

INDICE:

11	Capítulo I
21	Capítulo II
32	Capítulo III
43	Capítulo IV
53	Capítulo V
63	Capítulo VI
73	Capítulo VII
83	Capítulo VIII
93	Capítulo IX

Título original:
De immundo

Jean Clair

DE IMMUNDO

Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy

Traducción de
SANTIAGO E. ESPINOSA

ARENA
Libros

CAPÍTULO I

Al principio, en el primer vistazo echado a la reproducción tal como se encuentra en un libro consagrado a la obra de este artista¹, se duda de comprender. O bien, quizá ya se ha comprendido, pero hemos rechazado aceptar lo que el ojo acaba de ver. Es un rostro. Está enteramente cubierto por una materia amarilla y parda que no deja duda alguna sobre su naturaleza. La cabeza del hombre que ha posado para el documento se ha enterrado bajo un derrumbamiento fecal, un emplaste excrementicio. No es la mascarilla de belleza, verde y viscosa, como se ve, en las revistas femeninas, que cubre el rostro de aquellas que buscan una belleza eterna, es una máscara de infamia que suscita en nosotros el horror. El principio capital del cuerpo se ha vuelto *anus mundi*. El rostro se ha vuelto una cloaca. Es lo que descubre Dante, en el canto XVIII del *Infierno*, cuando penetra la bolgia* de los aduladores.

¹ David Nebreda, *Autoportraits*, París: Léo Scheer, 2000. [Hay edición castellana, *Auto retratos*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.]

* En la *Divina comedia*, «cada una de las fosas circulares y concéntricas que constituyen el octavo círculo del infierno de Dante», y en sentido figurado «lugar donde está el mal, donde se sufren las afrentas del infierno, lugar donde reinan la confusión y el desorden». [N. del T.]

El juego de las máscaras había sido uno de los más graciosos que el arte de la pintura nos haya ofrecido. Máscaras amablemente coloreadas de los elegantes que representaban el «engaño» en el siglo XVII, pequeñas máscaras negras de Pietro Longhi, grandes máscaras blancas, ya más inquietantes, de los Polichinelas de Giandomenico Tiepolo. No eludían el cara a cara, el encuentro de sí y del prójimo. En el juego de los equívocos, dejaban pasar el soplo de la vida. ¿Pero aquí? En esta máscara fecal que recubre el rostro y asfixia al portador, ¿de qué cara a cara infernal se trata?

«*Qui non ha luogo il Santo Vuolto*» («aquí no es el sitio de la máscara sagrada, del Santo Rostro»): es en este verso de Dante, para no dejar a nuestro guía, en el que piensa Primo Levi cuando atraviesa las puertas de Auschwitz. Aquí, pronto comprenderá, es el sitio en donde los hombres son considerados como *Dreck*, montoncitos de mierda, decían los nazis¹.

Lo inmundo, así, considerado como la categoría privilegiada del arte de hoy.

La porquería y lo informe, ¿no es precisamente a lo que se refiere Platón cuando pregunta al joven Sócrates, en el *Parménides*, si concibe una idea para estas cosas grotescas que son «el pelo, el lodo, la mugre, o cualquier otra cosa, la más despreciada y más vil»? Ellas no pueden tocar nuestros ojos, no más que nuestras manos. Si esto ocurre, es porque no hay idea en estas cosas, no hay forma en ellas, no hay forma separada para representar lo hirsuto y lo sucio².

Horror de lo informe, horror del residuo, horror del pelo y de los olores que eso puede esconder, horror de un elemento orgánico, de una entidad viviente que escapa a nuestro control. Durante las gue-

¹ En la película de Claude Lanzmann, *Shoah*, un testigo cuenta que en Treblinka, cuando se trata de desenterrar a los millones de cadáveres para hacerlos desaparecer quemándolos, los responsables SS animan a los detenidos encargados de tal labor diciéndoles que eso no eran cuerpos, sino *Dreck*, deyecciones, excrementos, porquería, mierda.

² Platón, *Parménides*, 130 d.

rras, portar cabellos largos hace el aspecto de los guerreros espartanos más terribles a la vista del enemigo. El pelo devuelve al hombre hacia la animalidad pura, hacia la vida oscura e independiente de los órganos. El hecho de cortarse los cabellos, de afeitarse, da ritmo, al contrario, a las diferentes etapas de socialización del hombre, acompañando a los ritos de su maduración, a la entrada a la vida adulta. Es sabida la relación que une el *kouros* al *keiro*, el hecho de cortarse los cabellos¹. *Horreo, ere*, es el hecho de que el pelo se erice por el golpe del susto o del sufrimiento, es la horripilación. La palabra misma, «horror», está en parte vinculada con el pelo. He aquí, dirá Plotino, la «fealdad absoluta»².

La mujer, ella también, debe depilarse y conservar el pubis lampiño, de suerte que no recuerde nada de la naturaleza animal de su sexo. Como las modelos de las revistas de moda, las Venus antiguas tienen el sexo afeitado.

El pelo crece sobre el cadáver, se enortija, se enreda, como los gusanos que vemos hormigear sobre los yacentes que la espiritualidad de finales del siglo XV había multiplicado. El cabello continúa su crecimiento después de que hemos muerto. Y cuando la carne se descompone, él permanece, sedoso y flexible. Maupassant, con *La cabellera*, ha escrito uno de los relatos más perturbadores sobre la melena femenina.

En general, no obstante, este cabello, que insiste al lado del cadáver y mucho tiempo después que él, nos da ganas de vomitar. Un cabello sobre la lengua, un cabello en la sopa, un pelo en la mano perturban siempre la claridad del mundo.

¹ Cf. Jean-Pierre Vernant, «La belle mort et le cadavre outragé», *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, París: Gallimard, 1989, p. 65 sq. [Hay edición castellana, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona: Paidós, 2001.]

² Plotino, *Enéada*, I, 6.

Pero Platón no habla solamente del pelo, y del retroceso que suscita en nosotros. Dice que es también la mugre, la suciedad, el mancillamiento, la porquería, el residuo, el lodo, toda esta categoría que la pornografía contemporánea, sea literaria, cinematográfica, o simplemente popular en los *sex-shops* de nuestras ciudades, se sitúa tan precisamente en los anaqueles bajo la rúbrica «*hard crad*». Es todo lo que empuja al hombre hacia la orilla negra de la descomposición, de la podredumbre, del bullidero, de la peste.

Un diálogo de Platón introduce así a otra reflexión. En *La República*, disertando sobre la naturaleza tripartita del alma humana, y en particular sobre los conflictos de la razón y del *thymos*, es decir, del corazón, entendido como deseo, arranque irreflexivo, pulsión, nos deja oír que el horror es precisamente lo que es deseable. Leoncio, hijo de Aglaion, volviendo del Pireo, al exterior de los muros de la ciudad, «se dio cuenta de que unos cadáveres yacían cerca del ejecutor público; a la vez deseaba mirar, y a la vez, al contrario, estaba indignado y se daba la vuelta». «Luchando contra sí mismo, enseguida, dice Sócrates, se habría cubierto el rostro, pero decididamente dominado por el deseo, habría abierto ampliamente los ojos.» Y, finalmente, él apostrofa a los ojos, a sus propios ojos exorbitados, iguales a los de las potencias diabólicas: «Esto es para ustedes, dice, genios del mal, hártense de este bello espectáculo.»¹

Un bello espectáculo para los ojos, entonces, el de los cadáveres apilados: ¿el horror sería también una categoría estética? ¿Tendríamos hambre y sed de la abyección, como las tenemos de otros placeres?

