monocanal . 2:39 min.

El audio de la videocreación está compuesto también por sonidos ambientales del puerto de Málaga (canto de pájaros, ruidos de barcos, etc), siendo característico los golpes del martillo contra un yunque que, con el compás de un *martinete*, marca el ritmo de la secuencia de imágenes. Esto contrasta con las imágenes del cuerpo roto del dios Mercurio. El martillo podría ser el causante del destrozo de dicha escultura o, por el contrario, podría aludir a los golpes de cincel con el que fue construida, siendo una metáfora de la técnica que necesita el inadaptado hombre para construir artefactos o prótesis y poder sobrevivir en un mundo que le es contingente, para crear representaciones de ídolos que puedan dar sentido a su incierta y frágil existencia.

5.0.

Ese repicar metálico, *en presencia* de lo mitológico, puede conectarnos con el dios Vulcano, dios del fuego, entre cuyas misiones, como dios herrero, estaba la de forjar las armas para otros dioses. Y así, en este cúmulo de referencias, surge un dios que sufría una profunda cojera. De nuevo la incapacidad. Y no podemos dejar de recordar, en esa catarata de citas, *La fragua de Vulcano* de Velázquez, en la que Apolo, con su cabeza metamorfoseada en Sol, visita al dios herrero. Precisamente Apolo, alegorizado en la instalación central de la exposición.¹¹

Es una contradicción que la escultura amputada y descontextualizada del dios romano sea expuesta en una sala de exposiciones para ser contemplada estéticamente y admirada por su belleza, cuando en la antigüedad hubiese horrorizado a sus espectadores al transgredir los cánones clásicos de representación. El videoarte de la acción grabada con el Mercurio puede hacernos recapacitar en la gran cantidad de restos arqueológicos de representaciones, destruidas de forma accidental o intencionada, que son conservados y exhibidos en los museos debido a su carácter de archivo histórico, por constituir importantes vestigios de un pasado memorable, a pesar de estar abocados a su inevitable desaparición.

Importante en este proyecto fue el ambiente sonoro creado en la sala por medio del hilo musical del edificio. Los altavoces, situados en el techo, emitían una sutil pieza electroacústica compuesta por sonidos naturales del puerto malagueño que fueron grabados previamente¹². Debido a la pieza musical, el gran cristal de la sala parecía convertirse en una membrana permeable a los sonidos del exterior del edificio, incidiéndose así en la disolución de los límites entre el espacio arquitectónico interno y el medio circundante.

Con la instalación del patio, que recordaba a un granero, se quería hacer un guiño al desaparecido Silos de Málaga. El suelo fue cubierto con una espesa capa de trigo. En ella se colocó un bastón, un par de zapatos negros de charol (uno de ellos con una urraca) y una trompeta¹³. Con esta instalación se pretendía incidir en el carácter cambiante y azaroso de la obra, expuesta a los

11 Rueda, Juan Francisco, "Luz para seguir", Diario SUR, Málaga, 11 de Julio de 2015, p. 51; cfr. Id., "Volar alto y brillar con David Escalona", ABC Cultural, Madrid, 4 de Julio de 2015, p. 25.

Ambas críticas ampliadas pueden leerse en el Blog En la cuerda Floja del Crítico Juan Francisco Rueda, en: < <https://juanfranciscoruueda.wordpress.com/2015/07/14/david-escalona-para-que-quiero-pies/> >

12 Pieza electroacústica compuesta por el compositor Álvaro Escalona con sonidos – de barcos, mar, viento, etc- que grabó del entorno del edificio y manipuló digitalmente.

13 De esta trompeta, que alude a la música de Apolo, hay una réplica en la instalación de *El carro de Apolo, el la que también hay trigo*.

5.0.

fenómenos de la intemperie (a los pájaros que se comían el trigo, a la acción del viento, a la lluvia que hizo germinar el trigo, etc.)

Los desconcertantes versos de Rafael Alberti –“Se equivocó la paloma./ Se equivocaba./ Por ir al norte, fue al sur./Creyó que el trigo era agua”– que Frida copia junto al dibujo *Autorretrato con pierna vendada y alas de paloma*, podía leerse en la sala de exposiciones. El título de la exposición *-Para qué quiero pies-* proviene de unas palabras – “Pies para que los quiero si tengo alas pa’ volar”- que anota la artista en otra de las páginas de su diario íntimo junto al dibujo sin título que hace en 1953. En él puede verse los pies escindidos de una estatua que, casualmente, realiza Kahlo los días previos a la amputación de su pierna derecha. Frida parecía referirse con estas palabras a la capacidad de trascender su dolorido cuerpo mediante la creatividad. No es raro que se retratara como un ser que parece haber abandonado sus pies para volar o haber impactado contra el suelo como ángel caído, algo que provoca cierta tensión en el espectador. Recordemos que, según la atleta paraolímpica Amiee Mullins, el cuerpo discapacitado puede servir para estimular nuestra imaginación, para tomar consciencia de de las extraordinarias capacidades que podemos adquirir con la ayuda de la ciencia, el arte y la poesía. Entre ellas, la de tener alas como un pájaro, como le sugirió un niño a Amiee Mullins.

Fig. 183 Frida Kahlo. S/T (“Pies para qué los quiero si tengo alas pa’ volar”). 1953

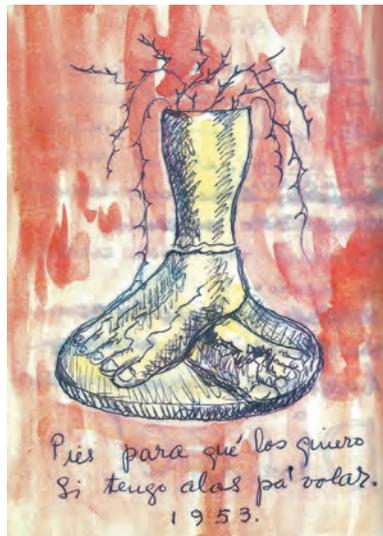


Fig. 184. David Escalona. Sin título.
Instalación Patio.





5.0.

La muestra *Para qué quiero pies* constituye una compleja red de resonancias que amalgama tiempos heterogéneos, apunta a diferentes realidades que conviven sin estar regidas por el principio de casualidad. El espectador debe participar activando con su presencia, su memoria y sus afectos el espacio y las distintas imágenes u objetos de la exposición; debe seguir conformando las obras que contempla según sus necesidades o expectativas. Como escribe Alberto Luis de Samaniego en el texto del catálogo de la exposición:

Todo se canta y se celebra y reitera incluso a través de los propios juegos en el estanque de agua congelada del gran espejo. Un espejo puesto allí para que baile el aire, el fulgor, la luz: el agua del mundo. No es extraño que la paloma de Alberti se equivoque, y creyese entonces “que el trigo era agua”. Como no es extraño que en los diarios de Frida Kahlo aparezcan dibujos de seres alados acompañados en alguna ocasión de las palabras que dan título a esta exposición: (“Pies para qué los quiero si tengo alas pa’ volar”). Ni que la misma Frida copiase junto a su Autorretrato con alas y paloma el verso conocido de Alberti (“Se equivocó la paloma...”) (...) La yuxtaposición de códigos y materiales, de procedimientos y recursos, la heterogeneidad, el montaje de tiempos, memorias y espacios que David Escalona nos ofrece, remiten a este específico hacer del poeta que ya no habla de sí – ni desde sí- sino que hace hablar a la trama misma de lo real en su intensidad de celebración y plenitud más altas o fulgurantes. Su tarea consiste en transmitir-la-traducirla y, acaso, hendirla desde lo originario que la funda o en donde está fundada y desde donde resuena. Permitir, favorecer su presencia áurea. Darla a presencia. El ser de su paradójica producción es propiamente ese no-ser: es el no-ser de la abertura a través de la cual el dios o el fulgor del instante dicta, se dicta. El poeta es un guardián y un lector – y aún más: un recolector- de signos, de fragmentos y de voces. El mantenedor de esa abertura, alguien que preferentemente escucha, acoge y recibe, como enfatiza el vídeo que David Escalona ha preparado a partir de su contacto con la estatua de Mercurio¹⁴.

Para qué quiero pies no sólo alude a la necesidad que tiene el ser humano de trascender su frágil condición humana, al heroico esfuerzo que ha realizado a lo largo de la historia para superar las limitaciones de su propio cuerpo. *Para qué quiero pies* trata del accidente y de la contingencia como germen de la creación,

14 Ruiz De Samaniego, Alberto, “Himnos, alas, golpes: esclarecidos”, Catálogo de exposición David Escalona, Junta de Andalucía, Consejería de educación, Cultura y Deporte, *Para qué quiero pies*, Mayo-Julio, 2015, El Palmeral.Espacio Iniciarte, p. 8. https://issuu.com/iniciarte/docs/cat__logo_para_qu___quiero_pies_

5.0.

del cuerpo accidentado como acontecimiento en el arte. Este proyecto, además de visibilizar la discapacidad y de ponerla en valor, es una apuesta por el abordaje multisensorial de la obra de arte. Con las diferentes piezas que componen la exposición se invita al espectador a tomar conciencia no sólo de la vista y del oído – los llamados “sentidos de distancia”–, sino también de sentidos menos valorados en nuestra cultura como lo son el tacto y el olfato. Importantes eran el intenso olor que desprendía el trigo cuando era calentado por los rayos del sol y la escritura braille de las barras de ballet con las que podía interactuar los visitantes. Como ya apuntamos, las instalaciones de la muestra pueden invitarnos a reflexionar acerca del propio acto perceptivo y de los difusos límites de la representación artística, haciéndonos dudar de lo que vemos, del ilusorio mundo de apariencias cambiantes en el que vivimos. La exposición, además de incidir en la necesidad de una mayor adaptabilidad del arte (mediante el uso de escritura Braille, cambios de textura, audioguías, etc.), y de poner en valor a las personas con diversidad funcional que, debido a sus diferencias, pueden realizar ricas aportaciones como espectadores y creadores, hace que el espectador se enfrente a sus propias incapacidades, invitándole a superarlas mediante su capacidad ficcional o la razón estética. Es importante que la arte, medicina prostética y la tecnología cooperen no sólo para suplir una carencia o malformación física, sino para hacer que el cuerpo discapacitado pueda abrirse a nuevas posibilidades y concienciarnos de su potencial, ayudando a redefinir nuevas formas de relación con el cuerpo, con el entorno y con la propia discapacidad.

Más información:

Catálogo de la exposición:

https://issuu.com/iniciarte/docs/cat__logo_para_qu___quiero_pies_

Video de la exposición:

<https://www.youtube.com/watch?v=JbNT-r0ea00>

Para qué quiero pies es un proyecto que hace hincapié en la importancia de un cambio educacional en cuanto al cuerpo y nuestra percepción, en la necesidad de espacios que propicien una contemplación y reflexión sosegada, lejos del ruido y del exceso de información con las que nos avasallan los medios de comunicación. Esto favorecería una mayor conciencia de aquellos fenómenos o accidentes discretos de nuestra vida cotidiana, que suelen pasar desapercibidos a menos que no adquieran la dimensión de espectáculo. Asimismo, fue importante hacer un estudio de riesgos y llevar a cabo los pertinentes protocolos de seguridad para evitar accidentes indeseados y no poner en peligro al espectador¹⁵.

15 Se ha tenido en cuenta el peso del trigo por metro cuadrado, se ha evitado el uso de materiales tóxicos e inflamables, se ha cumplido las normas de adaptabilidad universal, se han señalizado las salidas de emergencia, etc.

06

BIBLIO- GRAFÍA

6.0.

ALCOCEL, Vicente, *Historia del calzado con el paso del tiempo*, Zaragoza, Ediciones Aguaviva, 1988.

ALIAGA, Vicente (com.), *Pepe Espaliú*, Cat. Exp. MNCARS, 25 de septiembre al 30 de noviembre, 2003, Madrid, Ed. MNCARS, 2003.

ADOLPHS, Ralph, et al., *Emoción y conocimiento. La evolución del cerebro y la inteligencia*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pretextos, 2006.

AGUADO, Antonio León; ALCEDO, María Angeles; FLÓREZ, María Angeles, "Una escala de valoración de términos asociados con discapacidad: primeros resultados". *REMA Revista electrónica de metodología aplicada*, vol. 2, no 1, Oviedo, 1997, pp. 65–81.

ALEXANDER, Jeffrey C., et al., *Cultural trauma and collective identity*, California, Univ of California Press, 2004.

ALMAGRO-GORBEA, Martín (com.), *Pompeya. Catástrofe bajo el*

6.0.

Vesubio, Cat. Exp. Canal de Isabel II, 6 de diciembre al 5 de mayo de 2013, Madrid, Gestión D.L., 2012.

ALTARES, Guillermo, “Los muertos de Pompeya se confiesan”, *El País*, Madrid, 10 de octubre de 2015., en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/09/actualidad/1444410038_588923.html> (25-XII-2015).

ÁLVAREZ, Aníbal, *Gestalt y Violencia: cuando el encuentro se vuelve desencuentro*, Montevideo, Psicolibros, 2009.

ÁLVAREZ LEIVA, Carlos. *Manual de atención a múltiples víctimas y catástrofes*, Madrid, Arán Ediciones, 2008.

AMÉRY, Jean, *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

– *Más allá de la culpa y de la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-textos, 2013.

ANDERS, Günther, *La obsolescencia del hombre. Sobre el alma de la época de la segunda revolución industrial*, vols. 1 y 2, Valencia, Pretextos, 2011.

ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 1991.

ARISTÓTELES, *Metafísica*, Barcelona, A.S.L.U. Espasa Libros, 2013.

ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

– *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

ARNS, Inke, «Social Technologies. Deconstruction, subversión and the utopia of the democratic communication», en <http://medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/society/1/> (14-10-2003).

ARTAUD, Antonid, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.

– *El pesa-nervios*, Madrid, Visor, 2002.

– *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 2007.

6.0.

AZAÑA, Manuel, *Nuestra misión en Francia*. Obras Completas de Manuel Azaña, México, Oasis, Al Fin Panamericanas, 1966–68, p.121. En: <http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca_digital/folletos/Discursos-001.htm> (7-VI-2016)

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario; SOTO CABA, Victoria, *El arte de Acción*, Madrid, Nerea, 2000.

