



JUAN MANUEL DÍAZ LEGUIZAMÓN

**DE LO SACRIFICIAL EN EL ARTE: ELEMENTOS PARA UN
EXAMEN DE LA ESTÉTICA Y DE LA HISTORIA DEL ARTE
DESDE LA TEORÍA MIMÉTICA**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, 31 de AGOSTO de 2016

**DE LO SACRIFICIAL EN EL ARTE: ELEMENTOS PARA UN
EXAMEN DE LA ESTÉTICA Y DE LA HISTORIA DEL ARTE
DESDE LA TEORÍA MIMÉTICA**

**Trabajo de grado presentado por Juan Manuel Díaz Leguizamón, bajo la dirección
del Profesor Mario Roberto Solarte Rodríguez, como requisito parcial para optar
al título de Filósofo**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, 31 de agosto de 2016**

TABLA DE CONTENIDO

CARTA DEL DIRECTOR	4
AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	6
1- LOS ORÍGENES DEL ARTE: LO SAGRADO, LA VIOLENCIA Y LA TEORÍA MIMÉTICA ...	12
1.1 Introducción.....	12
1.2 La pregunta sobre el origen del arte.	14
1.3 En el origen, una ambigüedad: ¿la naturaleza?.....	17
1.4 Arte, mito, rito y experiencia religiosa.	26
1.5 La cultura desde la teoría mimética: mito, rito y religión.....	32
2- ARTE SACRIFICIAL: LINEAMIENTOS DE UNA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA Y DE LA MUERTE.....	43
2.1. Introducción.....	43
2.2. El arte: ¿bello?.....	44
2.3. Presencia de la violencia y de la muerte en la historia del arte.....	47
2.3.1. Arte religioso arcaico.	47
2.3.2. Arte cristiano medieval.	50
2.3.3. Arte renacentista y barroco.	52
2.3.4. Arte rococó y neoclásico: la Ilustración.	56
2.3.5. Romanticismo.	58
2.3.6. Simbolismo, romanticismo oscuro y desencanto protomoderno.	63
2.3.7. Modernismo y vanguardias históricas.	67
2.3.8. Arte posmoderno.	76
2.3.9. Arte contemporáneo.	80
2.4. El artista como <i>pharmakos</i> y las artes como rituales sacrificiales/fundacionales. Victimización, como búsqueda de lazo social y sentido.	84
2.4.1 La figura dual del artista y del arte como especialidad de cara a lo sagrado.....	84
2.4.2 La autocomprensión del artista en relación con lo sacrificial.....	91
2.4.3 El arte como ritual: manejo de la violencia como generación de lazo social y producción de sentido.	101
CONCLUSIONES	112
BIBLIOGRAFÍA	114

Bogotá, 31 de agosto de 2016

Profesor
DIEGO ANTONIO PINEDA RIVERA
Decano
Facultad de Filosofía

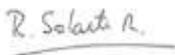
Estimado Diego:

Le hago entrega del trabajo de grado de Juan Manuel Díaz Leguizamón, titulado *DE LO SACRIFICIAL EN EL ARTE: ELEMENTOS PARA UN EXAMEN DE LA ESTÉTICA Y DE LA HISTORIA DEL ARTE DESDE LA TEORÍA MIMÉTICA*, que es un requisito parcial para su grado como Filósofo.

Es un trabajo muy juicioso e innovador, ya que se atreve a proponer una nueva manera de comprender la estética y la historia del arte a partir de la teoría mimética de René Girard. Así que se trata de una reflexión seria que integra el largo estudio que ha hecho Juan Manuel de la teoría mimética con su labor de estudioso y docente de estética. Considero que, siendo una reflexión inicial que propone unos lineamientos, avanza en lo que podría desarrollarse más adelante como una investigación doctoral.

Al revisar el proceso de estudio de la obra de Girard, de reflexión sobre sus contenidos y de esclarecimiento de sus comprensiones frente al arte y la estética, apoyada en una extensa bibliografía y expresado todo esto en una escritura fluida y clara, considero que ha cumplido de muy bueno modo lo que la Facultad espera para poder someter su trabajo a evaluación.

Atentamente,



Roberto Solarte Rodríguez
Profesor Asociado
Facultad de Filosofía

AGRADECIMIENTOS

Deseo dedicar este trabajo a mi director, Roberto Solarte, quien con calidez humana y generosidad ha aceptado acompañarme en las diversas y difíciles excursiones que he emprendido a través de la teoría mimética de René Girard.

Agradezco a Rachid Sabad y Carlos Mario Fisgativa: amigos en todo el sentido de la palabra.

Agradezco a Camila Zapata, quien sin importar que en momentos sufrió esta tesis, supo seguir regalándome muchos momentos de alegría.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge, por un lado, de mi creciente interés vital y profesional por la teoría mimética elaborada por René Girard y, por el otro, de mi interés igualmente vital y profesional, y también creciente, por las artes y la estética, campos que vengo explorando desde hace un tiempo.

La teoría mimética es una teoría compleja y reciente, de difícil aceptación debido a que muchos de sus contenidos son francamente escandalosos, como ha reconocido su propio fundador. Quizás el más fuerte de todos es el hecho de que a partir de una juiciosa y erudita revisión del sentido del fenómeno religioso se concluye que su importancia para la humanidad es inobjetable, al punto de que es responsable de la posibilidad misma de la cultura. En una época en la que el secularismo, el agnosticismo y el ateísmo son acogidos como valores en sí mismos, se desacredita fácilmente todo discurso que no someta a lo religioso a una condena unilateral que, por qué no decirlo, las más de las veces resulta ingenua.

Lo que no se tiene en cuenta es que la teoría mimética llega a una comprensión de lo religioso que no es en absoluto concesiva ni legitimadora: ubica en su poder y complejidad la capacidad de apelar a las formas más descarnadas de violencia, pero con el fin de garantizar el orden y la convivencia social. Dicha visión pasa por el reconocimiento de la identidad entre la violencia y lo sagrado, los cuales no son realmente más que dos caras de una misma moneda. Como el sistema de diferencias de la cultura depende del frágil equilibrio entre uno y otra, todo fenómeno cultural resulta subsidiario de su estructura dual y paradójica.

Una de las ventajas que tiene la teoría mimética es que logra vacunarse contra la estrechez de miras de las posturas racionalistas, ilustradas y humanistas, limitadas en

tanto desestiman el poder del deseo en las relaciones humanas. Estas posturas consideran que la razón por sí sola, como en un estado puro, es capaz de los mayores logros, manteniéndose alejada de lo irracional, purgando fuera de sí todo aquello que se identifica con la violencia. De lo que no se dan cuenta es que ésta se cuela incluso en los procedimientos aparentemente más racionales y en las prácticas más bienintencionadas. La misma pretensión de expulsar fuera del ser humano todo lo no deseable, se muestra de hecho como un típico procedimiento sacrificial.

El desconocimiento de la relativa inevitabilidad de la violencia sacrificial es para Girard muy peligroso, pues nos hace ciegos ante nuestra propia participación en las prácticas de exclusión, estigmatización y arbitrariedad. En otras palabras, nos impiden ver cómo, en la medida en que la violencia nos constituye, en cualquier momento podemos convertirnos en su instrumento, replicándola sin más.

Ahora bien, el tema son las artes. ¿Qué tienen que ver ellas con el examen de la violencia, con el develamiento de la rivalidad del deseo y con la identificación de los mecanismos de manutención del orden social que son típicos de las aproximaciones de la teoría mimética? El propósito de este trabajo es examinar precisamente diversos materiales que constituyen el campo de las artes con el objetivo de extraer e ir organizando ciertos repertorios de temas violentos que siempre han estado en juego en ellas. Pero también se busca auscultar hasta qué punto, cuando aparecen, nos remiten al modelo de una violencia sacrificial, que busca refundar o garantizar un orden y un sentido a través de la violencia misma, o como dice Girard, nos dejan ver más bien un tipo de violencia que despojada del marco de lo sagrado se ha desprovisto de todo sentido, haciéndose destructiva sin más.

Aunque el trabajo excede ciertos límites tradicionales, pues salta en un gran rango de tiempo, así como en diversos territorios sin mucho sistema, su delimitación está dada más bien por un tema interno a la teoría mimética: más que perseguir un diagnóstico de elementos salvíficos, luminosos, conversores o reveladores de las artes, se partirá de la identificación más sencilla de la presencia de elementos sacrificiales allí donde la muerte y la violencia aparezcan de un modo llamativo. No se buscará analizar a

fondo el manejo que en cada caso se le da a dicha violencia, aunque habrá ocasiones en que podrá hacerse uno que otro comentario propositivo, pero de manera muy provisional.

El punto de partida está sugerido tanto por el remotísimo origen de las artes como por su universalidad, pues estas características sugieren que ellas hayan tenido un papel o al menos una presencia en el origen de la humanidad y de la cultura, un origen que es de suma importancia develar para la teoría mimética en la medida en que nos explica cómo hemos hecho para hacer posible nuestra existencia social, qué fórmulas hemos ideado, o hemos llegado a diseñar sin darnos cuenta, para expulsar de las comunidades la violencia que amenaza con destruirlas. En esto la teoría también se desmarca de otras posturas que renuncian abiertamente a hacer afirmaciones sobre el origen.

Declaramos de una vez que la postura mimética de la investigación no permite concebir a las artes como pertenecientes a un ámbito estético separado, por más de que así lo busquen. Esto lo posiciona de entrada frente a muchos discursos de las artes que las abordan desde un punto de vista restringidamente esteticista o autónomo. Una de las cosas que veremos es que incluso a los discursos más estetizantes les cuesta mantenerse en su supuesta esfera de independencia, pues la remisión a fenómenos sociales retorna en ellos, y no sorprende constatar que lo haga no pocas veces en la forma de muerte y violencia.

Si bien la teoría mimética ha encontrado fuertes acogidas en todo el mundo, en campos tan diversos como las ciencias, la ética, la política, la teología, e incluso fuera de la academia y el ambiente intelectual, en movimientos sociales y en iniciativas educativas, considero que un examen más arriesgado de las artes a partir de sus herramientas es una tarea pendiente en la comunidad afín al pensamiento de Girard, apenas esbozada por uno que otro esfuerzo aislado. Dado que la historia misma de la construcción de la teoría mimética descansa sobre una interpretación de obras consagradas por la tradición de la literatura, es en este campo donde quizás más se ha intentado acometer, incluso por su mismo fundador. Sin embargo, estos exámenes son

muy enfocados, y rápidamente pierden de vista la necesidad de examinar al mundo de las artes en su conjunto, dejando de lado las especificidades de su historia. Como mucho toman ejemplos de las artes para ilustrar la validez de la teoría en sí misma, o se han preguntado acerca del papel estratégico que ciertos temas artísticos cumplieron en la evolución del pensamiento girardiano, pero se han olvidado de pensar a las artes en sí mismas a través de la teoría para ver qué encuentra de nuevo y específico *en ellas*.

Declaro que se trata de una tarea muy difícil y que requiere de una mirada muy abarcadora. Asumiendo el riesgo caer en graves dificultades, me propuse de todos modos una revisión amplia y transversal, que pasa por observar ciertos aspectos 1- del discurso de la historia del arte, 2- del discurso de la estética, 3- del mundo de las obras particulares de diferentes épocas, con una marcada acentuación en la tradición occidental, y 4- de testimonios de autocomprensión de los artistas acerca de su propia tarea.

Como se trata de un material ingente, es de esperar que su examen dificulte brindar una imagen de conjunto. Esta dificultad la justifico porque mi interés con este ejercicio era no tanto ahondar en la minucia de las diversas controversias acerca de definiciones y problemas teóricos, ni tampoco dar una visión definitiva, sino más bien abrir campos y trazar caminos de indagación que resultaran de la puesta a prueba, en el material, de la hipótesis que sostiene que la violencia habita el corazón de la cultura. Lo que se ha querido ver es si el desconocimiento de este hecho, o su intuición en otros casos, afecta o influye la manera como dichos diversos materiales han tratado de explicar la violencia y acogerla o expulsarla de sus reflexiones y / o elaboraciones.

Así, en el capítulo 1 se aborda el discurso etnográfico-antropológico, así como filosófico, que desde el estudio de los mitos y las religiones han encontrado un vínculo estrecho con las artes. De estos discursos se hace notar el hecho de que hay elementos inquietantes que aparecen referidos a la naturaleza pero que se expresan manera antropomorfa. Esta naturaleza aparece como irradiando hacia el ser humano una ambigüedad, entre lo fascinante y lo terrible, entre lo vital y lo mortal, que no se sabe explicar, pues se sacraliza, y como resultado de ello, la centralidad de la violencia

humana queda minimizada. Esto hace que además se distorsione la visión tanto del mito como del rito y el arte, sea subvalorándolos o sobrevalorándolos. Luego se examina la otra serie de ambigüedades que aparecen ahora en el discurso estético ilustrado de lo sublime, que de algún modo recoge dicha sacralización de la naturaleza y la extiende al campo del juicio y la experiencia estética, manteniendo todavía oculta la violencia humana ahora en el contexto de una sociedad mucho más secular. Finalmente, se hace repaso de los principales argumentos de la teoría mimética para poder echar mano de ellos más abiertamente en el siguiente capítulo.

El capítulo 2 examina los conceptos de lo bello, lo feo y lo siniestro, para mostrar que al interior del discurso sobre las artes parece haber un esfuerzo por mantener a raya la posibilidad de justificar conceptualmente la validez del tratamiento, por parte de las artes, de todo aquello que no responda a un ideal de belleza, no solamente estética, sino moral, intelectual y espiritual. Pero se constata que se va cediendo a la presión para que se abra paso a temas y técnicas que siempre hicieron parte del mundo del arte de forma subrepticia, pero que ahora exigen salir a la luz. La siguiente sección busca contrastar este examen con una revisión de obras concretas, en el marco de una estructura tradicional de etapas en la historia del arte. Sin el propósito de entrar a discutir a fondo las polémicas a las que estas periodizaciones y clasificaciones han dado lugar, simplemente se utilizan como un esquema que permita sondear transformaciones al interior del arte mismo, que en un proceso de progresiva tendencia transgresora van precisamente sometiendo a presión a los conceptos que tradicionalmente habían impedido que la violencia fuera protagónica en las artes. Es en este contexto que surge el concepto de lo siniestro, que se encuentra justamente con la época en la que Girard considera que se prepara el escalamiento de la violencia a escala planetaria. En la siguiente sección se hace un recorrido por los testimonios de algunos artistas contemporáneos destacados, de diversas artes y tradiciones, para comprobar que, si bien el fenómeno de lo religioso históricamente iba perdiendo peso público e institucional, el arte se muestra como un parapeto en el que se mantiene un vocabulario y un imaginario que parece arcaico, en la medida en que aún se reviste de elementos sagrados y

sacrificiales. Se trata de artistas que ven al arte y se ven a sí mismos como sometidos a sacrificios, con la particularidad de que muchos de ellos sienten también el peso desacralizante del cristianismo. En la siguiente sección se examina cómo al examinar la figura del artista bajo el lente mimético es posible entender su extraño estatus social, un estatus que de otro modo queda como simplemente contradictorio. Y cerramos la investigación mostrando cómo es posible entender a las artes como simulacros de ritos, o sea como ceremonias desacralizadas que se arrojan la responsabilidad de sanar o expiar las culpas colectivas, en una época en la que la religión efectivamente está perdiendo presencia y poder.

Por último, como una manera final de justificar este trabajo, apelo al llamado que el mismo Girard hiciera en una nota al pie de *La violencia y lo sagrado*, uno de sus libros más importantes, donde considera que “convendría estudiar detenidamente los procedimientos que han permitido al mundo humanista, tanto antiguo como moderno, minimizar e incluso descartar completamente los aspectos terribles de la cultura arcaica y aún clásica de los griegos”¹. ¡Y no sólo de los griegos!

Este trabajo espera ser un humilde aporte en ese sentido.

¹ GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona. Anagrama. 1995. Pág.305.

1- LOS ORÍGENES DEL ARTE: LO SAGRADO, LA VIOLENCIA Y LA TEORÍA MIMÉTICA

1.1 Introducción.

Examinar la esencia del arte ha sido una tarea de largo aliento, un reto al que se han enfrentado una y otra vez no pocas de las figuras más destacadas de la historia del pensamiento. Muy a menudo esta iniciativa ha llevado a indagar sobre los orígenes de las artes, tratando de extraer luz de ellos, para lograr comprender algo acerca de sus posibles fines y funciones, así como para conseguir interpretar los diferentes avatares de su historia.

Si bien el término “arte” es un concepto restringido a un contexto civilizatorio y tiene su historia, su uso ha terminado mostrando la necesidad de adjudicarle un mordiente mucho más amplio, llegando a designar fenómenos de índole más general, con un alcance prácticamente universal. Así, aplicamos el vocablo para una multiplicidad enorme de prácticas y objetos, pertenecientes a de épocas y pueblos muy distintos, caracterizados por transmitir un contenido sensible muy fuerte y por exhibir un altísimo nivel de elaboración o realización, que hacen que sus materiales, existencia y ejecución, parezcan extraordinarios.

Para este trabajo acogemos la idea de que “consciente o inconscientemente, toda historia del arte [...] presupone una concepción determinada de la esencia del arte”². Partimos de entender por esencia una condición que tiene que ver con el origen de un fenómeno, en este caso las artes, sobre la base de que en las diferentes variaciones que éstas puedan llegar a desarrollar dicho origen difícilmente dejará de estar presente, sea como una confirmación y consolidación, o como una resistencia y transformación de

² GRASSI, Ernesto. *Arte y mito*. Anthropos. Barcelona. 2012. p. 8.

esas energías determinantes iniciales. De ahí que indagar por el origen del arte sea una tarea urgente si queremos comprenderlo, tanto en sus límites como en sus posibilidades.

Esta concepción de origen no hay que entenderla de manea estática. Hay que conjugarla con la categoría histórica de devenir, que incorpora una dimensión temporal. Se inspira en la noción que defiende Benjamin, en la que lo originario no se confunde como un evento inicial, con una génesis que ha quedado atrás, sino que se concibe como un remolino que vuelve a manifestarse inesperadamente, recogiendo lo pasado no como algo definitivo y cerrado, sino como una fuente siempre abierta a las contingencias del cambio, siempre susceptible de dejarse afectar por ellas, al tiempo que tiende a darles formas varias:

Por «origen» no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro. En cada fenómeno relacionado con el origen se determina la figura mediante la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico que alcanza su plenitud en la totalidad de la historia³.

Nuestra intención es mostrar cómo lo preponderante de este origen, en las artes, es que tienen un vínculo ineludible con lo religioso, lo sagrado y lo ritual. De ahí que pretendamos mostrar cómo sus prácticas, sus obras y hasta los discursos que hablan sobre ellas, como la historia del arte y la estética, han sido y siguen siendo marcados por una relación especial con la violencia y con la muerte.

³ BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid. Taurus.1990. p.28-29.

1.2 La pregunta sobre el origen del arte.

Comencemos nuestra investigación atendiendo al hecho de que muchas de las más reconocidas indagaciones sobre las artes se han preguntado acerca de su origen. Tomaremos como muestra de ello a Ernesto Grassi, quien desde una postura humanista, se hace dos preguntas complementarias: 1- “¿qué experiencias, inusitadas ya para nosotros, están relacionadas con el origen de fenómenos como la poesía, la pintura, la música y otros semejantes?” y 2- “¿cuál es el móvil originario de nuestras obras de arte?”⁴.

La postura de Grassi es paradigmática en muchos aspectos. Uno de ellos es que la manera en que lleva a cabo su investigación conjuga dos o tres frentes que son recurrentes a la hora de tratar de explicar diversos aspectos del fenómeno artístico. Para reconstruir el pasado remoto del arte, donde cree va a encontrar su esencia definitiva, se apoya en primer lugar en el estudio de la que considera la relación primigenia del hombre con la naturaleza, un tipo de relación que valora como más inmediata y por lo tanto como verdaderamente auténtica. Esta labor la acomete, por un lado, mediante la interpretación de las formas de vida de los pueblos tradicionales, tal como aparecen reflejadas en sus repertorios míticos y en el material etnográfico recogido por diversos antropólogos europeos; y, por el otro, mediante la observación fenomenológica de algunas experiencias personales límite, vividas por él en relación con ciertos escenarios naturales. Trata en ambos casos de entender cómo es posible relacionarse con la realidad desembarazándose de los esquemas de racionalidad que el pensamiento científico ha normalizado y ha constituido como “naturales”, y que ordenan una realidad que de otro modo aparecería ante nosotros como un caos informe.

En segundo lugar, examina el contenido arcaico del lenguaje, presente en las raíces y en los giros etimológicos de la tradición preponderante de la filosofía, Grecia antigua, tal como ha sido recogido por el pensamiento de algunos autores clásicos, principalmente Platón (y su concepción del arte como *poíesis* y el artista como alguien

⁴ GRASSI. *Op.Cit.* p. 1.

entusiasmado), y Aristóteles (y su concepción del arte como *mimesis*, con un efecto de *katarsis*). Cabe resaltar que esta segunda línea de indagación parece acoger un camino profano, que pretende dejar de lado una forma de vida caracterizada por la omnipresencia de lo sagrado, la cual lleva a experimentar el mundo como una unidad o totalidad; pero este tema lo abordaremos más adelante.

Recapitulando, aparecen en Grassi varios de los *topoi* más recurrentes a la hora de examinar el origen del arte, que se encuentran en diversos autores, y que podemos aislar así: 1- el arte en el contexto de la relación originaria problemática del ser humano frente a la naturaleza, antes de ser dominada –comprendida–; 2- el arte como una experiencia relacionada con prácticas ancestrales, que remontan al origen de la cultura – mito, rito y religión–; 3- el arte tal como ha sido pensado y elaborado por una tradición crítica que encuentra en él unas potencias muy particulares⁵ –filosofía, historia del arte, ciencias sociales y ciencias de la vida–.

Es importante señalar que para Grassi, como para muchos otros autores, lo primero que debe hacer el ser humano para ser tal, y sería este el prerequisite para que haya cultura e historia tal como las conocemos en occidente, y también para que eventualmente puedan separarse las esferas de lo sagrado y lo profano, o lo religioso y lo mundano⁶, es domeñar la naturaleza como “realidad todavía no conocida y ordenada por

⁵ Arens considera que el arte contiene al menos cuatro grandes potencias: 1- *poiesis* (capacidad de creación, básicamente bajo el modelo de dar forma a una materia), 2- *aiesthesis* (capacidad de apelar a la percepción, pero no sólo para activarla sino para alterarla), 3- *katharsis* (capacidad de generar efectos emocionales, edificantes, apaciguadores, etc.), 4- *dirección* (capacidad de dirigir o redirigir la atención del receptor hacia unos u otros aspectos de la realidad, creando versiones paralelas o alternativas de esta). Llama la atención que no mencione la noción de *mimesis*, tan influyente y además en relación directa con el pensamiento girardiano, del cual se declara deudor. Ver ARENS, Edmund. “*Dead Man Walking: On the Cinematic Treatment of Licensed Public Killing*” en *Contagion*. Vol. 5. 1998. p. 14-29. Otros autores han señalado otro tipo de potencias que tienen que ver con la adaptación y el comportamiento de los organismos vivientes, a nivel individual y social. Scharfstein menciona que el arte tiene dos grandes funciones: 1- individualmente eleva e intensifica el deseo de vivir, 2- socialmente brinda elementos de identidad y de cohesión colectiva. Ver SCHARFSTEIN, Ben-Ami. *Art Without Borders*. Chicago. University of Chicago Press. 2009. Dissanayake considera que el arte tiene un alto valor evolutivo, que está en relación directa con las competencias más importantes que requiere el animal humano para vivir, adaptarse y mejorar sus condiciones de existencia. Ver DISSANAYAKE, Ellen. “The Art After Darwin. Does Art Have an Origin and Adaptive Function?” en *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Editado por ZIJLMANS, K. y VAN DAMME, W. p. 241-263. Amsterdam. Valiz. 2008.

⁶ GRASSI. *Op.Cit.* p. 18.

el hombre” y que por lo tanto “se muestra como lo inquietante por antonomasia”⁷. Se trata de dominar la naturaleza mediante un proyecto humano, tener la “voluntad de *atrapar a este horrible monstruo de vitalidad, de aprisionarlo límpidamente entre líneas y planos cortantes, de aplastarlo y ahogarlo*”⁸.

En un primer momento, en su aparición más elemental, la naturaleza no sería más que caos de sensaciones, “una lluvia de impresiones sensoriales”. Para poder ser captada e inteligida por el ser humano, se requeriría una actividad que capacite seleccionar esos datos sueltos y elaborar relaciones entre ellos en una dirección particular, en aras de un interés. Esto es lo que Grassi dice que significa la palabra *empeiría* que, si bien sería anterior al acto conceptual, no se restringe a lo meramente sensorial, que se queda en la pasividad pura.

De ahí que la *empeiría* sería “la *conexión, la reunión* de lo que los sentidos nos revelan”, la fijación arbitraria por parte de la mente de algo que en el plano de la naturaleza es inasible, y que desemboca en la atribución, a una multiplicidad, de una unidad de significado que la encierra: la noción de objeto corpóreo. Sin embargo, el alcance de lo empírico sería aún limitado, fracasaría en su intento de trascender lo inmediato, pues se quedaría en la relatividad de lo individual: “sus constataciones *nunca alcanzan la totalidad de un cosmos, de un mundo ordenado*”⁹.

Si bien el arte coincidiría con la *empeiría* en que los dos se mueven en el campo de la “revelación de lo individual” y en que en ambos “bulle un proceso creador que tiende a «trascender» lo inmediato”, el arte iría más allá de ese incipiente intento de lo empírico de crear un orden y “colocar el primer peldaño de un proyecto de mundo”¹⁰, realizándolo realmente como forma acabada y auto-subsistente. Además, lo empírico se ajusta a “esquemas que se eligen sobre todo en vista de una finalidad”¹¹, es decir, tienen

⁷ GRASSI. *Op.Cit.* p. 3.

⁸ Es una cita de BECKMANN por HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Mencionado por GRASSI. *Op.Cit.* p. 6.

⁹ *Ibíd.* p. 30.

¹⁰ *Ibíd.* p.28.

¹¹ GRASSI. *Op.Cit.* P.31.

una dirección utilitaria, mientras que el arte “se basa en un principio ordenador *sui generis*”¹².

Por ello la propuesta de Grassi, en la línea del humanismo, se traducirá en el valor exaltado del arte en cuanto a su capacidad de representar y recrear mundos humanos posibles, que responden a intereses fuera de lo común y que reposan o se sostienen en sí mismos, en otras palabras, que son auto-consistentes. Pero lo más sobresaliente de su propuesta es que reitera la primera de las recurrencias que se registran en varios autores: considerar el origen de la cultura, y de sus diferentes productos como el arte, el mito y el rito, como un intento por controlar algo que parece incontrolable, y ese algo se suele identificar con la naturaleza física, con los fenómenos climáticos, geológicos, ambientales y animales –no humanos–. La manera de controlarlo sería introduciéndolo en un orden racional, o sea, aplicándole unas estructuras que permitan su comprensión, o como suele decirse, sometiendo a explicaciones algo que de otro modo sería misterioso. Esta argumentación se complementa muy bien con el modelo ilustrado y humanista que considera que lo propio del ser humano es la razón, y que el desarrollo de la inteligencia es lo hominizante por excelencia.

1.3 En el origen, una ambigüedad: ¿la naturaleza?

Dentro de las propuestas que se preguntan por el origen del arte es bastante recurrente que en la experiencia más primigenia se identifique una cierta ambigüedad, y que esta sea adjudicada a la naturaleza. Me refiero a la caracterización de lo natural como a la vez seductor o aterrador: “¿Esto es, pues, la naturaleza primigenia? Algo cerrado en sí mismo y que nos absorbe, pero al mismo tiempo estamos fuera. Por eso nuestra relación con ella es ambivalente: sentimos al mismo tiempo fascinación y espanto”¹³.

¹² *Ibíd.* p.32.

¹³ *Ibíd.* p. 37.

Para Grassi, la civilización instauro y normaliza una estrategia: la de enfrentar la totalidad de lo real mediante recortes, selecciones y reconfiguraciones que traducen el caos en un cosmos asimilable y familiar. Pero esta no sería la única manera de acceder a ella, desmenuzándola para recomponerla de nuevo, pues los pueblos primitivos aún son capaces de experimentar dicha totalidad directamente como una unidad. Dice que para el hombre primitivo:

No hay trozos, y no necesita preguntar nada porque vive en un mundo armonioso y cerrado, en el que todo tiene desde el comienzo su lugar determinado y su orden fijo. Por la misma razón, [...] no necesita conectar y explicar una serie particular de acontecimientos con ayuda de una ley. Su receptividad y su reacción emocionales forman ya el instrumento perfecto para relacionarse con el mundo que lo rodea. Forma parte de una unidad imperante¹⁴.

Y la descripción continúa de una manera muy dicente:

Esa vivencia de una unidad originaria que nosotros hemos conocido sólo como un presentimiento gracias al encuentro con la selva virgen y que D. H. Lawrence [...] describe con un desconcierto conmovedor, parece aludir a una forma de experiencia que todavía es habitual en los pueblos que viven en estado natural¹⁵.

De su propia experiencia personal con la selva virgen, en Brasil, recalca que las condiciones naturales son de tal índole que desorientan y apabullan los sentidos. Su vocabulario, por cierto bastante exagerado, hace énfasis en su imposibilidad como sujeto europeo de estabilizar unas formas americanas que lo atropellan: “el pesado cielo impide cualquier juego de luz, iguala y achata todo. La altiplanicie en que nos hemos detenido se extiende hacia el infinito. Y monótonamente se repiten las formas, sin dejar que surja un ritmo”¹⁶. Lo que cabe resaltar acá es que esta sensación que sugiere espanto, angustia e impotencia —en la medida en que intuye la muerte—, se va a transmutar pronto en atracción, felicidad y sentimiento de plenitud —dado que acoge la vida—:

¹⁴ GRASSI. *Op.Cit.* p. 39.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* p.35.