Ahora bien, privar a la muerte de sepultura, es el ultraje absoluto. Antígona rechaza la orden de Creonte de no enterrar a Polinices. Para obedecer el deber sagrado impuesto por los dioses, pero también dictado por leyes no escritas, esparce polvo sobre su cadáver. Por este acto de piedad, será condenada a muerte y enterrada viva en la tumba de los Labdácidas, de los que descendía.

¹ Platón, *República*, libro IV, 439 c-440 a.

Estas leyes no escritas son también inmemoriales: desde que el hombre apareció, el hombre entierra a sus muertos. Data del *Homo sapiens* la aparición de las primeras sepulturas.

Esto vale para todas las religiones. El infierno, el lugar del horror eterno, es para los judíos la gehena, *geenna*, cuyo nombre viene del valle de Ben Hinnom, donde se veían los cadáveres que no habían sido amortajados cerca de Jerusalén destruida. El infierno sería el lugar en el que los muertos no son decentemente enterrados.

Cuando un artista como Andrés Serrano hurta al mortuario fotografías de cadáveres para exponerlas en galerías de arte¹, ¿sería un moderno Leoncio?

Estos cadáveres, dice Platón, son apilados fuera del recinto de la ciudad. En ella reinan la ley y la belleza. Afuera de estos muros reina el mundo de los cadáveres y de los verdugos. La visión de estos carneros no está hecha para el hombre pío, ni para el ciudadano de la República.

Pero esto, estos cuerpos cuya vista ahorramos a los ciudadanos, este alejamiento de los lugares en donde se comete el crimen, aunque sea en nombre de la justicia —esta justicia de la que el propio Sócrates se volverá víctima—, estos apilamientos de cadáveres fuera de los muros, en lugares próximos no obstante prohibidos, nos recuerda decididamente, en nuestra historia reciente, algo a lo que nos volvemos de espaldas. Los campos de la muerte fueron, ellos también, edificados fuera de las ciudades, no lejos, pero lo suficiente como para que el pueblo no tuviera demasiada conciencia de los crímenes que allí se cumplían. Dachau en las puertas de Munich, Buchenwald en las puertas de Weimar, eran también lugares aparte en donde se amontonaban los cadáveres de los que ya no eran considerados como parte del *Völkskörper*, el «cuerpo del pueblo» del nuevo Estado nacional-socialista.

¹ Algunas fueron expuestas en el marco del centenario de la bienal de Venecia, en 1995.

Buchenwald, «la selva de las hayas», Dachau, el Fontainebleau de los pintores en Baviera, ejemplos de un *locus silvaticus* tan próximo a la ciudad. El hombre salvaje lo más próximo del hombre civilizado. La naturaleza en las puertas de la cultura.

Llegó el día en que los cadáveres desbordaron, se volvieron demasiado numerosos para que pudieran quemarse todos. Hizo falta entonces apilarlos a la vista de todos y, a propósito de los campos, se vino a hablar de «gehena», sin saber demasiado lo que significaba esta palabra en cuanto al debido respeto al cadáver.

Exponer al muerto y ya no disimular el cadáver, colmar la mirada cuando aspira al horror, hartar los ojos cuando se quieren «genios del mal», sería hacer que el infierno, que la gehena entren en el corazón de la ciudad. Este mal, cuya imagen son unos cadáveres desterrados y mantenidos lejos, ¿se podría decir que está en nosotros, en el corazón de la ciudad, que es parte de nuestra civilidad, de nuestra cultura? ¿O bien consistiría, con el último de los cinismos, suprimiendo la frontera, en negar que el mal existe?

Partamos de esta hipótesis, que intentaremos verificar: ni más ni menos que como sucede con la muerte, el mal no existe para la mirada del hombre contemporáneo. Creyendo haber adquirido un derecho perpetuo a la salud, se cree al mismo tiempo vuelto potencialmente inmortal. El cadáver que deja detrás suyo no es entonces nada. Ni cadáver ni despojo. Nada que lo mire de nuevo, para con quien tener miramientos. Nada, pues. Ya no hay siquiera el pequeño resto de carne, el *Erdenrest*, del que hablaba Goethe, al que el alma estaba aún vinculada, y que los ángeles, los más cumplidos entre ellos, portaban con pena¹.

De hecho, diciendo esto, citando a Platón, recogiendo los recuerdos de una historia reciente, busco alejarme, creo, por la escritura y

¹ «*Uns bleibt ein Erdenrest / Zu tragen peinlich*» («Transportar este resto de tierra es penoso»). Goethe, *Le second Faust*, tr. fr. Jean Malaplate, París: Flammarion, 1984, v. 11954-11955.

la reflexión, del espectáculo que la foto de un rostro enmierdecido me ha puesto ante los ojos. Dispensarme de él. Olvidarlo. Intento comprender lo que no puede comprenderse. Intento ordenar, poner en orden, componer, de modo que acepte el espectáculo de la descomposición que la foto me ha puesto ante los ojos.

El artista, antiguamente, *componía*. La composición era una palabra querida del vocabulario de los talleres. ¿Pero cómo componer con la mierda? El pintor se las arreglaba para disponer los diversos elementos de su cuadro según un orden que hacía que todo se mantuviera junto. La composición, en el fondo, era el cristal escondido, el número de oro, las simetrías, las recurrencias, todo lo que se quiere de regular, cuyas facetas y fulgor sostienen la materia cambiante y deleznable de las carnes, de los frutos, de las flores, de los insectos que se quieren perpetuar. Fineza de porcelana agrietada de las pinturas, antaño. Era lo inorgánico centelleante, el destello de lo inteligible. Una dureza de cristal aseguraba a la vulnerable piel de las cosas una supervivencia provisional. Todo lo demás es descomposición, defecación. El cristal es duro y no siente. Es la luz y la forma. Está todo él contenido en sí mismo. Nada se escapa de él.

En el otro borde, hay las flatulencias, las postraciones, los terrosos desprendimientos de los excrementos. Hay lo informe, todo lo que trabaja alrededor del *Erdenrest* que el cuerpo deja detrás suyo.

¿Tienen los cristales un alma?, se preguntaba Ernst Haeckel, el discípulo de Darwin. Sí, respondía. Hay un alma en la piedra como hay un alma en los animales. Pero el alma de los animales, ser humano incluido, se escapa, se exhala, en un último soplo. Y, a menos que muera en olor a santidad, esta fragancia póstuma, el olor cadavérico es más o menos insoportable a la nariz. El ser humano, y ésa es su naturaleza, no soporta la descomposición de la forma, el nacimiento de lo informe.