AZPEITIA, Marta; BARRAL, M. J.; DÍAZ, Lidia E. (eds.): *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Icaria, Barcelona, 2001.

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

BAILLY, Jean-Christophe, *La llamada muda. Ensayo sobre los retratos de El Fayum*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

BAJ, Enrico; VIRILIO, Paul, *discurso sobre el horror en el arte*, Madrid, Casimiro, 2010.

BAKAN, David, *Enfermedad, dolor y sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1979.

BAL, Mieke. *Louise Bourgeois' Spider: the architecture of art-writing*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

– *Conceptos viajeros en las humanidades. Una Guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2009.

BALANDIER, Georges, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*, Barcelona, Gedisa, 2003.

BALLARD, J. G., *Crash*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 1996.

BALOIAN, Ignacio, *et al.*, *Intervención psicosocial en situaciones de emergencia y desastres: guía para el primer apoyo psicológico*. 2007.

BARBÉ PAIVA, Jorge, “Repercusiones de la Querrela Iconoclasta en el Imperio Bizantino (717–843). Consecuencias en los ámbitos religioso, artístico y político”. *Historias del Orvis Terrarum*, nº 2, 2009, pp. 66–75, en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3621470>> (21-III-2016).

6.0.

BARNEY, Matthew; SPECTOR, Nancy, *The Cremaster Cycle*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2002, en: < http://www.worldofartmagazine.com/WoA7/WoA_7.pdf> (12-V-2016)

– *Cremaster 3*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2002.

– *Drawing restraint II*, 2005, Tokyo, Takashi Asai, 2006.

BARRO, David, *No hay otros paraísos que los paraísos perdidos*, en: <https://victoriadiehl.wordpress.com/textos-texts/> (III-V-2015).

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.

BASSAS VILA, Assumpta, “Cuerpo que te quiero cuerpo. Imágenes del cuerpo y nociones de subjetividad en la producción de artistas contemporáneas. El cuerpo-casa: Eugenia Bancells y Eulalia Valldosera”, en AZPEITIA, Marta; BARRAL, MaJosé; DÍAZ, Lidia E. et. al. (eds.): *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Icaria, Barcelona, 2001, pp. 111-138.

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984.

BAUMSLAG, Naomi, *Murderous medicine. Nazi doctors, human experimentation, and typhus*, London, Greenwood Publishing Group, 2005.

BEAULIEU, Alain, *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*, Buenos Aires, Letra viva, 2012.

BECERRA, Mauricio, “Anónimos soldados de la Guerra del Pacífico. Mutilados por la patria”, en: < <http://www.theclinic.cl/2011/10/16/mutilados-por-la-patria/>> (19-XI-2016).

BECK, Peggy V., et al., “Sacred Clowns and Fools” en *The Sacred: Ways of Knowledge, Sources of Life*, Navajo Community College, Tsaile (Arizona), 1992, pp. 141-163.

BECKER, Ernest, *La negación de la muerte*, Barcelona, Kairós, 2003.

6.0.

BEKER, Ester, et al., *Intervenciones en situaciones críticas: prácticas interdisciplinarias*, Buenos Aires, Organización Mundial de la Salud, 2002.

BENÍTEZ, Margarita; et al., *synesthetic augmented reality application*, en: < http://aut.researchgateway.ac.nz/bitstream/handle/10292/8576/SS20140Submission_03.pdf?sequence=1> (10-X-2016)

BENJAMIN, Walter, *Ensayos Escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.

– *Libro de los pasajes*, Ediciones de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2005.

– *Sobre el concepto de Historia, Libro I/vol. 2. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo, sobre el concepto de historia*, Madrid, Abada, 2008.

– *Imágenes que piensan*, Abada, Madrid, 2010.

BENVENISTE, Daniel, “Intervención en crisis después de grandes desastres”. *Trópicos*, vol. 8, Caracas, 2000.

BERGER, John, *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014.

BERGSON, Henri, *La evolución creadora*, Cactus, Buenos Aires, 2006.

BERNÁLDEZ, Carmen, *Joseph Beuys, Nerea, Madrid*, 1999.

BERTHIER, Nancy; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil Española*. Casa de Velázquez, 2012.

BEUYS, Joseph, BODENMANN-RITTER Clara, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Madrid, Visor, 1995.

BIEVER, Celeste, “Disability in a different light”. *New Scientist*, 2007, vol. 194, nº 2605, pp. 30-31.

en: < <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S026240790761313X>> (2-III-2016).

6.0.

BINSWANGER, Ludwig; WARBURG, Aby, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

BLACK, Bob, *La abolición del trabajo*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2013.

BLAIKIE, Piers, et al., *At risk: natural hazards, people's vulnerability and disasters*, London, Routledge, 2014.

BLANCHARD, Edward B., et al., "The impact of severity of physical injury and perception of life threat in the development of post-traumatic stress disorder in motor vehicle accident victims". *Behaviour research and therapy*, vol. 33, nº 5, California, 1995, pp. 529–534.

BODEI, Remo, *Las lógicas del Delirio. Razón, afectos, locura*, Madrid, Cátedra, 2002.

BORJA, Cecilia Belén, "De la variedad Grimm a la homogeneidad Disney", en *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños 27 y 28 de septiembre de 2012*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras, Cátedra de Didáctica de la Lengua y la Literatura II, 2012.

BOTTASSO, Oscar, "Farinelli o sobre las derivaciones vocales de esa vieja costumbre de castrar". *Revista de medicina y cine*, vol. 6, nº 1, Salamanca, 2010, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15–23, en: <<http://revistamedicinacine.usal.es/index.php/es/vol6/num1/350>> (12-X-2015).

BOURGEOIS, Louise, *Destruction of the Father. Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997*, Massachusetts, MIT Press, 1998.

– "Freud's Toys". *Artforum International Magazine* (January 1990), New York, p. 111–13, en: <<https://www.artforum.com/inprint/issue=199001>> (13-IX-2015).

BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*, vol. 1, Madrid, Visor, 1996.

BRAIDOTTI, Rosi, *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2015.

BRIGGS, D.E.G., D.H. Erwin y Collier, F.J., "The Fossils of the Burgess Shale". Smithsonian Institution Press, Washington, 1994.

6.0.

BROYARD, Anatole, *Ebrio de enfermedad*, Ediciones La uña rota, Segovia, 2013.

BUENO, Sonia; PEIRANO, Marta (eds), *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*, Impedimenta, 2009, Madrid.

BUDRYS, V., “Neurological deficit in the life and works of Frida Kahlo”. *European Neurology*, nº 55, Vilnius, 2006, pp. 4–10.

BURGES, C.; McMILAN, T.M., “The ability of naive participants to report symptoms of post-traumatic stress disorder”. *British Journal of Clinical Psychologic*, nº 40, 2001, pp. 209–14.

BURKE, Edmund, *Indagación*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

BURKERT, Walter, *La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas*, Barcelona, Acantilado, 2009.

BURUCÚA, Emilio, *La imagen y la risa*, Cáceres, Periférica, 2007.

BUSH, K.; CHANTALA, F. y KURI, J. (eds.), *Enrique Metidines*, Cat. Exp., *The Photographers' Gallery*, 24, Julio – 14, Septiembre, 2003, Londres, Ridinghouse, 2003.

CABAÑAS, Kaira M.; ACQUAVIVA, Frédéric (comisarios) *Espectros de Artaud*, Cat. Exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 18 de septiembre al 17 de diciembre, 2012, Departamento de Actividades Editoriales MNCARS, Madrid, 2012.

CALVO, Enrique Gil, *El miedo es el mensaje: riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*, Madrid, Alianza, 2003.

CARELLI, Francesco, “Painting with scissors: Matisse and creativity in illness”. *London journal of primary care*, vol. 6, nº 4, London, 2014, pp. 93–93.

CASTILLO ARENAL, Tomás, *Déjame intentarlo. La discapacidad hacia la visión creativa de las limitaciones humanas*, Barcelona, Ediciones CEAC, 2009.

CASTRO DEL POZO, et. al., *Manual de patología general*, Barcelona, Masson, 2006.

CERVERA, César, “La sádica historia de la Cenicienta de los hermanos Grimm que Disney descartó”, *ABC.es*, 6 octubre de 2015, en: <<http://hoycinema.abc.es/personajes/20151006/abci-cruel-historia-cenicienta-hermanos-201510052043.html>> (2-X-2016).

6.0.

CHARCOT, Jean Martin; RICHER, Paul, *Los deformes y los enfermos en el arte*, Jaén, Ediciones del lunar, 2002.

CHARTIER, Roger, Estrategias editoriales y lecturas populares, 1530–1660. *Roger Chartier, Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

CHÁVEZ, Rosa Aurora; LARA, M^a del C, “La creatividad y la psicopatología”. *Salud mental*, vol. 5, nº 23, 2000, pp. 1–9, en: < <http://www.medigraphic.com/pdfs/salmen/sam-2000/sam005a.pdf>> (2-I-2014).

CHIN, Wallace, *How to Play the Craps Game and Win*, Xlibris Corporation, Bloomington, 2012.

CIRLOT, Lourdes, “Aspectos Religiosos en las acciones de Joseph Beuys”, en VV.AA: *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Er. Revista de Filosofía, España, 1998, pp. 419– 433.

– *Andy Warhol*, Donostia–San Sebastián, Nerea, 2001.

CÍSCAR, Consuelo; RODRÍGUEZ CABALLERO, David (comisarios), *Cai Guo–Qiang. Fuegos artificiales negros*, Cat. Exp. IVAM, 20 de Mayo al 12 de Junio, 2005, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005.

COLL, Pieter, *Esto ya existió en la antigüedad*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1986.

COLLADO VÁZQUEZ, Susana; *et al.*, “ Análisis de la marcha. Factores moduladores” (Separata). *Biociencias. Revista de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Alfonso X el Sabio*, vol. 1, Villanueva de la Cañada (Madrid), 2003.

CONDE, Teresa del, *Frida Kahlo, La pintura y el mito*, Ciudad de México, *Instituto de investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México*, 1992.

COOKE, Lynne (com.), *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*, Cat. Exp. (editado con la ocasión de la exposición *Juan Muñoz. Restrospectiva*) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MN-CARS, 21, Abril al 31, Agosto, 2009, Madrid, 2009.

CÓRDOBA BUENO, Miguel, *Anatomía del juego. Un análisis comparativo de las posibilidades de ganar en los diferentes juegos de azar*, vol. 1, Madrid, Dykinson, 2013.

6.0.

CORTÉS, Jose Miguel G., *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*, Valencia, Direcció General de Museus i Belles Arts, 1996.

– *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.

COUZENS, Gerard, “Human Ken’ who spent £30k to look like Barbie’s boyfriend dies after five-month battle with cáncer”, *Mirror*, UK, 6 junio de 2015, en: <<http://www.mirror.co.uk/news/world-news/human-ken-who-spent-30k-5833606>> (13-X-2005).

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (eds.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, CENDEAC, Murcia, 2004.

CUBO UGARTE, Óscar, “Una Aproximación al problema de la técnica en M. Heidegger”, en: <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:4Uyw62wbykoJ:scholar.google.com/+CUBO+UGARTE,+Óscar,+Una+Aproximación+al+problema+de+la+técnica+en+M.+Heidegger&hl=es&as_sdt=0,5> (19-XI-2016).

DANERI, Anna; DI PIETRENTONIO, Giacinto; VETTESE, Angela (eds.): *Marina Abramović, Cat. Exp. Fondazione Antonio Ratti*, July 21 to September 9, 2001, Charta, Italy, 2002, pp. 27–39.

DANTO, Arthur C., *El cuerpo/el problema del cuerpo: selección de ensayos*, Síntesis, 2003.

– *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2010.

DAUNT, Tina “Woman killed by Umbrella is Remembered”, *Los Angeles Times*, 31 de octubre de 1991, en: http://articles.latimes.com/1991-10-31/local/me-668_1_giant-umbrellas (1-V-2015).

DAVIS, Kathy, *El cuerpo a la carta. Estudios culturales sobre cirugía cosmética*, La Cifra, 2014.

DAVOLI, Mônica Zaccarelli (ed.), *Guía para práctica de salud mental en situaciones de desastres*, Washington, Pan American Health Org, 2006.

DAWKINS, Richard, *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, Barcelona, Salvat Editores, 1994.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2005.

6.0.

DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de las imágenes. Historia de la mirada de occidente*, Barcelona, Paidós, 2013.

DELEUZE, Gilles, "Qu'est-ce que l'acte de création", 1987, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>> (14-X-2016).

– *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1998.

– *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005.

– *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena libros, 2009.

– *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2011.

– *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Rizoma. Introducción, Valencia, Pre-textos, 2010.*

– *Critique et clinique*, París, Minuit, 1993.

– *El Anti Edipo*, Barcelona, Paidós. España, 2010.

– *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos. España, 2012.

DERMER, Rachele A, "Joel-Peter Witkin and Dr Stanley B. Burns: A Language of Body Parts". *History of photography*, vol. 23, nº 3, 1999, pp. 245–253, en: <<http://www.tandfonline.com/toc/thph20/23/3>> (12-XI-2015).

DERRIDA, Jacques, *Aprender por fin a vivir*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006.

DÍAZ-CORRALEJO CONDE, Joaquín., *El tema del doble en la poesía de Joe Bousquet*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, leída en 1999, Servicio de Publicaciones UCM, 2002.

DÍAZ SOTO, Luis, "Trastorno por estrés postraumático en el contexto médico militar". *Revista Cubana de Medicina Militar*, vol. 34, nº 4, Ciudad de la Habana, 2005, en: <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0138-65572005000400009> (15-VII-2016).

DICK, Philip K.: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona, Edhasa, 2001.

6.0.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

– *La invención de la histeria, Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007.

– *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009.

– *Atlas ¿Como llevar en mundo cuevas?*, Cat. Exp. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26 noviembre, 2010 al 28 marzo, 2011, Madrid, 2010.