Todo lo que hay en esta penumbra cerrada es vida, orden, armonioso entrelazamiento; nada se puede sacar de ahí para aislarlo; en la mohosa neblina se mueve ya una ola de vida; lo que todavía no ha florecido madura lentamente, alimentado por los misteriosos jugos de los árboles, de las lianas, de los hongos. La presencia cerrada de lo vegetativo está ante nosotros perfecta y seductora¹⁷.

Esta contradicción se supera sólo aparentemente, pues es tan fuerte que el sentimiento negativo no demora en aparecer de nuevo, como algo reprimido que por definición vuelve, una y otra vez:

En todo caso, esta presencia omnipotente de la vida es al mismo tiempo espantosa, pues nos revela la insuficiencia de nuestro intento de construir un mundo propio que repose por completo en sí mismo y la temeridad de nuestra empresa de abrirnos camino por este mundo impenetrable. [...] Nos encontramos ante la selva virgen con sentimientos en los que se mezclan el miedo y la admiración¹⁸.

En el ejemplo de Lawrence la contradicción no es menos fehaciente. Éste, en una forma que no podemos pasar por alto, cuenta que, al escuchar el silencio de unos árboles, más allá de su belleza o majestuosidad, siente en ellos “cierta crueldad magnífica, o barbarie”. Y en seguida se sorprende de sus propias palabras: “No sé por qué digo «crueldad»”¹⁹. Pero ahí no para todo. Los motivos se tornan extrañamente antropomorfos, al remitir a un fluido que no se contenta en describir como meramente vegetal: “Casi creo oír la savia lenta y poderosa pulsando en sus troncos. Enormes árboles llenos de sangre, una extraña sangre de árbol que pulsa en silencio”²⁰.

Dentro de esta vivencia de lo natural como algo ante todo amenazante, el arte aparecería como una manera de “desnaturalizar” el mundo, es decir, de apaciguar sus impulsos destructivos abriendo dentro de él un campo de posibilidades. Si vivir requiere habitar la naturaleza, es necesario adecuarla a las necesidades humanas, forzándola a sus exigencias: “limitarla y detenerla en su fluir y en su constante deshacerse”²¹.

¹⁷ GRASSI. *Op.Cit.* p.36.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ LAWRENCE. *Fantasia of the Unconscious*. Citado por GRASSI. *Op. Cit.* p. 35.

²⁰ GRASSI. *Op.Cit.* p. 35.

²¹ *Ibíd.* p. 5.

Cabe decir que toda esta discusión, que identifica una ambigüedad en la naturaleza desencadenada en sus poderes hostiles e inhumanos, encuentra un precedente importante en varios de los autores más influyentes en la conformación de la estética moderna, en su consideración sobre el sentimiento de lo sublime. Abordemos a dos del siglo XVIII: Immanuel Kant y Edmund Burke.

En *La crítica del juicio*, de 1790, Kant elabora sus conceptos acerca de lo bello y lo sublime apoyándose en la relación armoniosa, en el primer caso, y de tensión, en el segundo, del sujeto frente a ciertos fenómenos naturales, relación que de algún modo puede hacerse extensiva a los objetos artísticos, artificialmente creados. El desajuste propiciado por dos distintas facultades, el entendimiento y la sensibilidad, en su aprehender problemático de unas representaciones y unos objetos que no logran síntesis satisfactoria, termina resolviéndose por el lado del sujeto, en la medida en que el juicio estético según él se refiere a sentimientos, a actividades internas del ser humano. En el caso de lo bello, se dirime el conflicto en un libre juego de facultades, en la que interviene la imaginación para dejar en suspenso el entendimiento y la sensibilidad; y en el caso de lo sublime, la apelación a las ideas de la razón permite que la incapacidad de la razón teórica ceda el paso a la razón práctica.

La presencia de lo natural es importante para uno y otro sentimiento estético en la medida en que, si bien éstos deben ser independientes de todo sustrato natural, necesariamente llegan a ese punto luego de tener un contacto con realidades empíricas, del mundo externo²². En otras palabras, la presencia de la naturaleza es importante, pero su destino es ser superada, desarrollar una autonomía frente a ella. Esto es particularmente válido para el sentimiento de lo sublime, en el cual el sujeto debe

²² Hegel, por su parte, considera que el concepto de lo bello (que de algún modo incluye ya el de lo sublime) se refiere principalmente a un ejercicio de la autoconciencia en el proceso de conocerse y darse realidad a sí misma. La presencia de la naturaleza en las consideraciones acerca del origen del arte queda relegada en su estética a un segundo plano, dejándonos, por decirlo así, en un ámbito exclusivamente humano. En otras palabras, en el origen del arte tal como lo observa Kant está presente la naturaleza física como un elemento irrenunciable, pero en Hegel el comienzo mismo ya es ante todo humano, restando protagonismo a lo natural. En Hegel el arte incluso tiende a deshacerse, en su desarrollo espiritual, de elementos que recuerden cualquier materialidad física externa.

sobreponerse ante unas fuerzas que parecen excederlo en todo, que amenazan con sobrepasarlo al punto de la destrucción, señalando su impotencia e insignificancia.

Lo sublime revela que el sujeto debe vencer a la naturaleza en términos morales, concibiendo la autonomía de su razón como independiente e indeterminada, blindada frente a las exigencias de las leyes naturales; en últimas, se trata de contraponer libertad a determinismo: “En Kant el sentimiento de lo sublime rebota en la exterioridad natural (cuya grandeza nunca es lo suficientemente regia como para ocupar el lugar del todo absoluto) y se vuelve sobre la propia razón como una facultad que consiste en la exigencia de lo incondicionado”²³.

Lo sublime kantiano está destinado a convertir la negatividad en una positividad que:

Se alumbra en plena ambigüedad entre el dolor y el placer. El objeto que lo remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto. Es un objeto que de aproximarse a él el individuo que lo aprehende, quedaría destruido o en trance de destrucción. Ese objeto puede ser un huracán, un ciclón, un tifón; o algo que, cuando menos, constituye para el sujeto una angustiosa amenaza: el océano sin límites, el desierto desolado. Para poder ser gozado – requisito kantiano del sentimiento estético–, el objeto debe ser contemplado a distancia: sólo de ese modo se aseguraría el carácter «desinteresado» de la contemplación²⁴.

En su texto *De lo sublime y de lo bello* de 1757, en lo que a nosotros concierne, Burke llega más lejos que Kant, aunque faltan aún elementos de nuestra argumentación para que esta afirmación pueda comprenderse a cabalidad. Por ahora contentémonos con señalar un par de puntos.

Burke conceptualiza lo bello como “una cualidad *positiva y poderosa*”²⁵, placentera, cuya causa final es la sociabilidad, a la cual se subordina la pasión del amor, con sus impulsos de posesión y protección²⁶; y lo sublime, por su parte, como una cualidad negativa, que remite a un sentimiento doloroso cuya causa final resulta ser

²³ CRUZ, Francisco. “Estética de lo sublime”. “Estética de lo sublime” en *Analecta: revista de humanidades*. N.º. 1, 2006, p. 135-142. p. 141.

²⁴ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Random House. 2006. p. 39.

²⁵ BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona. Altaya. 1995. p. 76.

²⁶ BURKE. *Op.Cit.* p.39.

mucho más poderosa: la autoconservación. Fuente de lo sublime sería “todo lo que resulte adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror”²⁷. Burke habla de “la muerte en general”, como la idea que nos afecta mucho más que el dolor, es decir, como la fuente de lo sublime por excelencia. Si en Kant el principal sentimiento que lo sublime propicia en el sujeto es el de respeto, en Burke será el de asombro o arrobamiento.

El pensador irlandés dedicará parte de su texto a definir una serie de características propias tanto de lo bello como de lo sublime. Lo bello es pequeño, liso y pulido, claro y diáfano, ligero y delicado, de desviaciones suaves y poco pronunciadas. En contraste, lo sublime debe ser oscuro y opaco, rugoso y áspero, pesado y de dimensiones enormes, sólido y macizo, de líneas quebradas. Pero, ante todo, amenazante.

¿Y qué causas indica este autor como propiciadoras de lo sublime, es decir, de sentimientos de miedo, dolor y peligro de muerte? Ciertamente, también muchas de ellos naturales, como Kant.

Esta presencia de lo natural ha propiciado una típica explicación para esta particular conceptualización de lo sublime en ese preciso momento. Y, valga decir, este hecho ha sido saludado con emoción por diferentes autores. Si bien ya se había hablado antes de lo sublime, como lo hizo Pseudo-Longino hacia el siglo I d.C., Cruz señala cómo representa todo un “cambio de matriz explicativa en el campo de la estética”, pues ya no se trata “como una cualidad exclusiva del lenguaje [sino como una] dimensión empírica del poder, del cuerpo y de las pasiones”²⁸. Siguiendo a Bodei, comenta Cruz: “Este gesto de realce de lo psicológicamente negativo ha sido leído como un síntoma del nuevo horizonte de comprensión de la naturaleza abierto por la ciencia moderna y, en particular por la física y por la geología, que precipitan al hombre en el vértigo ante la

²⁷ BURKE. *Op.Cit.* P.29.

²⁸ CRUZ. *Op.Cit.* p. 136.

enormidad del espacio y del tiempo”²⁹. Trías considera por su lado que lo sublime, tal como lo conceptualiza Kant significa nada más y nada menos que un “giro copernicano en estética”³⁰. Pero ambos autores se contentan con aceptar que lo que está en juego en el tema de lo sublime es exclusivamente o ante todo lo natural, entendido como lo no-humano. De ahí que ambos exalten a Kant sobre Burke, porque aquel no incorpora a lo sublime elementos humanos como sí hace éste.

En Burke, tal como en Kant, los ejemplos extraídos de fenómenos naturales físicos abundan, pero se complementan dando lugar también a fuentes vivas como ciertos animales y el mismo ser humano, cuando cumplen la condición de encarnar un poder extraordinario:

Mirad a un hombre o cualquier animal que tengan una fuerza prodigiosa, y ¿cuál es vuestra idea antes de reflexionar? ¿Acaso esta fuerza se os someterá, para vuestra tranquilidad, vuestro placer o vuestro interés en cualquier sentido? No; lo que sentimos es temor a que esta enorme fuerza se emplee para la rapiña y la destrucción. Que el poder extrae toda su sublimidad del terror que generalmente le acompaña, se desprenderá evidentemente de su efecto, en los pocos casos, en que se pueda disminuir un grado considerable de fuerza de su capacidad para dañar³¹.

Si como dice Burke, “Nada puede actuar agradablemente para nosotros, que no actúe conforme a nuestra voluntad”, de ahí se sigue la mimética afirmación de que “nos sometemos a lo que admiramos, pero amamos lo que se nos somete”³². Y como ya consignamos, dicho sometimiento que propicia lo sublime es lo que va a disparar el sentimiento de asombro. Vemos así que en la conceptualización hay un elemento humano ineludible. Y Burke llega a ser más explícito en esto:

El poder institucionalizado de reyes y dirigentes tiene la misma conexión con el terror. Los soberanos son saludados frecuentemente con el título de *Pavorosa majestad*. Y puede observarse que las personas jóvenes, poco conocedoras del mundo y que no están

²⁹ *Ibid.* p. 136.

³⁰ TRÍAS. *Op.Cit.* p. 34.

³¹ BURKE. *Op.Cit.* Segunda parte. Sección V.

³² *Ibid.* p. 84

acostumbradas a acercarse a hombres que están en el poder, sienten de pronto un temor reverencial que les quita el libre uso de sus facultades³³.

Teniendo en cuenta nuestro recorrido por esta noción de lo sublime, queda claro que en su conceptualización surgen contradicciones, como lo expresa por ejemplo el tipo de deleite o placer resultante de lo sublime, y que tanto Burke como Kant tienen dificultad de explicar, puesto que es un goce extraño, casi perverso, que está entre dos aguas. Emanando de algo que debería causar más bien terror y espanto, logra sin embargo volverse atractivo, de ahí que sea necesario acudir a la noción ya referida de “distancia”, condición que permite que el sujeto sepa que su vida no está en riesgo y por lo tanto pueda abandonarse a una relación más bien contemplativa, algo que se dirija a su instinto de autoconservación sin activarlo como tal.

Otra ambigüedad que aparece y que resulta extremadamente interesante, es la referente a si Dios debe ser considerado una fuente de lo sublime. Aquí las posiciones de Burke y Kant divergen. El primero lo afirma, acercándose con ello a una noción de un Dios más sacrificial, de la violencia arcaica, representante de un poder aniquilador frente al cual nada puede oponerse, y que estremece y paraliza al creyente. Kant se opone a esta idea, considerando que corresponde a un dogmatismo pagano, y no a la verdadera imagen del Dios cristiano, el cual no puede ser fuente de injusticias ni de violencia. En lo referente a los orígenes de la cultura, nos interesa más la, como Kant mismo la llama, ineludible intuición de Burke, puesto que recoge la ambigüedad propia de lo sagrado. En cuanto al posible destino no sacrificial de la cultura, la postura de Kant resulta iluminadora, pero ese no es el enfoque principal de esta investigación.

Lo cierto es que en esta cuestión estética parece hallarse la presencia siniestra de un temor a la muerte, y se dice que el posible agente de esa muerte es la naturaleza. Dentro del contexto del pensamiento mágico que ya abordamos arriba, que considera que la naturaleza está poblada por dioses, o es ella misma una divinidad, es

³³ *Ibíd.* Segunda parte. Sección V.

comprensible que se le atribuyan intenciones y voluntades humanas³⁴. De todos modos, la pregunta seguiría siendo pertinente: si ese temor es real, o sea, responde a amenazas experimentadas individual o colectivamente, ¿cuál es el agente de esa amenaza? ¿Realmente es la naturaleza? El problema se vuelve extraño en un contexto ilustrado, secular, que se supone ha despojado a la naturaleza de rasgos trascendentes y metafísicos. Resulta muy complicado explicar aquí un temor hacia una naturaleza que se ha desencantado, pues sigue describiéndose en términos antropomórficos, a veces veladamente, y en otros casos más explícitamente, en una época que se supone ha pasado ya por el filtro de la racionalidad científicista, matemática y técnica³⁵.

Como conclusión de este apartado no podemos más que proponer una cantidad de preguntas. ¿Es la relación del hombre con la naturaleza, considerando esta como enfrentada al hombre, la relación verdaderamente originaria? ¿Es posible pensar que la ambigüedad primigenia que refieren muchos autores como Grassi pudiera residir en otro lado? ¿Es posible que el surgimiento y el desarrollo de la cultura tenga un fin distinto al de facilitar que el ser humano pueda superar una relación conflictiva con la naturaleza, entendida como lo otro externo? ¿Puede haber explicaciones alternativas que respondan mejor por qué no pudo postergarse más la conceptualización de una presencia en el arte

³⁴ “En el pensamiento aborígen tradicional, no hay naturaleza sin cultura. Cualquiera que [...] haya recorrido los bosques australianos con aborígenes se da cuenta de que ellos se mueven no en un paisaje sino en un reino humano saturado con significaciones”. SUTTON y STANNER citados por DISSANAYAKE. *Op.Cit.* p. 34. Cada vez que se cite de otros idiomas, la traducción será mía.

³⁵ Al parecer el siglo XIX ya no puede reprimir más el hecho de que en el fondo la amenaza es el mismo ser humano, su violencia desencadenada. De ahí que, como dice García, si bien “ni Burke ni Kant elaboraron un desarrollo específico sobre la idea de violencia y su relación con lo sublime”, esto “se puede deducir fácilmente de sus textos”. Según él, es Schiller quien más adelante hará esta conexión explícita, explicando lo sublime a partir de la violencia, una violencia que es dual, y que está secretamente contenida en “los rasgos que caracterizan a las divinidades”, las cuales infunden temor reverencial a la vez que amor. Ver GARCÍA, Víctor. “Lo sublime en Longino y Burke” en *Lexicos. Revista de cultura y ciencia*. Número 11. Artículo 5. P. 9. <http://lexicos.free.fr/Revista/numero1/articulo5.htm>. Efectivamente Schiller comienza su texto dándole un lugar central a la violencia como una amenaza para la voluntad libre. Resulta muy significativo que cuando se habla de la naturaleza queda más claro que se trata de aquello que en el hombre mismo está sujeto a la necesidad, al “tener que”, a ese aspecto fenoménico, mecánico y determinado, ya vislumbrado por Kant; no a la Naturaleza externa como opuesta al ser humano y ajena a él. La amenaza de padecer violencia está en el hombre mismo. Ver SCHILLER, J.C.F. “Sobre lo sublime” en *Escritos sobre estética*. Madrid. Tecnos. 1991. Esto llevará a la aparición de un nuevo concepto estético: lo siniestro.

de motivos que reñían con la idea tradicional de lo bello y que se acercan de manera perturbadora no sólo al caos, al infinito y a lo ilimitado natural, sino a dimensiones pavorosamente crueles del ser humano? ¿Se estarían intuyendo peligros que no emanan precisamente, y menos privativamente de la naturaleza, sino del hombre? ¿Hay alguna razón para que aparezca precisamente en el arte esto que en la ciencia y en la filosofía se trataba de encubrir, aunque sin éxito?

1.4 Arte, mito, rito y experiencia religiosa.

Tomando de nuevo la postura de Grassi como representativa de muchas otras, vemos que considera fundamental la relación entre arte y mito, al punto de que extrae de ella el título de su libro. Una definición inicial del mito lo concibe como “la narración sagrada de la realidad suprema”, una verdadera “legalidad paradigmática”³⁶. La relación del arte con el mito la introduce en un pasaje en el cual apela a la autoridad de Aristóteles, de quien destaca que en la *Poética* hace extensivo lo dicho acerca de la esencia y estructura de la poesía como válido para todo “arte”, y esto le sorprende. De las palabras de Aristóteles se desprende que la *Poética* también estudia la imitación por medio de colores, sonidos y ritmos, y por lo que ve, la obra tiene un perímetro amplio: expone los diversos medios apropiados para hacer que algo pase del estado de no-ser al ámbito del ser (*poíesis*). Pero de inmediato surge una segunda sorpresa: Aristóteles afirma que a las obras de arte les corresponde el atributo de «belleza» sólo si el artista consigue *ensamblar* «mitos»³⁷.

De lo anterior, y principalmente del hecho extraño de que la música también se considere responsable de ensamblar mitos, sin que quede claro qué signifique esto, Grassi concluye que debe tomarse la palabra “mito” como teniendo un significado especial, que va más allá del de ser una narración ejemplar. Para rastrear este hecho, en seguida toma en consideración los aportes de varios reconocidos estudiosos del mito

³⁶ GRASSI. *Op.Cit.* P.86.

³⁷ *Ibíd.* p. 70.

como Malinowski, Margaret Mead, Ruth Benedict, R. Linton y A. Goldenweiser. De ellos se queda con la idea de que el mito no puede reducirse a una simple narración o ficción, sino que es: “Una *realidad que se vive* [...] una realidad viva que se cree aconteció una vez en los tiempos más remotos y que desde entonces ha venido influyendo en el mundo y los destinos humanos [siendo de este modo] un ingrediente vital de la civilización humana”³⁸.

No es gratuito que en seguida se remita a otra serie de autores especialistas en el estudio del fenómeno religioso y de lo sagrado, los cuales también han aportado para entender el mito, el cual aparece como íntimamente relacionado con dichos fenómenos a través de la dimensión ritual o ceremonial, que abordaremos más adelante: Kerényi, Otto, Mircea Eliade, P. Radin. Según el primero de ellos: “el mito expresa *de una manera primaria y directa* (para quienes todavía lo mantienen vivo) simplemente lo que relata”³⁹. Para Otto el mito es “testimonio inmediato de *lo que fue, es y será, en tanto que auto-revelación del ser en el antiguo y venerable sentido que no distingue entre ser y palabra* [...] el mito no existe sin el culto, sin un comportamiento solemne que eleva al hombre a una esfera superior”⁴⁰. Con ello cual establece ese vínculo inextricable entre mito y rito.

Dada la famosa distinción establecida por Mircea Eliade entre lo sagrado y lo profano, en la cual “lo sagrado se diferencia de toda forma de lo profano, ante todo, porque se presenta como lo absolutamente «real», como lo que no deviene, como lo siempre existente, como lo siempre igual”⁴¹, el mito queda elevado a una excelencia suprema, queda situado, por su importancia, en una superioridad, en tanto refiere acontecimientos del orden de lo sagrado. Su función sería por ello estructuradora, puesto que la mentalidad mítica atribuye a lo sagrado, la acción creadora y sustenta en ello el orden: “el mito reúne una pluralidad de fenómenos «naturales» en una unidad final, original, total, de modo que forma un cosmos perfecto en sí mismo. El mito es lo

³⁸ GRASSI. *Op.Cit.* p. 71.

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ *Ibíd.* p. 72.

⁴¹ *Ibíd.* p. 73.

ordenador”⁴², y esto no sólo porque explica los fenómenos naturales, sino porque da una versión narrativa acerca de cómo han surgido, de un ámbito sagrado y a partir de seres sobrenaturales, la sociedad, las instituciones y las prácticas humanas. Esto con el fin de que la comunidad pueda reactualizar dicho origen cada vez que su existencia se vea amenazada por la contingencia y el cambio. Por todo ello el mito es también ejemplar, puesto que se trata de un saber cuya presencia continua cancela la temporalidad histórica, dotando de sentido renovado la actualidad⁴³.

Haciendo un diagnóstico transversal, podemos decir que dentro de la corriente de tradición ilustrada, y luego la positivista, el mito aparece como una especie de elaboración proto-intelectual, correspondiente a una racionalidad aún no científica, una herramienta de comprensión “pre-filosófica”⁴⁴ la cual, siendo imperfecta, cumple sin embargo una función orientadora que, como hemos visto, da orden a una naturaleza y a una realidad que de otro modo aparecerían como inasibles y amenazantes. Hay en estos casos una suerte de subvaloración, pero lo sorprendente es que en otros casos los estudiosos del mito, en especial los representantes de corrientes humanistas, caen en su opuesto, en una sobrevaloración o cuasi-idealización, que se manifiesta en considerar, como Grassi, que el mito encarna una forma menos mediada de relación frente a la realidad originaria, más genuina por ser menos abstracta. Se trata de posturas que creen ver en el mito un reservorio de un saber ancestral y profundo, en el cuál se encuentra la clave del sentido de la vida, cuando no de la resolución de los problemas recurrentes a los que la humanidad se enfrenta a lo largo de su historia. La psicología transpersonal de C.G. Jung es un caso más en el cual el mito es inmensamente valorado, concediéndole la función de recoger simbólicamente formas arquetípicas: en él cristalizaría un

⁴² *Ibíd.*

⁴³ Ver ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona. Kairós. 1999.

⁴⁴ El pensamiento de Platón y el origen de la filosofía se sitúa precisamente en la que se considera una tensión entre estas dos formas, una científica y la otra mágica-mítica-religiosa, o el famoso paso del *mythos* al *logos*. Ejemplos de obras que reproducen esta mentalidad son FRANKFORT, H, John A. WILSON y Thorkild JACOBSEN. *El pensamiento pre-filosófico. I. Egipto y Mesopotamia*. México. F.C.E. y IRWIN, W. Y H. FRANKFORT. *El pensamiento pre-filosófico. II. Los Hebreos*. México. F.C.E. 1986.

inconsciente colectivo que cada pueblo elabora siguiendo ciertas particularidades, pero que bebe de un trasfondo común, el cual puede ser interpretado e instrumentalizado como un saber muy potente y siempre pertinente, quizás mucho más que el de la ciencia⁴⁵.

El historiador del arte Paul Westheim nos permite avanzar un paso más en la relación entre arte y mito. Ya quedó establecido que el mito es algo más que una mera narración abstracta, y que su influjo se caracteriza por desencadenar una vivencia que impacte y arraigue en el seno de las comunidades en las que tiene lugar. Es en este punto que el arte viene en auxilio de lo sagrado, cumpliendo esta función que Westheim señala que requiere el hombre de sociedades primitivas: “una traducción plástica de sus concepciones metafísico-religiosas”⁴⁶ que le permita vivirlas con suficiente intensidad. Si el mito elabora unas narrativas al nivel simbólico, el arte se constituye como una “interpretación del mito”, encargado de avivar la emoción de la experiencia religiosa, de la institución que da fundamento a su cultura y a su comunidad. Se trata de un “recurso expresivo”, una “expresión plástica” que encarna en “formas simbólicas”, signos que reflejan una realidad imaginaria y la hacen más tangible, más al alcance. En otras palabras, el mito tiene un componente artístico, y este reside en su forma poética o estética, que se expresa en un uso especial y altamente elaborado de imágenes, palabras, esquemas, recurrencias, ritmos, intensidades⁴⁷.

Ahora bien, si se ha considerado durante mucho tiempo al mito como esa elaboración mental, cuasi-intelectual, que el ser primitivo requiere para abrirse en el mundo un espacio vital, es evidente que, siendo este ser primitivo un ser colectivo por excelencia, estos productos culturales que son los mitos no pueden restringirse al fuero interno, no pueden quedarse en la interioridad de la vida psíquica de los sujetos, sino que deben tener una realidad externa, deben ejecutarse y practicarse. Este correlato material,

⁴⁵ Ver por ejemplo JUNG, C.G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona. Caralat. 1976.

⁴⁶ WESTHEIM, Paul. *Arte, religión y sociedad*. México. F.C.E. p. 23.

⁴⁷ Ver LÉVI-STRAUSS. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México. F.C.E. 1986.

colectivo, externo e institucional de dicha elaboración cuasi-abstracta es el rito ceremonial.

El rito, como el mito, ha sido a su vez subvalorado⁴⁸ e idealizado. Muchas veces se identifica con conductas ingenuas que depositan la confianza en mecanismos de actuación sobre el mundo sin que medie la acción, a través de la efectuación simbólica y plástica de procedimientos que, si bien altamente elaborados y reglamentados, son definitorios de un pensamiento mágico que aparece entonces como infantil y supersticioso, en la medida en que deposita su confianza en controlar o convocar cierto tipo de fuerzas naturales o sobrenaturales, desconociendo las exigencias básicas de la ley de causa y efecto. Para otros autores, el rito es más bien la formalización de conductas humanas que han demostrado ser exitosas, y que se reglamentan de forma muy minuciosa para recubrirla de una especie de aura que incide en las dimensiones psicológicas y emocionales del ser humano, dotándole de un *plus* de sentido, inspiración, convicción y decisión para enfrentar situaciones de ruptura o transformación. Sea como sea, queda claro que el rito también tiene su dimensión plástica y estética, que se expresa en la forma como el ritual eleva la experiencial normal a una experiencia extraordinaria, recargándola de una intensidad y un sentido inusitados⁴⁹.

La importancia del ritual radica en su capacidad de establecer un territorio simbólico común para la colectividad, su participación en una serie de códigos, acciones y contenidos que otorgan unidad e identidad, y que materializan aún más los rasgos de

⁴⁸ Y también el arte prehistórico lo ha sido, como lo demuestra el elocuente testimonio de Bataille: “este arte, en otro tiempo ignorado, sólo ha sido hace poco el objeto de un descubrimiento en dos tiempos. Al principio, la primera revelación del arte parietal paleolítico no encontró sino indiferencia. Como en un cuento de hadas, la pequeña hija, de cinco años de edad, de Marcelino de Santuola, descubrió, en 1879, en las cuevas de Altamira, cerca de Santander, maravillosos frescos policromados. Su pequeña estatura le había permitido errar sin esfuerzo en una sala tan baja que nadie entraba en ella. Desde entonces los visitantes emergieron, pero la idea de un arte admirable, debido a hombres muy primitivos, no pudo imponerse. Había allí algo chocante, los sabios se encogieron de hombros, y se terminó por no ocuparse de esas inverosímiles pinturas. Desconocidas, despreciadas, no han obtenido sino tardíamente el paso de aduana de la ciencia: lo que sólo fue después de 1900”. Citado por ONFRAY, Michel. *Antimanual de filosofía*. Madrid. EDAF. 2005. p. 94-95.

⁴⁹ Dewey define este mecanismo como la “consumación de la experiencia”, señalando cómo tanto el arte como el ritual tienen la capacidad de llevar a cabo dicha alquimia entre experiencia ordinaria y experiencia extraordinaria. Ver DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona. Paidós. 2008.

esa realidad extraordinaria de lo sagrado frente a la cotidianidad ordinaria de lo profano: “la ejecución del ritual –la música, la danza sagrada, los sacrificios– que une a las multitudes en una actividad común, convierte a los individuos en miembros de un grupo homogéneo, de concepciones y convicciones comunes”⁵⁰. Para Dissanayake, en las ceremonias rituales “el hacer especial [característica que según ella define al arte] puede adquirir aún mayor importancia que en las ocurrencias individuales”⁵¹. Al hacer esto, el rito se conjuga con el mito para crear sentido y para revestir de valores objetos, actos, personas, espacios y tiempos. Habría que decir que lo que el mito es en relación con la palabra, el rito lo es en relación con la acción.

Si rito y mito son tan fundamentales para la sociedad, y si ellos tienen una parte estética muy marcada e irrenunciable, de ello resulta que el arte también se constituye en un fundamento de lo social. Este arte presente en el mito y en el ritual es un arte religioso por excelencia, que se muestra como una necesidad social que: “Debe su valor y valer a la intensidad de la vivencia religiosa con la que el fiel se acerca a la obra”⁵².