La obra, ya que debo volver a ella sin raposear demasiado con lo que veo, se titula *Autorretrato*. Es un *hecho*, y hay que enfrentarse con

el hecho. El autor se llama David Nebreda. Nació en Madrid en 1954. Sus fotos han sido expuestas en algunas galerías de vanguardia. En la mayoría, él se representa de pie, de cara o de perfil. Desnudo la mayor de las veces, y sin envoltura cloacal, aparece caquéxico, más demacrado que los prisioneros que los americanos fotografiaron cuando liberaron Dachau y Buchenwald.

En una de las fotos, en sobreimpresión, en primer plano, vemos un frasco de haloperidol, con su liquidito verde fosforescente como un anís o una absenta. Nebreda ha sido hospitalizado en múltiples ocasiones, a menudo por largos períodos, con un diagnóstico, bien incierto sin duda, de esquizofrenia paranoica. Como Daniel-Paul Schreber, si se quiere.

La mayoría de las fotografías muestran rastros de automutilación, efectuadas con una navajilla de afeitar, con un cuchillo, con tijeras, quemaduras de cigarrillo, laceraciones de fuetes claveteados. Algunas puestas en escena, en ocasiones halos luminosos, aureolas, hacen pensar claramente en éxtasis religiosos, en la tradición del arte español. El artista no se ha contentado con el «hacer» todo desnudo, sino que ha probado las necesidades de resaltes, de retoques, de arrepentimientos... Lo informe puesto en forma. El único material que utiliza, dice, en la toma de sus fotos a color es la ceniza, así como sólo tres materiales orgánicos: la sangre, la orina, los excrementos sólidos.

El hombre es inteligente, cultivado. Se expresa con refinamiento. Parece tener una clara conciencia de lo que significa su recorrido.

¿Cómo hacer comprensibles las sensaciones que me producen mi sangre y mis excrementos? Sentimientos primarios de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de lejana identificación, de amor. Los he tomado y guardado; los he tocado, manejado, he cubierto mi rostro y mi cuerpo con ellos. Los he introducido en mi boca y han sido secretamente conservados hasta el día de mi sacrificio...¹

¹ D. Nebreda, *Autoportraits*, op. cit., p. 163.

«Reconocimiento», «alegría», «ternura», «identificación»: estamos aquí en el registro del amor materno y en el tiempo de los primeros instantes de la vida, cuando tocar, oler, probar los propios excrementos, era poner los primeros límites entre el cuerpo y lo que no es mi cuerpo. Pero aquí, la separación, el don, no tienen lugar. Nada es dado a la madre. Todo es guardado. «Hasta el día de mi sacrificio.» ¿Cuál sacrificio? ¿Por qué dios terrible y lejano? Narcisismo primario. Retención. Regresión. Qué importan las palabras.

CAPÍTULO II

Fue una exposición importante, hace unos cuantos años, la que llevaba por título *Post-human*. Como allí no se trataba de un arte destinado a máquinas inteligentes, a robots, a droides o a organismos genéticamente modificados, parece que los autores hayan más bien querido hablar de un arte *pre-humano*, es decir, de la posibilidad de un arte que ya no se dirigiría a lo que, en el hombre, constituye su *bios* —su vida inteligente y reflexiva que le distingue entre todos los primates—, sino más bien, para retomar la vieja expresión de Aristóteles, a la vida como *zoe*, la vida desnuda, el aquí abajo biológico¹, que le conduce en efecto a la zoología de las criaturas organizadas, pero también de los seres alógicos, *aloga*, animales privados de *logos*.

Una exposición del mismo orden hizo mucho ruido estos últimos años, *Sensation*, presentada en la Royal Academy de Londres, a fines de 1977, luego en el Brooklyn Museum de Nueva York, en 1999. En vista de las obras expuestas, fue precedida en este lugar por una advertencia puesta por el Departamento de la salud públi-

¹ El *Petit Robert* da de la palabra «coprofilia» esta definición minimalista: «Se dice de organismos (sobre todo bacterias) que viven en los excrementos.»

ca: «*The contents of this exhibition may cause shock, vomiting, confusion, panic, euphoria, and anxiety. If you suffer from high blood pressure, nervous disorder, or palpitations, you should consult your doctor before viewing this exhibition.*»¹

En el año 2000, el *Turner Prize*, el Gran Premio de las Artes en Gran Bretaña, fue atribuido al artista Tracey Armin por «su propia cama, maculada de orina, cubierta de condones usados, de pruebas de embarazo, de ropa interior sucia y de botellas de vodka, cama en la que habría pasado una semana en un estado de depresión consecutiva a una ruptura». La obra fue aplaudida por los responsables de la Tate Gallery por su «valor realista».

Hace ya diez años, se había abierto una exposición, en 1993, en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, que ofrecía una primera visión de conjunto sobre este movimiento: *Abject Art. Repulsion and Desire*.

Abjicere, es lanzar lejos de sí, es desechar*. De aquí la idea de rebajar, de bajo, de desecho, de residuo. El arte de la abyección sería el estado de un arte bajo, o incluso de un arte del residuo, un arte del resto cuando todo ha sido desechado. Mejor que la *tabula rasa* de la vanguardia que pretendía quitar la mesa del festín de los siglos, el arte de la abyección se interesa en lo que el cuerpo exuda cuando está cansado, deja escapar cuando está herido, o simplemente desecha cuando la comida ha sido digerida. *Abjicere* es también renunciar, en el sentido de renunciar a toda autoridad, abandonar, vender a bajo precio, se deshacer. Resumiendo, es todo lo que se refiere al abatimiento así como al rebajamiento, todo lo que cubre el campo de la degradación. ¿Puede tal arte existir? Y si existe, ¿cómo admitirlo en el seno de una exposición destinada a un público? Un arte que pone en escena su propio abandono, un abandono que va hasta el aflojamiento de los

¹ «El contenido de esta exposición puede provocar choque, náuseas, confusión, pánico, euforia o angustia. Si sufre de hipertensión, de desórdenes nerviosos o problemas cardíacos, debería consultar a su médico antes de entrar.»

* En francés se conserva aquí la raíz latina *jeter* (lanzar) y *rejeter* (desechar/rechazar). [N. del T.]

esfínteres, ¿hace otra cosa que despachar, llevando esto a cabo, el signo de la muerte clínica?

¿Por qué se ha vuelto común entre los artistas de este fin de siglo usar en sus obras materiales como los cabellos, los pelos, los trozos de uñas cortadas, pero además las secreciones y los humores, la sangre, la saliva, los mocos, la orina, el esperma, la sanie, la pus, los excrementos? El denominador común de todos estos insólitos productos es que son materiales orgánicos y desechos directos del cuerpo.

Citemos, un poco al azar, algunos ejemplos.