DIEGO, Estrella de, *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*, Madrid Ediciones Siruela, 1999.

DIESTE, David Porcel, “El lugar de la libertad en las sociedades nihilistas”, *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº 33, Universidad de La Rioja, 2009, pp. 263–284.

DOMÍNGUEZ, Marisa, “El arte de pintar con la boca y con el pie”. *Minusval. Instituto Nacional de Servicios Sociales (Inserso)*, nº 142, Madrid, pp. 34–36.

DORFLES, Gillo, *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*, Madrid, Ediciones Sequitur, 2010.

DYSON, Freeman J., *El infinito en todas direcciones*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004.

DUCHAMP, Marcel: «The creative act», Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, April, 1957, <<http://members.aol.com/mindwebart3/marcel.htm>> (02–03–2003).

– *Cartas sobre el arte 1916–1956*, Barcelona, Elba, 2010.

DUQUE, Félix, “El arte público y la herida de la tierra”, en *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001, pp. 140 – 153.

– *La fresca ruina de la tierra. Del arte y sus desechos*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 2002.

– *Terror tras la postmodernidad*, Madrid, Abada Editores, 2008.

DUQUE COLINO, F., et al., *Superando el trauma. La vida tras el 11-M*, Barcelona, La liebre de Marzo, 2007.

6.0.

DUPRÉ, John, *El legado de Darwin. Qué significa hoy la evolución*, Buenos Aires, Katz, 2006.

DUROSELLE, Jean: *Europa de 1815 a nuestros días. Vida política y relaciones internacionales*, Barcelona, Labor, 1978.

DYER, Geoff; CANCLINI, Néstor García; KURI, Gabriel. *Enrique Martínides*, London, Ridinghouse, 2003.

DYSON, Freeman J., *El infinito en todas direcciones*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991.

ECHEBURÚA, Enrique; CORRAL, P.; AMOR, Pedro Javier, “Perfiles diferenciales del trastorno de estrés postraumático en distintos tipos de víctimas”. *Análisis y modificación de conducta*, vol. 24, nº 96, Huelva, 1998, pp. 527–555.

ECO, Umberto, *Historia de la Belleza*, Barcelona, Debolsillo, 2010.

– *Historia de la fealdad*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

– *Construir al enemigo y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2012.

– *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets Editores, 2013.

EDSEL, Robert M., *The Monuments Men*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2012.

EFE, “El arte de cicatrizar con láminas de oro”, ABC Digital, 19 de enero de 2016, en: <<http://www.abc.com.py/mundo-curioso/el-arte-de-cicatrizar-con-laminas-de-oro-1445607.html>> (22–III–2016).

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

ESQUILO, *Prometeo encadenado*, Madrid, Gredos, 2010.

ESPALIÚ, Pepe, *En estos cinco años: 1987–92*, Madrid, Estampa, 1993.

ESPIÑO, Isabel, “Los dolores de Frida”, *El Mundo*, Madrid, 25 de septiembre de 2006, en: <<http://www.elmundo.es/elmundosalud/2006/09/21/dolor/1158854577.html>> (15–VII–2016).

– “El estilo hecho política”, en *JFK 50 años. Especiales El Mundo*, Unidad Editorial Internet, S.L.U., 2013, en: <www.elmundo.es/especiales/2013/internacional/jfk/el-mito/8.html> (8–V–2016).

6.0.

FEINMANN, Jose Pablo, “Kafka y la tortura”, en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-30698.html>> (21-VII-2013).

FERNÁNDEZ CID, Miguel (com.), *Rebecca Horn, Cat. Exp.* Centro de Arte Contemporánea, 9 de junio al 10 de septiembre, 2000, IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC, Stuttgart, 2000.

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge, “El azar del retorno. Una aproximación a Mallarmé y Nietzsche”. *A parte Rei. Revista de filosofía*, nº 73, Enero 2011, pp. 1-8, en: <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>> (2-IV-2014).

FERNÁNDEZ MORENO, C. (org.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno, 1972.

FIGUEROA, Gustavo, “Virginia Woolf: enfermedad mental y creatividad artística”. *Revista médica de Chile*, Santiago, vol. 133, nº 11, 2005, pp. 1381-1388, en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872005001100015> (30-I-2014).

FOUCAULT, Michel, *Los anormales: Curso de College de France (1974-1975)*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

– *Historia de la sexualidad: 3. El cuidado de sí*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2006.

– *Seguridad, territorio, población*, Madrid, Akal, 2008.

– *Vigilar y castigar*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.

FORD, Peter; Howell, Michael, *La verdadera Historia del hombre elefante*, Madrid, Turner, 2008.

FRANKLIN, Barry M., *Interpretación de la discapacidad: teoría e historia de la educación especial*, Barcelona, Ediciones Pomares-Corredor, 1996.

FREUD, Sigmund, *Obras completas. Más allá del Principio y del placer, Psicología de las masas, Más allá del yo y otras obras*. Vol. VIII, Madrid, Amorrortu Editores, 2001.

– *Escritos sobre la histeria*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

– *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza editorial, 2011.

FUKUYAMA, Francis, *El fin de la Historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.

6.0.

GALLARDO LÓPEZ, M^a Dolores, *Mitología clásica resumida*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.

GALLEGO, Agustín González, *El hombre y la técnica. Agora: Papeles de filosofía*, nº 2, Santiago de Compostela, 2004, pp. 149–165.

GALLÓN SALAZAR, Angélic, “Amiee Mullins, arquitecta de su propio cuerpo”, en: <<http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articulo-300528-amiee-mullins-arquitecta-de-su-propio-cuerpo>> (21-VI06-2013).

GAMBONI, Darío, *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014.

GARCÍA-CERVIGÓN, Josefina García, “El papel de la víctima en la política criminal: especial referencia al delito de lesiones”. *Revista de derecho penal y criminología*, nº 2, 2004, pp. 483–500.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Nashielli Guadalupe; *et al.*, “Hemimelia peronea. Revisión de la bibliografía a propósito de un caso”. *Revista de Especialidades Médico-Quirúrgicas*, 3, 2009, México, pp. 141–144, en: <<http://www.redalyc.org/pdf/473/47312183007.pdf>> (23-x-2014).

GARCÍA ROI, Jose Manuel, “Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura. Bruno Taut y Karl Ernst Osthaus”. *Cuaderno de Notas*, nº 7, Departamento de Composición de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, Diciembre 1999, pp. 97–109, en: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:B0oGVKORgKEJ:polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/download/820/837+&c-d=2&hl=es&ct=clnk&gl=es>> (5-III-2015).

GEGOSKI, RICK, *Lost, Stolen or Shredded. Stories of Missing Works of Art and Literature*, London, Profile Books LTD, 2013.

GIGON, O., *Los orígenes de la filosofía griega. De Hesíodo a Parménides*, Madrid, Gredos.

GIL, María del Mar Pérez, “El cuento de hadas feminista y las Hablas manipuladas del mito: de la literatura a las artes visuales”. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 5, Madrid, 2013, pp. 173–197.

GILMAN, Sander L., *Picturing health and illness: Images of identity and difference*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

GLOVER, Jonathan, *Humanidad e inhumanidad. Una historia moral del Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2013.

6.0.

GOLDSTEIN, E. Bruce, *Sensación y percepción*, Madrid, Ediciones Paraninfo, 2006.

GOLEMAN, Daniel, *Inteligencia emocional*, Barcelona, Kairós, 2002.

GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, debate, 2002.

GONZÁLEZ, Beatriz Argelia, “Enrique Metinides: narrador de historias, voyeur del 68 mexicano”, en <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/3190/3080>> (19–XI–2016).

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Madrid, Lampreave y Millán, 2007.

GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundo*, Bobadilla del Monte (Madrid), Antonio Machado libros, 2013.

GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (comisarios), *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Cat. Exp. MNCARS, 16 noviembre, 1999 al 14 febrero, 2000, Madrid, Editorial MNCARS, 2000.

GOULD, Stephen Jay, *La vida maravillosa*, Barcelona, Drakontos Bolsillo, 2011.

GRAHAM–POLE, John, “*Illness and the art of creative self-expression: Stories and exercises from the arts for those with chronic illness*”. New Harbinger Publications Incorporated, Oakland, 2000.

GRAY, J. Glenn, *The Warriors: Reflections on Men in battle*, Lilcoln, University of Nebraska Press, 1998.

GRIMALDI, D.A.; ENGEL, M.S., *Evolution of the Insects*. Cambridge University Press, 2005.

GRIMM, J.; GRIMM, W., *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

GRINBERG, León, “Enfermedad psicósomática, psicosis y creatividad”. *Revista de Psicoterapia y Psicósomática*, vol. 34, nº 86, Madrid, 2014, pp. 11–27.

GROSE, Francis, *Principios de la caricatura. Seguido de un ensayo sobre la pintura cómica*, Madrid, Katz Editores, Madrid, 2011.

6.0.

GROVE, Ánxel, “¿Puede ser bella la foto de una suicida?”, *20 minutos*, 12 septiembre de 2012, en: <<http://blogs.20minutos.es/tras-dos/2013/09/12/foto-suicidio-evelyn-mchale/>> (11-IX-2015).

GUARDIOLA, J.; GUINOT, O., *Orlan. 1964–2001. Retrospectiva*. Cat. Exp. ARTIUM, 27 Junio al 01 Septiembre, 2002, Álava, Ed. ARTIUM, 2002.

GUASCH, Anna Maria, *et al.*, “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar”. *Matèria. Revista internacional d’Art*, nº 5, Barcelona, 2005, pp. 157–183.

GUERRÍN, M. *et al.*, “Diálogo con Paul Virilio, filósofo y curador”, *Revista Ñ*, 2002, en: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/28/u-00701.htm>> (13-VII-2016).

GUTIÉRREZ JIMÉNEZ, Moserrat, “Luis XIV: Los suplicios del rey sol”, Suite101.net, 23 agosto de 2011, en: <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:PgeU2fsSYTYJ:scholar.google.com/+tacones+patologias&hl=en&as_sdt=0,5> (23-x-2014).

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely, *Micropolítica, cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.

HACKING, Ian, *La domesticación del azar. Erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos*, Barcelona, Gedisa, 2006.

HAENLEIN, Carl (ed.): Rebecca Horn. *The glance of infinity*. Cat. Exp. Kestner Gesellschaft, Hannover, 12 May to 27 July, 1997. Scalo Verlag, Zurich, Berlin, New York, 1997.

HALBREICH, Kati, BENEZRA, Neal (coms.), *Bruce Nauman*, Cat. Exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 30 de noviembre al 21 de Febrero, 1994, Departamento de Actividades Editoriales MNCARS, Madrid, 1994.

HARAWAY, Donna J. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist–Feminism in the Late Twentieth Century”. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

– *Ciencia, cyborgs y mujeres. naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.

HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre el humanismo*. Taurus, 1970.

– “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y artículos*, Ediciones El Serbal, Barcelona, 1994.

6.0.

HENRY, Michel, *Fenomenología de la vida*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010.

HERMAN, J., *Trauma y recuperación*, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.), *Arte, cuerpo, tecnología*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003.

HERNANDO, Alberto, *El arte en carne viva*, Barcelona, SD Ediciones, 2013.

HERRERA, Hayden, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Editorial Planeta, 2002.

HESÍODO, *Teogonía*, Madrid, Gredos, 2012.

HOPCKE, Robert H., *There are no Accidents*, New York, Riverhead Books, 1998.

HUESO MONTORO, César, "El padecimiento ante la enfermedad. Un enfoque desde la teoría de la representación social". *Index de Enfermería*, vol. 15, nº 55, Granada, 2006, p. 49-53.

HUGHES, R., *El impacto de lo nuevo: el arte en el Siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2000.

IMBERT, Gérard. "Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno". *Trama y fondo: revista de cultura*, nº 12, Segovia, 2002, pp. 19-30.

JAYNES, Julian, *Origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009.

JIMÉNEZ ACEVEDO, Luis Alberto, "La discapacidad en el cine en 363 películas", en: < <http://repositoriocdpd.net:8080/handle/123456789/1294>> (2-VIII-2016).

JIMÉNEZ MORENO, Carlos, *La escena sin fin. El arte en la era de su big bang*, Murcia, Micromegas, 2013.

JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1970.

JONES, Amelia, *Body art/performing the subject*, University of Minnesota Press, 1998.

6.0.

JOU, David, *Introducción al mundo cuántico. De la danza de las partículas a las semillas de las galaxias*, Barcelona, Pasado y presente, 2013.

KAFKA, Franz, *Obras completas: Narraciones y otros escritos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

KALAYJIAN, A. S., *Disaster & Mass Trauma*, New York, Vista Publishing, 1995.

KARLIN-HAYTER, Patricia, *The Oxford History of Byzantium: Iconoclasm*, Oxford University Press, 2002.

KEATON, Buster, *Interviews (Conversations With Filmmakers Series)*, University Press of Mississippi, 2007.

KELLER, Hellen, *El mundo en el que vivo*, Girona, Atalanta, 2012.

– *La historia de mi vida*, Sevilla, Renacimiento, 2012.

KESKA, Monika, “Cyborgs y mutantes: Lo humano y lo posthumano en la obra de Matthew Barney”. *AACADigital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº 7, Zaragoza, 2009, pp. 2–9, en: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=212>> (18-IV-2014).

KETCHAM, Taylor, “Visual Activism and the Twenty-First Century Prosthetic Limb”, en: <<https://wakespace.lib.wfu.edu/handle/10339/39299>> (18-XII-2015).

KEULEMANS, Guy, “The Geo-cultural Conditions of *Kintsugi*”. *The Journal of Modern Craft*, vol. 9, 2016, pp. 15–34, en: <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17496772.2016.1183946>> (11-V-2015).

KIRKWOOD, Tom, *El fin del envejecimiento: ciencia y longevidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 2000.

KLÜSER, Bern (ed.), *Ensayos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2010.

KORSMEYER, Carolyn, *El sentido del gusto: comida, estética y filosofía*, Barcelona, Paidós, 2002.

KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth, *Sobre la muerte y los moribundos. Alivio del sufrimiento psicológico*, Barcelona, Debolsillo, 2010.

6.0.

KUPPERS, Petra, "Performing Feminity: frames, Agency and disability Politics". *Disability Studies Quarterly*, nº 19, 1999, pp. 330–332.

– *Disability and contemporary performance, Bodies on the edge*, Abigdom, Routledge, 2003.

– "Addenda, Phenomenology, Embodiment: Cyborgs and Disability Performance", en *Performance and Technology*, London, Palgrave Macmillan UK, 2006, pp. 169–180.

KLEIN, Naomi; GARCÍA, Isabel Fuentes, *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós, 2007.

LACAN, Jacques, *Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Buenos Aires, Paidós, 1991.

LAHUERTA, Juan José, *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*, Madrid, ediciones Siruela, 2004.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Historia de la medicina, Barcelona, Salvat*, 1978.

LANDROVE DÍAZ, Gerardo, *Victimología*, Valencia, Tirant lo blanch. 1990.

LAPLANTINE, François, *Antropología de la enfermedad: estudio etnológico de los sistemas de representaciones etiológicas y terapéuticas en la sociedad occidental contemporánea*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1999.

LE BRETON, *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

– *Adiós del cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, Ciudad de México, La Cifra Editorial, 2007.

LEADER, Darian, *El robo de la Mona Lisa. Lo que el arte nos impide ver*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2014.

LEHNINGER, Albert L., et al., *Principios de Bioquímica*, Barcelona, Ediciones Omega, 2009.

LEVI- STRAUSS, Claude, *La alfarera celosa*, Barcelona, Paidós, 1986.

LINDTNER, Verena, *Il Vesuvio: un vulcano nella letteratura e nella cultura*, Grin Verlag, Wien, 2007.

6.0.

LLANOS, LÓPEZ, Osvaldo, “Las enfermedades de Ludwig Van Beethoven”, *ARS MEDICA Revista de Ciencias Médicas*, vol. 36, nº 1, Santiago de Chile 2007, en: <<http://www.arsmedica.cl/index.php/MED/article/view/163/99>> (14-X-2014).

LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel, *Bioarte. Arte y vida en la era de la Biotecnología*, Madrid, Ediciones Akal, 2015.

LÓPEZ F. CAO, Marián, *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Jose María, *El psicodrama en psiquiatría clínica*, Granada, Ediciones Anel, 1982.

LORENZ, Edward N., “Deterministic Nonperiodic Flow”. *Journal of the atmospheric Science*, Massachusetts Institute of Technology, vol. 20, 2, 1963, pp. 130–141, Cambridge, en: <[http://journals.ametsoc.org/doi/abs/10.1175/1520-0469\(1963\)020%3C0130:DN-F%3E2.0.CO;2](http://journals.ametsoc.org/doi/abs/10.1175/1520-0469(1963)020%3C0130:DN-F%3E2.0.CO;2)> (14-IX-2016).

LOWE, Sarah M.; FUENTES, Carlos, *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*, Madrid, debate, 1995.

LUQUE, María Sánchez. “La vanitas en Los cinco sentidos de Brueghel: Olfato y Tacto”. *Revista de Filología Románica*, nº 2, Madrid, 2008, pp. 296–304.

LÜTTICKEN, Sven, “Historia antinatural”, *New Left Review*, nº 45, Madrid, 2007, pp. 104–120.

MADRAZO, Claudia (coord.), *El diario de Frida. Un íntimo autorretrato*, México D. F., La Vaca Independiente, 2012.

MAETH, Ch., DEVALLE, Susana, “Yexian: La cenicienta china del Siglo IX” en *Estudios de Asia y Africa.*, vol. 22, nº 3, Ciudad de México, 1987, pp. 386–410, en: <<http://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/1023/0>> (2-V-2015).

MAIER, Tobi, “Artur Zmijewski. Democracies”. *Exit Express*, nº 44, Madrid, 2009, p. 53.

MAILLARD, Chantal, *El Crimen perfecto. Aproximación a la estética india*, Madrid, Tecnos, 1993.

– *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998.

6.0.

– El crimen Perfecto. Aproximación a la estética india, Madrid, Tecnos, 2003.

– *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004.

– *Husos. Notas al margen*, Valencia, Pre-textos, 2006.

– *Hilos. Seguido de Cual*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007.

– *Rasa. El placer estético en la tradición de la india*, Barcelona, Editorial José J. de Olañeta, 2007.

– *Contra el arte y otras imposturas*, Valencia, Ed. Pre-textos, 2009.

– *Bélgica*, Valencia, Pre-textos, 2011.

– “El placer de lo trágico”, en *India*, Valencia, Pre-textos, 2014, pp. 283–319.

– *La baba del caracol*, Madrid, Ediciones Vaso Roto, 2014.

– *La herida en la lengua*, Barcelona, Tusquets Editores, 2015.

– *La mujer de pie*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.

MALLARMÉ, Stéphane, *Poesías, seguidas de Una tirada de dados*, Madrid, Hiperión, 2003.

– “Una tirada de dados nunca abolirá el azar”. *Saltana. Revista de Literatura y Traducción*, vol. 1, número 1, 2003–2004. En: <<http://www.saltana.org/entrada.html#.V-uPRTb-CuU>> (30-VI-2016)

MANN, Thomas, *Desorden y dolor precoz*, Barcelona, Alba Brevis, 2011.

MANZANERA, Laura. “Los castrati. El precio de cantar como los ángeles”, *Clío: Revista de historia*, nº 60, Madrid, 2006, p. 114.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, Akal, 1986.

MARINETTI, Filippo Tommaso, “El Manifiesto Futurista”, en: <http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_saenz01.html> (V-V-2014).

6.0.

MÁRQUEZ, Lourdes; FERNÁNDEZ, M^a, “Modelo de intervención en crisis”, en: < <https://orientacascales.files.wordpress.com/2014/05/trab-modelo-de-intervencion-en-crisis-lourdes-fernandez.pdf>> (4-II-2016).

MARRAMAO, Giacomo, *Kairós. Apología del tiempo oportuno*, Barcelona, Gedisa, 2009.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Historia del arte*, Barcelona, Gredos, 2010.

MARTÍNEZ, María Luisa, “Los santos inocentes como novela del devenir”. *Acta literaria*, nº 27, Concepción, 2002, pp. 109-126.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Paganini*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001.

MARTÍNEZ GONZALES, C.; REGO FERNÁNDEZ, G., “Enfermedades respiratorias de origen ocupacional”, *Arch Bronconeumol*, vol. 36, nº 1, 2000, pp. 631-44, en: <<http://www.archbronconeumol.org/index.php?p=watermark&idApp=UINPBA00003Z&piiitem=S0300289615300867&origen=bronco&web=bronco&urlapp=http://www.archbronconeumol.org&estadoItem=S300&idiomaltem=es>> (7-II-2016).

MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *Historia de la Filosofía I*, Madrid, Istmo, 2000.

– *Historia de la Filosofía II*, Madrid, Istmo, 2003.

– *Iniciación a la filosofía*, Madrid, Istmo, 2011.

MASTROLORENZO, *et al.*, “Lethal Thermal Impact at Periphery of Pyroclastic Surges: Evidences at Pompeii.”, *PLoS ONE*, 5, 6, 2010, en: < <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2886100/>> (13-VII-2014).

MAYA FRADES, Valentina (ed.), *Mujeres rurales: estudios multidisciplinares de género*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

MAYAYO, Patricia, *Louise Bourgeois*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2002.

– *Frida Kahlo, Contra el mito*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008.

MARTIN, Small; Shayne, *Remember Us. My Journey from the Shtetl through the Holocaust*, New York, Skyhorse Publishing, 2009.

6.0.

MAUBERT, Franck, *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*, Barcelona, Acontilado, 2012.

McDONALS, Fiona, “Los peores errores de traducción de la historia”, en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/03/150207_vert_cult_peores_errores_traduccion_yv> (31-XI-2016).

MEDINA, Cuauhtémoc (curad.) ¿De qué otra cosa podríamos hablar?, Cat. Exp. Pabellón de México. 53 Bial de Venecia. Palazzo Rota Ivancich, 7 de junio al 22 de noviembre de 2009, R.M., Venecia, 2009.

MELCHIONDA, Marina, “Feast of Saint Gennaro. What it Is, and What it Should Be”, *i-Italy Magazine*, September 21, 2010, en: <<http://calandra.i-italy.org/15484/feast-saint-gennaro-what-it-and-what-it-should-be>> (24-X-2014); información sobre la Fiesta de San Jenaro, en: <<http://www.sangennaro.org>> (24-X-2014).

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Altaya, 1999.

– *La duda de Cézanne*, Madrid, Casimiro Libros, 2012.

– *El ojo y el espíritu*, Madrid, Trotta, 2013.

MESKIMMON, Marsha, *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics*, New York, Roudledge, 2003.

MIGNOLO, Walter, *La teoría política en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2009.

MILLÁS, Juan José, “El ciborg del tercer ojo”, *El País*, Madrid, 15 enero de 2012, en: <http://elpais.com/diario/2012/01/15/eps/1326612415_850215.html> (18-XI-2016).

– *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010.

MILLETT, Ann, “Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin”, *Text and Performance Quarterly*, vol. 28, nº 1-2, Denton (Texas), 2008, pp. 8-42, en: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10462930701754283>> (15-II-2016).

MIRANDA, Marcelo; NAVARRETE, Luz; ZÚÑIGA, Gonzalo, “Niccolo Paganini: Aspectos médicos de su vida y obra”, *Revista médica de Chile*, vol. 136, nº 7, 2008, pp. 930-936.

6.0.

MODESTA, Viktoria, en: <<http://www.channel4.com/info/press/news/channel-4-presents-worlds-first-bionic-pop-artist>> (12-I-2015).

MONOD, Jackes, *El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007.

MONTAGU, Ashley, *El tacto. La importancia de la piel en las relaciones humanas*, Barcelona, Paidós, 2004.

MONTAGUT, Albert, “Las sombrillas de Christo provocan una segunda víctima”, *El País*, Washington, 1 de noviembre de 1991, en: <http://elpais.com/diario/1991/11/01/cultura/688950003_850215.html> (17-V-2015).

MONTES-SANTIAGO, J., “Crónica de una muerte inesperada: 25 años sin Andy Warhol”. *Medicina Clínica*, vol. 139, nº. 3, 2012, pp. 131-134.

– “Cuando el arte duele pero salva. Los casos de Modigliani, Matisse, Portinari y Rebecca Horn”. *Revista Clínica Española*, vol. 213, nº 4, 2013, pp. 208-211., en: <<http://dx.doi.org/10.1016/j.rce.2012.12.007>> (24-VII-2014).

MONTOYA, Víctor, “La Violencia en los Cuentos Populares”, en: <<http://www.quadernsdigitals.net/index.php>> (V-I-2015).

MORENO, Myriam Herrera, *La hora de la víctima: compendio de victimología*, Madrid, EDERSA, 1996.

MOSCOSO, Javier, *Historia cultural del dolor*, Madrid, Taurus, 2011.

MOURE, Gloria, *Configuraciones Urbanas*, Olimpiada Cultural, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1994.

MULLINS, Amiee, “La oportunidad que brinda la adversidad”, conferencia pronunciada en TED en Octubre de 2009, en: <https://www.ted.com/talks/aimee_mullins_the_opportunity_of_adversity?language=es> (X-IX-2015).

– “Aime Mullins y su 12 pares de piernas”, conferencia pronunciada en TED en Febrero de 2009, en: <https://www.ted.com/talks/aimee_mullins_prosthetic_aesthetics/transcript?language=es> (X-IX-2015).

6.0.

MUMFORD, Lewis, *El mito de la máquina. Técnica y Evolución humana*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2013.

MUÑOZ, Juan; MAY, Susan; LINGWOOD, James, *Juan Muñoz: Double Bind*, Cat. Exp., *Tate Modern*, 12 Junio, 2001 al 10 Marzo, 2002, London, *Tate Modern*, Tate Publishing, 2001.

NÁJAR, Alberto, “Enrique Metinides, el fotógrafo de las tragedias de México”, BBC Mundo, Ciudad de México, 3 marzo 2016, en: <<http://elpaissemanal.elpais.com/confidencias/enrique-metinides/>> (6-VIII-2015).

NANCY, Jean-Luc, *El intruso*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006.

– *La partición de las artes*, Valencia, Pre-textos, 2013.

NAUMAN, Bruce; KRAYNAK, Janet, *Please pay attention please: Bruce Nauman's words: writings and interviews*, Cambridge, Mit Press, 2005.

NAVONE, Susana, “Los cuentos de Charles Perrault, ¿cuentos maravillosos o documentos históricos?”. *Revista Imaginaria*, nº 325, Buenos Aires, 2012, en: <<http://www.imaginaria.com.ar/2012/12/los-cuentos-de-charles-perrault-cuentos-maravillosos-o-documentos-historicos/>> (4-IX-2015).

NELSON, David L.; COX, Michael M. *Lehninger principios de bioquímica*, Barcelona, Omega, 2009.

NIETO, Ana B., “Aimee Mullins, sin barreras”, *El País*, Madrid, 8 diciembre de 2012, en: <<http://smoda.elpais.com/articulos/aimee-mullins-sin-barreras/2809>> (12-VI-2015).

NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Buma, 1984.

– *Estética y teoría de las artes*. Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo, Madrid, Tecnos, 2004.

– *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

NOGUER MOLINS, Luis, et al., *Exploración clínica práctica*, Barcelona, Masson, 2002.

NORTON, Kim, “Un breve recorrido por la historia de la protésica”. *Revista inMotion de Amputee Coalition*, vol. 17, nº 7, Knoxville 2007.

6.0.

NÚÑEZ, Marina, “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar”, en Gómez Molina (coord.), *Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 443–477.

NÚÑEZ DE CASTRO, Ignacio, “Reflexiones sobre la técnica: desde Ortega y Gasset a Hans Jonas”, en: <<http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/928>> (III–22–2014).

OGDEN, P.; MINTON, KEKUNI; PAIN, CLARE, *El trauma y el cuerpo*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2009.