Para que el pegamento social se mantenga firme, lo religioso debe tener una presencia viva en la comunidad y en sus individuos. La deidad para el hombre primitivo “no hubiera podido concebirse como algo puramente abstracto, inmaterial e intemporal. Debe volverla concreta”⁵³. De ahí que “la emoción religiosa era intensificada por la artística, la emoción artística por la religiosa”⁵⁴. Además, ese arte sagrado o religioso debería tener un estilo propio, caracterizado por “desfigurar” y “deformar”. Es lo que explica Westheim remitiéndose a la necesidad de que se sienta que lo que encarna el arte, los dioses y lo mítico, pertenezca a un ámbito sagrado, distinto del profano. Así, lo propio de lo profano se representaría de modo realista, y lo propio de lo sagrado de forma abstracta, irrealista⁵⁵.

⁵⁰ WESTHEIM. *Op.Cit.* p. 83.

⁵¹ DISSANAYAKE, Ellen. “The core of Art: Making Special” en *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*. Vol. 1. N°2. 2003. p. 25.

⁵² WESTHEIM. *Op.Cit.* p. 24.

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ *Ibíd.* p. 29.

⁵⁵ *Ibíd.* p. 20, 27-28.

Finalicemos este apartado mostrando cómo no sólo la antropología y la historia del arte sino también la sociología, en la figura de Mukarovsky, reconoce a su modo aquello que hemos venido señalando, la relación íntima entre arte y religión:

El culto religioso contiene por lo general un ingrediente considerable de elementos estéticos. En muchas religiones la estetización del culto va tan lejos que el arte llega a ser su componente integrante. [...] A menudo el culto está tan impregnado de la función estética que los teóricos no dudan en declararlo arte, sobre todo en aquellas épocas en que el aspecto propiamente religioso del culto se ha debilitado⁵⁶.

1.5 La cultura desde la teoría mimética: mito, rito y religión.

En este punto debemos introducir, por fin, el pensamiento de René Girard, que nos servirá de hilo conductor para observar con nuevos ojos el problema de la esencia, los orígenes, y posibles funciones de las artes, y para reinterpretar algunas de las discusiones que se han dado acerca de la naturaleza del artista, y del papel que juega el arte en la vida y en la sociedad humana.

Bajo el nombre de teoría mimética del deseo, la propuesta girardiana se ha montado en buena parte precisamente sobre la revisión de los fundamentos que han dado origen a la civilización humana, principalmente a través del examen del fenómeno religioso, y el mito, el rito y las prohibiciones como componentes suyos. Sin embargo, no es por ahí que empieza Girard, sino abordando una realidad estructural del ser humano: el deseo.

Para el pensador francés la realidad humana está marcada por el mimetismo del deseo. La forma de funcionamiento del deseo es, por excelencia, la imitación. Esto lleva a una situación contradictoria, a una paradoja. El deseo nos viene sugerido por terceros, que son nuestros modelos: los admiramos y por lo tanto los copiamos. Queremos su ser, y eso nos hace acoger sus objetos de deseo como si fueran nuestros. Así es como empezamos a construir nuestra identidad y a dibujar nuestra personalidad: no a partir de

⁵⁶ MUKAROVSKÝ, Jan. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires. El cuenco de plata. 2011. p. 21-22.

una autodeterminación omnipotente y autorreferencial, sino a partir de lo que vemos en nuestro entorno más inmediato. Ahora bien, esta situación, positiva y constructiva, fácilmente llega a tornarse negativa y destructiva. El modelo admirado llega a convertirse en rival odiado. ¿Por qué?

Ponemos la fe, por así decir, en que si logramos apropiarnos de los objetos de deseo que nos parece que dan a los otros su ser, un ser que queremos para nosotros bajo la forma de cosas, rasgos de personalidad, identidades, contextos, poder, cargos y profesiones, prestigio, reconocimientos, etc., alcanzaremos cierta plenitud existencial, seremos aquello que queremos, nuestra sustancia ontológica se hará más densa y consistente y nuestra identidad dejará de ser problemática. El problema es que este proceso es inconsciente.

No actuamos bajo la idea de parecemos sino que, en el proceso de construir lo que queremos ser, perseguimos modelos movidos ante todo por un deseo de diferenciación⁵⁷. Queremos ser únicos, pero para serlo no nos conformamos sólo con ser también lo que los otros son, con tener también lo que los otros tienen, sino que queremos apropiarnos de eso que son y de eso que tienen con exclusividad. Si nos hiciéramos uno con nuestro modelo, idénticos a él, no resolveríamos el problema de la identidad, pues esta no nos ayudaría a distinguirnos. De ahí que sea de esperar que en el proceso de apropiación haya un conflicto, tanto por parte del modelo como por parte del imitador: uno y otro se verán tentados a convertirse en poseedores únicos, a no ser una mera copia sino a tornarse el verdadero y único original irrepetible. Por eso el modelo que inicialmente nos mostraba el camino, que nos sugería cómo y qué desear, incitándonos modelos de ser, ahora se convierte en un obstáculo, puesto que el ser de cada uno depende de que el otro *no* sea.

⁵⁷ Ver VINOLO, Stephane. "Ipseidad y alteridad en la teoría del deseo mimético de René Girard: la identidad como diferencia" en *Universitas Philosophica*. No. 55. Año 27. 2010. p. 17-39. "El error más común que se halla en las interpretaciones de Girard es el de pensar que en la teoría mimética los hombres desean imitarse, y que por lo tanto desearían perder su identidad. El deseo mimético no es el desear imitar al otro sino exactamente lo contrario. Es querer diferenciarse del otro y estar condenado a imitarlo para hacerlo". p. 25.

Tal intuición la desarrolla Girard en su libro *Mentira romántica y verdad novelesca*, y es sorprendente que se trata de un saber que halla en un lugar inusitado; no se lo proporciona la ciencia, ni la filosofía, ni las ciencias sociales, sino el arte, las grandes obras de una serie de autores representativos de la literatura occidental moderna: Cervantes, Stendhal, Proust, Flaubert y Dostoyevski.

Los conceptos claves que desarrolla Girard en dicho libro son los que le dan su título: “Reservaremos el término *romántico* para las obras que reflejan la presencia del mediador sin revelarlo jamás y el término *novelesco* para las obras que revelan dicha presencia”⁵⁸. Es decir, cierto tipo de literatura oculta que el egocentrismo es un (auto)engaño, y otro tipo de literatura exhibe problemáticamente el hecho de que este es “indiscernible de su altercentrismo”⁵⁹.

Ahora bien, darle peso a la naturaleza inevitablemente conflictiva del deseo mimético como un dato constitutivo del ser humano hace surgir una pregunta: dada la carencia en el ser humano de los mecanismos instintivos de dominación, que en los animales no humanos impiden que los individuos se maten entre sí⁶⁰, ¿cómo es posible que haya sociedad?, ¿cómo pueden llegar los individuos a constituir comunidades que soporten el conflicto que las amenaza desde adentro? El intento por responder a estas preguntas llevó a Girard a indagar en las fuentes que describen los modos de sociabilidad de las comunidades tradicionales, con preponderancia de los materiales etnográficos recogidos por la antropología clásica, en su libro *La violencia y lo sagrado*.

El ser humano, para sobrevivir, necesita de algo que retenga y refrene la violencia que su deseo es capaz de llevar hasta límites insostenibles. La cultura opera como ese sistema simbólico de administración del deseo mimético, un sistema regulador de la violencia que funciona a partir de una compleja red de diferenciaciones, basadas en oposiciones, prohibiciones, distinciones exclusiones y conceptualizaciones, y que encuentra su primera forma en la religión. Pero ¿cómo surge ésta y en qué consiste?

⁵⁸ GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona. Anagrama. 1985. p. 22.

⁵⁹ GIRARD, René. *La anorexia y el deseo mimético*. Barcelona. Marbot. 2009. p. 26.

⁶⁰ Ver GIRARD, René. *Acerca de las cosas ocultas desde la fundación del mundo*. Buenos Aires. Garreto. 2010. p. 86.

La mentalidad moderna equipara la religión a un cuerpo de doctrinas que se acogen dogmáticamente y que basan su fe en unas fuerzas divinas casi siempre sobrenaturales y trascendentes, las cuales ostentan un poder que actúa sobre el destino de la realidad en su conjunto, así como a las prácticas rituales asociadas a estas creencias. La religión sería la confianza humana en su capacidad para “reconectarse” con estas potencias que le sobrepasan y que son determinantes suyas. La mentalidad científica considera que esta es una mentalidad inmadura cuyo destino es ser superada, pues está fundamentada sobre el error y la fantasía. Sin embargo, la concepción girardiana de la religión es otra y debemos precisarla.

Para Girard la religión es una creación humana, un artificio, si bien no debe entenderse como respondiendo a un diseño manipulador o a una artimaña de dominación concebida por algún individuo o grupo ávido de poder, sino que se trata de la elaboración colectiva unánime e inconsciente de un acontecimiento real, el cual acaece de manera espontánea y no planeada. Ese acontecimiento está en el origen de todas las religiones, y hace de ellas algo oscuro y siniestro, pues descansa en la violencia fundacional, en un linchamiento colectivo, en el asesinato de una víctima propiciatoria.

Como hemos visto, el deseo humano tiene un potencial altamente conflictivo y si no se le pone freno a la rivalidad esta escalará en lo que Girard llama una crisis mimética, que consiste en una imitación desenfrenada que lleva a la pérdida de las diferencias, con lo cual la apropiación de los objetos de deseo se desplaza, dando lugar al deseo de apoderarse ya no de lo que el otro tiene, sino de su ser mismo. La obsesión con vencer al otro desencadena la violencia como única salida, y dado que el deseo es contagioso, la violencia amenaza con impedir la existencia misma de la colectividad. Cuando esto pasa sólo quedan dos alternativas: o el grupo desaparece como fruto de una enemistad intestina que se sale de control y se autodestruye, o el grupo señala una víctima inocente, le arroga una serie de culpas, y arremete contra ella de manera unánime y sincronizada.

Frente a la desestructuración emanada del conflicto, la víctima y su ejecución se erigen como las fundadoras de un nuevo orden, a la vez en contra y en torno suyo. Se

trata de una nueva configuración que da cohesión al grupo y le devuelve la armonía perdida. Para que esa recanalización de energías pueda tener un final “feliz”, es menester que el grupo crea realmente que la víctima es culpable, y por tanto es importante que se convenza de que con su asesinato se ha conjurado el mal que le amenazaba inicialmente. Es aquí donde encontramos la incorporación de Girard del elemento mítico y ritual a su teoría. El mito es la elaboración estética, altamente sofisticada, del relato que cuenta cómo la víctima fue sacrificada, sólo que este oculta la verdad de la inocencia de ésta. El mito camufla, vela, mistifica. Sus temas: “disfrazan y disimulan la indiferenciación violenta más que la designan; esta indiferenciación violenta es lo que constituye la auténtica represión del mito, el cual no es esencialmente deseo sino terror, terror de la violencia absoluta”⁶¹.

Ahora bien, la satanización de la víctima, y su asesinato para expulsar la violencia del interior del grupo, es lo que Girard llama “mecanismo de chivo expiatorio”. Dada la efectividad de su resultado en el sentido de restablecer la armonía social, la víctima, y con ella lo sagrado, se carga de una enorme ambigüedad: lo que era maldito aparece como santo, lo que era demoniaco aparece como divino. La violencia recíproca se transmuta así en violencia fundadora.

El rito es una técnica sacrificial, una formalización y escenificación⁶² de la violencia original, del homicidio colectivo, que tiene como función conjurar las crisis y reactualizar los efectos benéficos del sacrificio. El rito extirpa la violencia generalizada purificándola mediante un movimiento centrífugo, un desplazamiento metonímico que condensa en el cuerpo de un sustituto sacrificial único la violencia y los males de todos. Por eso dice Girard que “el rito tiene como función esencial, única cabría decir, la evitación del retorno de la crisis sacrificial”⁶³. Toda ceremonia es hasta cierto punto una

⁶¹ GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona. Anagrama. 1995. p. 125.

⁶² Para Girard el teatro y la danza tienen su origen en estos componentes del rito.

⁶³ GIRARD. *La violencia y lo sagrado*. p. 122.

imitación, una representación simbólica actuada, que además tiene un efecto catártico⁶⁴, y el dios “no es otra cosa que la violencia expulsada una primera vez”, entendiéndose, en el cuerpo de la víctima propiciatoria⁶⁵. Los fenómenos *religiosos* serán aquellos “vinculados a la rememoración, a la conmemoración y a la perpetuación de una unanimidad siempre arraigada, [...] al homicidio de una víctima propiciatoria”⁶⁶.

La religión aparece entonces como un saber sobre la violencia que, para combatirla, instaura una serie de prohibiciones, entre las cuales se cuentan tabúes que apuntan a someter a una fuerte restricción todo un repertorio de actuaciones, objetos y situaciones que amenazan con disparar el mimetismo. Pensar religiosamente “es pensar el destino de la ciudad en función de esta violencia que domina al hombre de modo tanto más implacable en la misma medida en que el hombre se cree más capacitado para dominarla”⁶⁷.

El ritual aparece como una forma de repetir simbólica, estética, artísticamente, el asesinato fundador. Sin necesidad de cometer como tal el asesinato fundacional, su recreación permite disparar de nuevo sus efectos originales, desviándolos además a un plano trascendente; es como volver a traer al presente la emocionalidad y los detalles del pasado violento recogido y contado por el mito, aunque al mismo tiempo tergiversado por él, pero de un modo en que se encuentra neutralizado en sus efectos más peligrosos. Como dice Goodhart: “lo sagrado y la violencia son para Girard uno y el mismo. Lo sagrado es violencia efectivamente removida de la comunidad, y la violencia es lo sagrado desviado de su estatus trascendente segregado y aterrizado en la ciudad para desencadenar estragos entre la ciudadanía”⁶⁸.

⁶⁴ Encontramos con sorpresa aquí dos de los conceptos más influyentes en los discursos estéticos: mimesis y katharsis. Girard demuestra que tienen estos un origen ante todo religioso. Ver *La Violencia y lo sagrado*. p. 101-115 y 302-307.

⁶⁵ *Ibíd.* p. 276.

⁶⁶ GIRARD. *La Violencia y lo sagrado*. p. 329.

⁶⁷ *Ibíd.* p. 143.

⁶⁸ GOODHART, Sandor. “The Self and Other People: Reading Conflict Resolution and Reconciliation with René Girard and Emmanuel Levinas”. En *Journal of Philosophy: A Cross-Disciplinary Inquiry*. Fall 2011. Vol. 7. No. 16. p. 14.

Todo lo dicho parece muy adecuado para explicar el tipo de sociedades pre-modernas, en las cuales efectivamente lo religioso tenía una incidencia absoluta sobre la vida social en su conjunto. ¿Pero qué pasa en la modernidad? ¿No es acaso la nuestra una época secular, en la que lo religioso se ha desmitificado, y en la que los destinos colectivos e individuales obedecen a una dirección racional? ¿No comprendemos ya la realidad en términos exclusivamente inmanentes y materialistas? Para Girard esto sería llamarnos a engaño.

Efectivamente la incidencia de la religión, comprendida en un sentido ordinario, retrocedió sobre todo durante algunos siglos que van del XVII al XX. Sin embargo esto ha sido cuestionado y al menos ya no se considera válido para el siglo XXI, época que se viene considerando “post-secular”⁶⁹. Lo más importante es señalar que para la teoría mimética lo religioso es una realidad antropológica estructural, que lejos de limitarse a singularidades histórico-culturales, las define desde el origen y por tanto sigue proyectando su influencia sobre ellas.

Girard acepta que lo religioso en su conjunto ha perdido fuerza en la actualidad, pero lo curioso es que esto es resultado de un movimiento interno a lo religioso mismo, y para él se debe al cristianismo. La religión cristiana es una especie de anti-religión pues denuncia y busca desmontar el mecanismo del chivo expiatorio, es decir, la arbitrariedad de la salida tradicional que la humanidad ha utilizado contra la violencia: la ejecución de víctimas inocentes, o al menos no totalmente culpables.

El cristianismo denuncia el hecho de que el ser humano expulse la violencia lejos de sí, adjudicándola a lo sagrado, a una dimensión trascendente de la que ya no sería responsable. De ahí que la dirección hacia la inmanencia que el mundo moderno creyó resultado de la razón científica anti-religiosa realmente deba su potencia a la revelación del cristianismo. Además, la buena nueva cristiana se muestra como un saber escandaloso, puesto que culpa al hombre de su propia violencia, sin afeites, y lo hace

⁶⁹ Ver DÍAZ, Juan Manuel. “Dos revolucionarias y críticas miradas sobre la religión: Hakim Bey y René Girard”. En proceso de publicación como ganador de la 1ª competencia de ensayos sobre religión, revolución y violencia de Globethics y FLACSO.

responsable de ella. El problema es que la violencia queda así desencadenada, ya que se neutraliza la fuerza centrífuga de expulsión de la violencia fuera del grupo humano, instalándola en el seno de una humanidad ahora globalizada (más interdependiente y unánime que nunca), y por ello amenaza con el escalamiento del conflicto mimético.

En las sociedades tradicionales lo sagrado garantizaba mantener un sistema de diferencias como algo intocable e inobjetable, en la distancia de lo que Girard llama “mediación externa”. Con su pérdida de efectividad, con los “efectos desacralizantes de la rehabilitación de la víctima”⁷⁰, la distancia entre los hombres se acorta, prolifera la “mediación interna”, propia de los sistemas igualitarios que buscan borrar las diferencias ante la ley. Sin barreras sacrificiales disponibles, cada hombre se torna fácilmente enemigo de todos los demás, sin prohibiciones que valgan. Según Girard, esto es lo que las Escrituras recogen bajo el concepto de “apocalipsis”.

Recapitulemos entonces el pensamiento de Girard, siguiendo el esquema aportado por uno de los principales estudiosos de la teoría mimética en América Latina, el brasilero João Cezar de Castro Rocha. Él sigue los que considera tres libros-hito, los cuales desarrollan una interrelación de tres intuiciones fundamentales, y de los cuales se desprenden tres paradojas.

Primera intuición, intuición fundadora: hay una realidad universal, un hecho antropológico estructural, que hace del *deseo* algo fundamentalmente *mimético*, a la vez que instauro la posibilidad siempre latente de la rivalidad mimética entre los hombres. “El “yo” no desea a partir de una subjetividad autocentrada y autotélica –una subjetividad que impone sus propias reglas. Muy al contrario, el yo desea a partir de otro, tomado como modelo para determinar su propio objeto de deseo”⁷¹, o en palabras más simples, “Nuestro deseo proviene del otro, es eminentemente social”⁷². Libro-hito que desarrolla este tema: *Mentira romántica y verdad novelesca*. Paradoja: lo que hace del ser humano un ser social, un animal político, lo hace también un ser asocial, un

⁷⁰ Guy LEFORT en GIRARD, René. *Acerca de las cosas ocultas desde la fundación del mundo*. p. 154.

⁷¹ ROCHA, João Cezar de Castro. *¿Culturas Shakespearianas? Teoría mimética y América Latina*. Guadalajara. Cátedra Eusebio Francisco Kino. 2014. p. 47-48.

⁷² *Ibíd.*

animal asesino. En otras palabras: “Sin deseo mimético, no puede haber grupo social, pero, únicamente motivado por el deseo mimético, ningún grupo social resistiría a las crisis cíclicas provocadas por las rivalidades miméticamente engendradas”⁷³.

Segunda intuición: es el resultado de extender la tesis del deseo mimético a la observación de la religión arcaica. Se resume en la postulación del *mecanismo del chivo expiatorio* como respuesta a la amenaza de destrucción de la sociedad proveniente de la generalización de la violencia. Explica la emergencia de la cultura como la instauración de “medios externos de control de la violencia, con la finalidad de disciplinar conflictos endogámicos” que supone “el desenvolvimiento de formas miméticas de control de la violencia miméticamente engendrada”⁷⁴. En las crisis de indiferenciación el objeto de deseo se ausenta, pasa a un segundo plano. Sujeto y modelo se vuelven dobles especulares, se obsesionan con vencer al otro. Esto exige “la mediación de un objeto, que discipline la mimesis, a través de la posibilidad de volver a establecer diferenciaciones. Este objeto es el cuerpo de la víctima sacrificial”⁷⁵. Libro hito que desarrolla este tema: *La violencia y lo sagrado*. Paradoja: el mecanismo de chivo expiatorio hace que una misma persona sea a la vez culpable y sagrada, demonio y dios, monstruo y héroe. “El culpable debería de hecho serlo, ya que el orden fue restaurado con su sacrificio. Y, sin embargo, justamente por eso se torna sagrado a los ojos del grupo que, no hace mucho, lo asesinó”⁷⁶. Cuando la violencia de todos se canaliza hacia una persona, se logra recuperar la estabilidad social, por eso la mimesis destructiva se vuelve integradora, y hay que reconocerle a posteriori a la víctima el poder propiciador de esta reconciliación, un poder que en principio no posee un hombre común y corriente.

Tercera intuición: la *religión* es la *condición de posibilidad de toda sociedad humana y de la cultura*. Es “el proceso de institucionalización, en un nivel altamente formalizado, del mecanismo del chivo expiatorio. Por lo tanto, la emergencia de la

⁷³ *Ibíd.* p. 78.

⁷⁴ ROCHA. *Op.Cit.* p. 56.

⁷⁵ *Ibíd.* p. 59.

⁷⁶ *Ibíd.* p. 77-78.

cultura y el surgimiento del fenómeno del chivo expiatorio son dos momentos del mismo proceso”. En síntesis:

La formalización del mecanismo del chivo expiatorio implica la centralidad del fenómeno religioso en la constitución de la cultura. [...] si “el sacrificio aparece como el origen de todo lo religioso” y [...] “si el hombre surgió del sacrificio, es por consiguiente hijo de lo religioso”, entonces, la formación de ritos y la elaboración de mitos fueron las herramientas que convirtieron el mecanismo del chivo expiatorio en fuerza civilizatoria⁷⁷.

A las recién señaladas formas míticas y rituales como componentes de lo religioso tendríamos que agregar las prohibiciones para completar el cuadro. Libro-hito: *Acerca de las cosas ocultas desde la fundación del mundo*. Paradoja: “Las religiones arcaicas, al poner en escena el asesinato fundador, en la repetición ritual del mecanismo del chivo expiatorio, engendran una experiencia contradictoria”. Para que el mecanismo pueda funcionar, requiere de un desconocimiento (*méconnaissance*): de ahí que, si bien la violencia intrínseca a la expiación sacrificial aparece por todos lados y se hace visible, mostrándose de muchos modos, a la vez se oculta, se mistifica y se camufla, haciendo muy difícil verla, pues siempre aparece velada y distorsionada. “La propia escenificación ritualizada del asesinato fundador pudiera haber revelado la arbitrariedad de la selección de un miembro del grupo como chivo expiatorio, pues la simple posibilidad de exponer ritualmente el mecanismo supone que la violencia se encuentra bajo control”⁷⁸. “¡Todo sucede como si la permanente exposición del mecanismo del chivo expiatorio tan solo sirviese para ocultar sus orígenes en aquel asesinato fundador!”⁷⁹.

Con este arsenal conceptual y con las hipótesis de la teoría mimética procedamos ahora a mirar de cerca el mundo del arte, su historia, su teoría, sus prácticas y obras, así como la figura del artista. Quizás podamos explicar con mayor claridad la presencia de

⁷⁷ ROCHA. *Op.Cit.* p.63.

⁷⁸ *Ibíd.* p.79.

⁷⁹ *Ibíd.* p.80

la muerte y de la violencia en las artes pues, como veremos, estas se encuentran desperdigadas a lo largo de todo su campo, pareciendo a veces que lo hacen sin sentido.

2- ARTE SACRIFICIAL: LINEAMIENTOS DE UNA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA Y DE LA MUERTE

2.1. Introducción.

Pensar a las artes desde la teoría mimética requiere considerarlas como una práctica entre otras, con las cuales tiene en común el hacer parte de la cultura. Impide concebirlas como un reino separado de la realidad humana general, y exige tener en cuenta que comparte con cualquier otro hecho social el responder a unos mismos principios antropológicos fundamentales. Ya vimos que para Girard uno de estos principios es, por un lado, la realidad del deseo mimético, con su peligro de derivar fácilmente en una violencia de todos contra todos y, por el otro, la religión, con su mecanismo de chivo expiatorio, para lidiar con dicha violencia dentro de los límites de la violencia misma. Cualquier intento por pensar el arte en su especificidad no debería entonces dejar de lado estos principios.

Como quedó claro en el anterior capítulo, la cultura y sus instituciones aparecen como un sistema de diferenciaciones que tiene como principal función hacer frente, con mayor o menor éxito, a la violencia humana. Eso mediante el uso de una “violencia menor” a la “violencia absoluta”⁸⁰ que amenaza con desencadenarse cuando dejan de existir dichas diferencias. Los sistemas sacrificiales establecen prohibiciones para purificar ciertas conductas especialmente miméticas y llevan a cabo rituales que recrean las crisis sacrificiales, reactualizando el asesinato fundacional mediante el sacrificio de víctimas, las cuales pueden encarnarse en otro ser humano, en animales, plantas y posteriormente en objetos, todos los cuales asumen un carácter simbólico sustitutivo⁸¹.

⁸⁰ GIRARD, René. *Clausewitz en los extremos. Política, guerra y apocalipsis*. Barcelona. Katz. 2010.

⁸¹ Para una elaboración literaria de los cambios en la institución del ritual de sacrificio humano ver PAVESE, Cesare. “Los fuegos” en *Diálogos con Leucó*. Bogotá. UNAL. 2011.

Para transponer los anteriores argumentos a las artes debemos llevar a cabo una tarea que resulta paradójica, pues busca encontrar en ellas los rastros de un proceder colectivo que necesariamente debe ser inconsciente, pues el desconocimiento es una de las exigencias para el funcionamiento efectivo de la violencia fundadora propia de lo sagrado.

La gran tarea que se nos impone es entonces examinar en el enorme universo del mundo del arte y de su historia, así como en el de la estética y sus conceptos, los rastros de una violencia originaria, que puede tomar formas a veces veladas, a veces sugeridas, y otras veces completamente explícitas, pero que nos enfrentan siempre a la permanente dificultad y necesidad que toda sociedad e individuo humano tiene para lidiar con la conflictividad que lo habita, y que siempre está atenta a degenerar en violencia asesina. No se pretende un examen exhaustivo, que sería imposible para un trabajo como este, pero sí suficientemente amplio, al punto de que puede parecer excesivamente libre y hasta caprichoso. Pero esto se justifica porque en este caso la fuerza de la teoría se demuestra mejor si logra conservar su fuerza explicativa en contextos de lo más heterogéneos, bastante mediados por el espacio y por el tiempo, e incluso transitando a través de diversas disciplinas.

2.2. El arte: ¿bello?

Empecemos por un examen del discurso sobre el arte que encarna la estética y revisemos algunos de sus conceptos. Una mirada panorámica pero atenta nos permite encontrar de manera algo sorprendente que el tema de la violencia y de la muerte, así como otros asociados, se hallan presentes en los discursos sobre el arte. No sólo de forma episódica, sino con una alta frecuencia, de manera transversal a todas las culturas humanas y atravesando también muchas épocas. Empero, puede decirse que ha habido una gran dificultad para observar este hecho y considerarlo significativo de modo mayoritario, y esto es algo que tiene mucho que ver con la historia de la estética occidental.

Es bien conocido cómo la tradición teórica de las artes se construye sobre un modelo que privilegia el concepto de lo bello como ideal. En el contexto de consolidación de la filosofía como saber bien definido, el mundo griego clásico, cierto modelo de perfección se entendió como haciendo sistema, en una continuidad indisoluble, entre lo éticamente o moralmente virtuoso, lo *bueno*; lo sensible y estéticamente agradable, lo *bello*; y lo intelectualmente y lógicamente correcto, lo *verdadero*. Una “tríada inseparable” que funciona como principio único de ordenamiento “que da acceso a la inteligibilidad y sin el cual el mundo sería un caos [...] que da consistencia a los seres [y que] no puede encontrarse en lo diverso, lo abigarrado, lo mezclado, lo sensible, los fenómenos”⁸². De este modelo Platón es el mayor representante y la cultura griega clásica integró esta mentalidad bajo el vocablo *kalokagathia*, que condensa lo bello y lo bueno. De ahí que en Platón lo bello está muy cerca de lo ordenado, lo justo, lo moderado, lo temperado y lo armonioso, nociones aplicables no sólo a lo sensible sino también a lo espiritual e intelectual.

Otra vertiente antigua retoma el referente de lo bello como propio del arte, pero apunta a desvincularlo de la dimensión ética de lo bueno para garantizarle un reino autónomo, intentando considerarlo ahora como una creación artificial con criterios de validez y corrección internos, primordialmente estéticos. Es el caso de Aristóteles, uno de los primeros en sistematizar una serie de reglas para evaluar si una obra de ficción está bien hecha, dejando en un segundo plano su carácter epistemológico de verdad y su contenido moral virtuoso, al menos no considerándolos de manera tan directa como antes, cuando se entendían como haciendo parte de una esfera única. En Aristóteles la idea de lo bello sigue siendo normativa de muchas de las técnicas que hoy clasificamos como arte, si bien se restringe a criterios más superficiales, reducidos a la percepción sensible e intelectual: aquello que es valioso por sí mismo y a la vez nos agrada, como la armonía, la proporción, la simetría, los límites, la definición, la completud, entre otros.

⁸² CAUQUELIN, Anne. *Las teorías del arte*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2012. p.20.