Robert Gober usa cera de abeja y pelos humanos. Andrés Serrano, sangre y esperma. Marc Quinn ejecuta su busto con su propia sangre congelada. Chris Ofili se sirve de excrementos animales. En los meses que precedieron a su muerte, persiguiendo lo que él llamaba «regresiones», Gérard Gasiorowski, mucho antes que ellos, no usaba más que sus propias heces, la parte líquida para hacer un jugo pardo, la parte deshidratada para hacer galletitas de bosta que amontonaba bajo su tienda de último de los mohicanos. Gina Pane, al final de los años 1970, trepaba desclaza una escalera cuyos peldaños estaban hechos de espadas afiladas. Se dejaba también recubrir el rostro con el contenido de un cubo lleno de gusanos de cebo.

El artista británico Franz West ha, más recientemente, fundido cagarrutas humanas en bronce, tratadas a gran escala, para disponerlos, imaginamos, en medio de los *greens* londinenses. En la bien conocida ambivalencia, el excremento es oro, la escultura prefiere aquí, en esta alquimia de *materia prima* que pretende dar forma a lo informe y permanencia al tránsito, la ambivalencia de otro material noble y durable: lo que deja escapar el «ojo de bronce».

Una de las obras más recientes por inscribirse en esta vena es la del artista belga Wim Delevoeye, que fue mostrada en el museo de Arte contemporáneo de Lyon el verano de 2003. Titulada *Cloaca*, consistía en una bomba y diversos aparatos de molienda que recogían y «digerían» los residuos de cocina producidos por restaurantes lioneses, para hacer una pasta parda igual al excremento humano. Con-

trariamente, no obstante, a la presentación burlesca del catálogo en el que podía leerse «y huele, apesta y se tira pedos», la obra no despedía olor. Esta ausencia de sollicitación de la olfacción habría debido bastar para convencer al artista, que no dudaba en convocar grandes nombres, de Diógenes a Lucien Febvre, en evocar el carnaval, la Cuaresma y los proverbios de Bruegel, que una obra que no huele ni se tira pedos no nos sumerge en la animalidad de la cloaca de la que el hombre apenas ha salido, sino sobre todo en el universo esterilizado del laboratorio.

Fascinación por el exterior del cuerpo, por sus productos de superficie, por sus humores internos, por sus secreciones y por sus excreciones. De la pintura como arte de las superficies. Pero también, en tal caso, pintura de sus profundidades. Nos internamos en los intestinos, las mucosas, los rectos... Una artista como Mona Hatoum realiza así videos que no son otra cosa que endoscopias¹. No se trata de ciencia. No nos enseña nada de la exploración del cuerpo humano que no sepamos ya, y a menudo mejor, por la imaginería médica. ¿Se trata de arte? Estos videos no son demasiado impresionantes. Su belleza es menos cautivadora que, por ejemplo, la de los desollados grabados por Gautier d'Agoty. Ni arte ni ciencia: ¿con qué se está tratando? ¿Cuál es la naturaleza de la fascinación que se expresa aquí con el nombre de obra de arte?

Sangre, esperma y orina de nuevo en los accionistas vieneses. Serán los primeros, desde principios de los años 1960, en hacer uso de una violencia actual, vinculada a la herida y a la automutilación. Se encuentra en Valie Export, en Orlan. Carnes hinchadas, laceradas, hendidas, cortadas con navajas de afeitar... Complacencia aún en provocar y en mostrar la experiencia del dolor, hasta el peligro mortal, en Chris Burden. Y luego, el paso al acto: si la castración de Rudolf Schwarzkogler parece venir de una tenaz leyenda —pero sus

¹ Por ejemplo *Corps étranger*, 1994, colección del Museo nacional de arte moderno, Centro Georges-Pompidou.

acciones, en su desarrollo y en su ritual, parecen desacreditarlo—, bien real es su suicidio en 1969, bajo la influencia, había confiado, del «Teatro de la crueldad» de Antonin Artaud¹.

En todos, siempre, queda la fascinación por el cadáver, en las fotos subrepticamente tomadas en los mortuorios. He citado a Serrano. También estuvo Jeffrey Silverthorne...

Igual de poco soportables, la obras vinculadas a la fascinación de la teratología, a lo monstruoso biológico, a lo patológico: Jake y Dinos Chapman, Robert Mapplethorpe, J. P. Witkin.

De un orden diferente, a causa de la profunda empatía que ellas delatan con sus temas, son las fotos tomadas por la artista norteamericana Nancy Burson en Montefiore Medical Center for Craniofacial Disorders. Son retratos de niños afectados por malformaciones faciales y desórdenes neurológicos severos como la progeria que, en unos cuantos años, hace de un bebé un viejo... Aunque presentadas abusivamente como «obras de arte», estas fotos se inscriben en la tradición que ilustraban, cuarenta o cincuenta años antes, una Lisette Model o una Diane Arbus.

Jamás la obra de arte ha sido tan cínica y le ha gustado tanto rozar la escatología, la suciedad y la porquería. Jamás tampoco —rasgo más desconcertante aún— esta obra habrá sido tan querida por las instituciones, como en el hermoso tiempo del arte oficial. Más inquietante que su fabricación es la recepción de estos objetos. Directores de museo, responsables de las grandes manifestaciones internacionales, críticas de revistas y magazines, todo un *establishment* del gusto parece aplaudir este arte de la abyección. Todo ocurre como si, de la exposición de estos cuerpos entregados al horror, otro cuerpo, el cuerpo social, sacase una necesidad y, quizás, las condiciones mismas de su cohesión. Todo ocurre como si la unidad

¹ Rudolf Schwarzkogler se lanzó de la ventana de su departamento el 20 de junio de 1969, en un momento de depresión. La leyenda de su automutilación parece nacida de un artículo publicado en la prensa norteamericana en 1972.

del *socius*, antiguamente asumida por lo religioso y lo político, y porque se ha vuelto imposible de mantener ni en el orden de lo religioso ni sólo en el orden de lo político, encontrara en adelante su cimiento en la manifestación pública de una escatología aceptada y celebrada.

Aquí es donde podemos recuperar útilmente la expresión de Giorgio Agamben de una *biopolítica*¹ que establece la autoridad de un poder sobre individuos sustraídos a la ciudadanía, privados de su *habeas corpus*, para ya no ser más que los cuerpos desnudos de un grupo que opera en secreto, la secta, la «comuna» o el partido.

Exhibición de una vida desnuda de los órganos, de una fisiología en estado puro, exaltación del residuo biológico, fascinación por la muerte bajo el aspecto del cadáver: no se está lejos de un carnaval, con todo lo que acompaña esta inversión regular, ritual y pasajera de un orden social. Arlequín, el viejo Hallequin medieval, otro demonio subido de los Infiernos, vuelve aquí a agitar su *mesnie**.

¿Cuál puede ser el sentido de tal fiesta en una sociedad de la que los dioses han desertado? ¿Puede ser el hombre, por sí solo, el objeto de un carnaval, gustar de estas mortificaciones y de estas ceremonias fecales, como si no se dirigieran más que a él? Vuelta a los *excreta*, al baño primitivo de las heces. Placer turbio por las letrinas y fascinación ambigua por los chalets de necesidad. Una infancia del arte, acaso, bañándose en sus pañales sucios.