OLIVEIRA BARATA, Sophie de, “Alternative Limb Project”, en: <<http://www.thealternativelimbproject.com>> (12–VI–2016).

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditación de la técnica*, Madrid, Espasa-Calpe S.A, 1965.

– José, *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

– José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

O'REILLY, Sally. *The body in contemporary art*, London, Thames & Hudson, 2009.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo, *Frida Kahlo. Sus fotos*, México D.F., RM, 2010.

OVIDIO, *Las metamorfosis*, Madrid, Gredos, 2012.

PABLOS, Antonio García, *Tratado de Criminología*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2014.

PALLASMAA, Juhani, *Animales arquitectos. El funcionalismo ecológico de las construcciones animales*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2001.

– *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.

PAPALIA, Diane E., et al., *Desarrollo humano*, México, D.F., McGraw-Hill, 2005.

PARDO, Jose Luis, *El Cuerpo sin órganos*, Valencia, Pretextos, 2011.

6.0.

PARISI, Ivana, “Viktoria Modesta. Prototype”. *Im@go. Rivista di Studi Sociali sull’immaginario*. Mimesis Edizioni, 5, Milano, 2015, pp. 142–144.

PAULO, Míriam, “Mark Rothko y el artista que nunca fue: la narrativa del espacio en los jointed– schemes”, *DISTURBIS*, Barcelona, 2011, en: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Paulo.html>>(16– XI–2015).

PEDRAZA, Pilar, *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid, Ediciones Siruela, 2009.

PERÁN, Martí (com.), *Glas–kultur ¿qué pasó con la transparencia?*, Cat. Exp. Centre d’Art La Panera, del 10 de octubre, 2006 al 7 de enero, Lleida, 2007.

PEREC, Georges. *Lo infraordinario*, Ciudad de México, Editorial Verdehalago, 2008.

PERNIOLA, M., *Del sentir*, Valencia, Pre–textos, 2008.

PERRAULT, Ch., *Les Contes de ma mère l’Oye*, Paris, J’ ai Lu, 1999.

PHYLLIS, Rose, *Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf*, London, Routledge and Kegan Paul, 1986.

PISANTY, V., *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós, 1995.

PLANELLA, Jordi, *Subjetividad, disidencia y discapacidad. Prácticas de acompañamiento social*, Madrid, Fundación ONCE, 2006.

PLATÓN, *Timeo*, Madrid, Abada, 2010.

PLAZA, JOSÉ MARÍA, “La cenicienta y el símbolo sexual del zapato de cristal”, *Elmundo.es./suplementos/Magazine*, nº 244, Madrid, 30 mayo de 2004, en: < <http://www.elmundo.es/magazine/2004/244/1085665651.html>> (3–VI–2015).

PLINIO, *Historia Natural*, París, Édition Budé, 1985.

PRADO, Teófilo; MUÑOZ DE LA ROSA, Diego, “Politraumatismo. Accidentes de tránsito”. *Rev Asoc Argent Ortop Traumatol*, vol. 74, nº 1, Buenos Aires, 2009, pp. 6–12.

PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contra–sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Madrid, Ópera Prima, 2002.

6.0.

PRIGOGINE, Ilya, *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009.

PRIMO LEVI, *Si esto es un hombre*, El Aleph, 2003.

PULLIN, Graham, *Design meets disability*, Cambridge, MIT Press, 2009.

QUIGNARD, Pascal, *El sexo y el espanto*, Barcelona, Ediciones Mi-núscula, 2005.

RAMACHANDRAN, Vilayanur S.; BLAKESLEE, Sandra; SACKS, Oliver W., *Phantoms in the brain: Probing the mysteries of the human mind*, New York, William Morrow, 1998.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ediciones Siruela, 2003.

– Duchamp. *El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006.

RANDAL, Lisa, *Universos ocultos. Un viaje a las dimensiones extras del cosmos*, Acantilado, Barcelona, 2011.

REIT, Seymour, *The Day They Stole the Mona Lisa*, Summit Books, 1981.

REYERO, Carlos, *La belleza imperfecta*, Madrid, Ediciones Siruela, 2005.

REYNOLDS, Frances, “Conversations about creativity and chronic illness I: Textile artists coping with long-term health problems reflect on the origins of their interest in art”, *Creativity Research Journal*, vol. 15, nº 4, London, 2003, pp. 393–407, en: < <http://dspace.brunel.ac.uk/bitstream/2438/2040/1/JOS%20Reynolds.pdf> > (12-VIII-2014).

RIECHMAN, J., “Eros antes que Prometeo. Reconsideración de la filosofía de Ortega”. *Estudios Sociales*. Revista de Investigación Científica, México, vol. 17, nº 34, 2008, pp. 253–275.

RILKE, Rainer Maria, *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1992.

6.0.

ROBLES FLORIDO, Juan Carlos, *Estética de encuentro en el entorno urbano*, Simultaneidad, multitud e identidad, Tesis doctoral, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2014, p. 122, en: <<http://hdl.handle.net/10630/8840>> (10-V-2016).

ROCHA, Servando, *La facción Caníbal. Historia del vandalismo ilustrado*, Madrid, La Felguera editores, 2013.

RODRÍGUEZ, Antonio, “Heroína del dolor”. *México en la Cultura*, 330, 17 de julio de 1955, en: <<http://www.jornada.unam.mx/2004/10/17/sem-antonio.html>> (15-VII-2016).

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Bruno Taut el barón rampante”, *Minerva*, vol. 4, nº 18, Madrid, 2011, p. 50-53.

ROMANO, Claude, *El acontecimiento y el mundo*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2012.

ROMAÑACH, Javier ; LOBATO, Manuel, en: <<http://www.forovidaindependiente.org/node/45#notas>> (23-V-2016).

ROTA, Antón de, “El acontecimiento democrático. Humor, estrategia y estética de la indignación”. *Revista de antropología experimental*, nº 13, Jaén, 2013, pp. 1-21.

ROSEMBLUM, Robert, “Lo sublime abstracto”, *ARTnews* 59, 10, febrero de 1961.

ROUSSEL, R., *Locus Solus, Madrid*, Capitán Swing, Madrid, 2011.

RUIDO, María, *Ana Mendieta*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2002.

RUÍZ DE SAMANIEGO, Alberto, *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*, Murcia, Micromegas, 2013.

SACKS, Oliver, *The island of the colour-blind*, London, Pan Macmillan, 1996.

– *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*, Barcelona, Anagrama, 2003.

– *Musicofilia*, Barcelona, Anagrama, 2009

SAGAN, C., *Cosmos*, Barcelona, Planeta, 2004.

6.0.

SALVADOR, Mario, “Implicaciones neurobiológicas del trauma e implicaciones para la psicoterapia”. *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista*, vol. 55, Madrid, 2006, pp. 44–57.

SAMANIEGO DE GARCÍA, Pilar, *Aproximación a la realidad de las personas con discapacidad en Latinoamérica*, CERMI, Madrid, 2006.

SAMPEDRO–ARRUBLA, Julio Andrés, “Los derechos humanos de las víctimas: apuntes para la reformulación del sistema penal”. *International Law*, nº 12, 2008, pp. 353–372.

SÁNCHEZ MECA, Diego, *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecnos, 2009.

SANDBLOM, Philip, *Enfermedad y creación. Cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1995.

SANTOS, Ana M^a Palmar, et al. “La idea de corporeidad analizada en pacientes trasplantados de corazón”, *NURE, Investigación*, vol. 5, nº 36, 2008, en: <<http://www.nureinvestigacion.es/OJS/index.php/nure/article/view/384/375>> (15–II–2014).

SASSÓN, Marcela, “Catástrofes y Salud Mental. Abordajes Teóricos y Modalidades de Intervención”, en <http://www.ub.edu.ar/investigaciones/tesinas/140_sasson.pdf> (11–X–2013).

SCHEERBART, Paul, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, 1998.

SERRANO, M., PERANO, et al., “Modulación descendente de la información nociceptiva”, *Revista de la Sociedad Española del Dolor*, nº 9, 2002, pp. 382–390.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein. El Prometeo Moderno*, Barcelona, ediciones B, 1991.

SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004.

SIMÓN, Marta Rojano, “La Francia de Luis XIV”. *Revista de Clases-historia*, nº 9, 2010, en: <<file:///Users/daviddominguezescalona/Downloads/Dialnet-LaFranciaDeLuisXIV-5167336.pdf>> (13–X–2015).

SKAL, David J., *Monster show. Una historia cultural del horror*, Madrid, Valdemar, 2008.

6.0.

SMITH-ÁGREDA, José María; RODRÍGUEZ, Santiago, *Anatomía de los órganos del lenguaje, visión y audición*, Madrid, Médica Panamericana, 2004.

SINORI, F., *Psicopatología de la violencia colectiva*, Madrid, 451 Editores, 2008.

SOFISKY, Wolfgang, *Defensa de lo privado*, Valencia, Pre-textos, 2009.

SOLÁNS, Piedad, *Accionismo vienés*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2000.

SOLLERS, Philippe (dir.), *Artaud*, Valencia, Pre-textos, 1977.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996.

– *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Debolsillo, 2010.

– *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

SPECTOR, Nancy, *El intervalo luminoso: D. Daskalopoulos Collection*, Cat. Exp. Guggenheim Bilbao Museoa FMGB, 12 de abril, 2011 al 16 de octubre, 2011, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2011.

STACHELHAU, Heiner, *Joseph Beuys*, New York, Abbeville Press Publishers, 1991.

STUCKEY, Heather L.; NOBEL, Jeremy, “The connection between art, healing, and public health: A review of current literatura”, *American journal of public health*, vol. 100, nº 2, 2010, pp. 254–263, en: < <http://ajph.aphapublications.org/doi/abs/10.2105/AJPH.2008.156497> > (1–1–2016).

STUDIEVIC, Hélène (coor.), *Arte en guerra. Francia 1938–1947: de Picasso a Dubuffet*, Cat. Exp. Museo Guggenheim Bilbao, 16 de Marzo al 8 de Septiembre, 2013, Edición Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica, 2013.

SUÁREZ MONTROYA, Omar, “De la Técnica Griega a la Técnica occidental”. *Scientia Et Technica*, vol. 14, nº 39, Risaralda, 2008, p. 298–303.

SZEEMAN, Harald (curad.), *Joseph Beuys*. Cat. Exp. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15 de marzo al 6 de junio de 1994, Madrid, 1994.

6.0.

TARKOVSKY, Andrei, *Esculpir el tiempo*, Rialp, Madrid, 1991.

TAYLOR, Mark C., *Reflexiones sobre el morir y vivir. Notas de campo desde otra parte*, Madrid, Siruela, 2013.

THERNSTROM, Melanie, *Las crónicas del dolor. Curas, mitos, misterios, plegarias, diarios, imágenes cerebrales, curación y la ciencia del sufrimiento*, Barcelona, Anagrama, 2012.

TORT PÉREZ, Anna, *Hilando Textos. Notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard*, tesis doctoral leída en la universidad Autónoma de Barcelona, 2014, en: <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285041/atp1de1.pdf;jsessionid=0E-79DD746A1A299904405394ED81CAEF?sequence=1>> (2-I-2015).

TOURNIER, Michel, *Los meteoros*, Alfaguara, Madrid, 2002, pp. 455, 458, 463, 467, 468, 469.

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001.

UGALDE GÓMEZ, Nadia; CORONEL RIVERA, Rafael, *La metamorfosis de la imagen. La selva de sus vestidos, los judas de sus venas*, México D. F., RM., 2005.

VALDÉS, Alberto García, *Historia de la medicina*, Barcelona, McGraw-Hill/Interamericana de España, 1987.

VALENCIA GARCÍA, Guadalupe, *Entre Cronos y Kairós. Las formas del tiempo sociohistórico*, México, Anthropos, 2007.

VALENTE, Jose Ángel, *Variaciones sobre el Pájaro y la red*; precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991.

VALERO, F., “Las bombas de la discordia”, en: <http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/bombas-discordia_331905.html> (7-VI-2016).

VANONI, María Eugenia, *Cartografías de la discapacidad*, Editorial Brujas, 2007.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, *Peter Sloterdijk; el post-humanismo: sus fuentes teológicas, sus medios técnicos*”, 2003, en: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/posthumanismo.html>>, (12-V-2015).

6.0.

– “Lo abyecto y monstruoso en el arte de vanguardia”. *Escáner Cultural. Revista de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*, Santiago, 2006, vol. 8, no 87, en: <<http://www.escaner.cl/escaner87/transversales.html>> (19–XI–2016).

VÁZQUEZ, Susana Collado, et al., “Análisis de la marcha. Factores moduladores”, *Revista de la Facultad de Ciencias de la Salud de la U. Alfonso X el Sabio*, vol. 1, Villanueva de la Cañada (Madrid), 2003, pp. 1–22.

VIDAL MESONERO, Ana, *La era Neobarroca. Alegoría, teatralidad y éxtasis sensorial*, en: <http://www.cromacultura.com/neobarroco/> (13–V–2014).

VILLEE, Claude A.; ZARZA, Roberto Espinoza; Y CANO, Gerónimo Cano. *Biología*. McGraw–Hill, 1996.

VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988.

– Unknown Quantity, Cat. Exp. Fondation Cartier pour l’art contemporain, 29 Noviembre, 2002 al 30 Marzo, 2003, Paris, 2003, en: <http://www.onoci.net/virilio/pages/virilio/avertissement.php?th=1&rub=1_1> (14–X–2016).

– *Ce qui arrive*, Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2003, en: <http://www.onoci.net/virilio/pages/virilio/avertissement.php?th=1&rub=1_1> (13–VII–2016).

– *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 2005.

– *Lo que viene*, Madrid, Arena Libros, 2005.

– *El accidente original*, Madrid, Amorrortu Editores, 2010.

VOGEL, Steven, *Ancas y palancas. Mecánica natural y mecánica humana*, Barcelona, Tusquets Editores, 2000.

VV.AA., “Felipe V, Un Rey moderno”, *ABC Cultural*, Madrid, 28 octubre de 2000, pp. 1–52 en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2000/10/28/007.html>>

– *Witkin, Joel–Peter*, London, Phaidon Press Limited, 2001.