Hemos dicho que esta matriz conceptual de lo bello mantiene una gran hegemonía al menos hasta el siglo XVIII cuando, como ya hemos referido, Burke y Kant no la abandonan, pero empiezan a sistematizar un análisis de lo sublime como un concepto que le hace contrapeso, admitiendo que el arte también podía operar válidamente siguiendo otro tipo de criterios. Resulta también significativo que poco más tarde, ya en el siglo XIX, otro autor, Karl Rosenkranz, hará lo propio conceptualizando lo feo como lo bello negativo, concepto aún más abiertamente contrario a la tradición. Rosenkranz le otorga a lo feo el papel de representar más fielmente la realidad de lo que lo hace lo bello, que generalmente ha estado desempeñando el papel de un ideal. Lo feo contribuye así a la elaboración de la idea en su totalidad, tanto en su positividad como en su momento negativo. Además de esto, para Rosenkranz en lo feo estaría en juego la ausencia de libertad en todas sus formas⁸³.

Es entonces ampliamente significativo que el concepto de lo bello rigiera hegemoníicamente el destino del discurso acerca del arte hasta la época moderna, pues esta hegemonía acaba con la emergencia del modernismo artístico en la práctica. Se trata en este caso de un arte que cada vez irá haciendo más suya la tarea explícita de combatir en sus creaciones los valores estéticos tradicionales, principalmente el de lo bello, lo cual desemboca en la representación y en la ejecución de formas y materiales transgresores, que revelan con poco pudor la violencia, acogéndola como tema recurrente, y tornándose altamente destructivos en cuanto a las formas.

Aunque resulta muy interesante el desarrollo conceptual en las reflexiones sobre el arte propio de la disciplina estética, y debemos tratar de explicarlo y tomar en cuenta sus transformaciones, esto no implica que vaya al mismo ritmo de las creaciones específicas y de la experiencia concreta del arte y los artistas. De ahí que sea necesario explorar paralelamente la presencia de estos temas más allá de su conceptualización teórico-filosófica, y eso es lo que vamos a hacer en el siguiente apartado.

⁸³ ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Barcelona. Athenaika. 2015.

2.3. Presencia de la violencia y de la muerte en la historia del arte⁸⁴.

En esta sección revisaremos por encima algunos momentos de la historia del arte y sus estilos, sobre todo observando la pintura y la literatura. Trataremos de detectar la presencia de la violencia y de la muerte en ellas para ver cómo los artistas las han abordado y ver qué sentido les han dado en relación con el manejo de la violencia de sus diferentes épocas y contextos, en estrecho vínculo con lo religioso. Encontraremos que es posible observar una coincidencia entre los temas, el estilo y los propósitos de las obras en relación con la supervivencia o no de lo sagrado y lo religioso como estrategias de contención de la violencia. Veremos ciertas diferencias en cómo aparece la violencia en sociedades donde impera un orden religioso y en otras que han acometido procesos de secularización. El apartado bebe de la tesis sostenida por Girard de que en la medida en que el cristianismo reveló la violencia intrínseca de las religiones y de sus mecanismos sacrificiales, particularmente del chivo expiatorio, la violencia no sólo se ha desbordado, sino que ya no es fundadora de orden ni de sentido. Por eso a la par con un proceso de concientización acerca de la inocencia de las víctimas, se desencadena una situación en la que, si bien el arte es capaz de mirar más de frente la violencia que nos habita y mostrarla, ya no sabe qué hacer con ella, pues es mucho más incontrolable.

2.3.1. *Arte religioso arcaico.*

Un fantasma recorre el arte: el fantasma de la muerte. Resulta muy significativo que en el arte de las culturas antiguas la presencia extraña de todo lo que no corresponde a los criterios de lo bello esté fuertemente enmarcada en un contexto sacro. Eso al nivel de: a) forma y procedimiento –asimetrías caóticas, formas grotescas, desproporciones, ausencia de armonía, líneas abruptas o rotas, tensiones y disonancias, movimientos

⁸⁴ Esperamos que los ejemplos que alimentan esta sección, muchos de los cuales están tomados de los autores citados, adquieran un sentido nuevo bajo las tesis defendidas en este ensayo.

violentos espasmódicos, cortes abruptos—; y de b) contenido y temas –hibridaciones monstruosas, crueldad, violencia, asesinato, muerte, descomposición, enfermedad—.

Un caso ejemplar es el arte de la cultura griega antigua. Nos encontramos ya lejos de la mistificación surgida del retrato límpido y virtuoso que elaborara de ella el Renacimiento y el Neoclasicismo, gracias a que autores como Rosenkrantz, Burckhardt⁸⁵ y Nietzsche han ayudado a poner las cosas en su sitio. La imagen inspirada de una polis regida tan solo por la razón filosófica, habitada por ciudadanos ejemplares en perfecto control de sus malas pasiones, distorsiona la realidad griega. La irracionalidad, la violencia, el furor asesino, y en general la maldad, no eran ajenos a los hijos de Homero –como a ningún pueblo—. Por ello declara Nietzsche que la mitología pre-homérica “traza un surco sangriento por toda la historia griega”, como los “engendros de una fantasía habituada a lo horrible”⁸⁶. Según Umberto Eco, la mitología clásica aparece como:

Un catálogo de crueldades inenarrables: Saturno devora a sus hijos; Medea mata a los suyos para vengarse del marido infiel; Tántalo cuece a su hijo Pélope y se lo ofrece en banquete a los dioses para probar su perspicacia; Agamenón no duda en sacrificar a su hija Ifigenia para aplacar la ira de los dioses; Atreo ofrece la carne de sus hijos a su hermano Tiestes; Egisto mata a Agamenón para quitarle la esposa, Clitemnestra, a la que luego matará su hijo Orestes; Edipo, aunque sin saberlo, comete parricidio e incesto... Es un mundo dominado por el mal, donde seres sumamente bellos cometen acciones “feamente” atroces⁸⁷.

Rosenkrantz ya había llamado la atención sobre la existencia en Grecia de escabrosos mitos y de cultos a horribles dioses y monstruos, como Hécate, los cíclopes, los sátiros, las Grayas, las Gorgonas, arpías, quimeras, sirenas. Así mismo la tragedia, tan importante en este pueblo, y tradicionalmente inspirada en mitos, estaba infestada de

⁸⁵ En este historiador se inspiró Nietzsche para desarrollar sus categorías de “lo apolíneo” y “lo dionisiaco”, fuerzas encontradas que encarnan el cosmos y el caos, la luz y la sombra, la forma y lo informe, la unicidad y la multiplicidad, la razón y la pasión, la vida y la muerte, la identidad y su disolución.

⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich. “La lucha de Homero” en *Estudios sobre Grecia*. Madrid. Aguilar. 1968. “El griego consideraba como una necesidad dejar correr toda la corriente de su odio; en ocasiones como estas se desahogan sus pasiones comprimidas y entumecidas; el tigre se despierta en ellos y en sus ojos brilla una crueldad voluptuosa”. p. 153-156.

⁸⁷ ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen. 2007. p.34.

espeluznantes crímenes, encarnados en personajes señalados de cometer incesto, parricidio, canibalismo y en general cualquier contravención a las prohibiciones de la cultura.

Otros pueblos antiguos cuentan con relatos míticos y representaciones pictóricas que recogen episodios, prácticas y situaciones similares. Estas, durante mucho tiempo bastante ignoradas por el mundo del arte, han venido siendo incorporadas con mucha resistencia, precisamente por su falta de correspondencia con los criterios clásicos emanados del concepto de lo bello. Su dificultad para ser digeridas en su dimensión estética obliga a buscarlas en los ámbitos que hasta ese entonces se le reservaron: la antropología, la arqueología, la historia de la civilización y posteriormente el psicoanálisis.

En Egipto sobresale el mito de Osiris. Su relato cuenta cómo éste es asesinado y desmembrado por parte de su hermano Seth, y cómo luego su esposa y hermana Isis reúne las partes de su cuerpo para regenerarlo y posteriormente dar con él luz a Horus, del cual era encarnación el faraón, representante del orden cósmico y civilizatorio. En el panteón de la India ocupa un lugar destacado la aniquiladora diosa Kali, cuyas representaciones la muestran como una danzante frenética sedienta de sangre que baila sobre cadáveres, luciendo pavorosos adornos: un collar de cabezas o cráneos humanos, una falda de flecos hechos de extremidades, sosteniendo en sus múltiples brazos armas letales ensangrentadas, a veces agarrando una cabeza recién cercenada que aún chorrea.

Otro caso interesante es el de la cultura azteca. El arte de este pueblo representa de manera muy abierta la violencia dentro de un marco ritual, como se ve en su panteón de dioses y dirigentes terribles y monstruosos, portadores de armas asesinas, así como de huesos y miembros humanos, incluso a veces cubiertos con la piel de una víctima despellejada. Conocidos ejemplos son las estatuas de Coatlicue y la representación pictórica de Tlazoltéotl en numerosos códices, en los que las figuras centrales están hechas de partes humanas, animales y vegetales que, arrancadas de sus sitios originales, vienen a formar parte de una nueva composición simbólica.

Westheim explica este recurso a lo cruel y espantoso por parte del arte mexicano ancestral con un argumento funcional: la necesidad formativa del arte religioso le haría apelar en ocasiones al miedo y al horror como herramientas edificantes, útiles para dirigir las conductas del ser humano hacia ciertos modelos morales predefinidos y mantener a raya, mediante prohibiciones, otras acciones consideradas nefastas. Este tipo de expresiones serían propias del “estilo sacro”, que se reservaría para sí la posibilidad de desobedecer las exigencias de lo bello, concepto que cumple un uso más profano, más propiamente “artístico” y por tanto más exclusivamente estético, contemplativo y racional, que propiamente social y existencial. El argumento es parcialmente correcto, pero corre el riesgo de hacer de la presencia de la muerte y de la violencia en el arte más un accidente que un elemento esencial. Además, pierde de vista una explicación más simple que la funcional, más obvia y que antes de ser complementaria debería venir primero, pero ni se encuentra mencionada por ningún lado: estas elaboraciones artísticas arcaicas recogen y plasman acontecimientos reales, son resonancias de ritos sacrificiales. Y en relación con estos rituales, el arte muchas veces representa los aspectos más terribles y destructivos de lo sagrado. Aunque en otros casos da cuenta también de su capacidad generativa. Los dioses de los ejemplos citados aparecen en toda su crudeza destructiva, pero en ellos también hay elementos de vida, nacimiento y fertilidad. En esos casos, el más explícito es el de Tlazoltéotl: junto a los elementos macabros ya descritos, la diosa aparece al mismo tiempo dando a luz, con lo cual lo sagrado aparece en toda su ambigüedad, como dador de vida a través de la muerte.

2.3.2. Arte cristiano medieval.

El advenimiento del cristianismo va a la par con el abandono progresivo de las religiosidades paganas, en las cuales el sacrificio humano jugaba un papel central. El mismo cristianismo posee en sus orígenes dimensiones sacrificiales, y eso explica que en su tratamiento de la violencia y de la muerte lo sagrado también conserve parte de su ambigüedad. Aunque el sacrificio de Cristo tiene la función de deconstruir la institución

sacrificial, los efectos de su denuncia y de su toma de partida por la inocencia de las víctimas pocas veces ha tenido una realización suficiente en la práctica. Por eso la codificación de la violencia y la muerte en el marco de la época de la hegemonía del cristianismo como religión, la Edad Media, se sigue mostrando a ratos muy cercana a la religiosidad arcaica, reproduciendo sus mismos rasgos. Empero, en otras ocasiones opera de forma distinta, pues intensifica una tensión en la que se vislumbra un impulso por dejar atrás el aspecto sacrificial de lo sacro, aproximándose así a su espíritu más auténtico.

El cristianismo tiene un fuerte interés por mantener vivo en el ser humano el recuerdo de que sobre él pesa la muerte como una sombra. Así, los arquitectos góticos incluyeron con frecuencia en sus construcciones esculturas de esqueletos, pero también de demonios, gárgolas y monstruos. Es especialmente hacia la alta Edad Media, con su cuota de crisis, guerras, pestes y conflictos al interior de las instituciones tradicionales, que se intensifica el uso de figuras de muerte, acompañadas de temáticas macabras y violentas, tanto en la pintura como en la literatura. *La Danza de la muerte* fue un género alegórico revisitado con obsesión. En él esqueletos humanos hacen gala, de manera paradójica, de gran vivacidad y animosidad, generalmente en presencia de altos dignatarios cuyos poderes quedan eclipsados y reducidos a la vanidad y el sinsentido propios de lo finito. Este tema suele cruzarse con el del infierno que “acoge” a los pecadores condenados, llamados a rendir cuentas cuando llegue el fin de los tiempos. Las apocalípticas descripciones, usualmente de un detalle verdaderamente delirante, tuvieron una de sus máximas elaboraciones poéticas en “La Divina Comedia” (principios del S. XIV) de Dante Alighieri, y la lengua recogió lo chocante de sus imágenes en el adjetivo de “dantesco”. En pintura el tema puebla intensamente las grandes obras de la denominada Escuela de los antiguos maestros flamencos. Brueghel el viejo es autor de un cuadro titulado “El triunfo de la muerte” (1562), que recoge la gran vocación apocalíptica y terrorífica que otros representantes de esta escuela habían mostrado. De entre ellos cabe destacar a Jan van Eyck con “La crucifixión y el juicio final” (1425), a Hans Memling y su “Juicio final” (1471), y a Hieronymus Bosch con el

famoso infierno en el Juicio final, del tríptico “El jardín de las delicias” (1515)⁸⁸. Estos cuadros conjugan una imaginación desbordante con una maestría en el detalle, y tienen el denominador común de que esqueletos, demonios y monstruos torturan con diligencia a multitudes de personas. La aparición y la evolución en el tratamiento de la figura de Satán como encarnación del mal, y hasta cierto momento de lo feo, ameritaría por sí sola una investigación⁸⁹. Contentémonos con dejar constancia de su recurrencia recordando cómo uno de los más grandes maestros del grabado, Alberto Durero, plasmó en una de sus obras más famosas, “El caballero, la muerte y el diablo” (1513), el inquietante asedio de estos dos personajes a un hombre cuyo destino parece no muy prometedor⁹⁰.

2.3.3. *Arte renacentista y barroco.*

Si bien el Renacimiento, principalmente en su vertiente veneciana, se caracterizó por la adopción idealizada de la antigüedad clásica, precisamente en su dimensión signada por la hegemonía de lo bello, eso no le impide acoger las ya tradicionales escenas medievales de martirios de santos, así como de la crucifixión y agonía de Cristo. La violencia natural de estas escenas aparece, en su representación renacentista, bastante aséptica. Parece dar curso a un impulso por atenuar y limpiar sus rastros repulsivos, como en la “Crucifixión Mond” (1503) de Rafael, donde vemos a un Cristo que agoniza casi plácidamente. Esta suerte de represión puede encontrarse incluso en el barroco, estilo mucho menos dado a ignorar las zonas oscuras de lo humano, por ejemplo en la “Crucifixión de San Pedro” (1600) de Caravaggio y en “El martirio de San Felipe” (1639) de José de Ribera. En ellos la atmósfera del martirio está abordada de una manera bastante soportable.

⁸⁸ Otro tema desarrollado por esta escuela que, por cuestiones de espacio, apenas señalamos, es el de las visiones infestadas de monstruos y escenas delirantes de santos y eremitas quienes, en medio de sus meditaciones y retiros, son asediados por la tentación.

⁸⁹ Puede rastrearse un proceso de humanización iconográfica de la figura de Satán, que va pasando de tener rasgos monstruosos, a refinar su rostro y su cuerpo, tornándose de aterrador a seductor.

⁹⁰ Esta obra sirvió de inspiración para un clásico del cine, “El séptimo sello” (1957), de Ingmar Bergman.

Hay ocasiones en las que la típica cuota de ocultación de este tipo de escenas violentas se contrarresta con una dosis de dramatismo, aunque bien localizado. En el cuadro renacentista “San Sebastián” (1459) de Andrea Mantegna, si bien el santo aparece casi como una insensible estatua de mármol clásica, su rostro y sus heridas atravesadas por flechas están trabajados de tal manera que alcanza a revelarse un dolor y un sufrimiento téticos. Caso distinto, en la línea del arte flamenco, es “la crucifixión de Cristo en el retablo de Isenheim” (1516), por Grünewald, uno de los ejemplos más famosos en la historia del arte por el tratamiento nada límpido que tiene el cuerpo del sacrificado, el cual se muestra completamente diezmado por la tortura, maltratado y desfalleciente⁹¹. Aquí el pintor no hace nada por encubrir o posponer la percepción del sufrimiento, como tampoco lo hace Gregorio Fernández en su estatua barroca “Cristo yacente” (1634), por complementar con otro caso.

La literatura y la poesía barroca acometen sin asco la tarea de encarar la muerte con desparpajo⁹², cantando a la podredumbre, el deterioro y los gusanos. Así el conocido soneto de Lope de Vega “A una calavera” en sus *Rimas sacras* (1614), donde describe abiertamente la perplejidad de enfrentarse a los despojos de una mujer que en otro tiempo provocó deseo y admiración por su belleza. El teatro barroco alemán, por su parte, parece adicto a los crímenes. Benjamin dice que se monta sobre una “abominable

⁹¹ Para Westheim, si Lessing hubiera conocido este cuadro habría debido revisar sus argumentos esgrimidos en el *Laoconte*, donde sostiene que el arte no debe capturar el sufrimiento de la muerte, pues es innatural y perverso inmortalizar lo feo; y que, de ser estrictamente necesario, debe si mucho captar el “momento transitorio”, donde el dolor y el horror están apenas en ciernes, sin aparecer abiertamente. Lo más interesante es que afirma Westheim que de todos modos su “racionalismo” impedía a Lessing captar el aspecto religioso implícito en el arte que transgrede lo bello. Ver WESTHEIM, *Op. Cit.* p.21.

⁹² Vale la pena comparar el tratamiento tan distinto de un mismo tema, la decapitación de Holfernes, por parte de un renacentista, Boticelli, y por un barroco, Caravaggio. En el primero la violencia aparece trivializada, no está pintada de modo que uno se compadezca, pues el asesinato estaba justificado como sacrificio por una instancia sagrada, y frente a ella sólo queda la indiferencia. La cabeza ni siquiera está, y así el rostro, elemento de humanidad por excelencia, no ejerce su fuerza de interpelación ética. En el cuadro barroco, por el contrario, la violencia aparece más desacralizada, y esto implica que el dolor de la víctima produzca en el espectador una mayor capacidad de identificación con el dolor expresado en la agonía del rostro.

atrocidad” y sus tramas son tan violentas y crueles que autores como Wysocki tildaron sus obras como “escritas por verdugos y para verdugos”⁹³.

Como dijimos, la cristiandad había fracasado en llevar a la práctica de manera suficiente el mensaje de amor y pacifismo encarnado por Cristo. La violencia se desbordó en su mismo seno, siendo quizás su punto más alto las guerras de religión, una confrontación encarnizada entre hermanos, entre los propios cristianos. Su momento más sangriento llegó con la Guerra de los treinta años⁹⁴, uno de los conflictos más desoladores vividos por Europa en toda su historia. Sus atrocidades fueron recogidas por la serie de grabados de Jacques Callot “Las miserias de la guerra” (1633)⁹⁵, quien denuncia a través de ellos las arbitrariedades cometidas por bandos que ya habían empezado a revelar el declive de la guerra galante como institución, y que anticipaban la violencia profana que sobrevendrá con las subsiguientes revoluciones políticas que marcan la modernidad con su sello⁹⁶. Particularmente atroz es el grabado en el que de un árbol cuelgan, como verdaderos frutos de la violencia, una cantidad de cuerpos anónimos, con lo cual se sugiere que la destrucción parece haberse naturalizado. Elio Franzini señala cómo en el siglo XVII el sentido común se va reconfigurando, y por ello el arte de este tiempo va dando cada vez más cabida a temas marginales, desplazándose:

Hacia la animalidad y hacia todas las formas marginales o excedentes de la vida (pensemos en las novelas inglesas, en Defoe o en Swift): los esclavos, los locos, los enfermos, los

⁹³ Citado por BENJAMIN en *Op.Cit.* p.37.

⁹⁴ La obra de teatro de Bertolt Brecht “Madre coraje y sus hijos” (1939) sitúa su acción precisamente en esta guerra, aunque es una denuncia de las primeras acciones bélicas de Hitler, así como un llamado de atención sobre el papel de la muchedumbre anónima en la historia. Describe cómo una madre, en medio de la necesidad, encuentra en la destrucción, de manera perversa, el sustento de su familia. Aparece de nuevo, en un autor eminentemente materialista y racionalista, la chocante paradoja sacra de la muerte que da vida.

⁹⁵ Citado por GIRARD en *Clausewitz en los extremos.* p.134.

⁹⁶ Con guerras galantes se entiende la guerra formalizada y reglamentada a la manera del duelo, atendiendo a una ritualidad y una codificación que respeta prohibiciones y procedimientos tradicionales. Este carácter ritual mantenía activo el poder generativo de la violencia tal como se da en el marco de lo sagrado, pues de la muerte y la destrucción podía desprenderse aún sentido y un nuevo orden. La pérdida del sentido ritual de la guerra hace que en adelante todo conflicto tenga capacidades infinitas de escalar, por lo cual de la violencia no se sigue ya nada más. En adelante la muerte ya no produce sentido ni orden, sino más muerte y desorden. En términos girardianos, la violencia ahora en vez de contener el mimetismo sirve apenas para exacerbarlo. Ver *Ibid.*

criminales, los prisioneros, pero también los incestuosos, los pecadores. Ya desde finales del siglo diecisiete [...] las ciudades cambian su aspecto, se ven avasalladas por contrastes sociales que reflejan los cambios económicos: “vicio y violencia, estridentes contrastes entre lujo y miseria, la omnipresencia de la enfermedad, la alta mortalidad infantil, son documentados por los escritores contemporáneos, y aparecen fijados en la *Fábula de las abejas* de Mandeville y en las vivas estampas de William Hogarth”⁹⁷.

De las obras de Hogarth a las que alude Franzini quizá la más relevante sea la serie llamada “Las cuatro etapas de la crueldad”. Se trata del retrato en 4 episodios de la vida de un pillo particularmente sádico, que ejerce una violencia sin sentido, completamente banalizada, de la cual no saca absolutamente nada, pues al final se revela que él mismo estaba alimentando con su crueldad la máquina de violencia de la cual acabará siendo víctima. En las primeras dos estampas, la tortura es explícita, y se dirige a la inocencia de animales domésticos, que son mansos con el hombre. En la tercera la transgresión va más lejos, pues se ve cómo su mujer embarazada, cómplice de sus delitos, cae muerta y es prácticamente mutilada. La imagen se hace poderosa por una leyenda escrita en un papel que está junto al cuerpo, y que reza “la venganza de Dios contra el asesinato”. Y es que lo que se muestra claramente es que no es Dios, sino el populacho, quien ha ejercido tal “ajusticiamiento”, revelando con inusitada claridad el origen humano de la violencia y la dificultad de seguir adjudicándolo a ámbitos trascendentes, como es el mecanismo religioso tradicional. El cuadro final muestra cómo el cadáver del pillo, Tom Nero, es fríamente diseccionado. Sus vísceras son extraídas en un grotesco ejercicio de medicina experimental, e incluso un perro atrapa una de ellas, quitándole cualquier rastro de solemnidad a la vida humana. Se cierra con ello el círculo de una violencia en la que parece que rige la ley del Talión, y que borra cualquier rastro de lo sagrado, pues se hace cada vez más claro que es el hombre quien ejerce violencia, sin que un ámbito trascendente sagrado pueda seguir avalándolo.

⁹⁷ FRANZINI, Elio. *Estética del siglo XVIII*. Madrid. Visor. 2000. p.65.

2.3.4. Arte rococó y neoclásico: la Ilustración.

Precisamente este siglo XVII aparece como producto de conflictos religiosos que se intentan resolver a través de un proceso de secularización, el cual se hace cada vez más pronunciado, conllevando a que instituciones tradicionales como la monarquía y el clero pierdan incidencia pública y política. Este hecho causó que la Ilustración del siglo XVIII desarrollara una excelsa confianza en los poderes autónomos de la razón y su capacidad para alejar al ser humano de la violencia. El arte rococó y neoclásico, muy racional, si bien es muy correcto en su ejecución, es por lo mismo pobre en profundidad. Cae en la trivialidad o queda limitado casi siempre al aspecto apolíneo, en su intento de recuperar la pretendida pureza del ideal clásico de lo bello. Esto en un momento en el que buena parte de la sociedad occidental buscaba renunciar definitivamente al marco sacro, que había permitido a la muerte y a la violencia aparecer hasta entonces con un sentido salvaguardado por su contexto religioso. De dicha renuncia se esperaba que se siguiera un progreso material y moral.

Pero la modernidad ilustrada no había estado exenta de oscuridades, si bien estas eran bien disimuladas⁹⁸. Las representaciones de la violencia, cuando aparecían, se referían cada vez menos a situaciones y personajes relacionados con ámbitos sobrenaturales o divinos. Tal relevo de lo religioso se volcó sobre el ámbito político pues: “La promesa cristiana de salvación sobrenatural fue reducida a una utopía inmanente de transformación revolucionaria de la sociedad”⁹⁹, y también sobre el cultural, en el arte: “En un entorno que se vuelve cada vez más racionalizado, secularizado y desmitologizado, lo estético es [...] la débil esperanza de que el objetivo

⁹⁸ Cabe recordar que esta época tan pretendidamente virtuosa engendró personajes como el Marqués de Sade, quien en su obra buscó naturalizar prácticas sexuales consideradas inmorales y anormales, buscando gestionar los impulsos violentos que prometían liberar placeres represados en la crueldad y en la tortura.

⁹⁹ GASCÓN, Antonio. “Plasmar la encarnación en la historia” en *Imágenes de la fe*. 40. (noviembre 2006). p.19.

y significado últimos no están completamente perdidos. Es el modo de la trascendencia religiosa en una era racionalista”¹⁰⁰.

Cuando el arte sigue apelando en este periodo a iconografías míticas y religiosas lo hace más como pretexto, como procedimiento alegórico que tiene su verdadero interés en sucesos de actualidad, situaciones históricas inmanentes, meramente humanas. Así Jacques-Louis David, por ejemplo, con su “Muerte de Marat” (1793), donde usa elementos iconográficos de Cristo en el sepulcro pero para presentarnos “al nuevo santo laico encarnado en el héroe revolucionario”¹⁰¹. De manera similar, “La muerte de Sócrates” (1787), recrea el sacrificio del filósofo apelando a elementos anacrónicos intencionales pues, más que fidelidad a un pasado ajeno y cuyo contenido tendría un interés casi meta-histórico, busca tomar del pasado apenas lo suficiente para, a través suyo, sentar posición sobre el presente. En este caso, se rescataban los valores morales de la Grecia clásica, sumándole simbología cristiana, pero con el interés de denunciar la injusticia de los martirios políticos de la época revolucionaria que corre¹⁰².

Cuando la pintura histórica neoclásica muestra la agonía de personajes ilustres lo hace de manera similar a como veíamos en el caso del Renacimiento, que representaba escenas de muerte con mucha timidez y asepsia. La diferencia estriba en que ahora se trata de protagonistas de eventos contemporáneos, víctimas de una violencia actual, despojada del aura de lo mítico. Un ejemplo es “La muerte del coronel Wolfe” (1770) de Benjamin West, que recrea el final de unos héroes de la secesión canadiense. En este autor ya se ve un tránsito hacia el romanticismo, que va a suponer una mirada distinta de todo este asunto. La “Muerte sobre el caballo pálido” (1817) es otra sorprendente obra suya en la que se pierde ese realismo y reaparecen como en un chispazo elementos mítico-religiosos en todo su esplendor. Esto demuestra que lo sagrado arcaico, en tanto es constitutivo de la cultura, tiende a retornar incluso en los momentos en los que más se cree superado. Por eso no extraña que aunque esta obra puede considerarse una

¹⁰⁰ EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid. Trotta. 2006. p.147.

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² Ver REYNOLDS, Donald. *Introducción a la historia del arte. El siglo XIX*. Barcelona. Gustavo Gili. 1996.

“evolución” en la narrativa lineal de la historia del arte, un paso hacia adelante en dirección al estilo romántico que se prepara, los especialistas la describan como “estilísticamente un paso hacia atrás”¹⁰³, más cercana del barroco, por la carga sacra arcaica que contiene, una mezcla pagano-cristiana que recuerda los atributos terribles de los dioses antiguos y al mismo tiempo un eco de la figura de los cuatro jinetes del apocalipsis. No es casual que uno de los grandes románticos y representantes de lo sublime natural, William Turner, explore este mismo tema en cuadro de idéntico nombre hacia 1830, con un estilo en el que, además, las formas habrán sido sometidas a una notoria desfiguración.

2.3.5. *Romanticismo.*

Es precisamente la aparición de cierto horror indeseable en las luces del neoclasicismo, como resultado del terror revolucionario que involucró a la generalidad del pueblo en la violencia, lo que va a hacer que de esta surja poco a poco el romanticismo. Ya vimos cómo en esta misma época crece la necesidad de conceptualizar lo que hasta entonces había aparecido en el arte de forma espontánea, y ahora entendemos más su correspondencia respecto de fenómenos de índole socio-histórica: primero con el concepto de lo sublime, luego con el de lo feo, y posteriormente con el de lo siniestro, que veremos más adelante. Se trata de un momento en el que la razón confía en tener la fuerza para expulsar la violencia por sus propios medios, pretendiendo prescindir del marco de lo sagrado. Para ello busca hacer aparecer los rastros recurrentes de violencia de la única manera aceptable: como producto de fuerzas naturales ciegas y sin intención. Se comprende entonces por qué los poderes que exceden lo humano y amenazan con destruirlo se atribuyen a lo natural: era quizás el último de los “agentes” que cabía culpar antes de aceptar que la violencia asesina es, en la mayoría de los casos, producida por el mismo ser humano. Ejemplo de la tendencia a mostrar esto sublime

¹⁰³ REYNOLDS. *Op.Cit.* p.19.

natural, no humano, que mata, es la obra “Watson y el tiburón” (1778), de John Singleton Copley, que muestra al ser humano desvalido frente a la agresividad salvaje encarnada en bestias indomables que buscan matarlo sin piedad¹⁰⁴. Este tema ya había sido trabajado por Rubens en “La caza del hipopótamo” (1615) y será retomado por Fuseli en lo que podríamos denominar un nuevo caso de “paso hacia atrás estilístico” con su “Batalla de Thor contra la serpiente de Midgard” (1788), enmarcado ahora en la mitología nórdica.