Hay, por otra parte, una larga historia de la mierda en el arte.

La escatología está en el corazón de la obra de Salvador Dalí. En *Le Jeu lugubre*, en particular, en 1929, figura en primer plano un hombre viejo cuyo calzón está sucio. Georges Bataille analizará holgadamente la obra, viendo en ella la representación de un complejo

¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, París: Le Seuil, 1997. [Hay edición castellana, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-textos, 1999.]

* En francés antiguo, la «mesnie» es el mesón de una familia, una especie de «hueste» de emparentados. [N. del T.]

de castración¹. Hans Bellver, por su parte, ha grabado una muy bella plancha en la que vemos una joven chica acucillada defecando sobre el rostro de un hombre aparentemente convulso de placer.

Mucho antes de ellos, explorador de Dada, Arthur Cravan, desde los años 1910, se había reclamado de sus entrañas y sólo de ellas: «Comeré mi mierda», había orgullosamente proclamado, acto de fe en la calidad superior de su defecación². Esta supremacía del cuerpo, afirmada tan precozmente en la exaltación de sus funciones naturales, podría servir de exergo a lo que ha seguido en el siglo.

El uso inmediato del excremento como objeto productor de gozo en sí es un gesto de otra naturaleza aunque su utilización mediaticé otros fines, usar por ejemplo excremento como sucedáneo de un pigmento. Se dice que Picasso, a alguien que le preguntara: «Maestro, ¿qué haría usted si estuviera en prisión sin nada?», habría respondido: «Pintaría con mi mierda.» Pero esto es todavía dar forma a lo informe. El excremento utilizado como un color es un pigmento entre otros, un poco inhabitual, sin duda. Además tiene sus características: colorado como un ocre, untuoso como un aceite, con una buena capacidad cubriente, y relativamente estable. La orina fue también utilizada con frecuencia en la fabricación de ciertos colores y en las pátinas de los bronce. El orín de ciertas vacas, alimentadas con cierta hierba, daba antaño un amarillo radiante y estable.

Recordemos también las palabras, quizás apócrifas, de Cezanne: «La pintura es como la mierda, se huele, no se explica.» Tercer recuerdo al fin en este registro. Rembrandt habría dicho: «Apártense, el olor de la pintura no es sano.»

Pintar es una cocina, en donde los residuos se suelen reutilizar.

Entramos en un registro diferente, a principios de los años 50, cuando el artista italiano Piero Manzoni propone, a los aficionados

¹ En la revista *Documents*, nº 7, diciembre de 1929.

² Arthur Cravan, «Notes» en *VVV*, Nueva York, 1942-1943.

de la vanguardia del momento, su *Merda d'artista* conservada en lata. En edición limitada y numerada en noventa ejemplares, valiendo en su origen su peso en oro, estos excrementos manufacturados se venden hoy más caros que el metal precioso¹. Aquí no hay ya elaboración a partir del excremento, por mínima que sea, sino un uso inmediato del excremento.

Joseph Beuys, en los años 70, fue también el chamán invitado por todos los museos de Europa, celebrando un ritual que usaba como materiales grasa y fieltro, es decir, de nuevo, producciones orgánicas e informes, pastosas o hebrasas, fundentes o hirsutas, la secreción del tejido conjuntivo y los cabellos. Su personaje, vuelto un mito de la vanguardia, aparece como la calca pura en la época actual del histrionismo cínico de la Antigüedad. Hasta la elección de sus accesorios, la vara del pastor, la capa de fieltro y, sobre el hombro, la alforja, la *kibisis*, igual al zurrón de Hermes, que son los mismos de los grandes cínicos griegos, Antístenes y Diógenes.

Una tercera figura de este movimiento reciente que, a la *kalla schematta*, a la «bella forma» de los tiempos antiguos, la ha sustituido por lo informe, y por los colores del arco iris de la paleta, por los pardos de los *excreta*, podría ser la artista franco-americana Louise Bourgeois. Bruja de una magia blanca consagrada al cuerpo femenino y a los misterios del sexo en sus desbordamientos extremos como la histeria, propone, en obras como *Precious Liquids*, expuesta en Venecia en 1992, conservados en frascos de vidrio —porque a lo que chorrea y no tiene forma hay que darle un continente—, desde la saliva al esperma, y desde la orina a la sangre, los diversos humores del cuerpo humano.

Pero es sin duda Marcel Duchamp, aquí como en otras partes, quien parece el *primus inter pares*.

La celebridad que ha logrado su Gioconda bigotuda no reside demasiado en la calidad de su provocación, que se inscribe como

¹ La estimación oscila entre 25,000 y 32,000 dólares (junio de 2003).

mucho en la tradición de las bromas de colegio¹. Ella no ha sorprendido tanto a los espíritus más que en tanto que apuntaba a una obsesión en el corazón de nuestros contemporáneos, que es la de cuestionar la identidad sexual. Duchamp estaría así en el origen de los *gender studies*, como lo ha estado en el de tantos aspectos de la sensibilidad actual. Haciendo del sexo de la mujer el «barbudo» del lenguaje popular, Duchamp subrayaba de manera sorprendente el juego de palabras que la identidad sexual de Monna Lisa designa, o sea la Madona —abreviada en «Monna»²—, cuando, mal ortografiado en francés, como es usual, se vuelve *mona lisa*, en otros términos, en italiano vulgar, un «coño» gastado, rallado, usado —fantasma al que dará cuerpo proponiendo, de hecho, unos años más tarde una *Gioconda afeitada*, o sea, la imagen restaurada en el estado primitivo que había pintado Leonardo.

Y sólo la leyenda encriptada que corre sobre la reproducción, *L. H. O. O. Q.*^{*}, igual a las «inscripciones misteriosas» de los *Fliegende Blätter* de los que Sigmund Freud sacará una enseñanza⁴, está en condiciones de asegurarnos la identidad sexual de esta ambigua figura. Ella nos afirma que la naturaleza de la mujer es histérica, y que la histeria es una enfermedad ardiente, el efecto de un calor interno, que es pariente del ardor amoroso. Como lo escribía Jacques Ferrand en su *Enfermedad de amor o melancolía erótica* a principios del siglo XVII, que cita Michel Foucault, la mujer está más a menudo loca de amor que el hombre, pero sabe disimularlo: «En qué su semblante es parecido a alambiques cuidadosamente sentados sobre torretas, sin que se vea el fuego por fuera, pero si miráis bajo el alambique, y ponéis la mano sobre el corazón de las damas, encontraréis en ambos lugares un gran brasero.»⁴

¹ Cf. André Chastel, *L'illustre Incomprise. Mona (sic) Lisa*, París: Gallimard, 1988.

² «Ma Donna» = «Monna», Mi señora. Monna es la joven casada.

* En francés, las siglas producen fonéticamente «Ella tiene calor en el culo». [N. del T.]