– *Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid. Servicio de Documentación y Publicaciones, 2008.

6.0.

WAGENSBERG, Jorge, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1989.

WAKEFIELD, Neville, et al., Matthew Barney, *The Cremaster Cycle*, New York, Guggenheim Museum Publications and Harry N. Abrams, 2002.

WALD, Judith, "Art therapy and brain dysfunction in a patient with a dementing illness", *Art Therapy. Journal of the American Art Therapy Association*, vol. 10, nº 2, Alexandria, 1993, pp. 88–95, en: < <http://www.tandfonline.com/toc/uart20/current> > (2–X–2013).

WALSER, Robert, *El paseo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2009.

WARHOL, Andy, *Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A*, Barcelona, Tusquets Editores, 2014.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat, *POPism. Diarios (1960–69)*, Barcelona, Ediciones Alfabia, 2008.

WEINDLING, Paul J., "The Nazi medical experiments", en *The Oxford textbook of clinical research ethics*, New York, Oxford University Press, 2008, pp. 18–30.

WEST, Martin Litchfield, *Hesiod Theogony*, Londres, Oxford University Press, 1996.

WILSON, F.R., *La mano: de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002.

WOLFGANG, Kayser, *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura*, Bobadilla del Monte (Madrid), La balsa de la Medusa, 2010.

WOOLF, Virginia, *Estar Enfermo*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2007.

WROBLEWSKA, Hanna; FOLIE, Sabine, *The Impossible Theatre. Performativity in the Works of Pawel Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kusmirowski and Artur Zmijewski*. 2007.

ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

6.0.

ZAMUDIO, Leonardo, "Reflexiones médicas sobre la doliente vida de Frida Kahlo". *Crónicas*, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, nº 10-11, Ciudad de México, 2002, pp. 33-34, en: <<http://www.journals.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17267>> (15-VII-2016).

ZMIJEWSKI, Artur, *Scenarios of Dissidence*, Montreal, ABC Art Books Canada, 2011.

ZOURAVICHVILI, F., *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, Madrid, Amorrortu Editores, 2011.

ZOZAYA, María, Estampas, artistas y gabinetes. Breve historia del grabado: Ícaro (1588), de Hendrick Goltzius. *Revista de la Fundación Juan March*, nº 415, Madrid, 2012, p. 2-8.

ZURBANO CAMINO, Amaia, *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2014.

PELÍCULAS-VIDEOS

ABRAMOVIC, Marina, Barney, Matthew, *et al.*, *Destriated*, EE.UU., Offhollywood Digital, 2006 (116 min)

ARRANZ, M; SOLANA, A. (dir.) *Juan Muñoz, poeta del espacio* [documental], España, RTVE, 2014, en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/>> (4-12-2015).

BAICHWAL. Jennifer, *Manufactured Landscapes* [dvd], Canadá, National Film Board of Canada / Foundry Films, 2006 (80 min).

BARNEY, Matthew, *The Cremaster Cycle: Cremaster 1*, EE.UU., Glacier Field LLC, 1995 (40 min).

– *The Cremaster Cycle: Cremaster 2*, EE.UU., Glacier Field LLC, 1999 (79 min).

– *The Cremaster Cycle: Cremaster 3*, EE.UU., Glacier Field LLC, 2002 (182 min).

– *The Cremaster Cycle: Cremaster 4*, EE.UU., Glacier Field LLC, 1995 (42 min).

6.0.

– The Cremaster Cycle: Cremaster 5, EE.UU, Glacier Field LLC, 1997 (55 min).

BRESS, Eric; MACKYE BRUBER, J. (dir.), *The Butterfly Effect* [dvd], EE.UU., New Line Cinema, 2004 (113 min).

BROWNING, Tod, *Freaks* [dvd], EE.UU., Metro–Goldwyn–Mayer (MGM), 1932 (64 min).

CLOONEY, George, *The Monuments Men* [dvd], EE.UU., 20th Century Fox/Columbia Pictures/Smoke House/Studio Babelsberg, 2014 (118 min).

CORBIAU, Gérard (dir.), *Farinelli, il castrato* [dvd], Bélgivac, Stephan Films / K2 Productions / RTL TVI / Italian International Films / Nordrhein–Westfalen, 1994 (110min).

CRONEMBERG, David, *Crash* (dvd), Canadá, Alliance Communications Corporation/Recorded Picture Company (RPC)/Movie Network, The (TMN)/Téléfilm Canada, 1996 (100 min).

CUARÓN, Alfonso, *Children of men* [dvd], U.K., Universal Pictures/Strike Entertainment /Hit, Run Productions/Ingenious Film Partners/Toho–Towa, 2006 (105 min).

CUNNINGHAM, Chris, *All is Full Of* [dvd–single], U.K., Polygram Music Publishing Ltd., 1999 (4:47 min)

DALDRY, Stephen, *The Hours* [dvd], EE.UU., Paramount Pictures/Miramax, 2002 (114 min).

FARAHMAND, Saam, *Prototype* (videoclip), U.K., Channel 4, 2014 (3:05 min), en: < <https://vimeo.com/139772521>> (5–VI– 2016).

GHOBADI, Bahman, *Turtles Can Fly* [dvd], Irán, Bahman Ghobadi Mij Films, 2004 (95 min).

HARRON, Mary, *I Shot Andy Warhol* [dvd], EE.UU., Playhouse International Pictures / The Samuel Goldwyn Company / BBC Arena, 1996 (106 min).

HERSHON, Elia; GUERRA, Roberto (dirs.), *Frida Kahlo* [documental], Alemania, Channel 4 Television Corporation/Hershon Guerra Films/RM Arts/Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1982 (62 min).

HERZORG, Werner, *Land of Silence and Darkness* [dvd], Alemania, Werner Herzog Filmproduktion, 1971 (85 min).

6.0.

HOWARD, Ron, *A Beautiful Mind* [dvd], EE.UU., Dreamworks / Universal Pictures / Imagine Entertainment, 2001 (130 min).

JONZE, Spiken, Her, EE. UU., Sony Pictures Worldwide Acquisitions (SPWA) / Annapurna Pictures, 2013 (126 min).

KUBRICK, Stanley, *2001: A Space Odyssey* [dvd], U.K., MGM / Stanley Kubrick Productions, 1968 (139 min).

LEDUC, Paul (dir.), *Frida. Naturaleza viva* [dvd], México, Clasa Films Mundiales, 1983, (108 min).

LEVINSON, Barry, *Sphere*, EE.UU., Warner Bros Pictures, 1998 (134 min).

LYNCH, David, *The Elephant Man* [dvd], EE.UU., Paramount Pictures, 1980 (125 min).

– *Wild at Heart* [dvd], EE.UU., PolyGram Filmed Entertainment / Propaganda Films, 1990 (125 min).

MARKER, Chris, *La Jetée* [dvd], Francia, Argos Films, 1962 (29 min).

HORN, Rebecca, *Buster's Bedroom* [dvd], Alemania, Metropolis Filmproduction/Les Productions du Verseau/Prole Filme, 1991 (104 min).

MILLER, George, *Lorenzo's Oil*, [dvd], EE.UU., Universal Pictures, 1992 (135 min).

NICCOLE, Andrew, *Gattaka* [dvd], EE.UU., Jersey Films / Columbia Pictures, 1997 (106 min)

ROWLEY, Christopher (dir.), *AfterMath: Population Zero* [documental], EE.UU, Coproducción USA–Canadá–Alemania; National Geographic/Vii Pillars Entertainment/Cream Productions/History Television Canad /Prosieben/Sevenone International, 2008 (86 min).

SHERIDAN, Jim, *My Left Foot* [dvd], Islandia, Granada Film / Noel Pearson Productions, 1989 (103 min)

STWECHELER, Amy (dir.), *La vida y los tiempos de Frida Kahlo* [documental], Daylight Films y WETA Washington, 2005.

TARKOVSKY, Andrei, *Stalker* [dvd], URSS, Mosfilm Studios, 1979 (161 min).

6.0.

TAYMOR, Julie (dir.), *Frida* [dvd], EE.UU., Miramax, 2002 (120 min).

WHALE, James (dir.), *El doctor Frankenstein* [dvd], EE.UU, Universal Pictures, 1931, (71 min).

FIGURAS

Fig. 1. Tabla con porcentajes de los elementos químicos más abundantes que componen el cuerpo humano. En: <http://www.mesistem.com/mesistem_001.htm>

Fig. 2. Esquema del surgimiento de las primeras biomoléculas y microorganismos según Oparin. En: <<http://timerime.com/es/evento/1614451/Oparin+y+su+teoria+del+cldo+primitivo/>>

Fig. 3. Recreo de la atmósfera primitiva en el laboratorio. Experimento de Estandley Miller. En: <<https://dotorqantico.wordpress.com/2013/01/07/oparin-miller-y-el-origen-de-la-vida/>>

Fig. 4. Bruno Taut, *Casa de Cristal*, Pabellón de Colonia. 1914. En: <<http://www.glassproject.com/2014/02/05/bruno-tauts-glass-architecture/>>

Fig. 5. Richard Avedon. Ronald Fischer, Apicultor. 1981. En: <<http://www.revistacruce.com/fotografia/item/1613-la-fotografia-del-presente>>

Fig. 6. Fotogramas del documental *La pesadilla de Darwin Documental*. 2004. Fotografía: Hubert Samper.

Fig. 7. Edward Burtynsky, *Manufactured landscapes* (fotograma), 2006. En: <<http://www.labutaca.net/estrenos/paisajes-transformados/>>

Fig. 8. Tania Bruguera. *Surplus Value*. 2010. En: <<http://www.taniabruquera.com/cms/462-0-Surplus+Value.htm>>

Fig. 9. Artur Zmijewski. *80064* (fotograma). 2004. En: <<http://www.celeia.info/index.cgi?m=51&id=259>>

Fig. 10. *Fractal Flesh Diagram*. Stelarc. *Handwriting*. En: <<http://www.theverge.com/2012/9/14/3261078/meat-metal-and-code-stelarc-alternate-anatomical-architectures>>

Fig. 11. K. Oki. *Stelarc* garabateando “evolution”. 1982. En: <<http://www.theverge.com/2012/9/14/3261078/meat-metal-and-code-stelarc-alternate-anatomical-architectures>>

6.0.

Fig. 12. Dispositivo Eyeborg de Neil Harbisson y Escala Sonochromática pura. En: <http://aut.researchgateway.ac.nz/bitstream/handle/10292/8576/SS20140Submission_03.pdf?sequence=1>

Fig. 13. Stanley Kubrick. *2012: Una odisea en el espacio* (fotograma). 1969.

Fig. 14. Celso haciéndose un selfie mientras sostiene un muñeco Ken. En: <<http://www.telemundo.com/entretenimiento/2015/06/05/murio-el-ken-humano-celso-santebanes-tras-luchar-contra-el-cancer-fotos>>

Fig. 15. Björk. *All Is Full of Love*, 2003. En: <http://www.filesonic.us/dvd-video-vob/en/dvd/directors_label_vol_2_the_work_of_director_chris_cunningham/>

Fig. 16. Björk. *Homogenic*. 1997. En: <<http://www.allmusic.com/album/homogenic-mw000026812>>

Fig. 17. Nadav Kander and Omkaar Kotedia. *Pierna de Cristal* de Sophie de Oliveira. En: <http://188.65.113.101/~thealter/?mtheme_portfolio=crystal-leg#prettyPhoto>

Fig. 18. Nadav Kander and Omkaar Kotedia. Viktoria Modesta wearing the Crystal Leg. En: <http://188.65.113.101/~thealter/?mtheme_portfolio=crystal-leg#prettyPhoto>

Fig. 19. Viktoria Modesta con prótesis (Pierna cono) de Sophie de Oliveira Barata. Videoclip *Prototype*, 2014. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=jA8inmHhx8c>>

Fig. 20. Sophie de Oliveira Barata. *Floral Porcelain Leg*. Photography by Rosemary Williams and Nadav Kander. En: <<http://www.thealternativelimbproject.com>>

Fig. 21. Sophie de Oliveira Barata. *Phantom limb*. En: <<http://www.thealternativelimbproject.com>>

Fig. 22. Helmut Newton para Vogue US Febrero, 1995. En: <<http://www.reachcouture.com/2012/02/high-mighty.html>>

Fig. 23. Mathew Barney. *Cremaster 3*. 2002. <http://pastexhibitions.guggenheim.org/barney/introduction/index.html>

Fig. 24. Mathew Barney. *Cremaster 3*. 2002. En: <<https://www.kcet.org/shows/artbound/the-grand-grotesquerie-of-gabe-bartalos>>

6.0.