En este tránsito del arte neoclásico al romántico, y en ese intento por explorar las posibilidades nuevas de la secularización, la obra de Caspar David Friedrich es crucial, pues examina abiertamente la situación humana ante lo que podríamos llamar una retirada de los dioses. En una época en la que todo se racionaliza, donde el arte se vuelve estética y la religión teología, el arte parece el último refugio de lo religioso, de ahí que se hable de la “religión del arte”¹⁰⁵. La obra de Friedrich es reiterativa en mostrar al ser humano enfrentado a un inmenso espacio sublime, que aparenta ser meramente natural, pero que sugiere todo el tiempo un inesperado retorno de cierta sacralidad pagana en la forma de un panteísmo, como si se tratara de un esfuerzo por retener en la inmanencia el sentido de la trascendencia que se escapa en este momento de la historia. Así, del “Altar de Teschen” (1808), donde aún se ve una cruz en una montaña que hace las veces de templo, pasamos a la “Abadía en un bosque” (1809), que ya no hace referencia figurativa a ninguna religión particular, y se enmarca en un ambiente más siniestro. Aún no se conocen bien los efectos que traerá esta nueva situación, pero dentro del idealismo romántico existía una gran confianza en la voluntad humana y en los poderes de una razón que, frente a la ilustrada, aparecía enriquecida, pues se había abierto a incorporar a

¹⁰⁴ Reynolds señala de manera interesante que la representación tradicional del tema de “San Jorge y el dragón” sirve como modelo para su composición, con lo cual vemos que incluso al nivel de los procedimientos plásticos al arte secularizado le cuesta prescindir de la tradición del arte religioso. *Op.Cit.* p.19.

¹⁰⁵ Declaro mi deuda en este pasaje con la conferencia de Félix de Azúa “El origen alemán del romanticismo y su propuesta destructiva” impartida en octubre de 2015 en el Colegio Libre de Eméritos. Su propuesta es muy enriquecedora y está en gran consonancia con el enfoque de este trabajo, pues insiste en la imposibilidad de comprender la historia del arte moderno y contemporáneo sin tener en cuenta su relación con la historia de la religión y de la espiritualidad como hechos antropológicos estructurales.

ella los aspectos intuitivos, imaginativos y sensibles. Obras como “El caminante sobre el mar de niebla” (1817) muestra este orgullo casi megalomaniaco del sujeto individual, el cual se posa de forma estoica frente a la realidad, a la que ve como un espectáculo que está bajo su control. Se trata del origen de la idea del artista genio, concebida ya por la escuela levemente anterior del *Sturm und Drang*¹⁰⁶, caracterizada por defender a toda costa la independencia del creador, entendida como la necesidad de violenta ruptura frente a cualquier tradición y autoridad que cohibiera las energías creativas de quien aparece como un demiurgo o pequeño dios. Así lo atestiguan las palabras de Friedrich citadas por de Azúa: “Soy la vanguardia de la barbarie, negra como la noche, avanzando orgullosa, pisoteando con desprecio las reglas, las cadenas, las ataduras que someten al espíritu a los caminos trillados”¹⁰⁷.

El romanticismo vía el *Sturm und Drang* va a inaugurar lo que podríamos denominar una “vocación transgresora” del arte la cual se radicalizará con el arte moderno. Lejos de alcanzar la promesa de mejoramiento de la humanidad a través de la cultura o *Bildung* que se propuso el programa más antiguo del idealismo alemán con Hölderlin Schelling y Hegel, la aparición del arte romántico abre la caja de pandora que es el alma humana. De ella asoma sin pudor el abismo que se oculta tras la fachada de racionalidad y virtud que pretendió personificar primero la Ilustración y luego el Idealismo con su razón ampliada. En el arte romántico la violencia empieza a aparecer cada vez más reiteradamente y con menos aderezo, contraviniendo el límite que ya Kant había instaurado como imposible de transgredir por el arte, si no quería echar a perder su efecto estético: el asco.

Las temáticas horribles se multiplican y en algunos casos se normalizan. En su “Libertad guiando al pueblo” (1830), Delacroix pinta a una multitud que se alza victoriosa sobre una pila de cadáveres. Un niño esgrime amenazante un par de pistolas, pervirtiendo la inocencia que debería serle propia, y la mujer que simboliza la República

¹⁰⁶ Ejemplos de este tipo de sensibilidad son en música Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven, y en literatura el primer Goethe con *Los sufrimientos del joven Werther*.

¹⁰⁷ En “El origen alemán del romanticismo y su propuesta destructiva”. 2015. En <https://www.youtube.com/watch?v=30AzAvoWOIw>

porta una afilada bayoneta e incita a la avanzada¹⁰⁸. Los cuadros de este autor, de alto contenido histórico, señalan una violencia actuante que se oculta cada vez menos. Las matanzas se le convierten en obsesión como en “La masacre de Quíos” (1824), que refiere un hecho ocurrido dos años antes, o en “La muerte de Sardanápalo” (1827) que, inspirada por la poesía de Byron, denuncia la violencia actual acudiendo a un tema legendario: un tirano que, en su lecho, se complace ante el espectáculo de la ejecución ordenada por él de todas sus concubinas y animales, al ser víctima de un sitio del que ya no cabía salvación.

La obra de Géricault es, si cabe, aún más inquietante. “La balsa de la medusa” (1819) es un cuadro en extremo atroz, inspirado en un naufragio recién acontecido y del cual se culpó a la negligencia del gobierno. Una barca se encuentra plagada de cadáveres, y los sobrevivientes se ven desesperados, presas de una locura que los llevó al canibalismo. El artista se embebió tanto es estos temas que, para poder lograr un mayor efecto, estudió prolongadamente el rostro de enfermos mentales reales, los cuales plasmó también en conocidas series. Pero el más repugnante quizás es el de “Dos ajusticiados” (1821), en el que se ven dos cabezas putrefactas envueltas entre burdos tejidos, sin mayor contexto, sugiriendo que la violencia y la muerte tienen menos sentido que nunca.

La cada vez mayor presencia de la muerte se presta fácilmente a su banalización. Así como unos seres humanos enfrentan las cuestiones que generan ansiedad y angustia con solemnidad, otras estrategias posibles son el humor y hasta la irreverencia frente a algo recurrente e inevitable. Es así como el arte da a luz obras tan perversamente ingeniosas como el ensayo “El asesinato como una de las bellas artes” (1827), de

¹⁰⁸ Cabe recordar que la letra del himno revolucionario que aún hoy es oficial de Francia, “la marsellesa”, es un llamado explícito a derramar la sangre del enemigo sobre los campos, confiando en que ella fecunde la tierra y haga florecer las bases de una nueva nación. Es esta una resonancia de lo sagrado arcaico en el seno de una de las revoluciones más pretendidamente profanas que ha dado la historia; una reiteración literal de ritos sacrificiales agrícolas como el de Démeter, que consideran que los ciclos de las estaciones a través de los cuales la tierra rinde sus frutos obedecen a un proceso de muerte dadora de vida.

Thomas de Quincey, en la que ironiza acerca de la muerte violenta como fuente de contemplación estética, o sea, como objeto de un fino y desinteresado placer¹⁰⁹.

Pasando de nuevo de lo cómico a lo trágico, Fuseli y Goya se sitúan en un sendero paralelo cuando apelan a la temática de la brujería, la pesadilla y lo satánico, que como dijo ya Rosenkrantz era considerado tradicionalmente como epíteto de lo feo, al encarnar el mal en su máxima expresión. En “La bruja nocturna visita las brujas de Lapland” (1796) de Fuseli, un bebé yace sobre un ara sacrificial sostenido por un ser monstruoso, y en un primer plano se ve la mano de alguien fuera de encuadre que porta una daga con la que perpetrará el rito, mientras al fondo se distingue una multitud de seres oscuros que se aproximan. En Goya la sombra del mal y la pesadilla amenaza con oscurecer los últimos dominios en los que reinaba la luz de la razón ilustrada en sus numerosas escenas de brujas y aquelarres, pero quizás lo hace con mayor logro en su obra más críptica, el grabado “El sueño de la razón produce monstruos” (1799). De manera más profana, en “Los fusilamientos del 3 de mayo” (1814), nos enfrenta ante el pánico de un hombre a punto de morir. A su lado yacen sus recién muertos compañeros y la víctima está pintada con una luz que parece artificial, como si un proyector alumbrara el espectáculo de aquel sobre el que converge el terror colectivo. La violencia queda aquí completamente expuesta, pero como un producto de los abismos internos del ser humano, de sus fantasías destructoras.

Hasta este momento, la estética tradicional pudo llegar a aceptar la presencia de lo feo siempre y cuando su representación rindiera culto a lo bello. Aristóteles acepta que lo feo es susceptible de ser elaborado bellamente, y Rosenkrantz considera que lo feo, siguiendo la pauta de lo bello, debe someterse a su mismo procedimiento idealizante, expurgándolo de todo lo accesorio y accidental, limitándose a aparecer en forma de negatividad. Pero lo que vemos en ciertos ejemplos del romanticismo es que

¹⁰⁹ Un ejemplo similar de esta estrategia satírica, algo anterior, es la “Modesta proposición para impedir que los niños de los irlandeses pobres sean una carga para sus progenitores o para su país” (1729), de Jonathan Swift. El autor propone sarcásticamente una salida que imita la frialdad práctica del pensamiento capitalista instrumental que produce víctimas. La solución tiene, sin embargo, todos los elementos de las soluciones sacrificiales: se trata nada más y nada menos que del consumo caníbal de carne de niño, proporcionada por los hijos indeseables de los marginales.

estas fronteras se han transgredido, y la consecuencia de ello es que la transgresión se tomará también la forma, brindándole a este arte su verdadero carácter moderno en términos estéticos.

El tratamiento de lo sublime, en una pintura como la de Turner, ya mostraba la necesidad de recoger al nivel de las formas el exceso amenazador de una naturaleza inconmensurable, que desorienta las estructuras de la subjetividad y de la razón. Un recurso para hacerlo fue la explosión en la que se funden y entremezclan mar y cielo, o sea, arriba y abajo, desdibujándose las siluetas de los objetos que son tragados en ese movimiento caótico, como muestra la “Tempestad de nieve en el mar” (1842). Pero es importante señalar un hecho menos conocido, y es que Turner expuso en su tratamiento de lo sublime también la violencia humana, que en su deformidad se confunde con la violencia natural, como se ve en “barco de esclavos negreros echando por la borda a los muertos y moribundos” (1840).

2.3.6. Simbolismo, romanticismo oscuro y desencanto protomoderno.

Resulta lógico que la representación y la expresión de la violencia respondan a su propia naturaleza desintegradora, y esto es lo que se va haciendo la regla. Plasmar lo feo y lo violento de modo virtuoso, bello y ordenado, parece una contradicción en los términos, y sin embargo así se venía haciendo mayoritariamente hasta bien entrado el siglo XIX. Entonces se siente la necesidad de dar cuenta de un caos y de una destrucción realmente vividas, aunque ahora con sus mismos rasgos. Mario de Micheli sostiene que el arte del final del siglo XIX fue vocero de una verdadera “crisis espiritual” de la sociedad occidental, que se debió al fracaso de las revoluciones de la primera mitad del siglo y a los efectos muchas veces vanos de sus derramamientos de sangre. Para Girard la literatura moderna, que coincide en su lectura con este momento que acá llamamos “protomoderno”, “pronostica un incremento de la violencia, junto con una comprensión

creciente del mecanismo sacrificial”¹¹⁰. Esta comprensión hace que muchos artistas caigan en crisis, se hagan presa de la desesperanza, el desencantamiento y el sinsentido. Aquellos que eran comprometidos no vieron otro camino que encarnar en sus obras esta misma atmósfera para denunciarla con brutal sinceridad, tratando de ser voceros de las víctimas y buscando conjurar de un modo paradójico el sufrimiento y la injusticia humana, fatalmente disimuladas por la hipocresía inmoral de la burguesía. El costo de esta actitud fue que, a veces, en vez de conjurar dicho mal terminaron invocándolo.

La desesperación plástica que exhiben muchas obras de este periodo puede catalogarse como una verdadera “deformación realista”¹¹¹, que traslada al plano de la forma lo que está sucediendo en el del contenido. Una de las corrientes que acogerán abiertamente esta desintegración es la vanguardia expresionista, y su postura se prepara en la obra de sus dos principales predecesores: Edward Munch y Vincent Van Gogh. En “El grito” (1893) “la deformación de la figura llega a un límite desconocido para la época”¹¹². Un hombre grita su desespero mientras se tapa los oídos en un vano intento por no escucharse y convencerse de que no pasa nada. Lejos de estar a salvo, se ve sumido en el centro de una escena que, como en el ojo de un huracán u hoyo negro, arrastra todo alrededor suyo, deshaciéndolo en un vértigo caótico que amenaza con absorberlo también a él. El contraste lo da una pareja de personas quienes, al fondo, toman tranquilamente un paseo, indiferentes y ajenos a la desintegración circundante, creyéndose inmunes a la ley de deformación que se impone ante el hombre y la naturaleza. “Trigal con cuervos” (1890), último cuadro de van Gogh antes de suicidarse, ilustra un campo de trigo quemado por el sol, cubierto por un cielo azul. Sobre la escena se alza una bandada de estas aves que levanta el vuelo, como asustada y asustadora a la vez, pues parece desplegar con ella una sombra, un augurio de muerte que inyecta al cuadro con un magnético terror. Estas dos grandes obras son representativas de la desesperación que reinaba en el ambiente del arte, al ver que capitulaba éste en su tarea

¹¹⁰ JOHNSEN, William. “René Girard and the Boundaries of Modern Literature” en *Boundary 2*, Vol 9, No 2 Winter 1981. Duke University Press. p. 277-290. p.281.

¹¹¹ Ver MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Alianza. 2004.

¹¹² *Ibíd.* p.45.

de hacer frente a la realidad, por cuenta de corrientes escapistas, hedonistas y cínicas, como la de “el arte por el arte” de Gauthier, y las evasiones utópicas o idealizadoras de lo primitivo que encarnarán *naives* y simbolistas como Rousseau y Moreau.

Punto aparte merecen los llamados decadentistas. Citemos algunos títulos de sus obras, pues en sí mismos son elocuentes: *Los poemas malditos* (1844) de Verlaine¹¹³; *Una temporada en el infierno* (1873) de Rimbaud¹¹⁴, *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire¹¹⁵, *Cuentos crueles* (1883) de L'Isle-Adam, y *Los cantos de Maldoror* (1869) de Isidore Ducasse, llamado Conde de Lautremont¹¹⁶. Estos artistas bohemios pretendieron oponerse de manera escandalosa a las convenciones sociales y a la doble moral de la época, acogiendo temáticas transgresoras para darles un tratamiento meramente estético, elevando la decadencia a una pretendida belleza. Más allá de lo admirable de sus obras, puede ponerse en duda el éxito general de su empresa: oponerse al que consideraban un realismo y un naturalismo ingenuo, acogiendo la riqueza de una vida más auténtica, aunque plagada de las imperfecciones propias del mal. Las existencias de estos artistas fueron casi sin excepciones miserables y autodestructivas: es como si el culto al mal que tomaron como materia artística se hubiera resistido a permanecer en una dimensión meramente simbólica y plástica, rebelándose y golpeándolos existencialmente de vuelta, con sus fuerzas desintegradoras en todo su peso ontológico. Era de esperarse que, sin el marco de lo sagrado, invocar el mal propiciara que este se saliera de control fácilmente pues, ni en la esfera real, ni en la simbólica, parece generar sentido como antes¹¹⁷.

¹¹³ Maltratador y presa de impulsos asesinos: dispara a Rimbaud y es encarcelado por este hecho. Muere en la miseria.

¹¹⁴ *Enfant terrible*, disipado, belicoso, traficante de armas. Muere muy joven.

¹¹⁵ Abusó de drogas y alcohol, muestra gusto por el escándalo. Muere de sífilis.

¹¹⁶ Excéntrico, provocador. Muere muy joven en una celda para locos furiosos.

¹¹⁷ Es una actitud muy distinta la de pretender “acoger con los brazos las fuerzas maléficas, [a pretender] exorcizarlas”. Para Girard, ese es el error que cometen el teatro de vanguardia y de la contracultura contemporánea, en los años 50 y 60. Y en parte su falla, que desencadena los efectos de ese mal que se “abrazan”, tiene que ver con el hecho de que suelen asumir una postura meramente estética. Ver GIRARD. *La violencia y lo sagrado*. p.115.

Algo similar pasó con la evolución del género gótico que incluía originalmente en su repertorio situaciones escalofriantes tomadas del imaginario popular: brujas, fantasmas, maleficios, en el llamado “romanticismo oscuro” del siglo XIX. Este llevó los antiguos *topoi* macabros sobrenaturales a un ámbito de terror cada vez más inmanente, psicológico y si se quiere espiritual. Sus argumentos tienen que ver frecuentemente con la locura, el mal y la ambigüedad moral, denunciando la ingenuidad de creer que la razón es ante todo fuente de virtud, productora de efectos solamente benéficos. Esto se ve en la obra de autores como Mary Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818); Edgar Allan Poe “El pozo y el péndulo” (1842), “El corazón delator” (1843), “El demonio de la perversidad” (1845) entre muchos otros; Robert Louis Stevenson, *El Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hide* (1896); Guy de Maupassant, “L’Horla” (1896). No sorprende la declaración que hace Girard de que “entre más moderna es la novela, más nos inserta en los círculos del infierno”¹¹⁸. Se refiere a un tipo de literatura que sitúa al ser humano en un mundo de una creciente proximidad, que desata una serie de “males metafísicos”: una suerte de infierno psicológico emanado de la envidia y la vanidad individualista, que hacen que al interior de cada uno surjan conflictos irresolubles e inmanejables. Cada quien desea cumplir sus deseos, pero encuentra al otro ahí como una presencia indomable, que aparece sobre todo en su condición de obstáculo. Deseamos a los otros, y queremos aproximarnos a ellos, pero al mismo tiempo los odiamos, pues tienen un poder sobre nuestros deseos con el que no contábamos. Todo esto es un caldo de cultivo para la rivalidad que quisiéramos mantener oculto, pero que cada vez se resiste más a estarlo.

Para Eugenio Trías, la contracara de la belleza, su límite y condición de posibilidad, es lo siniestro, que Schelling define como “aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”¹¹⁹. Siguiendo el estudio que hace Freud del cuento “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann (1816), Trías encuentra que lo siniestro corresponde a aquellos residuos depositados en las profundidades más insondables de la

¹¹⁸ GIRARD. *Mentira romántica y verdad novelesca*.

¹¹⁹ TRÍAS. *Op.Cit.* p.33.

mente humana primitiva, una serie de pulsiones o deseos perversos, transgresores, crueles y violentos, razón por la cual deben ser reprimidos en el inconsciente. Lo siniestro tiene una especie de condición insoportable, por lo cual no puede aparecer abiertamente sino sólo a través de velos, sugerencias tácitas, rodeos y aproximaciones indirectas. Pero lo curioso es que desde el romanticismo parece dispararse un impulso por revelar cada vez más descarnada y directamente lo que por mucho tiempo se luchaba por mantener oculto o refrenado:

Desde el romanticismo el arte parece iniciar una nueva singladura y en esa singladura estamos hoy: la promoción iniciática de un movimiento tentativo, aporético, aproximativo de acercarnos a esa fuente temida, presentida y deseada de donde brota la belleza; remontar río arriba hasta llegar, como en *El corazón de las tinieblas* de Conrad, a un fondo selvático y abismal, de terror y de delicia, en donde se halla escondido el núcleo vital de lo humano, su núcleo arqueológico, ancestral, lo más íntimo a la vez que lo más secreto: algo que se escapa en cada revelación sensible; algo en donde se abreva la imagen originaria y su más alta significación: la matriz misma de lo simbólico¹²⁰.

Para Trías, este impulso conecta con la situación del arte en nuestros días, arte que examinaremos un poco más adelante, el cual:

Se encamina, difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de las teclas del horror. Quizá como forma preventiva y de defensa respecto a amenazas internas y externas que acosan por todas partes; sótanos del psiquismo y de la sociedad que cuanto más escondidos queden más efectos inesperados, crudos, intempestivos, dolorosos nos producen¹²¹.

2.3.7. *Modernismo y vanguardias históricas.*

El final del siglo XIX dará paso a las denominadas “vanguardias históricas”, con las que se ha identificado la consolidación de un arte ya moderno con todas las letras. El despunte del siglo XX atestiguará la proliferación de diferentes movimientos profundamente experimentales, más que en cuanto a los temas sobre todo en cuanto a los

¹²⁰ TRÍAS. *Op.Cit.* p.80.

¹²¹ *Ibíd.* p. 81.

estilos y al lenguaje compositivo. Si el arte precedente, por más diferencias que exhibiera, era profundamente homogéneo, en adelante el eclecticismo y la heterogeneidad serán las notas características. Las nuevas escuelas que aparecen, los diferentes “ismos” –cubismo, fauvismo, dadaísmo, expresionismo, abstraccionismo, futurismo, constructivismo, suprematismo, surrealismo– tendrán como rasgo destacado una suerte de *éthos*, el impulso a abrirse un nicho propio a partir de una reacción violenta y una ruptura radical respecto del pasado inmediato de la tradición artística. Como dice Ortega y Gasset, se reconoce por acometer una intensa “iconoclasia”¹²², una reacción frente a lo que se consideraba “influencia negativa del pasado”, tan agresiva que se torna sorprendente, pues pareciera evidenciar que “en el amor a este tipo de arte inédito se escondiera un hartazgo del arte, odio al arte” que no puede surgir sino donde germina también odio a la ciencia, odio al Estado, odio, en suma, a la cultura toda”¹²³.

Esta ruptura, como dice De Micheli, excede el campo artístico: “El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos. Pero no se trató de una simple ruptura estética”¹²⁴. El examen temprano –en 1925– que hace Ortega y Gasset de este, para su época, “arte joven” o “nuevo”, parte de tomar en serio precisamente esa dimensión extra-estética: sus efectos sociológicos. Según el español, en su afán de distinguirse de la tradición este arte divide al público en dos grupos: una minoría privilegiada, detentora del “verdadero” gusto y entendimiento estéticos, a la cual se dirige; y la masa, conformista, pasional e

¹²² No hay que tomar a la ligera las resonancias religiosas de este concepto que tiene una larga historia en el mundo del arte, sobre todo en las controversias que enfrentaron a iconoclastas e iconófilos, y que disputaron acerca de la legitimidad de representar a Dios plásticamente en los siglos VIII y IX d.C. Para los iconoclastas lo sagrado tenía un estatuto que trascendía la materialidad de los soportes imperfectos, finitos, e immanentes, de ahí que promulgaran la prohibición de representar imágenes. Ecos de estas disputas religiosas se pueden sentir en discusiones que pasan por meramente estéticas, como cuando se disputa acerca de la capacidad o incapacidad de la imagen para representar o testimoniar episodios atroces. Ver AA.VV. *Belleza y Realidad*. Buenos Aires. Biblos. 2009. y DIDI-HUBERMAN, George. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona. Paidós. 2004.

¹²³ ORTEGA Y GASSET. “La deshumanización del arte”. Madrid. Castalia. 2009. p.116. El autor no cree que este arte sea meramente destructivo, aunque este sea su impulso inicial. De hecho parece depositar su confianza en que tenga efectos transformadores de la política, pero en este pasaje se muestra francamente perplejo, sugiriendo su incapacidad para responder de momento estas inquietantes interrogaciones.

¹²⁴ MICHELI. *Op.Cit.* p.17.

irracional, que se irrita frente a estas nuevas propuestas y que tiene una idea distorsionada del gusto.

Renunciando a contar con una base social de recepción amplia, las nuevas propuestas artísticas que emanan del rompimiento de la unidad artística revolucionaria de la primera parte del XIX estaban destinadas a surgir como un archipiélago, una suma de territorios más o menos aislados. Y es que su nacimiento tendía a ser traumático, lo cual expresa bien el conocido efecto de escándalo y ruptura al que se asocian las creaciones del arte moderno temprano, desde el impresionismo, y luego de las vanguardias. Tanto es así, que la historia del arte moderno parece indisociable de eso que llamábamos una especie de “vocación de transgresión” que muta rápidamente a una “vocación de escándalo”¹²⁵. Revuelos que se han considerado paradigmáticos del arte moderno fueron, en pintura, los protagonizados de manera temprana por Édouard Manet con “Desayuno sobre la hierba” y “Olympia” (ambos de 1863); en música la presentación de “La consagración de la primavera” (1913) de Igor Stravinsky¹²⁶; y en cine la proyección de “Un perro Andaluz” (1929) y “La edad de oro” (1930)¹²⁷, de Luis Buñuel. Ciertas preguntas surgen de estos episodios de escándalo, cada vez más frecuentes, en los cuales la gente no sólo intentó sabotear o hasta destruir la obra, sino que se enfrascó en peleas y trifulcas que terminaron con pérdidas materiales, heridos e intervención de las autoridades, y hasta hicieron a veces que el artista temiera por su vida¹²⁸. Si el arte moderno, como dice Ortega y Gasset, inaugura un impulso a “ser arte y nada más” y a abandonar todo sentido de trascendencia, si ya no tiene la solemnidad del arte tradicional y religioso, y si además se sitúa en una sociedad que se define como

¹²⁵ Vale la pena recordar las resonancias religiosas del escándalo. Según Girard, la Biblia lleva este concepto a un nivel inigualable de elaboración por cuanto le hace designar varios fenómenos que nos conviene entender como relacionados: a) el conflicto humano obsesivo, b) síntomas psicopatológicos, c) idolatría religiosa, d) posesión “demoniaca”, y e) deseo mimético. GIRARD, René. “Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark”. *New Literary History*, Vol. 15, No. 2. (Winter 1984). p. 311-324. p.315.

¹²⁶ Obra muy interesante por cuanto recupera elementos paganos, recreando escenas abiertamente sacrificiales.

¹²⁷ Ver TARKOVSKY, Andrei. *El arte como ansia de lo ideal*. Unal. Bogotá. 2003. p.29.

¹²⁸ De Buñuel existe la leyenda de que después de proyectadas estas cintas portó un revólver cada vez que salía de su casa porque se sentía intimidado.

moderna por su pretendida esencia secular, ¿no son las indignaciones tanto del público como de la crítica una reacción desproporcionada ante objetos y actos que no tendrían por qué generar más que, si mucho, indiferencia o desaprobación fría? ¿Por qué la exaltación, el caos y hasta la violencia con que se intentó resistir a ciertos artistas y obras modernistas si se trataban de ejercicios “puros” y no representativos? El camino que hemos seguido hasta acá nos provee de una respuesta tentativa: el arte, incluso aquel que se pretende profano, puede reactivar inesperadamente la intensidad interna que tiene origen en el ritual, puede movilizar aquellos vestigios o reminiscencias que hacen eco de funciones sacrificiales. Si se desvía la tarea de cohesionar a la colectividad, fortaleciendo el vínculo social, que originariamente tenía el arte, es plausible que sus efectos sobre el colectivo puedan llegar a ser inesperadamente desestabilizantes.

Esta hipótesis permite explicar otro fenómeno que podría parecer simplemente incoherente, y que, según Félix de Azúa, la tradición estética mayoritaria influida por Adorno y su sociología efectivamente ha malinterpretado. Se trata de la paradoja de que el arte de vanguardia, al recoger el legado del romanticismo, acoge la necesidad de la originalidad y de la creación como expresión de la individualidad, o sea, persigue la autonomía casi pura del arte, pero al mismo tiempo se expresa en movimientos, grupos y colectivos con amplias pretensiones y compromisos morales e incluso políticos.

Examinemos primero un poco más ese estilo puro y autónomo que ha llevado a que muchos autores identifiquen al modernismo con un formalismo separado de todo ámbito extra-estético. Según Ortega y Gasset, el denominador común que une la heterogeneidad de las diferentes propuestas de vanguardia es que todas presentan un índice de “deshumanización”. Con este concepto se refería a un estilo que procedía a la deformación de lo real o “des-realización”, abstrayendo en lo posible los elementos vivos y humanos de la obra, instaurando un distanciamiento frente a aquello más ordinario del ser humano: la percepción básica típica, las escenas corrientes, las preocupaciones sentimentales. Se trata de un “arte para artistas”, que expresa realidades ideales e intelectuales, más que concretas e inmediatas. Un arte que, como decíamos

arriba, pretende negar la trascendencia, considerándose “juego y nada más”, descomprometido de cualquier dimensión ajena a él.