³ Cf. Sigmund Freud, «Le travail du rêve», en *L'interprétation des rêves*, París: PUF, 1973, p. 426.

⁴ Jacques Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, París, 1623, p. 164;

Marcel Duchamp es de nuevo el primero, en 1954, en usar sus propios pelos de barba para incorporarlos al molde de yeso de su retrato de perfil, *With my tongue in my cheek*¹. A esta máscara mortuoria mostrada en vida, incorpora los elementos que marcan la permanencia de la vida, y la marca de la identidad sexual del individuo.

Sobre todo en 1917, en el Salón de los independientes, pretende exponer un envío titulado *Fountain* —o sea, un simple urinario, firmado y fechado «R. Mutt, 1917». Mucho más tarde, en 1964, fabricará un *ready-made* a partir de una fotografía de su propia familia, sus padres, sus hermanos y hermanas, dando al recortado del documento la forma redondeada particular de un bacín sanitario.

Inscribir las efigies de su propia familia en el interior de un urinario es recordar el *inter urinam et fæces nascimur*. Hacerlo a propósito de un *todo hecho* que, más que otra cosa, ponía en tela de juicio tanto la filiación de su creador como su reputación, su «renombre» en tanto que artista, en el mismo movimiento mear en su familia y glorificar un urinario, era perseguir una inspiración escatológica y mortificante que Duchamp ha manifestado a menudo. Recordemos, entre veinte ejemplos, en sus retruécanos y *Morceaux moisés*, el anagrama que se aplica tan bien a esta obra: «Ruiner, uriner»² [Arruinar, orinar].

Innumerables escritos han sido consagrados al urinario de Duchamp. Retengamos aquí que el pilón de loza, volteado a 90 grados, aparece a primera vista como la perversa parodia de la concha que trae a Afrodita, nacida de la espuma marina y del esperma

citado por Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, París: Gallimard, 1972, p. 299. [Hay edición castellana, *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vol., México: FCE, 1996.]

¹ El arte popular usa, desde hace mucho tiempo, esos artificios: marionetas, títeres, muñecas, personajes de pesebre se adornan a menudo con verdaderos cabellos y pelos.

² De un sarcasmo parecido, bajo la misma influencia de un *sacer* que Roger Caillois va a definir en 1939 (*cf. infra*, p. 51 sq), Georges Bataille, en *Le bleu du ciel* (París, Pauvert [1935], 1957), establecerá la ecuación: «Uriner: buriner» [Orinar: burilar]. [Hay edición castellana, *El azul del cielo*, Barcelona: Tusquets, 2004.]

del dios. De la Belleza no quedan, bajo el chorro de orina, más que «ruinas».

Pero sustituir la simiente divina por el residuo del cuerpo humano, es avanzar que la generación ya no es el hecho de Eros, sino que se ha vuelto a la cloaca primitiva. El mancillamiento del chorro y la espuma de la orina son la injuria hecha a la venustidad.

Viviendo en los Estados Unidos, en un país en donde urinario se dice *fountain*, y sus bordes redondeados se dicen *lips*, como los labios del sexo femenino, Duchamp, con su cinismo habitual, no dejará de comentar: «No se tiene más que como *hembra* al mingitorio, y de ello se vive».

Inspirados por la misma necesidad de rebajamiento de la mujer nacen en él palabras como «fosita de alivio», o bien: «*Oh! douche it again*» y «*Oh! do shit again*». Un poeta del otro siglo, Charles Baudelaire, ¿no había ya tratado a George Sand de «letrina»?

En 1912, el mismo año en el que Duchamp emprendía la fabricación de *La mariée mise à un par ses célibataires, même*, obra maestra de un cínico erotismo, Freud reflexionaba sobre el rebajamiento sexual del objeto amoroso: «En la medida en que se llena la condición del rebajamiento, la sensualidad puede manifestarse libremente, alcanzar logros sexuales y un alto grado de placer»¹ Había añadido, ignorando que un artista en su tiempo había querido hacer de un meadero no solamente la representación simbólica del sexo femenino, sino incluso una obra de arte para exponer en un museo:

Ante todo los componentes pulsionales coprofilicos se han revelado incompatibles con las exigencias estéticas de nuestra civilización, verdaderamente desde que, pasando al estadio de ponerse en pie, hemos educado sobre el suelo nuestro órgano olfativo; después una buena parte de los impulsos sádicos que perte-

¹ S. Freud, «Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse», *La vie sexuelle*, París: PUF, 1969, p. 59. [Hay edición castellana, *Ensayos sobre vida sexual y la teoría de las neurosis*, Madrid: Alianza, 2003.]

necen a la vida amorosa. [...] Los procesos fundamentales que procuran la excitación amorosa permanecen sin cambios. Lo excrementicio está demasiado íntima e inseparablemente ligado a lo sexual, la situación de los órganos genitales —*inter urinas et fæces*— sigue siendo el factor determinante inmutable.¹

Hay confusión, en efecto, en este mingitorio que es la mujer según las palabras de Marcel Duchamp, en esta cloaca primitiva de la esfera anal y de la esfera genital que es ella a sus ojos, confusión de secreciones que dan la vida y de secreciones muertas, una equivalencia del don y de la excreción.

Rebajamiento de la mujer, pero rebajamiento más general aún de toda producción humana que no sea, inmediata, la de su propio organismo. «Yo no soy más que un respiradero», dirá Duchamp. ¿Para qué hacer del arte una empresa penosa, cuando el simple hecho de respirar hace de nosotros artistas? ¿Para qué detenerse en el placer olfativo de la terebentina, cuando los olores *sui generis* están siempre disponibles²? El esfuerzo que ha fundado la cultura —esta lenta y difícil educación de las pulsiones libidinales—, lo niega Duchamp en provecho de las satisfacciones inmediatas de la vida desnuda.

En su esbozo de una economía mínima de las pulsiones, en otras palabras, de las producciones inmediatas de placer que crean las funciones del cuerpo, establecería así la lista de las «pequeñas energías gastadas como [...] la crecida de los cabellos, de los pelos y de las uñas, la caída de la orina y de los excrementos. [...] el estiramiento, el bostezo, el estornudo, el escupir ordinario y de sangre. Los vómitos, la eyaculación [...], etc.»³

¹ *Ibid*, pp. 64-65.

² Cf. André Breton, en su *Phare de la mariée*, en 1934: «La delectación en el color a base de placer olfativo es tan miserable como la delectación en el trazo, a base de placer manual.» *Le surréalisme et la peinture*, París: Gallimard, 1965, p. 90.

³ Citado en A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, París: La Sagittaire, 1940, p. 225. [Hay edición castellana, *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama, 2002.]

Era definir una estética del estercolero, y es quizás su última palabra.

¿Para qué esforzarse por ser un moderno Leonardo y pintar la *Gioconda*, si la simple «crecida de los cabellos, de los pelos, de las uñas» basta para hacer una obra, y de todo individuo un ser único? «*Jeder Mensch ist ein Künstler*» («todo hombre es un artista»), proclamará Joseph Beuys, su mejor discípulo.