Fig. 25. Fotograma de *La Cenicienta* de W.Disney. 1950. En: <<http://www.zapatos.org/2012/05/04/zapato-de-cenicienta-por-louboutin/>>

Fig. 26. Mathew Barney. Prótesis de Cristal de Poliuretano para Amiee Mullins. *Cremáster* 3. En: <<http://dislife.ru/articles/view/6015>>

Fig. 27. Hyacinthe Rigaud. El Rey Sol posando con sus exclusivos zapatos (detalle). 1701. Museo del Louvre. En: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/louis-xiv-1638-1715>>

Fig. 28. Detalle de los pies de loto de una mujer china. En: <<http://panamericana.pe/internacionales/161901-pies-loto-dolorosa-tradicion-china-ultimas-mujeres-sobrevivientes>>

Fig. 29. Aime Mullins y su 12 pares de piernas.mp4. En: <https://www.ted.com/talks/aimee_mullins_prosthetic_aesthetics?language=es>

Fig. 30. Amie Mullins posando con las prótesis inspiradas en las patas traseras del leopardo y las botas de madera que Alexander McQueen diseñó en 1984. Tarkovsky. Retrato de Carlo Broschinnopardo y las botas de madera que diseñó para ella. En: <<http://www.cosmopolitantv.es/cibelesfashionweek/page/16>>

Fig. 31. Oscar Pistorius posando con prótesis para una revista. En: <<http://neomedia.info/dalszy-ciag-glosnego-procesu-oscar-pistoriusa/>>

Fig. 32. Alex Minsky posando para la firma *Manning Up USA*. En: <http://issuu.com/entmag/docs/issue_14/1?e=8420202/404116>

Fig. 33. David LaChapelle. *Alexander McQueen; Isabella Blow: Burning Down the house*. 1996. En: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw207651/Alexander-McQueen-Isabella-Blow>>

Fig. 34. Retrato de este niño olmeca (del XII-IX a.C) del Museo Metropolitano de NY. En: <<http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7Bc9c8363a-4ddf-43cd-baf2-2cf46b-130be2%7D&oid=313327>>

Fig. 35. Roma Esopo (Villa Albani). En: <http://www.aeria.phil.uni-erlangen.de/photo_html/portrait/griechisch/dichter/aesop/aesop4.jpg>

Fig. 36. Fotografía de Paulette Singley. En: <<http://www.city->

6.0.

visionweb.com/mag/devouring-architecture-ruskins-insatiable-grotesque/>

Fig. 37. Artur Żmijewski. *Singing Lesson 2*. 2003. En: <<http://archiwalna.zacheta.art.pl/en/article/view/486/if-you-look-for-longer-can-you-see-more-q-a-art-lounge>>

Fig. 38. Stephen Wiltshire dibujando panorámica de Tokio. En: <http://www.stephenwiltshire.co.uk/Tokyo_Panorama_by_Stephen_Wiltshire.aspx>

Fig. 39. Christy Brown pintando con el pie. En: <<http://www.littlemuseum.ie/dear-christy-the-christy-brown-collection/>>

Fig. 40. Corrado Giaquinto. Retrato de Carlo Broschi. 1775. En: <<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/quadri/scheda.asp?id=45>>

Fig. 41. Werner Herzog. *El país de la oscuridad y el silencio*. 1971 (fotograma)

Fig. 42. Andrei Tarkovsky. *Stalker*. 1984 (fotograma)

Fig. 43. Hendrick Goltzius. Mano derecha del autor. 1588. Teylers Museum, Haarlem.

Fig. 44. Matisse en el Hôtel Régina de Niza. 1952. En: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/the-cut-outs.html>>

Fig. 45. Aulis Blomstedt dibujando en una pizarra. 1960. Fotografía de Joseph Deane. En: <<https://www.architectural-review.com/archive/the-great-divide/8641739.article>>

Fig. 46. Lorenzo Lotto. *La creación (Magnum Chaos)*. 1524. Santa María Maria Maggiore. En: <<https://frieze.com/article/heaven-earth/>>

Fig. 47. Acuarela de una danza ceremonial Hopi con clowns sagrados en la plaza del pueblo. 1921. Philbrook Art Center. Tulsa. En: <<http://cometoggetherarticles.yolasite.com/sacred-clowns-and-fools.php>>

Fig. 48. Paso de flujo laminar a turbulento. En: <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/V%C3%ADctor_Contreras:_T%C3%ADtulo_I>

F

6.0.

ig. 49. Patrón del efecto mariposa, solución gráfica del sistema de ecuaciones de Lorenz. En: <http://www.sci.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-83472012000100003&lng=p-t&nrm=iso>

Fig. 50. Man Ray. *Criadero de polvo*. 1920. En: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/elevage-poussiere-criadero-polvo>>

Fig. 51. Marcel Duchamp. *Azar en conserva: Three Standard Stoppages*. 1913-14. En: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-3-standard-stoppages-1913->

Fig. 52. catálogo de la exposición Unknown Quantity de Paul Virilio. 2003 con fotografías: *Train wreck at Montparnasse* (1895) y *Hindenburg disaster*, New Jersey (1937). En: <<http://www.jauce.com/auction/j370946908>>

Fig. 53. Aernout Mik. *Middlemen*. Single-channel video installation. 2001. En: <<http://arttattler.com/archiveaernoutmik.html>>

Fig. 54. Tony Oursler. *Nine-Eleven*. 2001. En: <<https://auladefilosofia.net/2015/12/08/paul-virilio-unknown-quantity-2003/>>

Fig. 55. Lucas Van Valckenborch. La torre de Babel. 1594. En: <<http://www.museum-digital.de/rlp/index.php?t=objekt&oges=3728>>

Fig. 56. Exvotos de cera. Capilla de Nuestra Señora de los Afligidos. Olhao. Portugal. Foto de JoserPizarro. En: <http://es.123rf.com/photo_43549144_exvotos-de-cera-la-iglesia-cat-lica-de-olhao-portugal.html?fromid=dkl1Q0dRK1J3b3ZHWnIxcHo2T-1dpZz09>

Fig. 57. Reliquia de San Juan de Ávila (mandíbula inferior). Almodóvar del Campo (Ciudad Real). En: <http://www.lanzadigital.com/news/show/sociedad/la_hermandad_de_san_juan_de_Avila_agradece_el_gesto_del_papa_con_el_santo/23910/>

Fig. 58. Francisco de Goya. *Estragos de la guerra, de la serie Desastres de la Guerra*, nº 30. 1810-15. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/estragos-de-la-guerra/d085a57fe9f3-48ef-8134-44d13d6af4a1>>

Fig. 59. Pablo Picasso. *Guernica*. 1937. En: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-206>>

6.0.

Fig. 60. Robert Capa. *Muerte de un miliciano*. 1936. En: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/death-loyalist-militiaman-muerte-miliciano-republicano>>

Fig. 61. Foto tomada por Nick Ut. 1972. En: <http://internacional.elpais.com/internacional/2010/04/29/album/1272492001_910215.html#1272492001_910215_0000000000>

Fig. 62. Diane Arbus. *A Jewish Giant at Home with his Parents*. 1970. En: <https://hammer.ucla.edu/blog/2014/09/lunchtime-art-talk-recap-david-rodes-on-diane-arbus/#gallery_8e3237bd4a66ca9667c035868eb21456388b3ae3>

Fig. 63. Witkin. *Woman Once a Bird*. 1990. En: <http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/woman-once-a-bird-los-angeles-a-X2vMf_7nZiwD-p3lpW9w-Q2>

Fig. 64. David Lynch. *El hombre elefante*. 1980. En: <<http://www.filmmagazinedigital.com/2014/03/03/el-hombre-elefante-de-david-lynch-1980/>>

Fig. 65. *Maqueta de la iglesia* construida por Merrick. En: <<https://healdove.com/disease-illness/Why-I-am-Glad-I-was-born-with-NF>>

Fig. 66. Anónimo. Hombre con discapacidad. Colección *Chamber of Art and Curiosities* del Castillo de Ambras. 1621. En: <<http://www.schlossambras-innsbruck.at/en/visit/collections/chamber-of-art-and-curiousities/>>

Fig. 67. Alon Reininger. *Ken Meeks*. 1986. En: <<http://www.artnews.com/2015/09/18/is-this-the-first-aids-artwork/>>

Fig. 68. Pepe Espaliú. *Carrying VII*. 1992. En: <<http://www.junta-deandalucia.es/cultura/caac/coleccion/artistas/img/esgr.htm>>

Fig. 69. Pepe Espaliú. Acción *Carrying*. 1992. En: <<http://cordopolis.es/2013/11/02/pepe-espaliu-quoise-crearme-un-mundo-propio/>>

Fig. 70. Félix González Torres. *S/T (Retrato de Ross en L.A)*. 1991. En: <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/hide_seek/>

Fig. 71. Artur Zmijewski. *Eye for an Eye*. 1998. En: <<http://openengagement.info/45-amanda-cachia/>>

6.0.

Fig. 72. Artur Zmijewski. *The Game of Tag/Berek*. 1998. En: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2050894/Artur-Zmijewski-art-installation-emaciated-Nazi-war-camp-prisoners-withdrawn.html>>

Fig. 73. Francisco de Goya. *El albañil herido* (detalle). 1786-87. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-albail-herido/658a2cf1-eb95-489c-b602-f3e3feda6b24>>

Fig. 74. Alfonso Ponce de León. *Accidente de Alfonso Ponce de León*. 1936. En: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra-autorretrato-3>>

Fig. 75. Jim Dine y Robert Indiana en *Jim Dine's Car Crash*, performance en Reuben Gallery. 1960. photo realizada por Robert R. En: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/pollack/milly-glimcher-happenings-at-pace-2-29-12_detail.asp?pic-num=11>

Fig. 76. David Cronenberg. *Crash*. 1996 (fotograma)

Fig. 77. David Lynch. *Corazón salvaje*. 1990 (fotograma)

Fig. 78. Enrique Metinides. *El cadáver de la periodista Adela Legarreta Rivas, minutos después de que fuese atropellada por el coche blanco que aparece al fondo. Ciudad de México, 20 de abril de 1979*. En: <http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160224_mexico_enrique_metinides_fotografo_de-sastres_cultura_an>

Fig. 79. Mathew Barney. *De Lámina Lamina*. 2007 (fotograma)

Fig. 80 Mathew Barney. *Cremaster 2*. 1999 (fotograma)

Fig. 81. Elmgreen y Dragset. *Biography*. 2014. En: <<http://www.ozartsetc.com/2014/05/13/elmgreen-dragset-biography-as-trup-fearnley-museet-oslo/>>

Fig. 82. Pilar Albarracín. *Sin título (Sangre en la calle)*. 1992. En: <<http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos1.html>>

Fig. 83. Rainer Splitt. *Farbguss (Rubin)*. 2009. En: <<http://www.rainersplitt.de/pouring04.html>>

Fig. 84. *Londres Bombardeada por aviones nazis durante la Segunda Guerra mundial*. 1940. En: <<http://www.latercera.com/noticia/mundo/2015/09/678-647398-9-el-error-que-obligo-a-la-alemania-nazi-a-disculparse-por-bombardear-londres.shtml>>

6.0.

Fig. 85. Dresde tras bombardeo británico, 1945. En: <<http://www.thetimes.co.uk/tto/news/uk/article2717560.ece>>

Fig. 86. Bombas colgadas en la pared de la Basílica de el Pilar blanqueando placa conmemorativa. En: <<http://www.fotonazos.es/2012/02/visita-a-la-basilica-de-nuestra-senora-del-pilar-de-zaragoza/>>

Fig. 87. Detalle del hueco de la Bomba en nervadura de Bóveda de la Basílica del Pilar de Zaragoza. En: <<http://zaragozabuenas-noticias.com/2015/08/02/el-milagro-del-pilar-79-anos-despues/>>

Fig. 88. The cathedral de Reims bombardeada durante la Primera Guerra Mundial. En: <http://www.nytimes.com/2015/12/06/travel/paris-notre-dame-reims.html?_r=0>

Fig. 89. Escultura de la exposición Arte asesinado. Petit Palace. 1916. En: <<http://www.narthex.fr/news/le-patrimoine-l2019arme-ideologique-de-la-guerre-14-18>>

Fig. 90. Iglesia de Ettlingen (Alemania), en la que un soldado norteamericano contempla las piezas de arte embaladas. En: <http://www.elmundo.es/album/cultura/2014/02/23/5309eaf-122601da71b8b456e_2.htm>

Fig. 91. Rescate de la Madonna de la Virgen del Niño de Miguel Ángel. 1945. La foto pertenece a la Smithsonian Institution.

Fig. 92. Momia de El Fayum. S. I. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 93. Herman Posthumus. *Paisaje con ruinas antiguas*. 1536. En: <http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/arquitecturas/salas_3.html>

Fig. 94. Visitante contemplando restos de las esculturas de Fidias, procedentes del frontón del Partenón. En: <<http://portalclasico.com/el-museo-britanico-abre-las-puertas-un-posible-prestamo-grecia-de-los-marmoles-del-partenon> visitante contemplando Parthenon frontons Fidias restos British Museum>

Fig. 95. Victoria Diehl. Sin Título. 2004. En: <<http://www.revista-tog.com/num1/num1art2.htm>>

Fig. 96. Hélène Gugenheim. *Mes cicatrices Je suis d'elles, entièrement tissé*. 2015. En: <<http://helenegugenheim.com/?cat=3>>

6.0.

Fig. 97. Cuenco cerámico restaurado con el método kintsugi. En: <<http://thecreatorsproject.vice.com/fr/blog/esta-artista-convierte-cicatrices-en-oro>>

Fig. 98. Recreación 3D de la Estatua de la Libertad. *Aftermath: Population Zero*. 2008. Rowley, Christopher (dir.), *AfterMath: Population Zero*, EE.UU, National Geographic Channel, 2008. Vid. en: <<http://channel.nationalgeographic.com/aftermath/>>

Fig. 99. Philip Galle. *The Colossus Solis*. Siglos XVI-XVII. En: <<https://art.famsf.org/philip-galle/colossus-solis-19633012328>>

Fig. 100. Estatua de Stalin derribada y arrastrada por las calles en Budapest. 1956. En: <http://www.wsj.com/articles/SB10001424053111904787404576528370544131228ARPAD_HAZAFI/>

Fig. 101. Niños con brazo de la escultura de Saddam Huseim. *Bahman Ghobadi. Película Las tortugas también vuelan*. 2004 (fotograma).

Fig. 102. Fernando Botero. Fotografía de la escultura *El pájaro*, destruida en junio de 1995. Fotografía realizada por Jader Cartagena en 2014. En: <http://universes-in-universe.org/esp/art_destinations/colombia/bogota/mes_del_arte/2014/centro_norte/frecuencia_intensidad/fernando_botero>

Fig. 103. Atentado contra la *Piedad* de Miguel Ángel en el Vaticano. 1972. En: <<http://revistaatticus.es/2012/05/22/21-de-mayo-de-1972-atentado-contra-la-piedad-de-migue-angel-en-el-vaticano>>

Fig. 104. Hueco que quedó tras el robo perpetrado en 1911 por Vincenzo Peruggia en la pared del Museo del Louvre que albergaba el cuadro. En: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monna_Lisa_stolen-1911.jpg>

Fig. 105. Detalle de Venus dañada por Mary Richardson en la National Gallery de Londres. En: <<http://www.aryse.org/mary-richardson-la-sufragista-que-mutilo-la-venus-del-espejo/>>

Fig. 106. Chris Burden esperando a que su amigo le dispare. Performance Shoot. 1971. En: <http://www.nytimes.com/2015/05/20/opinion/shot-in-the-name-of-art.html?_r=0>

Fig. 107. Marina Abramovic manoseada por un espectador en su performance *Rhythm*. 1974. En: <<https://www.guggenheim.org/artwork/5177>>

6.0.