Pero también, en cuanto promotor de mundos nuevos, este arte arroja al espectador a paisajes desconocidos y por lo tanto “inhóspitos”. Y en este punto no habría que tomarse tan a la ligera el hecho de que se hable de deshumanización, pretendiendo dejar de lado sus resonancias negativas¹²⁹ como hace el español. En tanto no responden a las coordenadas familiares, estos nuevos mundos someten al individuo a una fuerte exigencia que lo obliga a inventar o negociar su modo de habitarlos. Y es que creen aparecer como una anticipación del futuro. En esto la teoría es casi unánime: el arte moderno, al romper con la tradición, inevitablemente se retrae sobre sí mismo, se vuelve autorreferencial, quebrando no sólo con su propia historia sino también con las otras dimensiones de la actividad humana. Eco, por ejemplo, declara que: “El criterio moderno para reconocer el valor artístico fue la *novedad*”¹³⁰ y Groys dice que:

La idea del arte Moderno fue la de creatividad. El genuino artista Moderno estaba supuesto a efectuar una ruptura radical con el pasado, a borrar, destruir el pasado, alcanzar ese punto cero de la tradición artística y, al hacerlo, darle un nuevo comienzo a un nuevo futuro. La obra de arte mimética y tradicional fue sometida al trabajo iconoclasta y destructivo del análisis y la reducción. Abolir las tradiciones, romper con las convenciones, destruir el viejo arte y erradicar los valores obsoletos fueron los slogans del momento. La práctica de la vanguardia histórica estuvo basada en la ecuación “negación es creación”¹³¹.

Girard dice que el arte moderno se caracteriza por la búsqueda de un abandono tajante de toda imitación y por perseguir una “innovación absoluta”¹³². En eso coincide Groys, para quien el arte moderno se preocupa en alto grado por las “formas

¹²⁹ Slavoj Zizek menciona cómo “el primer uso que se le dio al arte moderno fue una forma deliberada de tortura”. El cubismo, el abstraccionismo, la música atonal, inspiraron a un anarquista para diseñar celdas donde la disposición de las paredes y el mobiliario causaban desorientación y angustia en el recluso. ZIZEK, en *Visión de paralaje*. Buenos Aires. F.C.E. 2006. p. 9-10.

¹³⁰ Eco, Umberto. “Innovation and Repetition” en *Daedalus*, Vol. 134, No. 4. Fall, 2005. p. 191-207. P.191.

¹³¹ GROYS, Boris. “La topología del arte contemporáneo”. 2009. En http://lapizynube.blogspot.com.co/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html

¹³² GIRARD, René. “Innovation and repetition” en *SubStance*, Vol. 19, No. 2/3, Issue 62/63. Special Issue: Thought and Novation. p. 7-20. 1990. p.19.

individuales” y en esa medida tiene razón al afirmar que, en términos benjaminianos, se trata de un arte que conserva el “aura”, que sigue siendo parasitario del ritual¹³³. Y es que las obras de arte moderno terminaron revestidas de prestigio, y quisieron considerarse realidades fuera de lo común: actos u objetos únicos, sobrecargados de sentido, preservados de su comercialización como mercancía y de su utilización práctica ordinaria. En otras palabras, se acercaban al fetiche: prácticas u objetos revestidos de una extraña sacralidad profana¹³⁴.

Ahora bien, resulta más difícil hallar temáticas de muerte en las obras de arte moderno, en la medida en que es un arte que precisamente quiere renunciar a los temas, al contenido, a la narrativa y a la representación, supeditando estos a un trabajo sobre la forma y al mero lenguaje propio de cada arte. Sin embargo, los creadores siguen titulando sus obras y además publican manifiestos –por cierto, bastante intolerantes e idiosincráticos– en los cuales señalan simpatías y antipatías, declaran propósitos. En ello encontramos valiosas pistas, importantes claves interpretativas, que nos arrojan la presencia reiterada de violencia.

Teniendo en mente estas vanguardias, Walter Benjamin señaló con preocupación cómo el “arte por el arte” heredado del siglo XIX tenía la tenebrosa consecuencia de que los valores propiamente políticos, aquellos que se preocupan por el establecimiento de condiciones humanas dignas para la vida en comunidad, estaban siendo cínicamente cooptados por valores meramente estéticos, capaces de sacrificar al hombre en aras de la producción de belleza o de efecto estético. Martin Jay comenta cómo esto se puede rastrear desde el siglo XIX con un par de casos que vale la pena citar. Oscar Wilde en 1891 habría celebrado que: “cuando Benvenuto Cellini crucificó a un hombre vivo para estudiar el juego de los músculos durante su agonía de muerte, un Papa tuvo el tino de concederle la absolución. ¿Qué es la muerte de un individuo cualquiera si permite florecer una obra inmortal y crear, según palabras de Keats, una eterna fuente de

¹³³ BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires. Agebé. 2011.

¹³⁴ El fetichismo parte de la proyección, sobre objetos, de cualidades subjetivas, o sea, propias de seres vivos, con lo cual se acerca al pensamiento mágico-mítico.

éxtasis?”. En la misma vía el poeta simbolista Laurent Tailhade comenta la destrucción causada por una bomba anarquista en 1893 así: “¿Qué importan las víctimas si el gesto es bello?”¹³⁵.

Particularmente los futuristas, en sus diversos manifiestos, declararon una fascinación por la destrucción, la muerte y la guerra, a las cuales veían como bellas y purificadoras, garantes de construir sobre las cenizas –y la sangre– un mundo nuevo: “Consideramos desacreditada e impropia de este siglo la hipótesis de la fusión fraternal de los pueblos, y no admitimos más que una higiene para el mundo: la guerra”¹³⁶. Benjamin prestó atención a esta actitud, que se recoge en el lema *fiat ars, pereat mundus*¹³⁷ del fascismo, y la llamó “estetización de la política”, la cual habría posibilitado el poder mortal de los totalitarismos, que pasa por su gran capacidad para movilizar a las masas hacia la destrucción. Aparte del conocido manifiesto futurista de Marinetti, “El arte del ruido” de Boccioni sintoniza con esa misma sensibilidad, como demuestra su entusiasmo por la posibilidad de que los ruidos producidos por la técnica y la máquina modernas –no tiene pudor en extasiarse ante el retumbar de las bombas y metralletas de las trincheras–, puedan ser incorporados al arte musical. Hal Foster mostró cómo el proyecto futurista sueña con que la carne se vuelva obsoleta y sea desplazada por el metal¹³⁸, o sea, lo orgánico por lo inorgánico, como reconoció Ortega y Gasset que sucedía con la deshumanización. Esto significa, en palabras simples, el triunfo de la muerte. Para ser justos, hay que conceder que muchos de estos artistas de vanguardia, sobre todo en el expresionismo, partían de una postura crítica: “aterrorizados, viven en sus carnes la pulsión de muerte; como Otto Dix, que vivió la masacre de la guerra. El expresionismo se convierte así en un efecto, en un género: los artistas ilustran ese nihilismo, ilustran la muerte”¹³⁹. En el caso de los futuristas, ellos

¹³⁵ Citados de RAYNAULD y de SONN por JAY, Martin. ““La ideología estética” como ideología”. En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires. Paidós. 2003. p. 146-147.

¹³⁶ MARINETTI, F.T. et Al. *Manifiestos y textos del futurismo*. Buenos Aires. Quadrata. 2007. p.101.

¹³⁷ “Hágase arte, aunque perezca el mundo”.

¹³⁸ En FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001.

¹³⁹ VIRILIO, Paul y Enrico BAJ. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid. Casimiro. 2010. P.46.

creían sinceramente que se trataba del inicio de una nueva humanidad, pero sobre el sacrificio de lo actual...

Como dice Félix de Azúa: “Casi todos los totalitarismos apelaron a la vanguardia, y casi toda la vanguardia respondió con entusiasmo a las revoluciones totalitarias”¹⁴⁰. Tanto el anarquismo, como el fascismo y el bolchevismo, que luego se volverá stalinismo, participaron con entusiasmo en el fortalecimiento de proyectos políticos que bebieron de la “estetización de la violencia”¹⁴¹, y que luego se volverán una pesadilla que recae también sin consideración sobre ellos. En palabras de Jay, parece el extremo de la autoalienación que el hombre pueda celebrar una “insensible apoteosis del arte sobre la vida”:

La estetización de la política produce repulsión no meramente a causa de la impropiedad grotesca de aplicar criterios de belleza a la muerte de seres humanos, sino también a causa del modo escalofriante en que se excluyen deliberada y provocativamente de toda consideración los criterios no estéticos. Cuando se la restringe al terreno del arte rigurosamente diferenciado, semejante frialdad desafectivizada y formalista puede tener sus justificaciones; [...] gran parte del arte moderno sería difícil de apreciar sin ella. Pero cuando luego se la extiende a la política mediante un gesto de indiferenciación imperial, los resultados son [...] problemáticos. Pues el desinterés con que normalmente se asocia lo estético parece precisamente lo más radicalmente inapropiado en el caso del interés humano esencial, la conservación de la vida¹⁴².

Para María Zambrano, discípula de Ortega y Gasset, ese proceso de “deshumanización” sí fue llevado por la radicalización de las vanguardias hasta una verdadera “destrucción de las formas” que revela una “voluntad de destrucción” y de nuevo, no se queda en el nivel puramente estético:

La evolución del arte podía haber conducido a un cierto agotamiento de las formas en alguna de las artes; mas la unanimidad con que todas acudían a la cita, obliga a pensar que se trata de algo que rebasa lo que comúnmente se entiende por estético. Que algo grave

¹⁴⁰ AZÚA, Félix. “Las vanguardias como resultado o consecuencia final del romanticismo”. 2015. En <https://www.youtube.com/watch?v=eLNOhLynTJI>

¹⁴¹ JAY. *Op. Cit.*

¹⁴² *Ibid.* p. 147-8.

ocurría allá en ese lugar donde nace la necesidad de expresión, es decir, en la vida misma, raíz del arte”¹⁴³.

De manera muy sugerente, Zambrano conecta la retoma por parte del arte de vanguardias del impulso violento de lo sagrado o religioso arcaico, de la máscara en contraposición al rostro y de la *fiysis* en contraposición al *logos*, con el despliegue de una fuerza desintegradora, de elementos opuestos que aparecerán como los de:

Una descomposición que por realizarse a veces con tanta pulcritud parece una consciente, decidida destrucción. Y así en cuanto a la lucidez: una destrucción; un asesinato. El asesinato no “como una de las bellas artes”, sino como el arte mismo; el arte convertido en asesinato. Porque en el arte se hacía visible y operante, más que en parte alguna, la destrucción¹⁴⁴.

Efectivamente, la aventura del arte moderno va a llevar a un proceso de abstracción que se tradujo en un intento por eliminar los elementos “no artísticos” de la obra, algo que se puede observar en el expresionismo abstracto, pero sobre todo en el minimalismo. Esta corriente pretendió impedir la presencia en la obra de cualquier rastro de expresión e intencionalidad de un sujeto creador, así como de significación y de temporalidad, en un intento de asepsia que se asentara en “objetos específicos”. Esto significaba la “muerte del arte” pues en rigor tendría que llevar a la desaparición misma de todo soporte material, aniquilando al arte, al artista y a la tradición¹⁴⁵. De manera sorprendente pero sintomática, el minimalismo demuestra que, incluso contra las intenciones más comprometidas del artista, el arte es un ámbito en el que fácilmente retornan los elementos humanos, y no cualesquiera, sino sobre todo los que tienen que ver con la muerte. Efectivamente, la simplicidad compacta de las esculturas minimalistas terminó, según Didi-Huberman¹⁴⁶, aludiendo a la temática del vacío de la tumba, y

¹⁴³ ZAMBRANO, María. *La destrucción de las formas*. Bogotá. Unal. 2004. P.9.

¹⁴⁴ ZAMBRANO. *Op.Cit.* p.18.

¹⁴⁵ Ver MCNABB, Darin. “Del arte moderno al arte posmoderno”. En <https://www.youtube.com/watch?v=2YQaxrvohbw>

¹⁴⁶ Ver la aguda interpretación que hace DIDI-HUBERMAN de esta corriente en *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial. 1997.

cumplieron, contra todos los pronósticos, la función de figurar o presentar lo irrepresentable: la muerte y sus angustias¹⁴⁷.

2.3.8. *Arte posmoderno.*

A diferencia del arte moderno, el arte posmoderno, o la estética posmoderna no pretende absoluta originalidad. Sus atributos incluyen, según Shusterman:

Una apropiación de reciclaje en vez de una sola creación inventiva, la mezcla ecléctica de estilos, la aceptación entusiasta de la nueva tecnología y la cultura de masas, el cuestionamiento de los conceptos modernistas de autonomía estética y pureza artística, y un énfasis en lo localizado y temporal en vez de en lo supuestamente universal y eterno¹⁴⁸.

El arte posmoderno no se interesa en que el artista pueda producir objetos virtuosamente elaborados, ni únicos. Es más, éste puede encargarse a otros la materialización de sus ideas, o puede confiarla a máquinas, y más adelante a técnicas computarizadas automáticas. En algunos casos ni siquiera se preocupa por elaborar objetos, sino experiencias o situaciones, y por eso hay quienes han hablado de que este arte se vaporiza o queda en “estado gaseoso”¹⁴⁹.

Este arte retoma la mimesis, que era la regla antes del romanticismo, de una manera exacerbada e intensa. De forma temprana, hacia 1935, y teniendo a la vista las manifestaciones novedosas de la fotografía y el cine¹⁵⁰, Benjamin explica cómo la obra,

¹⁴⁷ Analizo esta cuestión en el texto DÍAZ, Juan Manuel. “Lo real y la mirada. Potencia de la imagen desde el minimalismo y el arte del horror”. Próximo a publicarse en la siguiente edición de *Artes la Revista*, de la Universidad de Antioquia.

¹⁴⁸ SHUSTERMAN, Richard. *Estética pragmática*. Barcelona. Idea Books. 2004. P.269.

¹⁴⁹ Yves MICHAUD le da precisamente a su obra el título de *El arte en estado gaseoso*. México. F.E.C. 2009.

¹⁵⁰ Resulta muy interesante que Benjamin no pueda dejar de ver que la fotografía, arte llamado a desmoronar el aura y reemplazar los elementos rituales del arte por los valores exhibitivos, sea el último bastión donde resiste lo sagrado, la muerte que da sentido. Y es que justamente la fotografía logra capturar una imagen de la muerte, tanto en retratos de personas anónimas que se cargan de presencia, pues se retiene su imagen para la posteridad, mientras sus existencias físicas están destinadas a consumirse. También en la obra de Atget, que retrata las calles de París, encuentra Benjamin que resuena la muerte, pues la ausencia de personas las hace aparecer como la escena de un crimen. En cuanto al cine, Benjamin alcanzó a intuir el peligro de que este fuera, como de hecho sucedió, instrumentalizado por las fuerzas

gracias a la reproducción técnica, puede salir de su lugar original para ir al espectador, haciendo que pierda la conexión única –y limitante– con su ahí y ahora tradicional. Lo interesante es que esto promete abrir la obra a nuevos sentidos, recodificarla en contextos nuevos. Sin embargo, lo que primero se produce es un efecto destructivo, una “desterritorialización” en términos de Deleuze y Guattari, como señala Groys, y va a pasar tiempo para que el arte efectivamente pueda superar ese momento y acoja un hacer más constructivo o reconstructivo, “reterritorializante”.

Queremos identificar aquí, para fines del análisis, al arte posmoderno con esta labor de mera destrucción, decodificación y desterritorialización, que creaba obras donde, a partir de la yuxtaposición de contextos y elementos diferentes, difícilmente se creaba una nueva unidad suficientemente coherente u orgánica. Este tipo de arte posmoderno solía valorar la incapacidad o la renuncia a capturar los componentes de una obra en una nueva unidad rectora. En ese sentido, sus representantes eran fanáticos de la heterogeneidad dispersa y distorsionada, de una “repetición” sin sentido. Un efecto de ello fue que se destruyó poco a poco todo tipo de criterio de juicio estético, equiparando todos los modelos en un mismo plano y socavando las pautas y criterios de valoración.

Esta repetición se asiente en lo que Benjamin llamó la “reproductibilidad técnica”, que traería como consecuencia “el desmoronamiento del aura”. Con ella puede surgir un arte que se pretende más profano que nunca, como lo atestigua uno de los principales teóricos del posmodernismo, Lyotard, para quien: “tanto la política como el arte, o al menos el arte posmoderno, son esferas de experimentación “pagana” en las cuales no hay ninguna regla general que gobierne la resolución de los conflictos”¹⁵¹.

reaccionarias de la sociedad. A través de él también se hizo de la violencia un espectáculo, de manera aún más efectiva que en las artes tradicionales. No sólo por su capacidad de llegar al mismo tiempo a audiencias masivas, sino por su inmediatez y sobre todo por su capacidad de consumir el sueño de una “obra de arte total”, que juntara las artes escénicas, las artes visuales y las artes sonoras, todo en uno. Ver *Pequeña historia de la fotografía* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Por otro lado, Trías señala cómo el cine ha sido el arte que más lejos ha llevado la tarea de revelar la violencia y la transgresión que antes lo siniestro apenas sugería indirectamente.

¹⁵¹ JAY. *Op.Cit.* p.161.

Como dijimos, Benjamin confía, empero, que este hecho recupere para el arte la dimensión de masas en un sentido positivo, pues el arte tradicional estaría condenado a una recepción más individual, sirviendo a un aislamiento manipulador más que a la construcción de verdaderos lazos comunitarios. Pero para poder efectuarse, este potencial requeriría la superación de la distinción entre “arte de masas” o “arte popular” y “arte culto” o “bellas artes”, superación que efectivamente se atenuó, pero que quedó lejos de ser plena.

Para Groys el proyecto Postmoderno parte de: “reflexionar en el carácter repetitivo, iterativo, reproductivo de una imagen” en contraste con el proyecto Moderno, que parte de “reconocer lo original y lo nuevo”¹⁵². En adelante el arte postmoderno se concentra mucho en jugar con los fundamentos y criterios de su propio estatuto epistemológico, tornándose principalmente un ejercicio intelectual y teórico, no pocas veces irónico y cínico. Esto se puede ver muy claramente en el denominado “arte pop”, que abrazó vorazmente como materiales y temas no sólo la totalidad de la tradición artística, sino también los productos de la publicidad y de la cultura de masas, o sea, del mercado capitalista. Así, junto con obras icónicas del pasado artístico, se ponían a convivir figuras de la farándula, e imágenes estereotipadas de objetos cotidianos de consumo.

Si bien ha habido intentos por leer en el arte pop diversos niveles de crítica y de reflexión, este arte está animado por una innegable actitud de banalidad y conformismo, que se distancia de la búsqueda clásica de sentido fuerte, y que desconfía de toda perspectiva que pueda funcionar como “metarrelato”, en términos de Lyotard. Es un arte difícil de tomar en serio, pues sus principales figuras, como Andy Warhol, no fueron política ni éticamente comprometidos: no se declararon abiertamente frente a los principales problemas de su tiempo y le hacían el juego a aquello que supuestamente criticaban. Por ejemplo, se lucraron gracias a esa misma sociedad de consumo que supuestamente denunciaban, se hicieron figuras mediáticas, entregándose a excesos

¹⁵² GROYS. *Op.Cit.* p.6.

triviales, sacando el jugo a la fama y el prestigio emanado de su irreverencia. Fue frecuente que se burlaran descalificadoramente de la crítica, de los intelectuales, del público mismo, sintiéndose en una superioridad que los ponía por encima del bien y del mal, pero que no dejaba al amante del arte más opción que la del desencanto.

El arte posmoderno, en general, incluido el arte pop, no ha estado a la altura de su supuesta capacidad para trascender los límites cerrados del arte clásico, sea tradicional o moderno. Siguió siendo un arte para minorías, y cada vez exigió una labor más ardua de auto-justificación teórica, a veces de manera rebuscada, para generar sentido, llegar al público, pero, sobre todo, conseguir éxito dentro del mundo y el mercado del arte. Su negación de los criterios autorizados, recogiendo el legado del modernismo, pero llevándolo más lejos, hizo que pusiera en cuestión la idea de verdad y que cayera en un profundo escepticismo que abrió el camino para un relativismo en el que es difícil sostener que no todo vale.

Para De Azúa, el hecho de que en el arte posmoderno: “El artista ya no tiene sobre la conciencia el peso de estar transformando moralmente a la humanidad [...] la responsabilidad de ser un genio, de ser un creador, de ser original”¹⁵³, abre un espacio inusitado de liberación, pero como ya advirtió Foucault, las prácticas de liberación no son lo mismo que prácticas de libertad, no garantizan la conquista de una manera más rica e interesante de vivir: simplemente desbrozan el camino, lo dejan a uno en el punto de partida. Decimos esto para atender la marcada sensación de rechazo que ha producido este arte, resistido tanto por el gran público como por numerosas voces de intelectuales que a veces no son tenidos muy en cuenta debido a que sus posturas se eclipsan, hay que decirlo, por un conservadurismo recalcitrante y aristocratizante.

Ahora bien, para no desviarnos de nuestro propósito, el interés era señalar que también en este arte tan poco solemne aparecen de nuevo esos impulsos y temas cruciales que hemos venido rastreando. Por eso Yves Michaud critica su incorrecta reducción por parte de críticos como Daniel Bell a un puro disfrute inofensivo:

¹⁵³ AZUA, Félix. “Las posvanguardias y la posmodernidad como acabamiento del arte”. 2015. En <https://www.youtube.com/watch?v=AO1WSoyV4g>

Se necesitaba no carecer ni de aplomo ni de inconsciencia para hablar, como lo hacía [Bell], de hedonismo mientras las formas de arte que atacaba, como el minimalismo o el arte conceptual, no rebosaban verdaderamente de placer o de atractivo, que el arte corporal de la época resultaba francamente angustiante y que, hasta el arte pop, tenía algo petrificado y mortífero en sus motivos repetidos en serie¹⁵⁴.

Aunque el autor no lo dice, sus palabras remiten, por un lado, a la serie “Muerte y desastre” (1962-3) de Andy Warhol, en la cual presenta serigrafías de accidentes o suicidios que muestran con obscenidad escenas de muertes e incluso se evidencia la presencia de los sujetos a punto de morir o ya en condición de cadáveres; y también presenta la imagen famosa de la Silla eléctrica, para entonces invisible para el gran público, que desconocía de forma directa el artefacto utilizado por sus aparatos de justicia para deshacerse de criminales condenados a la pena capital. Por otro lado, remiten también estas palabras al movimiento del “accionismo vienés”, también de los años 60. Se trató de una corriente violentísima que llevó al terreno del arte todo tipo de prácticas que atentaban contra la integridad física, en un marcado acento sacrificial: manipulación de órganos, tejidos y fluidos; cercenamientos, descuartizamientos y mutilaciones; violaciones; e incluso, historias de supuestas muertes de artistas al llevar a cabo sus obras. Según Virilio:

No se puede comprender todo lo ocurrido después del cubismo, [...] hasta el arte abstracto y los accionistas vieneses, sin tener en cuenta los horrores de la guerra, de unas guerras que la técnica, el gas, las nuevas bombas hicieron aún más horribles. De ahí surge la tortura permanente de los cuerpos y el terrorismo latente de las vanguardias: con los dadaístas, los surrealistas, los situacionistas y el culto de la automutilación promovido por los accionistas vieneses en los años 70. Günther Brus, Rudolf Schwarzkogler, Otto Muehl, Hermann Nitsch fueron soldados de la Wehrmacht y combatieron en Normandía contra la liberación de Europa¹⁵⁵.

2.3.9. *Arte contemporáneo.*

¹⁵⁴ MICHAUD. *Op.Cit.* p.142.

¹⁵⁵ VIRILIO y BAJ. *Op.Cit.* p.42.

Dentro de la vocación de escándalo y transgresión que ya hemos mencionado, parece haber en el arte posmoderno y contemporáneo un deseo por acoger no sólo abiertamente sino mórbida y obscenamente, el tema de la muerte y de la violencia. Un efecto de ello ha sido la banalización de la violencia y la espectacularización de la muerte. En sintonía con el acaparamiento de estos temas ahora por parte del mercado, Anna Adell cuestiona el hecho de que si bien “La atracción morbosa hacia la desgracia del prójimo siempre ha existido, [...] el capitalismo la ha dotado de toda una mercadotecnia”¹⁵⁶, haciendo que el mundo se vuelva “absurdamente cruel”. Esta autora señala la proliferación de experiencias y objetos espantosos que se convierten en deseables para el gran público: el turismo tétrico y los museos de la muerte, que organizan visitas a lugares donde se vivieron horrores y exterminios.

En esto tenemos que hacer una distinción. Para algunos autores, no hay una marcada diferencia entre arte posmoderno y arte contemporáneo, con lo cual se equipararía lo ya dicho como propio también del arte contemporáneo. Pero cuando no se toman como sinónimos, el arte contemporáneo se diferencia por difundir una mirada mucho más crítico-constructiva, tanto en términos epistemológicos, acogiendo una revisión de sus propios estatutos, legitimidad y conceptos; como ético-política, preocupándose por esos aspectos extra-estéticos ignorados y hasta despreciados por la tradición moderna formalista y posmoderna cínica: los conflictos e injusticias sociales y económicas, las crisis morales, y en general los problemas actuales de violencia, en la forma de victimización, exclusiones y opresión.

En ese sentido, los artistas contemporáneos en general buscan mostrarse comprometidos con diferentes causas, aunque más locales, menos pretenciosas que las de los activismos de principios de siglo. Su actitud es mucho más precavida, aunque evitan caer en el nihilismo. Conservan un sentido de verdad, pero débil y en permanente (de)construcción. Interpelan todo el tiempo al espectador, pero para incorporarlo o integrarlo en la obra. Cuestionan las jerarquías dominantes, las identidades

¹⁵⁶ ADELL, Anna. *El arte como expiación*. Madrid. Casimiro. 2011. p.14.

reduccionistas y las configuraciones del poder, no sólo en las grandes estructuras del mercado, de los estados y de las instituciones, sino en las relaciones de la vida cotidiana.

Es esta vocación crítica y a esa praxis ético-política la que hace que algunos autores confíen que hay en las artes de hoy un potencial liberador y emancipatorio. Jacques Rancière lo señala con su concepto de “régimen estético de las artes”¹⁵⁷ y Nicolás Bourriaud con el de “estética relacional”¹⁵⁸, refiriéndose a los experimentos más logrados de las artes de nuestros días, no sólo por denunciar sino por transformar las condiciones limitantes y opresivas de los modelos hegemónicos de sociabilidad y subjetivación, mediante la apertura de espacios y tiempos efímeros de experiencias con lógicas alternativas, menos nocivas. Se espera del arte que incida sobre el “sensorium común”, brindando no representaciones o simulacros, sino experiencias virtuales con efecto directo sobre lo real.

Esto es observable en las tres grandes formas del arte contemporáneo: el arte conceptual –en el que más que sentir un objeto o acto, importa suscitar una idea, una reflexión teórica–, el performance –que toma al cuerpo como soporte efímero de alguna acción– y la instalación –que retoma objetos previamente fabricados para reintroducirlos en un contexto distinto, en el cual cobran una nueva significación–. Para Groys, el arte contemporáneo se distingue del posmoderno por tres cosas: 1- no busca tanto repetir, reciclar o apropiarse de su pasado –el proyecto moderno–, sino que toma como su material el presente, y lo hace de manera crítica, para cuestionar sus arbitrariedades; 2- no renuncia a una idea de verdad, sino que busca construir condiciones para construir colectivamente verdades no impuestas, menos dogmáticas y opresoras; 3- no renuncia a quedarse al nivel de la decodificación, desterritorialización o destrucción de contextos, sino que reterritorializa, reauratiza, y desactiva el sentido de las jerarquías tradicionales –original y copia, nuevo y viejo, legal e ilegal, teoría y praxis–, fuertemente asentado en lo sensible –cuerpos espacios y prácticas–, para permitir que se renegocien y propongan nuevas formas de ser y de vida, más acordes con las aspiraciones humanas.

¹⁵⁷ RANCIERE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago. LOM. 2009.

¹⁵⁸ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2009.

No es gratuito que buena parte del arte contemporáneo se comprometa con denunciar los fenómenos de victimización, de destrucción violenta, de persecución y de exterminio. En ese sentido, el arte hoy se ocupa muy a menudo de recuperar la memoria del pasado perdido de las víctimas, en un esfuerzo constante por evitar todo mecanismo de revictimización. Un ejemplo es la obra de Alfredo Jaar analizada por Rancière, “Los ojos de Gutete Emerita” (1994)¹⁵⁹. Se trata de una instalación en la que aparecen muy efímeramente en pantallas una serie de leyendas que cuentan episodios puntuales del genocidio de Ruanda, tal como fue vivido por esta mujer, que presencié cómo su familia fue masacrada. Lo interesante, dice Ranciere, es que la situación no se muestra directamente, puesto que esto sería hacer de ella un simple espectáculo, facilitándole las cosas al espectador, que puede consumir la imagen y asimilarla, o apartar la mirada para no ver. En vez de eso, este debe leer, poco a poco va recreando él mismo la situación, va siendo más consciente, activa su reflexión, y además va generando empatía hacia esta mujer, de la cual, sólo hacia el final, se muestran solamente sus ojos. El espectador se confronta entonces ante unos ojos que reflejan la vida y la muerte, que no son reducibles a un episodio de muerte, pero que tampoco niegan haber sido marcados por ella. Ranciere dice que esta estrategia de visibilidad logra mostrar indirectamente “lo insoportable”, preserva la dignidad de la víctima, y además desobedece las distinciones tajantes y jerárquicas que a veces se establecen entre víctima y victimarios, entre imagen y lenguaje, entre actor y espectador, entre otros, exigiendo que el espectador asuma un modo de ver y de entender emanado de su comprensión y de su participación para que la obra tenga sentido.

Otro ejemplo lo encontramos en la obra de François Bucher “Severa vigilancia” (2015), basado en una obra del mismo nombre de Jean Genet¹⁶⁰. Se trata de un montaje cinematográfico que recoge un performance llevado a cabo en la Universidad de Antioquia en 1999 cuando, en la presentación de una tesis de artes, unos estudiantes se

¹⁵⁹ En RANCIERE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Manantial. 2010.