Pero el urinario invierte al mismo tiempo la significación del museo. Si el museo, según las tesis de Walter Benjamin, es esta institución que transforma lo cultural en cultural —el objeto de culto arcaico vuelto obra de arte—, presentar a cambio un orinal en las salas de un museo, es autorizarse la potencia profanatoria de la institución para, de un objeto de uso, si no de alivio, hacer una obra de arte, y de este lugar consagrado no hace mucho a las musas, hacer un espacio vecino de los baños públicos, del *puteus* o del lupanar³³, en una palabra, el turbio lugar en que el museo de arte «moderno» se ha convertido.

Rebajamiento simultáneo del sexo femenino y de la obra de arte en un «sumidero», nihilismo de un desagrado del que todas las formas, según el dicho popular, «son de la naturaleza». Desagüe generalizado de valores. El chorro de orina apaga el aura.

¹ La tradición surrealista, Michel Leiris por ejemplo, en *L'age d'homme* (París: Gallimard, 1939), se regocijará viendo al museo como un lupanar. [Hay edición castellana, *Edad del hombre*, Pamplona: Laetoli, 2005.]

CAPÍTULO III

¿Qué sabemos exactamente de las excreciones del cuerpo, de lo que se deja detrás de uno sin preocuparse demasiado? Pelo y suciedad, el residuo, la mierda, son la cara repugnante de la humanidad. La mierda es rechazo, gasto. Ella cae, se expande. O bien, se enrolla pesadamente sobre ella misma, como una serpiente, este lejano animal, repugnante, inquietante. No tiene forma. ¿Cómo pensar la mierda?

Supongamos que la modernidad sea este episodio del pensamiento occidental que comienza con la Ilustración, digamos hacia 1740, y que finaliza hacia 1980, cuando el término de «postmodernidad» acaba por imponerse.

En la historia de nuestra percepción olfativa, la modernidad sería entonces el comienzo de la gran «desodorización», para retomar las palabras de Alain Corbin, que hace del hombre moderno un ser vuelto muy sensible a las fragancias fuertes. Los filósofos de la Ilustración no son solamente los que elevan la vista y el oído, los más intelectuales de nuestros sentidos, hasta realizar, por ejemplo en arquitectura, el ideal de panóptico a lo Ledoux y a lo Bentham; o bien, en

música, después de los sutiles acordes de la viola de gamba y del clavicén, la ordenanza perfecta de la orquesta sinfónica moderna. Son también los que van, con el mismo movimiento, a reprimir el olfato como el más animal de los sentidos, hasta volverse intolerantes a lo que aún ayer el individuo soportaba: la proximidad de los olores excrementales de las letrinas, de las emanaciones pútridas de las fosas, de las mórbidas pestes de los cadáveres. En la misma vida social, en la que se despliegan los perfumes, los de origen animal como el almizcle son en adelante proscritos en provecho de los olores vegetales, el agua de rosas, el jazmín, la lavanda...

Esta modificación en el orden antropológico encuentra quizás su ejemplo más sorprendente en la suerte desde ahora reservada a los olores excrementicios. A falta de poder «pensar» la mierda, conviene aislarla, para permitir que el pensamiento, justamente, se ejerza mejor en otra parte: «El lugar de la defecación se especifica, se individualiza. Por el proyecto de privatización del residuo, tiende a volverse el del monólogo interior. Los únicos water-closet a la inglesa instalados en Versalles están reservados al Rey y a Maria Antonieta.»¹

El tratamiento de los cadáveres confirma esta evolución. Se cierran los cementerios *ad patres* y *ad sanctos* que se encontraban en el recinto de la ciudad. En lo sucesivo serán enterrados fuera.

Poco menos de doscientos cincuenta años más tarde, la sensibilidad «post-moderna» presenciaría otra conmoción de la sensibilidad olfativa, como acarreada por un movimiento de balanceo, que se esfuerza esta vez por ponernos en contacto, de nuevo, con lo excrementicio. En el momento mismo en que la vida cotidiana, el *habitus*, los usos y costumbres habrían llevado el ideal higiénico de la Ilustración hasta su punto extremo, parece que sea de esta extremidad misma, y por una inversión que hace no mucho habríamos llamado dialéctica, que se le pide a su actividad más refinada y más espiritual,

¹ Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, París: Flammarion, 1986, p. 99. [Hay edición castellana, *El perfume o el miasma. El olfato y el imaginario social, siglos XVIII y XIX*, México: FCE, 1987.]

su arte, llamado desde ahora ya no «bello» sino «plástico», sumergir de nuevo al individuo en el baño fecal del que se había apartado.

El hombre se debe presentar a la vista con la cabeza al rape como un militar o un monjecillo budista, lampiño e igual al *kouros* arcaico. Y se le pide a su compañera, aparte de esos rasgos infantiles del rostro que se observan en las modelos de revista —los ojos muy separados—, lo que se pedía a las mujeres de los Antiguos: que sean lisas y depiladas como niñas impúberes, iguales a los *agalma*, a las efigies de mármol que celebran su belleza. Lo más lejos de la animalidad.

El trecho no parece haber sido nunca tan grande entre, por una parte, la mujer presentada como un ideal infantil y el hombre presentado como una figura arcaica y, por la otra, las producciones de lo que nos es propuesto como «arte» y que provienen de la categoría de lo repugnante.

La ideología contemporánea proclama un cuerpo llamado de buen grado y ostensiblemente «liberado». ¿Qué puede ser la liberación de un cuerpo si no un cuerpo que se libera del hecho de ser un cuerpo? Esta voluntad de liberación que no puede comprenderse más que en tanto que liberación de sí mismo, liberación de su corporeidad de cuerpo, de su pesadez, de su espesor, de su visceralidad de cuerpo, se emparenta extrañamente con una mística religiosa que, herética a los ojos del dogma cristiano, pretendía negar, ella también, la realidad física del cuerpo. Las técnicas utilizadas son además idénticas: maceraciones, dietas, ayunos, ejercicios físicos agotadores, tonsuras, afeitados, desprecio y a menudo odio por las funciones naturales, etc.

Como reacción a esta ascesis que se ejerce en nombre del cuerpo liberado, parece que se haya, por oposición, confiado a lo que llamamos «arte», concebido como práctica de divergencia, distancia con respecto a la norma, comportamiento aberrante, el cuidado de recordarnos, pero en un marco limitado y ritualizado —las exposiciones de vanguardia, las galerías, los museos—, las funciones primeras del cuerpo y, si es posible, las más primitivas. Si el pelo, los olores y los humores son en la vida cotidiana obsesivamente rechazados, florecen aquí, en estos momentos particulares que son las manifestaciones de arte, de la manera más visible.