Fig. 108. Ai Weiwei. *Dropping a Han Dynasty Urn*. 1995-2009; *Colored Vases*, 2007-2010, Instalación en el Museo de Arte Pérez de Miami. All photos: Daniel Azoulay photography. En: <<http://artpulsemagazine.com/ai-weiwei-according-to-what>>

Fig. 109. Jarrón de la serie *Colored Vases roto*. En: <<http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/cultura/140813/hombre-que-rompio-un-jarron-de-ai-weiwei-se-declara-culpable>>

Fig. 110. Alfonso Cuarón. *Children of Men*. 2006. En: <<http://santarellano.com/blog/animals-in-children-of-men/>>

Fig. 111. Yihadista destruyendo con una radial la estatua del dios Lamassu en Nínive (Iraq). En: <http://elpais.com/elpais/2015/09/25/eps/1443189927_020363.html>

Fig. 112. Doris Salcedo. *Shibboleth*. 2007. Tate Modern. En: <<http://exit-express.com/doris-salcedo-recoge-el-premio-nasher/>>

Fig. 113. Pan redondo carbonizado con el sello propiedad de Celer. 79 d.C. Casa de los Ciervos de Herculano. En: <http://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/una-deslumbrante-muestra-sobre-la-vida-al-pie-del-vesubio_7775/4>

Fig. 114. Cuna de madera carbonizada de la casa de M.P.P. Granianus. Herculano. S. I d.C. En: <http://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/el-museo-britanico-recrea-el-dia-a-dia-en-pompeya-y-herculano_7161/4>

Fig. 115. Arqueólogos que extraen los cuerpos momificados de dos adultos y tres niños en Pompeya. Fotografía de Bettmann/Corbis. En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/09/actualidad/1444410038_588923.html>

Fig. 116. Muertos del embarcadero n. 12 de Herculano. fotografía extraída de Almagro-Gorbea, Martín (com.), *Pompeya. Catástrofe bajo el Vesubio*, Cat. Exp. Canal de Isabel II, 6 de diciembre al 5 de mayo de 2013, Madrid, Gestión D.L., 2012, p. 85.

Fig. 117. Capas sedimentarias del yacimiento de Burgess Shale. En: <<http://www.nature.com/articles/ncomms4210>>

Fig. 118. Fósiles de fauna de cuerpo blando del yacimiento de Burgess Shale. En: <<http://www.nature.com/articles/ncomms4210>>

6.0.

Fig. 119. Mark Dion y Robert Willians. *Thetrum Mundi: Armarium*. 2001. En: <<http://allanmccollum.net/amcnet2/album/dogfrompompei3.html>>

Fig. 120. Allan McCollum. The Dog From Pompei, 1991. En: <<http://allanmccollum.net/amcnet2/album/dogfrompompei3.html>>

Fig. 121. Primer poema del poemario *Matar a Platón* (versión original subtitulada). Maillard, Chantal, *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 13.

Fig. 122. David Escalona. Esquema conceptual del acontecimiento Deleuzeano.

Fig. 123. David Escalona. Esquema conceptual de la inversión del platonismo del acontecimiento deleuzeano.

Fig. 124. Enrique Metidines. 1968. En: En Bush, K.; Chantala, F. y Kuri, J. (eds.), *Enrique Metidines*, Cat. Exp., *The Photographers' Gallery*, 24, Julio - 14, Septiembre 2003, Londres, Ridinghouse, 2003. p. 29.

Fig. 125. Enrique Metidines. Coche: Mexico D.F., Mayo de 1955 Enrique Metidines, 1968. En Bush, K.; Chantala, F. y Kuri, J. (eds.), *Enrique Metidines*, Cat. Exp., *The Photographers' Gallery*, 24, Julio - 14, Septiembre 2003, Londres, Ridinghouse, 2003. p. 33.

Fig. 126. Frida Kahlo. *Lo que el agua me dio*. 1939. En: <<https://theartstack.com/artist/frida-khalo/lo-que-el-agua-me-dio>>

Fig. 127. Frida Kahlo. El accidente, 1926. En: <<http://archivoexvotos.revista-sanssoleil.com/los-exvotos-de-frida-kahlo/>>

Fig. 138. Retablo. 1943. Exvoto N°70 retocado por Frida. En: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kahlo.htm>>

Fig. 129. Parte de la colección de Exvotos de Frida Kahlo. En: <<http://www.fridakahlostory.com/frida-blog/category/all/4>>

Fig. 130. Frida Kahlo. *Unos Cuantos Piquetitos*. 1935. Imagen de colección permanente del Museo Dolores Olmedo. En: <<http://www.museodoloresolmedo.org.mx/blog/portfolio-item/frida-kahlo/>>

Fig. 131. Joseph Beuys. *Muestra tu herida*. 1974-5. En: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-7>>

6.0.

Fig. 132. Joseph Beuys. *Sled*. 1969. En: <<http://www.teoria-delaimagen.ecaths.com/ver-novedades/51804/examenes-mesa-mayo/>>

Fig. 133. Joseps Beuys. Sin título. 1972. 21 x 29 cm. Colección Klüser.

Fig. 134. David Escalona. Esquema conceptual cuerpo accidentado de Beuys.

Fig. 135. Joseph Beuys. *El jefe*. 1964. En: <<http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys'-oeuvre-and-public-image/>>

Fig. 136. Joseph Beuys. *Fat corner*. 1968. En: <<http://www.art-gallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.12/>>

Fig. 137. Joseph Beuys. *Cómo explicar el arte una liebre muerta*. 1965. Fotografías. En: <http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_obra_como_explicar_el_arte_contemporaneo_a_una_liebre.pdf>; <<http://pictify.saatchi-gallery.com/193011/joseph-beuys-cmo-explicar-los-cuadros-a-una-liebre-muerta>>

Fig. 138. Juan Muñoz. *Loaded Car*. 1998. Colección Plácido Arango. En: <<http://juanmunozestate.org/work/sculptures/>>

Fig. 139. Juan Muñoz. Descarrilamiento. 2000-2001. En: <http://elpais.com/elpais/2008/05/26/album/1211783869_910215.html>

Fig. 140. Juan Muñoz. *Una habitación donde siempre llueve*. 1992. Plaça del Mar, Barceloneta. Fotografía de Marc Soler. En: <http://meet.barcelona.cat/sites/default/files/styles/punts_interes_galeria/public/escultura-juan-munoz.jpg?itok=-wqwHpeq>

Fig. 141. Juan Muñoz. *The prompter*. 1988. En: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/juan-munoz/obra/escultura>>

Fig. 142. Juan Muñoz. *Two figures one laughing and one hanging*. 2000. En: <<http://www.elviragonzalez.es/exposiciones.php?id=es&c=49>>

Fig. 143. Juan Muñoz. *Wood and knife*. 1987. En: <<http://www.clarkart.edu/exhibitions/munoz/content/about-the-works.cfm>>

Fig. 144. Visitante frente a la obra de Juan Muñoz *2 seated on the wall with big chairs*. 2000. En: <<http://blogs.ft.com/photo-diary/2013/10/juan-munozs-2-seated-on-the-wall-with-big>>

6.0.

chairs/> Fotógrafo: Benoit Tessier?>

Fig. 145. Andy Warhol. *Green Disaster* (detalle). 1963.

Fig. 146. Andy Warhol. *Ambulance Disaster* (detalle). 1963.

Fig. 147. Andy Warhol. *Mrs. McCarthy and Mrs. Brown (Tunafish Disaster)*. 1963. En: <http://www.nytimes.com/2009/06/26/arts/design/26vogel.html?_r=0>

Fig. 148. Andy Warhol. *Suicide (Fallen body)*. 1962. En: <<http://cdnb.20m.es/trasdos/files/2013/09/life.jpg>>

Fig. 149. Robert C. Wiles. *The most beautiful suicide – Evelyn McHale*. 1947. En: <<http://rarehistoricalphotos.com/beautiful-suicide-evelyn-mchale-leapt-death-empire-state-building-1947/>>

Fig. 150. Richard Avedon. Andy Warhol. 1969. En: <<http://www.gagosian.com/now/avedon-warhol>>

Fig. 151. Valerie Solanas (1936-1988) detenida por la policía, fotografiada en Nueva York el 4 de junio de 1968. El día anterior había intentado asesinar a Andy Warhol. <http://www.bbc.co.uk/timelines/zcq987h>

Fig. 152. Juan Carlos Robles. *Espejismo fotográfico*. 1995-1999. y detalle del recorte de la revista encontrada con la foto del modelo de gran parecido al artista. *En Revista Internacional de Arte y Pensamiento Atlántica*, Nº 25, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, Las Palmas de Gran Canaria, invierno de 2000, pp. 24-27.

Fig. 153. Rebecca Horn. *Instrumento de plumas*. 1972. *Tate Modern*. En: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-feather-instrument-t07848>>

Fig. 154. Rebecca Horn. *Untitled*. 1968-9. En: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-untitled-t12784>>

Fig. 155. Rebecca Horn. *An art circus*. 1988. En Fernández Cid, Miguel (com.): *Rebecca Horn, Cat. Exp.* Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000, IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC, Stuttgart, 2000, p. 85.

6.0.

Fig. 156. Rebecca Horn. Ejercicio con un gran huevo (*El Bailarín*). 1978. En Fernández Cid, Miguel (com.): *Rebecca Horn, Cat. Exp.* Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000, IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC, Stuttgart, 2000, p. 51

Fig. 157. Rebecca Horn. *La habitación de Buster*. 1990. En: <<http://www.peramuseum.org/FilmProgram/Rebecca-Horn-Screening-Artist-Talk/62>>

Fig. 158. Rebecca Horn. *El bailarín*. 1978 (fotogramas). En: <<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-17-07.asp>>

Fig. 159. Rebecca Horn. *Concierto en sentido Contrario*. 1987. En Fernández Cid, Miguel (com.): *Rebecca Horn, Cat. Exp.* Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000, IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC, Stuttgart, 2000, p. 80

Fig. 160. Rebecca Horn. *Baño negro*. 1986. Ginebra. En Fernández Cid, Miguel (com.): *Rebecca Horn, Cat. Exp.* Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000, IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC, Stuttgart, 2000, p. 81-82 (pagina doble).

Fig. 161. David Escalona. Esquema conceptual de *Concierto en sentido Contrario* de Rebecca Horn.

Fig. 162. Fragmento de sarcófago con personificación de Kairós, copia romana del relieve de Lisipo S. II d. C. De Museo di Antichità, Torino. En: <<http://museoarcheologico.piemonte.beniculturali.it>>

Fig. 163. Mosaico romano de comienzos del siglo III hallado en una villa de Sentinum. Gliptoteca de Múnich. En: <<http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/glyptothek/>>

Fig. 164. Rebecca Horn. *Concierto para la anarquía*. 1990. En: <<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/exponer/horn/h-horn.htm>>

Fig. 165. Rebecca Horn. El árbol de los suspiros de las torturas. 1994. En: <<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/exponer/horn/h-horn.htm>>

Fig. 166. Louise Bourgeois. *Cell (Arco de histeria)*. 1992-93. En: <<http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/visualarts/article3917306.ece>> y <<https://es.pinterest.com/ilovli/bourgeois/>>

6.0.

Fig. 167. Andrei Tarkovsky. Fotogramas de la película *El espejo*. 1975 (fotogramas).

Fig. 168. Ilustración de Sergio Díaz-Luna. En: <<http://distopiaurbana.tumblr.com/post/36666397151/la-colonia-penitenciaría-kafkaZ>>

Fig. 169. Vistas del puerto de Málaga con el desaparecido Silos. En: <<http://www.velascosolis.es/images/fotos/Puertomalaga.jpg>>

Fig. 170. David Escalona. Fotografía del puerto de Málaga desde el interior de la sala de exposiciones.

Fig. 171. A. Pastor . Fotografía del Edificio El Palmeral de las Sorpresas en su inauguración.

Fig. 172. Espectador en antesala contemplando video.

Fig. 173. Plano montaje de exposición en Sala Iniciarte.

Fig. 174. David Escalona. Detalle de la instalación *El carro de Apolo*. 2015.

Fig. 175. Medallón de una copa proveniente de una tumba (Museo de Delfos). 480-470. En:<<http://ancient-greece.org/museum/muse-delphi.html>>

Fig. 176. David Escalona. Instalación *El carro de Apolo*. 2015.

Fig. 177. David Escalona. Instalación *El carro de Apolo*. 2015.

Fig. 178. David Escalona. *Para qué quiero pies*. Detalle de reflejo deformado de los espectadores en el espejo.

Fig. 179. David Escalona. Detalle de *Puntos de apoyo*. 2015.

Fig. 180. Frida Kahlo. Texto y dibujo *Autorretrato con pierna vendada y alas de paloma*. 1953. En:<<http://www.tsxdzx.com/p/pinturas-de-frida-kahlo.html>>

Fig. 181. Mercurio, siglo I-II d.C., Museo de Málaga. Fotografías de Antonio Álvarez.

Fig. 182. David Escalona. Fotograma del vídeo de acción grabada con el Mercurio del Museo Arqueológico de Málaga. Video Monocanal . 2:39 min.

6.0.

Fig. 183. Frida Khalo. *S/T (Pies para qué los quiero si tengo alas pa'volar)*.1953. En Madrazo, Claudia (coord.), *El diario de Frida. Un íntimo autorretrato*, México D. F., La Vaca Independiente, 2012. P. 134.

Fig. 184. David Escalona. *Sin título*. Instalación Patio.

Esta tesis doctoral se ha realizado gracias a la **Beca de investigación FPU** (Formación de Profesorado Universitario), de la convocatoria publicada por resolución de 25 de abril de 2012, de la **Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades**. Boe de 10 de mayo de 2012.