¹⁶⁰ De hecho, Girard analiza un ritual de canibalismo a partir de una referencia a esta obra, aunque señala que uno y otro no son equiparables, pues tienen distinto “espíritu” o intención. *La violencia y lo sagrado*. p.289. Para entender en qué puede consistir dicha diferencia ver nota 116.

encuentran debatiendo sobre el conflicto armado en Colombia en un momento en que la Universidad justo ha sufrido la muerte de algunas personas al interior del campus. En medio de la exposición, actores invitados por los estudiantes irrumpen en la sala, amenazando e incluso simulando un asesinato, con lo cual todos entran en pánico y son retenidos durante unas horas. La obra busca señalar la dificultad de sostener discursos teóricos que pretenden erogar autoridad respecto de fenómenos de los cuales suelen encontrarse bastante distanciados, saltando sorprendentemente, de la ignorancia y la incomprensión, a la arrogancia. La experiencia virtual no es un simple simulacro, pues logra producir una transformación profunda y real en los espectadores, que hace que cambien radicalmente sus posturas y revisen su comprensión de la violencia. Logra hacerlos pasar de un “exterior” a un “interior” del discurso, permitiéndoles hablar en adelante desde la “vivencia” propia.

Finalicemos apoyándonos de nuevo en Anna Adell. Ella considera que el arte contemporáneo del tipo que hemos venido reseñando “demostró tener el poder de contrarrestar el proceso de ocultación de la violencia persecutoria”¹⁶¹. Con esto reacciona a la acusación que, según ella, Girard dirige a la tradición humanista, la de “ocultar los brotes de violencia colectiva que salpican la historia”¹⁶² y de manera completamente inesperada, para la tradición racionalista, el artista se conecta de nuevo con lo religioso, pues se ofrece como chivo expiatorio y hace del arte “como expiación”. Pero esto lo veremos más a fondo en nuestro último apartado.

2.4. El artista como *pharmakos* y las artes como rituales sacrificiales/fundacionales. Victimización, como búsqueda de lazo social y sentido.

2.4.1 *La figura dual del artista y del arte como especialidad de cara a lo sagrado.*

¹⁶¹ ADELL. *Op.cit.* P.22.

¹⁶² *Ibíd.*

En un examen de los remanentes utópicos en la música, Hakim Bey se hace una pregunta clave, que nos servirá de punto de partida para este apartado: ¿por qué en las “altas” culturas la espiritualidad del músico se considera tan a menudo una espiritualidad baja o vil?¹⁶³ A primera vista, podríamos ver esta posición como un poco arbitraria y prejuiciosa, pero un examen de la figura del músico nos ayuda a comprender su sentido y a extender algunas de sus implicaciones a la figura del artista en general. Eso sí, maticemos desde ya: se trata más bien de una espiritualidad ambigua, que no se restringe a lo bajo, pero sí participa de ello.

Aún hoy, cuando las artes se han institucionalizado y profesionalizado más que nunca¹⁶⁴, una serie de imaginarios las siguen rodeando con un halo de misterio. Para la mayoría de padres, la noticia de la elección de las artes como vocación profesional por parte de sus hijos se recibe con preocupación y hasta con abierto rechazo. En el caso de la música, la resistencia suele ser más recalcitrante, y sorprende que pueda ser aún más agresiva cuando los padres a su vez han sido músicos, no siendo propiamente el desconocimiento el que los mueve.

Ha habido en las artes, a lo largo de su historia, algo que las hace una actividad distinta de las otras y, a los artistas, unos seres extraños, fuera de lo común. Y no nos termina de quedar claro de qué se trata. Esta recurrencia garantiza que es un fenómeno que no se explica simplemente por las excentricidades o rasgos psicológicos de los individuos. Antes bien, cabría preguntarnos si no hay en la figura social del artista ciertas cargas o tendencias que favorezcan el desarrollo de rasgos específicos de personalidad y dificulten otros, o sea, que los individuos sean depositarios de fuerzas que los dominan.

¹⁶³ BEY, Hakim. “The Utopian Blues”. Sin fecha. En <http://hermetic.com/bey/utopian.html>

¹⁶⁴ Según Norbert Elias, hasta el siglo XVIII los artistas crean desde una “condición de dependencia”, mientras que desde el XIX ya son “pares sociales de sus clientes”. Ver ELIAS. “El estilo kitsch y su época” en KULKA, Tomas et Al. *El kitsch*. Madrid. Casimiro. 2011. p. 40-41.

Los artistas, por sus prácticas y actitudes, suelen llamar mucho la atención: fácilmente atraen, cautivan, emocionan, fascinan, causan admiración, y seducen¹⁶⁵. Sus destrezas, y su soltura para hacer ver fácil lo que es muy difícil, a veces los hace aparecer como seres superiores y superdotados. Pero también suelen ser criticados con dureza: se les tilda de narcisistas, infantiles, incomprensibles, caprichosos, volubles, poco confiables, transgresores, propensos a padecer estados alterados de conciencia, a intoxicarse con sustancias y a no respetar horarios. En fin, generan también todo tipo de reservas y prevenciones.

Para Bey, el artista es una persona “ominosa”¹⁶⁶, como el brujo o el metalurgo, que prehistóricamente “emerge como un especialista en sociedades aún no-jerárquicas de cazadores-recolectores. De ahí que la música empiece a recargarse con el aura del tabú, en la medida en que la cultura no separada de la tribu o del “ser colectivo” es confrontada por esta separación”¹⁶⁷. La sociedad sacraliza las separaciones muy notorias, dice este autor, pues las ve como una amenaza. Y esto es lo que hace con la especialidad del músico.

El paso natural es preguntarnos ahora: ¿el músico es especialista en qué? ¿En la música sin más? ¿En producir una mezcla de sonidos agradables? Su arte pareciera ir mucho más lejos. Acudiendo a Bataille, Bey sostiene que la figura del músico se encuentra ligada a la ruptura de lo que llama “el orden de la intimidad”, la separación

¹⁶⁵ Numerosos estudios han relacionado las artes con la selección sexual, por su capacidad de intensificar las energías corporales y mentales en aras de generar atracción. Ver por ejemplo SCHARFSTEIN, Ben-Ami. *Of Arts, Beasts and Other Artists*. New York. NYUP. 1998.

¹⁶⁶ La palabra en inglés es “*uncanny*”, que se traduce también como siniestro o inquietante. Freud ya mostró en un ensayo famoso que lleva el mismo nombre que la palabra en alemán, “*Unheimliche*”, remite a aquello que participa de dos naturalezas: es lo no familiar, pero a la vez tiene algo de lo familiar. Lo familiar es lo íntimo, pero hay cuestiones íntimas que se ocultan con pudor, se creen prohibidas y se reprimen, particularmente las pulsiones de muerte. Por ello cuando se revela que aquello que se había tomado como algo radicalmente extraño es en realidad completamente íntimo, constitutivo, esto causa gran ansiedad psíquica, la cual puede mutar en espanto e incluso en locura. Como dice Trías, se trata del contenido reprimido del inconsciente que, cuando se revela, desestabiliza muchísimo la calma mental normal.

¹⁶⁷ BEY. *Op.Cit.*

del “ser humano” respecto de la “naturaleza”¹⁶⁸. El origen de la sociedad humana, al surgir de esta ruptura de lo uno, abre las puertas a la multiplicidad, pero esta no es en sí misma deseable: requiere ser “contrabalaceada” mediante la introducción de un mecanismo de cohesión, que en adelante se vuelve el signo del orden de intimidad originario, y aparecerá en lo sucesivo como lo sagrado. Este mecanismo no es otro que la cultura, cuya identidad se encarna en sus “significados espirituales más profundos”, uno de los cuales es la música. Para Bey esto es causa de que el músico y la música sean entidades cargadas de toda la ambigüedad de lo sagrado: pueden aparecer a la vez como santos o demoniacos, como sanadores o transgresores, como sagrados o profanos, como deseados, pero a la vez prohibidos. Todo indica en la visión de este autor que el músico es un especialista de lo religioso, es decir, un colaborador directo en las actividades sagradas del ritual, en la medida en que la música es un elemento fundamental en ellas. Como nos provee de numerosos ejemplos para demostrar su punto, traigamos a colación algunos:

En India [...] el músico pertenece a una casta tan baja que roza el borde de lo “intocable”. [...] En la división tripartita que hace Dumezil de la estructura de la sociedad indo-europea, [...] la música ocupa una ambigua cuarta zona. [...] se asocia así con la hechicería “oscura”, [...] la licencia sexual, la glotonería, el nomadismo y otros fenómenos marginales. [...] El Islam expresa graves reservas acerca del arte en general porque potencialmente nos implica en la multiplicidad (extensión en el tiempo y en el espacio) más que en la unidad. [...] El Profeta critica la poesía mundana; critica el realismo en el arte; y relega la música a ocasiones sociales como los matrimonios. [...] En respuesta a estas críticas, la cultura Islámica desarrolla formas “rectificadas” de arte: la poesía sufí (que sublima el placer mundano como éxtasis místico); el arte no representativo (falsamente descartado como “decorativo” por la historia del arte occidental); y la música sufí, que utiliza la multiplicidad para devolver al oyente a la Unidad, para inducir “estados místicos”¹⁶⁹.

Bey es juicioso en señalar cómo ritos de diferentes religiones, por ejemplo los de las Afro-americanas –santería, vudú, candomblé–, del Islam, del druidismo, del cristianismo, y de muchas otras, al tiempo que incorporan la música, y obviamente a los

¹⁶⁸ Ya en el capítulo 1 mostramos cómo para la teoría mimética el principal problema que debe resolver el ser humano para vivir en sociedad no es tanto las amenazas de una “naturaleza” problemáticamente vista como algo otro y externo, sino sobre todo con lidiar consigo mismo, con su propia violencia.

¹⁶⁹ BEY. *Op. Cit.*

músicos, dándoles así gran valor e importancia, también los consideran con graves reservas. Al músico se le ve, no pocas veces, como un ser que produce profunda desconfianza, un marginal que ciertamente hay que mantener a raya.

Pesa bastante sobre el músico la tendencia vil y decadente, impura, en la medida en que encarna la parte corporal y material de la música, propensa a la finitud, al placer y a la sexualidad. La música como tal, en cambio, por su inmaterialidad, suele recoger sobre sí los significantes puros, apareciendo como espiritual, mental, meta-semántica y trascendente¹⁷⁰.

Con Bey estamos muy cerca de la teoría mimética y de sus explicaciones sobre el origen de la cultura, igual que de lo religioso como el mecanismo por excelencia para preservar el orden social. Pero, como suele constatar Girard en sus exámenes de teorías similares, el problema es que en explicaciones como estas sigue estando oculto el elemento crucial: la muerte, el asesinato fundacional encarnado en el mecanismo de chivo expiatorio, que es precisamente aquello que recogen simbólicamente los rituales.

Según Bey, el poder del músico en la sociedad es similar al de figuras excluidas como el mago o el chamán, de los cuales se espera que con su poder recobren la unidad perdida y combatan la desintegración: re-liguen lo que ha sido desligado. Pero antes de continuar con esto, exploremos aún más la extraña naturaleza del músico, y del artista en general.

De la misma manera en que muestra ejemplos de marginalización del músico-artista, que parte de considerarlo impuro, también proporciona Bey ejemplos que transgreden esa prohibición que pesa sobre él, alcanzando lo más alto de las estructuras sociales. Citemos algunos:

¹⁷⁰ En las sociedades tradicionales, dice Bey que esta distinción se establece no sólo entre el músico y la música, sino entre artes: la música y la pintura estarían a cargo de marginales, mientras la poesía era llevada a cabo por individuos acogidos de buen grado en los círculos de poder, las aristocracias y las cortes. Esta relación se revertirá, según él, en las sociedades modernas, donde el dinero subvierte las divisiones, quedando el poeta como un desclasado y los músicos y pintores recubriéndose con fama y riqueza.

El decadente músico Tansen alcanzó el equivalente al estatus aristocrático en la corte intoxicada de arte de los Mongoles; y Zeami (el gran dramaturgo del teatro Noh de Japón [...]), aunque pertenecía a la casta intocable de actores y músicos, alcanzó altísimos niveles de refinamiento porque el Shogun se enamoró de él cuando tenía 13 años; para horror de la corte, el Shogun compartía la comida con Zeami y le otorgó al Noh estatus cortesano¹⁷¹.

Como ya anticipábamos arriba, el estatus del músico, lo que Bey llama su espiritualidad, no es simplemente bajo o vil, sino claramente dual, ambiguo, pues también puede alcanzar su opuesto absoluto: lo más alto, admirado y deseado. La música parece entonces corresponder a la naturaleza de lo sagrado que ya elaboramos en el primer capítulo. Fascinante y prohibida, deseada y temida, campo de plenitud y de desintegración.

Si el artista, en este caso el músico, surge como un especialista religioso, porque cumple un papel fundamental en el ritual, poseedor de un “conocimiento esotérico, como la fórmula especial de los magos o el hermetismo de los sacerdotes antiguos”¹⁷², es de esperar que sobre él recaigan también las características de lo sagrado: por un lado, el poder de reintegrar, de construir unidad, de generar asentimiento y comunión. La tradición humanista es muy dada a concebir las artes en estos términos, esperando de ella grandes aportes para la convivencia alegre y consensual de los seres humanos, alcanzando incluso dimensiones utópicas. Sin embargo, y en esto reside el aporte que queremos ofrecer desde nuestra aproximación a través de la teoría mimética, este es un panorama incompleto. Lo sagrado hace sistema, como hemos reiterado, no sólo con lo que permite el carácter positivo y luminoso de la cultura, sino también con su parte oscura, con la violencia. Y es de esperar que también ella muestre sus dientes tanto en la labor artística, como en la figura misma de los artistas, incidiendo en sus personalidades

¹⁷¹ BEY. *Op.Cit.*

¹⁷² AZNAR, Sagrario. “Agresores y víctimas: el sacrificio del artista”. *Espacio, Tiempo y forma*. Serie VII H. del Arte. t. 10. 1997. Págs. 367-401. p.370.

y rasgos de carácter, así como en sus obras. De ese modo, también sobre el artista pesan elementos nefastos, que lo hace ser “al mismo tiempo agresor y víctima”¹⁷³.

Nos acercamos entonces a una comprensión de la figura del artista, por su cercanía a lo sagrado y su ambigüedad, como una especie de sacerdote sacrificial, por un lado, y una especie de chivo expiatorio o víctima sacrificial, por el otro¹⁷⁴. De ahí que en él se radicalizan las características de uno y de otro: un ser fácilmente admirado y temido, satanizado y divinizado, propenso a sacrificar tanto como a ser sacrificado, que roza niveles de pureza y de contaminación, de renuncia austera y de transgresión hedonista. Y es que la sociedad misma, como los propios artistas suelen darse cuenta, les empuja a transgredir, exigiéndoles ser distintos, sensibles, únicos y originales: pero para después cobrarles ser de esta manera, acusándoles de soberbia, de creerse mejores, de sentirse más allá de las normas sociales, de ser indisciplinados y de ganarse la vida fácil, a través del goce. Un mecanismo similar al que se ha señalado como típico para justificar la violencia que se ejerce contra el chivo expiatorio y que explica que se haya dicho que los artistas muchas veces son “suicidados por la sociedad”¹⁷⁵:

Para racionalizar la expulsión ritual, se hace que el chivo expiatorio represente todas las amenazas a la estabilidad social incitándolo a violar todas las interdicciones. Pero como él llega a simbolizar las técnicas de expulsión de la violencia, también es reverenciado, sacralizado en el momento en que es situado fuera de la comunidad¹⁷⁶.

En otras palabras, pesa sobre el artista de una manera especial el deseo mimético, en la medida en que sobre él recae, no sólo el peso de su función de modelo-rival, por su

¹⁷³ Aznar declara esto para los artistas del siglo XX, pero en la medida en que el peso de lo religioso es más fuerte en los siglos anteriores, cabe esperar que para los artistas de esos tiempos aplique con mayor razón. AZNAR. *Op.Cit.* p.370.

¹⁷⁴ Se constituye así en un auténtico *pharmakos*, un veneno tanto como un antídoto, alguien con una “doble connotación [...] personaje lamentable, despreciable y hasta culpable: aparece condenado a todo tipo de chanzas, de insultos y, claro está, de violencias; se le rodea por otra parte de una veneración casi religiosa; desempeña el papel principal en una especie de culto”. GIRARD. *La Violencia y lo sagrado*. p.103 y 305.

¹⁷⁵ Palabras que usó Artaud para dar cuenta del destino de Van Gogh en una obra que lleva ese nombre. Citado por ADELL. *Op.Cit.* P.31.

¹⁷⁶ JOHNSEN, William. *Op.Cit.* p.280.

alta visibilidad social, sino también las reminiscencias de su función primitiva en los rituales. Esto hace que el artista sea propenso a convertirse en un “sufridor ejemplar”¹⁷⁷.

2.4.2 *La autocomprensión del artista en relación con lo sacrificial.*

Un examen de las convicciones de los mismos artistas acerca de la naturaleza y exigencias de su vocación, o sea, de las poéticas, nos arroja luces valiosísimas para comprender un listado inquietante de rasgos oscuros que se encuentran en la vivencia de las artes como opción de vida. Examinaremos algunos ejemplos modernos, que impactan aún más en la medida en que echan mano de un vocabulario o campo semántico que remite completamente a las religiones, al ritual, a la muerte y sobre todo al sacrificio, en una época en la que se supone que estas instituciones y mentalidades se han hecho obsoletas. A la teoría mimética, no obstante, esto no debería sorprenderle, pues sostiene que lo religioso es un rasgo antropológico constitutivo, estructural del ser humano y por tanto de la cultura.

Empecemos con un arte literaria: la poesía. Edgar Allan Poe, en un texto famoso llamado “Filosofía de la composición”, teoriza acerca de una serie de fórmulas que le permitan al poeta impactar la opinión tanto de la crítica como del pueblo, es decir, llegar a la vez a los especialistas y al espectador común y corriente. Parte de considerar que el sentimiento más propicio para elevar poéticamente es la melancolía. Y de ahí llega a una solución sorprendente y a la vez chocante, pues se asienta sobre el efecto que produce la muerte de un ser bello y amado. Como si el arte, para ser efectivo, tuviera que sacrificar lo más querido, casi como en el episodio bíblico en que se le pide a Abraham que sacrifique a su hijo:

Me pregunté: ¿de todos los temas melancólicos, cual, de acuerdo con el entendimiento *universal* de la humanidad, es el *más* melancólico?” La muerte: fue la respuesta obvia. “¿Y cuándo?, me dije, ¿es este, el más melancólico de los temas, el más poético?” Partiendo de lo que ya había explicado [que el placer a la vez más intenso y puro es la contemplación de

¹⁷⁷ Expresión usada por Susan Sontag en el título de uno de sus libros. Citado por ADELL. *Op.Cit* p.31.

lo bello, una elevación del alma más que del intelecto o del corazón], la respuesta, también aquí, es obvia: “Cuándo se alía más estrechamente con la *Belleza*: la muerte, pues, de una mujer hermosa es, incuestionablemente, el tema más poético del mundo. E igualmente está más allá de toda duda que los labios más adecuados para testimoniar ese tema son los del amante doliente¹⁷⁸.

Aquí el artista está dispuesto a acoger imaginariamente un hecho que sería para él trágico: la muerte de su amada. Y esto es muy conmovedor en la medida en que sabemos que Poe efectivamente vivió este hecho. No sólo en este caso, sino en muchos, dicha violencia simbólica e imaginaria es experimentada interiormente por el artista como una realidad tortuosa que le persigue y oscurece su semblante. Muy a menudo se dan casos de artistas dolientes, sufridos, que ven su vocación como un martirio y una especie de auto-sacrificio. En este caso la violencia no recae sobre otros, víctimas sacrificiales ajenas, sino sobre sí mismos.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en Sören Kierkegaard, quien tuvo una marcada faceta “estética” y declara en algún momento que “soy un poeta. Pero fui hecho para la religión mucho antes de llegar a ser poeta”¹⁷⁹. En su libro *O esto o aquello* hace una dramática ilustración de la realidad existencial del poeta como un hombre que, para producir su arte, debe sufrir una especie de tortura, avalada además por la comunidad. Así, el sufrimiento del artista se transmuta de manera estética, se maquilla, no sólo para ser aceptado, sino para tornarse deseable; se hace espectáculo público:

¿Qué es un poeta? Un hombre desgraciado que oculta penas hondas en su corazón, pero cuyos labios están hechos de tal manera que los gemidos y los gritos, al salir de ellos, suenan como una música bella. Le pasa lo que a la infeliz víctima atormentada a fuego lento dentro del toro de Fálaris: sus gritos no podían llegar a los oídos del tirano para aterrorizarlo; para él sonaban como música dulcísima. Y los hombres se congregan alrededor del poeta y le dicen: “¡Pronto, canta otra vez! Es decir, que tu alma sea víctima de nuevos sufrimientos, pero que tus labios sigan siendo los de antes. Porque los gritos nos asustarían, pero la música es suave. Y van los críticos y dicen: “Eso es; así debe ser según las reglas de la estética”¹⁸⁰

¹⁷⁸ POE, Edgar. *The Complete Poems of Edgar Allan Poe*. The Heritage Press. New York. 1943. P.207.

¹⁷⁹ RAMÍREZ, Carlos. En Introducción a KIERKEGAARD, Sören. *Diapsalmata*. Aguilar. Buenos Aires. 1974. p.11.

¹⁸⁰ El fragmento está los “intermedios musicales”, parte del primer volumen del libro referido *O esto, o aquello* que ha sido publicado bajo el título de *Diapsalmata*. Aguilar. Buenos Aires. 1974. P.21.

Para Rimbaud, pasando a otro caso, el poeta tiene una necesidad de “hacerse vidente [...] discernir, en el otro extremo del arte y la historia, realidades que los ojos de otros no han logrado todavía ver, inspeccionar lo invisible y oír lo inaudito”¹⁸¹. Pero el correlato de esto es que:

El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito –y el supremo Sabio! –¡Porque alcanza lo desconocido!¹⁸²

Un último ejemplo poético lo da la conferencia “Teoría y juego del duende” de Federico García Lorca, en la que busca explicar en qué consiste la esencia y el poder del arte flamenco, –y de todo arte de verdad potente–, a través de la figura que dicha tradición llama “duende”. Para el andaluz, el duende es el último de los tres tipos de móviles poéticos identificables, siendo los otros dos el ángel y la musa. Ubicándose en la tradición que viene desde Platón, en la cual el poder del artista se explica por una especie de conexión con la divinidad a través de un éxtasis o furor que hace que el artista sea poseído por el Dios, para hablar por su boca, arguye que:

Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas (Hesíodo aprendió de ellas). Pan de oro y pliegue de túnicas, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. [...] La verdadera lucha es con el duende¹⁸³.

Resulta interesante de este texto que señale que en lo concerniente al duende la inspiración no llega de afuera, sino que viene de dentro. Con esto se sitúa entre dos aguas, entre la deconstrucción de lo sagrado trascendente, como una conexión con un absoluto otro, pero sin llegar tampoco a la visión meramente inmanente del

¹⁸¹ Citado por Bell según lo recoge AZNAR. P.370.

¹⁸² RIMBAUD, Arthur. *Cartas del vidente*. En <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153514.pdf>

¹⁸³ GARCÍA LORCA, Federico. “Teoría y juego del duende”. Bogotá. UNAL. 2004. p. 12-13.

racionalismo, que desde el humanismo del siglo XVI desplaza a la idea antigua de “furor divino” por la de “inspiración”, llevando a la hegemonía posterior de la idea de “genio”, individuo especialmente dotado cuya actividad no es reglamentable, sino más bien fundadora de reglas, y que se hace depositario de la posibilidad de creación ex nihilo desde lo profundo de su singularidad autónoma¹⁸⁴. El duende de García Lorca aparece como una alteridad, pero que habita lo más profundo del ser y que es indiscernible del yo; la presencia de un otro que lo constituye a uno íntimamente, a la vez que lo amenaza –muy similar al papel del otro en el deseo mimético–.

Por eso no es raro que para este poeta el arte, cuando es auténtico, se revista de un peligro mortal: significa llamar al duende, o sea, abrazar lo otro como caos, invocar el peligro de la destrucción. Pero el duende no se limita a la desintegración: si el artista sale avante, si logra recomponer el cosmos, el efecto artístico se consumará en una comunión y un entendimiento sin parangón, como busca hacerlo la religión: “La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, de sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso”¹⁸⁵. El duende también es fundante: “anuncia el bautizo de las cosas recién creadas”¹⁸⁶.

El arte que tiene duende logra entonces una comunión que, más allá de reconstituir un supuesto vínculo de intimidad perdido entre el hombre y la naturaleza, como vimos que sostiene Bataille, recompone el vínculo roto de la intimidad entre seres humanos, deshecho por la rivalidad:

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y *es seguro* ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Ver AZNAR. *Op.Cit.* La autora recoge la idea de que en esta época, en vez de pensarse que el artista era efectivamente poseído por el Dios, más bien estaba repleto del don del genio. En el primer caso el artista verdadero sería Dios, mientras que en el segundo caso sería el artista humano, tornándose un ser “casi divino”. p.368.

¹⁸⁵ GARCÍA. *Op.Cit.* p.13.

¹⁸⁶ *Ibid.* p.23.

¹⁸⁷ *Ibid.* p.19.

Pasemos ahora a ejemplos en las artes visuales, concretamente en la pintura¹⁸⁸. En uno de sus famosos textos teóricos, declara Kandinsky que una versión negativa del artista manifiesta una falta de agudeza en la visión, o su utilización para fines bajos, lo cual lleva, paradójicamente, a que la actitud de la gente frente a él sea de acogida, comprensión y ensalzamiento. Por otro lado, si el artista demuestra una visión aguda, en su versión positiva, se espera que ésta tenga un alto costo individual y social: “su contemplación gozosa es igual a su inconmensurable tristeza interior. Los que están más próximos a él no le comprenden, indignados le llaman farsante o loco”¹⁸⁹.

Esta distinción entre dos tipos de artistas surge en Kandinsky de su idea de que existen también dos tipos de arte. Uno que llamó “castrado”, y otro al cual concibe como “capaz de evolución”, el cual provee pan o alimento espiritual y “posee una fuerza profética vivificadora, que puede actuar amplia y profundamente”¹⁹⁰. El artista que encarna este último es “un hombre en todo semejante a nosotros, pero que lleva dentro una fuerza “visionaria” y misteriosa. Él ve y enseña”¹⁹¹.

Luego de hacer una exposición esquemática y luminosa de la elevación en el espíritu, y del lugar que ocupa el arte en dicha elevación, pasa el pintor ruso a matizarla, diciendo que dicha exposición:

No agota la imagen total de la vida espiritual. [...] no muestra sus facetas negativas, una gran mancha muerta y negra. Porque sucede muchas veces que ese pan espiritual se convierte [...] en veneno: en pequeñas dosis actúa de tal manera que el alma desciende de una sección superior a otra inferior; consumido en grandes dosis, el veneno conduce a la caída. Las dotes de un hombre, el talento (en el sentido del Evangelio), se convierten en una maldición, no sólo para el artista que posee ese talento, sino para todos los que prueban ese pan venenoso¹⁹².

¹⁸⁸ Otro autor cuya obra reflejó profundamente la relación entre la creación artística y lo sagrado, por la vía del sacrificio, pero que sólo dejamos mencionado, fue Mark Rothko. Ver VEGA, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko. La vía estética de la emoción religiosa*. Siruela, Madrid. 2010.

¹⁸⁹ KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Labor, Barcelona. 1992. p.28.

¹⁹⁰ *Ibíd.* p.25.

¹⁹¹ *Ibíd.* p.26.

¹⁹² *Ibid* p.29.

Vemos que entonces este representante del abstraccionismo le da al pintor una tarea fundamental, pero al mismo tiempo señala los peligros a los que se expone por la naturaleza de su actividad.

Pasando a otra arte visual, el cine, y a otro ruso, Andrei Tarkovsky, hallamos de nuevo una concepción marcadamente dual de las artes. Según él, estas deben, ante todo, enfrentar al interrogante acerca del sentido de la existencia, “preparar al hombre para la muerte, conmoverle en su interioridad más profunda”¹⁹³. En esta actividad lo que rige no es meramente una idea de belleza, pues la vida no es simplemente luz: “lo terrible está encerrado en lo bello, lo mismo que lo bello en lo terrible. La vida está involucrada en esta contradicción, grandiosa hasta llegar al absurdo, una contradicción que en el arte aparece como unidad armoniosa y dramática a la vez”¹⁹⁴. El contacto con el principio de esta realidad problemática, dice, y esto conecta con nuestra insistencia en revisar el origen del arte que creemos funda sus principios, hace que el artista, con el propósito de crear, se embarque en una experiencia espiritual que se debe entender como “una verdadera “entrega de sí mismo”, en el sentido más trágico de la palabra”¹⁹⁵.

En cuanto al público, cuando éste no se abre a las obras con una disposición especial, de amor, confianza y fe, dice el cineasta que queda “absolutamente sordo al padecimiento que sufre un artista para comunicar a los demás la verdad que experimenta”¹⁹⁶, o que sufre para tratar de desarrollar algo en medio de “la pugna entre elementos contrapuestos”¹⁹⁷. Así, de nuevo los artistas aparecen como sufrientes y sacrificados, como “mártires elegidos, destinados a la destrucción por amor a la renovación”¹⁹⁸.

También para Tarkovsky el arte tendría la función de generar lazo social, una función “comunicativa”, no en el sentido de transmisión de información, o de significación, sino de establecimiento de comunidad, y esto a un nivel espiritual de

¹⁹³ TARKOVSKY, Andrei. *El arte como ansia de lo ideal*. p.19.

¹⁹⁴ *Ibid.* p.14.

¹⁹⁵ *Ibid.* p.14.

¹⁹⁶ *Ibid.* p.18.

¹⁹⁷ *Ibid.* p.22.