Si el arte ha tenido durante mucho tiempo por emblema el ojo y su poder —o sea, la visión, la reflexión, pero también la puesta a distancia—, parece entonces volver en adelante al estado primitivo pre-lógico del efecto-reflejo, igual al de los organismos primitivos, a la reacción protoplásmica de la amiba, al retiro del animáculo o del caracol. Ya no se mira el mundo, se reacciona a su contacto. Ya no es la vista, el más intelectual de nuestros sentidos, la que se vería honrada, gratificada, colmada de la manera más alta por las producciones artísticas, sería el olfato, el más animal de nuestros sentidos, el que sería solicitado por ellas, como el perro que ventea los restos de sus congéneres. Oler, tocar, incluso ingerir el excremento, lo que hay de más primitivo, de más arcaico y de más oscuro en nosotros, al arte le pediríamos darnos de nuevo su sensación. La náusea nos volvería lúcidos. Haríamos en el arte actual no el aprendizaje de ese disgusto otrora pacientemente inculcado al crío que fuimos. Volveríamos a la posición primitiva del primate, rebajado hacia el suelo, el órgano olfativo otra vez vecino de los órganos genitales.

La Ilustración había tenido por ideal cultivar el gusto, lo que distingue al hombre civilizado del salvaje. «El gusto es la facultad, escribía Kant, de juzgar un objeto o un modo de representación por la satisfacción o el displacer, de una manera completamente desinteresada. Se llama bello al objeto de esta satisfacción.»¹ Hoy es el disgusto lo que tendríamos que aprender. O más bien, es él lo que deberíamos desaprender.

¿No se tiene el hábito de enternecerse, escribía Lou Andreas-Salomé, en vista de los desbordamientos de ternura infantil sobre el cuerpo de los padres, y de dejar hacer sin reserva, mientras que el territorio anal es señalado de entrada de juego, en letras mayúsculas, por el primer «¡puaj!» del que debemos impregnarnos? Lo que augura para cada uno la historia tan significativa y tan rica en

¹ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, 1790, Primera parte.

prolongamientos relacionales de la primera prohibición. La constricción de la abstención pulsional y de la limpieza se vuelven por ello el punto de partida del aprendizaje del disgusto, del disgusto por excelencia que no podrá jamás desaparecer por completo, ni de la educación ni de la forma personal que tomará nuestra vida.¹

El arte de vanguardia, en una época en la que la constricción corporal y la represión de las pulsiones se han vuelto más fuertes que en ninguna otra, ¿tendría por meta dar el cambio, y hacernos creer, en breves momentos de transporte estético, que esa primera prohibición lanzada sobre el don fecal hecho a los padres puede por fin levantarse, y que puede incluso, contrariamente a lo que dice Lou Andreas-Salomé, «desaparecer por completo»?

Desde los Antiguos, la experiencia del *stercus* está vinculada al nacimiento de la cultura. Nuestra posición ontológica frente al concepto de la Belleza es en principio una posición escatológica.

La civilización, si se le cree a Freud, heredero puro de Goethe, está sometida a un doble movimiento. Es movida por una impulsión a sujetar ese «resto de tierra», este *Erdenrest* del que habla el *Fausto*, tan duro de llevar, a partir del cual fabricar objetos y valores socialmente útiles. Es la mente la que se construye un cuerpo, «*es ist der Geist, der sich den Körper baut*»... Al mismo tiempo, la civilización no deja de ser motivada por la necesidad de un «más goce», que nunca es reducible a la dimensión de lo útil. Está tomada, así, entre la realidad de los *excreta* y la necesidad de los residuos que vienen de la producción de las riquezas, ellas mismas nacidas de la tríada orden-limpieza-belleza, fruto de nuestra educación, es decir, de la represión de los instintos. Así, el residuo se encuentra

¹ Lou Andreas-Salomé, «*Anal* und *sexual*», en *Imago* 4 (5), 1916; tr. fr. I. Hildenbrand, *L'amour du narcissisme. Textes psychanalytiques*, París: Gallimard, 1980, p. 91-92. [Hay edición castellana, *El narcisismo como doble dirección*, Barcelona: Tusquets, 1982.]

sublimado en una ganancia de placer, un enriquecimiento, del cual la obra de arte sería la imagen más noble. El alto grado de civilización de la cultura romana se mide tanto con la construcción de una *cloaca maxima* necesaria para deshacerse de las porquerías, como con la belleza de las proporciones de un acueducto que lleva el agua necesaria para lavarse. De los barroes del estercolario ha nacido el tesoro de la cultura³⁷.

Tesoro siempre frágil, siempre por conquistar. La llegada de la *Fountain* de Duchamp, a este respecto, reduce el oro a lodo. Ella nos vuelve a poner literalmente la nariz, el «órgano olfativo», hacia el suelo y hacia la cloaca. El hombre es llevado a su primer aspecto zoológico. Lo anal y lo sexual son otra vez, como en la vida del neonato, confundidos. Si, como dice Freud de nuevo, «la anatomía es el destino³⁸», el destino de la mujer, en la que el aparato genital es tan vecino de la cloaca, es ser, por su anatomía, considerada por el hombre como un vertedero en el que se mezclan los flujos de las funciones de excreción y los humores venidos de la esfera genital. Lou Andreas-Salomé, más sensible que Freud a este «destino», llegará a adelantar que el aparato genital femenino no es más que una parte «puesta en alquiler» de la cloaca³⁹. Dirá asimismo del placer femenino, en tanto que se refugia en este órgano, que actúa de alguna manera como «vecino de pasillo con el trastero destinado a las cosas vueltas inutilizables, rechazadas, a los residuos del cuerpo⁴⁰».

Freud, sin embargo, testimoniaba su inquietud por distinguir, en la sociedad de su tiempo, los síntomas del borrado de lo que llamó el Superyo social, ese *Kultur-Überich*, este ideal del Yo que la sociedad cultivada nos ha impuesto y cuya representación más alta sería el

¹ S. Freud, *La malaise dans la culture* (1930), en *Œuvres complètes*, vol. 18, 1926-1930, París: PUF, 1994. [Hay edición castellana, *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza, 2006.]

² *La vie sexuelle*, op. cit., p. 65.

³ L. Andreas-Salomé, *L'amour du narcissisme*, op. cit., p. 107.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

Arte. Sólo él ha permitido, canalizando y domesticando las pulsiones, en particular dominando los instintos de lo erótico anal y uretral, fundar una civilización. A medida que se acercaba la guerra y que ascendían las intolerancias, aquél manifestaba una visión cada vez más sombría del destino de la civilización:

Conciliar las reivindicaciones de la pulsión sexual con las exigencias de la civilización, escribía desde 1910, es una cosa completamente imposible. [...] La renuncia, el sufrimiento, así como, en un porvenir muy lejano, la amenaza de ver apagarse el género humano, como consecuencia del desarrollo de la civilización, no pueden evitarse.¹

El derrumbamiento de este Superyo colectivo, como se constata en este principio de siglo, verificaría así el pesimismo absoluto del último sabio que, con el padre del psicoanálisis, engendró la filosofía de la Ilustración.

¹ S. Freud, «Contribution à la psychologie de la vie amoureuse», *La vie sexuelle*, op. cit., p. 65.