¹⁹⁸ *Ibid.* p.28.

comprensión, que vaya más allá de la rivalidad. La dificultad o hasta la renuncia a estar a la altura de esta función por parte del arte moderno le choca profundamente, igual que su narcisismo u orgullo autorreferencial individualista:

Tampoco esto se hace por una idea práctica, sino por la idea del amor, cuyo sentido se da en una capacidad de sacrificio enteramente contrapuesta al pragmatismo. Sencillamente, no puedo creer que un artista esté en condiciones de crear sólo por motivos de “autorrealización” [lo cual] sin la mutua comprensión carece de sentido. La autorrealización en nombre de una unión espiritual con los demás es algo atormentador, que no aporta ningún provecho y que en definitiva exige grandes sacrificios de uno mismo¹⁹⁹.

Ahora, pasando a las artes del cuerpo, un ejemplo en el baile nos lo proporciona el aclamado Vaslav Nijinsky, en su *Diario*, firmado por él bajo el *nom de plume* de “el dios de la danza”, y el cual se erige como un testimonio no sólo de su creatividad, sino de su fragilidad psíquica.

Entre muchas de las virtudes de este bailarín sobresalían sus extraordinarias capacidades físicas, sobre todo su potencia en el salto y las alturas prodigiosas que alcanza. Estas capacidades fueron inmortalizadas de forma poética por Cortázar, quien le atribuye que “descubrió que en el aire hay columpios secretos y escaleras que llevan a la alegría”²⁰⁰.

El *Diario* se encuentra muy en línea con la estructura que hemos venido analizando. Enmarcándose dentro de esta dualidad a la que ya nos empezamos a acostumbrar, el primero de sus libros se titula “Vida” y el segundo “Muerte”. Como gran renovador de la tradición del ballet Nijinsky no tuvo, sin embargo, una existencia tranquila: fue presa de numerosos desórdenes mentales y delirios que lo llevaron finalmente a caer presa de la locura. Se trató de un personaje que, para convertirse en uno de los más grandes de todos los tiempos, pagó también su óbice al caos. Y es que él era uno más de aquellos que concebían su existencia y su arte como vinculados al sacrificio:

¹⁹⁹ *Ibíd.* p.15.

²⁰⁰ CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. Siglo XXI. 1967. Pg. 13.

No soy un hombre ordinario. Amo a Dios y Él me ama a mí. Quiero que todo el mundo sea como yo. No soy un espiritista, ni un médium. Soy un hombre de Dios. Le temo a la perfección porque temo que la gente no me entienda. Mi vida es un sacrificio porque no vivo como los otros. Trabajo todo el día. Amo el trabajo y quiero que todo el mundo trabaje como yo trabajo²⁰¹.

Y tenía razones para tener miedo. Un episodio de infancia recoge una situación en la que aquel ser que sobresalía por sus saltos casi sobrenaturales, sufrió matoneo por parte de sus compañeros, quienes llevados por la envidia le jugaron una cruel broma que casi termina con la inmolación del prometedor bailarín. A la edad de doce años lo retaron para que mostrara su capacidad de salto pasando por encima de un atril. Nijinsky accedió, pero no contaba con que le habían enjabonado el piso, lo cual hizo que se clavara el atril en el vientre, produciéndose una hemorragia interna y perdiendo el conocimiento por cinco días, dado que también se golpeó la cabeza²⁰².

Para continuar con ejemplos del arte actual del performance, empecemos retomando a los ya citados accionistas de Viena, en cabeza de Herman Nitsch, quienes, como afirmaba éste, recogían recurrentemente sobre sí “lo aparentemente negativo, desagradable, perverso del sacrificio, para que vosotros evitéis la decadencia sucia, vergonzosa, hasta el fondo del abismo”²⁰³. A través del uso de la carne y de la sangre como temas, y hasta como materiales, estos artistas –y otros como como Francis Bacon, Joseph Beuys²⁰⁴ y Jana Sterbak²⁰⁵, también mencionados por Aznar– encarnan aquello que ella identifica con una “pulsión de muerte sacrificial, de muerte por los demás”²⁰⁶.

²⁰¹ NIJINSKY, Vaslav. *The Diary of Vaslav Nijinsky*. University of California Press. Berkeley. 1971. P.117.

²⁰² El episodio, que se pone como posible causa de sus problemas psicológicos ulteriores, lo recoge LANGA, Bea en su texto “Vaslav Nijinsky: un genio a partir del análisis de su narrativa”. Comunicación presentada en el Teatro Cervantes. “I Congreso Mundial de Investigación de la Danza” organizado por CID-UNESCO. Málaga, julio de 2009. En goo.gl/Fm29t9.

²⁰³ Citado de Adrian HENRY por AZNAR. *Op.Cit.* p.394.

²⁰⁴ Una foto de su acción en el Festival de nuevo arte de Aquisgrán en 1964, lo muestra chorreando sangre y levantando una cruz en alto, luego de haber sido golpeado por un asistente molesto por una explosión accidental, producida por algunos químicos que usó el artista y que saltaron poniendo en riesgo la integridad de los espectadores. “La muerte de Cristo es para Beuys un hito, un momento de la historia de los hombres en los que estos se enfrentan con su propia responsabilidad y a partir del cual deben sostenerse sobre sus propios pies; pero, en esta obra, también está presente el símbolo propiciatorio de la salvación por el sufrimiento”. AZNAR. *Op. Cit.* p.389.

Se trata de artistas que demuestran un “apetito de ritual y de mito”²⁰⁷, quienes a través de ceremoniales repugnantes y descarnados con los cuales pretenden cargar a sus espaldas con la violencia de una sociedad que sigue produciendo víctimas. Aznar comenta la obra de Nitsch “Teatro orgiástico y de misterio” (1957), en la cual se lleva cabo una verdadera crisis mimética, pues se da una pérdida de diferencias en una confusión de cuerpos en la que un grupo de personas se untan con sangre y vísceras de animales²⁰⁸, los cuales han sido sacrificados en canal. La acción hace así las veces de un ritual, pero no uno cualquiera, sino:

Un ritual de sacrificio y salvación en el que el artista actúa como un Jesucristo, como un sacerdote o como un chamán. El tema es siempre el mismo: descuartizamiento de un cuerpo, subida al cielo, conversación con los dioses o espíritus y las almas de los chamanes muertos. Y el elemento esencial también es siempre el mismo: con su sufrimiento el chamán o sacerdote padece una muerte simbólica seguida de una resurrección más limpia y esclarecedora²⁰⁹.

Para Aznar, el artista cumple entonces ese papel liminal y ambiguo que identificamos en el anterior apartado, que “en una sociedad anterior, todavía marcada por lo religioso, habían asumido el papel de mediadores entre lo terrenal y lo profano, entre lo divino y lo sagrado, los únicos capaces de comprender y hacer entender el misterio de la muerte y la salvación”²¹⁰.

Un caso como el del fotógrafo David Wojnarowicz es un buen ejemplo de lo que para Adell consiste en una especie de “vocación expiatoria” del arte contemporáneo, que

²⁰⁵ En su obra “El artista como combustible” (1986) esta artista literalmente se prende fuego por unos segundos, en un acto de iluminación, en todo el sentido místico de la palabra. Obviamente la acción representa un gran riesgo para ella.

²⁰⁶ AZNAR. *Op.Cit.* p.401.

²⁰⁷ *Ibid.* p.395.

²⁰⁸ La idea inicial de Nitsch, que no pudo llevar a cabo por las evidentes dificultades y resistencias que implicaba, era usar cadáveres humanos. Acá cabe decir que Aznar considera necesario, como ya nosotros habíamos anticipado, no reducir los impulsos abyectos de los artistas a simples estructuras de carácter o rasgos psicológicos individuales. En el caso de los accionistas vieneses, considera ella que sus impulsos a agredir y agredirse ellos mismos, “se han tomado a menudo a la ligera y se han catalogado rápidamente como resentimientos freudianos o como aventuras de *enfant terrible*”. Pero esta es una visión muy limitada, si es que no incorrecta. *Ibid.* p.392.

²⁰⁹ AZNAR. *Op.Cit.* p.394.

²¹⁰ *Ibid.*

busca con coraje “contrarrestar el proceso de ocultación de la violencia persecutoria”²¹¹. Durante su carrera, Wojnarowicz se preocupó mucho por mostrar a luz a los proscritos por la sociedad, aquellos que son sometidos a la intolerancia tildados como criminales y degenerados, por ejemplo los homosexuales enfermos de sida en la década de los 80. Pero en el caso de otro fotógrafo, David Nebreda, el sufrimiento que se revela no es ajeno, sino propio. Este artista, que sufre esquizofrenia, es siempre el objeto de sus fotos, que de manera muy directa remiten a la estética de las imágenes religiosas barrocas. Siempre aparece Nebreda como una especie de Cristo, demacrado y herido, exhibiendo los efectos de sus sufrimientos, no sólo mentales sino físicos, como cortadas, quemaduras, y la fragilidad de su delgadez extrema, que parece pretender redimir a tantas personas que hoy sufren de desórdenes alimenticios. Ejemplo de ello es su obra “El espejo, los excrementos y las quemaduras” (1989-90).

Finalicemos el apartado con un último ejemplo, triste e inquietante, de arte conceptual y performativo. Es el caso del artista neerlandés Bas Jan Ader, quien demostró siempre una gran melancolía y quien entregó su vida al arte de manera definitiva, por haber asumido el peligro de una acción que tituló “En búsqueda de lo milagroso” (1975)²¹², la cual consistía en adentrarse al mar en una pequeña barca para tratar de cruzar el Atlántico. Luego de unas semanas de navegación perdió contacto, y aunque su barca fue encontrada después, él no apareció nunca más.

Podemos, tras el viaje por estos ejemplos, recoger ahora la madeja de esta vocación de transgresión del arte, que en los últimos episodios de su historia, con el arte contemporáneo, pareciera buscar hoy el escándalo no como se ha dicho, como un simple gesto destructivo, que “busca de un modo deliberado escandalizar al público, inquietarlo, sacudirlo”, sí pero “hasta transformarlo, como en una conversión religiosa”²¹³. En otras palabras, trata de tomar la violencia para purificarla, recanalizarla o

²¹¹ ADELL. *Op.Cit.* p.22.

²¹² Su historia y obra es reseñada por ADELL. *Op.Cit.* Págs. 34-35.

²¹³ Citado de Daniel Bell por AZNAR. *Op.Cit.* P.370.

sublimarla con la esperanza de que cobre de nuevo sentido, un sentido no sólo crítico sino refundador. Y aquí nuestro último apartado.

2.4.3 El arte como ritual: manejo de la violencia como generación de lazo social y producción de sentido.

Digámoslo una vez más: el ritual surge como una forma de enfrentar el retorno de la amenaza de la descomposición social propiciada por la violencia, a través de la simbolización de los procesos sacrificiales que originariamente sirvieron para la victimización de un chivo expiatorio. Son una elaboración plástica de un proceso asesino, y eso les hace depositarios de elementos horripilantes que sin embargo suelen ser encubiertos tras un velo estético.

Este encubrimiento, lo que Girard llama *méconnaissance*, explica que en tantos discursos sobre las artes, y en ellas mismas, si se mira con cuidado, puedan descubrirse con reiteración disimulados elementos de atrocidad. La historia del arte y la teoría estética han caído, por influencia del pensamiento humanista, ilustrado y racionalista en general, en la misma dinámica cultural inconsciente de disimular la violencia y la muerte presentes en el arte, y esto ha hecho que distorsionen su comprensión de ellas.

Otras perspectivas alcanzan a vislumbrar el origen violento de la cultura que se manifiesta también en las artes, y se acercan a él, aunque de manera indirecta. Régis Debray, por ejemplo, desde un enfoque mediológico, afirma que “el nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado”²¹⁴. Es un caso de cómo se alcanza a ver el pavor de la muerte, pero no se refiere este pavor al resultado de reconocer la violencia ejercida por unos seres humanos frente a otros, sino que básicamente se restringe a explicar cómo se han enfrentado a la muerte natural los sujetos individuales. Nuestra contribución parte de la confianza de

²¹⁴ DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona. Paidós. 1994. p.19

que la teoría mimética permita tomar el origen violento de la cultura con mayor radicalidad, para interpretar mejor la presencia de elementos de muerte en la historia del arte, en la estética y teoría del arte y en las mismas poéticas.

Un ejemplo de una perspectiva más radical lo da Jacques Attali, quien siguiendo él sí una perspectiva declaradamente girardiana, examina la música reconociendo que ella reproduce “el orden frágil del ritual y de la plegaria, orden inestable al borde del azar, armonía al borde de la violencia”²¹⁵. Antes de continuar con este análisis de lo ritual en las artes examinemos por un momento el funcionamiento interno del ritual en general, para ver en qué medida el ritual artístico puede comprenderse como siguiendo su mismo modelo, sus mismas pautas y por lo tanto cumpliendo funciones muy similares.

Según Harald Wydra, el ámbito de la política, es decir, el de la vida en comunidad o de la sociabilidad, se caracteriza porque construye órdenes. Como estos son inestables y provisionales, deben revisarse cada vez que hay un acontecimiento que parece no encajar en ellos, y exigen un ajuste o incluso una revisión total. Cuando acaecen acontecimientos suficientemente nuevos y críticos, revoluciones, guerras, grandes descubrimientos, catástrofes naturales, entre otros, la sociedad se enfrenta a estados de excepción, verdaderas rupturas que se erigen como “vacíos de sentido”.

El advenimiento de momentos como estos trae una gran incertidumbre e inaugura un espacio y un tiempo extraños, liminales, intensamente cargados de emoción y ansiedad. De ahí que la política tenga la tarea de superar estos momentos de peligro, reconstituyendo el orden a través del ritual, puesto que debe echar mano de elementos irracionales, simbólicos y emocionales que puedan combatir a fondo la desintegración. Cuando lo logra, parece invocar lo extraordinario y lo trascendente, y es por eso que Wydra dirá que la política es indisociable de lo sagrado, que ya vimos que se recarga de elementos ambiguos: miedo y esperanza, desorden y orden, violencia y reconciliación.

²¹⁵ ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México. Siglo XXI. 1995. p.39.

Muchas veces la herramienta de la política es directamente la violencia, e implantar a la fuerza nuevas estructuras de sociabilidad y nuevas comprensiones de mundo. Pero en estos casos, de todos modos, requiere asentarse y aprovechar el poder del ritual, que le da estabilidad. Toda trascendencia –en el sentido de un dejar atrás un orden en crisis para dar paso a un nuevo orden que trae aparejada una nueva visión del mundo– necesita ser practicada a través de símbolos y acciones, requiere de una verdadera creatividad liminal, de una estética, cuya fuerza emocional extraordinaria va mucho más allá que la de las soluciones meramente lógicas y empíricas²¹⁶.

Explicitemos ahora la forma que tiene la estructura ritual según la tradición de la antropología social en la que se basa Wydra. Según él, “lo extraordinario se refiere a ambivalentes momentos de disolución del orden y de pérdida de sentido”²¹⁷. Frente a ellos, se acometen rituales de paso, que tienen como rasgo universal una secuencia o proceso de tres momentos. Una primera fase de *separación*, que suspende la relación que los iniciados tenían con su grupo social e identidades anteriores. Un segundo momento *liminal* de *entre o intermedio*, en el que los participantes quedan suspendidos en su ser, flotando en una especie de umbral de indeterminación, sin pertenencia social, ni identidad o afiliación. Y una tercera etapa, de *reintegración*, en el que se alcanza un nuevo estatus, una nueva identidad y una nueva reconexión con el grupo. En los rituales más efectivos, se supone que esta reintegración o reconexión no es una simple vuelta a un estado anterior, sino que precisamente suscita una *transformación*, una *conversión* que lleva a un estatus superior al original.

Para Girard el ritual sacrificial pareciera erigirse en un tipo especial de ritual, pero si lo comparamos, vemos que tiene la misma forma que ya hemos comentado del ritual de paso, sólo que sus funciones quizás son más sociales que individuales. Primero, recrea un momento de crisis mimética de la violencia en el que se desencadena el desorden, la *separación* de la que hablábamos arriba; luego presenta una víctima sustituta, en una verdadera operación de simbolización, desplazamiento o transferencia,

²¹⁶ Ver WYDRA. *Politics and the Sacred*. Cambridge. Cambridge University Press. 2015. p. 45-46.

²¹⁷ WYDRA. *Op.Cit.* P.21.

que hace que otro ser humano, o un animal o un objeto o incluso un gesto, pueda hacer las veces de la víctima original; y por último, en una “auténtica operación de *transfert* colectivo”²¹⁸, se expulsa la violencia fuera del grupo, y se “restaura la armonía de la comunidad y refuerza la unidad social”²¹⁹.

Es por lo anterior que el antropólogo japonés Masao Yamaguchi considera que el mecanismo de chivo expiatorio ha tenido como función principal “asegurar a la cultura su vitalidad básica”²²⁰, constituyéndose en una fuente de dinámica para la cultura. Si es natural la disminución de la energía –según Girard debido al advenimiento de la rivalidad y la violencia mimética que degastan el lazo social y consumen el deseo de forma destructiva–, aquello que ayude a restituirla o regenerarla, es decir lo ritual-religioso, se erige como fundamental para la sociedad humana. Ello por su función de restitución ritual, la cual descansa sobre el modelo de muerte y renacimiento, de irrupción del caos para que emerja un nuevo cosmos. Ahora bien, ¿cómo aparece esto en las artes?

Para responder, debemos volver a la ya insistida relación entre arte y rito, que el mismo Girard sostiene en numerosas ocasiones, como cuando cita con entusiasmo un libro chino antiguo, el *Libro de los ritos*, pues le atrae su declaración abierta de que “Los sacrificios, la música, los castigos y las leyes tienen un único y mismo fin: unir los corazones y establecer el orden”²²¹. En otra parte declara ya directamente que: “todas las artes tradicionales se derivan del ritual” y “todos los modos de arte son aspectos del ritual relativamente autonomizados por la perspectiva “estética””²²².

Muchos otros estudiosos, como ya mostramos en el primer capítulo, coinciden en señalar este vínculo. Y en general se encuentran de acuerdo en ciertos aspectos que reconocen como comunes a ambos.

²¹⁸ GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. P.15.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ YAMAGUCHI, Masao. “Towards a Poetics of the Scapegoat” en *Violence and Truth*. DUMOUCHEL. Canada. Oxford. 1998. p.179.

²²¹ GIRARD. *La violencia y lo sagrado*. p.16.

²²² GIRARD. “Scandal and the Dance”. p. 323.

Los trabajos de Ellen Dissanayake se inscriben dentro de aquellas corrientes que, si bien ven muy claramente la relación entre religión y arte, les cuesta ver los elementos de violencia que se encuentran en su origen y que desde él se siguen manifestando. Ella, si bien se pregunta por el origen, nunca menciona la violencia, pues considera que dicho origen descansa en componentes biológicos, que encuentran su modelo en la relación amorosa de la madre con el niño.

No obstante, sí nos brinda Dissanayake un esquema muy útil de las coincidencias que buscábamos entre religión y ritual, en lo que tiene que ver con su estructura y también con su función. Recojamos cuatro de ellas. Las ceremonias rituales y las artes: 1- son *cautivantes*: “Usan varios medios afectivos para estimular, capturar y mantener la atención. Ambos están diseñados con la intención de afectar emocionalmente a los individuos”²²³. 2- Se encuentran *formalizadas*: en ellas “Los movimientos se prescriben, el orden de los eventos se estructuran, y las percepciones, emociones e interpretaciones de los participantes individuales se modelan”²²⁴. 3- Son un *refuerzo social*: “unen a sus participantes y a sus audiencias en un estado de ánimo. Proveen una ocasión de sentimientos individuales de trascendencia del yo [...] que todos comparten en la misma ocasión en la que se moldea la emocionalidad”²²⁵. Y 4- Se ponen *entre paréntesis*: “son tomadas como aparte de la vida real u ordinaria”²²⁶.

El elemento 4, que el rito y las artes introduzcan un ámbito separado es lo que se conceptualizó con la distinción entre lo sagrado: una realidad extraordinaria y especial, cargada de intensidad, más viva y trascendente, llena de sentido; y lo profano: lo ordinario, sometido a las reglas de la finitud, a la normalidad cotidiana, desprovisto de sentido. La pista de cómo se logra dicho sentido, que además se traduce en la posibilidad de generar vínculo social, como lo establece la característica 3, se da apelando a la número 1: el ritual, y las artes, cautivan en la medida en que capturan, intensifican y movilizan percepciones, emociones e ideas.

²²³ DISSANAYAKE. “The Core of Art: Making Special”. p.20.

²²⁴ *Ibid.* p.21.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

En términos miméticos, las artes son un dispositivo que, independientemente de los fines que persiga, pero enmarcado dentro de la forma del ritual, transforma y mueve con una fuerza enorme el deseo, generando su transmisión y contagio colectivo. Y esto puede hacerse de manera tanto destructiva como constructiva. El problema de las soluciones rituales tradicionales es que logran su efecto integrador montados sobre victimizaciones sacrificiales. El arte puede reproducir este problema, tiene “poder de reconciliar, tanto como espectáculo terrible como en su forma de objeto de intercambio”²²⁷, es decir, puede alimentar y hasta profundizar la arbitrariedad violenta de la victimización. Sin embargo, Girard nos da luces para pensar su otra posibilidad, pues también afirma que su evolución histórica las lleva a atenuar y hasta a eliminar la violencia religiosa en la que se apoya originariamente²²⁸.

Un ejemplo del primer caso, en el cual el arte puede movilizar el deseo con fines rituales, de muerte, lo encontramos en el examen que hace Girard de la figura bíblica, cargada de escándalo, de Salomé. La tradición ha construido una figura de ella que la muestra como irresistiblemente atractiva, pero no sólo en términos erótico-sexuales, por su belleza física²²⁹, sino sobre todo por su talento para la danza. El Evangelio de Marcos cuenta cómo ella convence a Herodes, y a sus huéspedes, de sacrificar a Juan Bautista, a través de la fascinación que causa en quienes son espectadores de su baile, debido a que este arte logra intensificar sus deseos. La bailarina logra canalizar la violencia colectiva de todos contra uno sólo, logra que se contagie entre ellos el deseo mimético, no tanto sexual, sino de violencia, haciendo que los individuos –por el punto 4 analizado por Dissanayake– se conviertan en una turba asesina, que se une en el deseo de cortar la cabeza de Juan el Bautista, a quien Herodes había renunciado ajusticiar.

En el caso de Salomé, su poder es desintegrador pues incita a la violencia y el asesinato, las cuales hacían eco de los resquemores egoístas de su madre, la cual quería

²²⁷ GIRARD. “Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark”. p.322.

²²⁸ GIRARD. “Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark”. p.322.

²²⁹ Girard de hecho desestima esta parte, y muestra cómo esto parece ser una construcción posterior para cargar a Salomé de connotaciones más fatales y atribuirle a ella la culpa colectiva. Una interpretación más aguda del texto mostraría que para el momento del episodio ella no tendría aún edad para causar este tipo de fascinación sexual.

la cabeza de Juan en tanto este se había opuesto a la unión ilegítima e incestuosa de esta con Herodes. Aquí el poder del artista se muestra como el poder del ritual, el del manejo de la energía mimética pero canalizada hacia la muerte.

Se asemeja al del chaman que exorciza el demonio nefasto de la sustancia nociva que ha invadido el cuerpo de sus pacientes. Ellos han sido poseídos por algún torturador, y la danza los libera a través de otra posesión. La bailarina puede hacer bailar al cojo y al jorobado porque su danza exorciza el demonio que había en ellos. Ella lleva a cabo un acto colectivo de venganza²³⁰.

Girard reconoce pues que el artista tiene un poder que, aunque no considera idéntico, está muy cercano al de la religión, pues “deriva del ritual”. Detrás de ese poder del artista se esconde “un saber acerca de la efectividad del ritual”²³¹, una *técne* en el sentido griego, que en este caso tiene que ver con el manejo del número, la cualidad y la intensidad para provocar un efecto, un influjo mimético sobre la colectividad que tenga verdadera “eficacia ritual”.

De manera sorprendente, nos parece ahora sumamente claro el origen y el sentido del modelo milenarista que ha visto en las artes una actividad que consiste en tomar o invocar el caos para extraer de él un cosmos, un nuevo orden; o dar forma a una materia informe. Existe en este modelo un gran peligro, pues es muy inestable: fácilmente la operación de modelar o informar se torna (auto)destructora, violenta y arbitraria²³².

Así lo ve Attali. Según él, la operación de la música es un trabajo sobre el ruido, que busca tornarlo sonido musical, darle forma audible. El ruido es “simulacro de muerte”, pues no sólo trastorna y rompe la transmisión comunicativa, sino que “en su realidad biológica, [...] es un medio de hacer daño. Más allá de un límite, se convierte en un arma inmaterial de muerte”²³³. El ruido puede ensordecer, desorientar, estresar,

²³⁰ *Ibid.* p. 319-320.

²³¹ GIRARD. “Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark”. p.321.

²³² Martin Jay muestra cómo de manera espeluznante varios líderes totalitarios concibieron su tarea política en términos de artistas que dan forma a la masa informe constituida por el pueblo, un pueblo que tenía que someterse a su voluntad a cualquier costo, sin poder resistirse. Así Mussolini decía sentir incluso hacia las masas la aversión que el escultor siente hacia el bloque de mármol cuando no puede darle la forma visionada, justificando entonces el deseo de romperlo en mil pedazos. Ver JAY. *Op.Cit.* p.148.

²³³ ATTALI. *Op.Cit.* P.43.

generar pánico, cuando supera cierta intensidad y volumen. Por eso “ha sido siempre resentido como destrucción, desorden, suciedad, contaminación, agresión contra el código que estructura los mensajes”²³⁴.

Ante el ruido, la música es “simulacro de sacrificio”, pues es canalización del ruido, al tomarlo, forzarlo dentro de ciertos códigos y estructuras, y hacerlo aparecer domeñado. De ahí que la música es “sublimación, exacerbación del imaginario, al mismo tiempo que creación de orden social y de integración política”²³⁵. Históricamente la música aparece como un “simulacro del sacrificio del chivo expiatorio”²³⁶.

Estos pasajes conectan con la afirmación que hicimos de que las artes pueden sobreponerse a los riesgos de tender hacia el lado oscuro destructivo, aunque, por su origen, sean subsidiarias de él. Por eso: “La música *funciona* como el sacrificio; [...] escuchar un ruido, es un poco ser muerto por uno mismo; [...] escuchar música, es asistir a un homicidio ritual con todo lo que esto conlleva de peligroso, de culpable, pero también de tranquilizador”²³⁷. Incluso, más allá de una simple tranquilización narcótica, puede tornarse en una *promesa de reconciliación*²³⁸, constituye “la organización de un pánico controlado, la transformación de la angustia en alegría, la disonancia en armonía”²³⁹.

Esto dicho acá para la música puede perfectamente extenderse para las otras artes, que llevan entonces a cabo el trabajo doble del ritual: establecer un “simulacro de muerte”, para luego establecer un “simulacro de sacrificio”, es decir, acoger una agresión o transgresión que luego sublima hacia un nuevo equilibrio²⁴⁰.

²³⁴ *Ibid.* P.44.

²³⁵ ATTALI. *Op.Cit.* p. 44.

²³⁶ *Ibid.* p.43.

²³⁷ *Ibid.* p.46.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.* p.45.

²⁴⁰ Este esquema coincide además con la perspectiva de Dewey, cuando explica en qué consiste la experiencia biológica: un proceso de desajuste y reajuste del organismo vivo con el medio. Si el desajuste es muy fuerte, el organismo puede morir; si es leve, no es transformador, sino que vuelve al punto inicial; pero si es fuerte, y se supera, el organismo crece, evoluciona, y esto es lo propio de la experiencia estética, que aparece como una consumación de la experiencia normal. Ver DEWEY. *Op.Cit.* Cap. 1.

Como el ritual, el arte rompe un orden anterior, deja un espacio de incertidumbre, y sobre él inventa, crea un orden nuevo, con otras reglas. Incluso autores inclinados a considerar las artes de una manera esteticista, como pertenecientes a un ámbito autónomo separado, reproducen el modelo y la función que hemos visto que aparece claramente en el ritual. Examinemos para convencernos al poeta y filósofo Paul Valéry, quien en su reflexión acerca de la danza establece coincidencias sorprendentes con lo que hemos examinado.

Señalemos que todo lo que Valéry encuentra que es propio de la danza lo cree extensible a las demás artes: “todas las artes pueden ser consideradas como casos particulares de esta idea general, ya que todas las artes, por definición, implican una parte de acción, la acción que produce la obra, o bien que la manifiesta”²⁴¹.

Sorprende que de entrada crea conveniente decir que él cree que la danza “No se limita a ser un ejercicio, un entretenimiento, un arte ornamental y en ocasiones un juego de sociedad; es cosa seria y venerable”²⁴², que tiene además una presencia universal, una inmemorial antigüedad y una gran solemnidad. Todo esto hace que la danza “arrebate”, transporte a una acción en un mundo, a una especie de *espacio-tiempo* que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica”²⁴³, de una clase completamente distinta y singular.

El tránsito por este mundo, la vivencia de esta experiencia, comienza con una ruptura, como en el primer momento del ritual, pues el cuerpo que danza “parece haberse separado de sus equilibrios ordinarios”²⁴⁴, “parece ignorar el resto, no saber nada de todo lo que le rodea [...] se encuentra en otro mundo”²⁴⁵. En la entrada a ese nuevo mundo participa de una duración frágil, lo que ya veíamos que caracteriza el segundo momento del ritual: “es inestable, prodiga lo inestable, pasa por lo imposible,

²⁴¹ Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid. Visor. 1990. P.185.

²⁴² *Ibíd.* p.174.

²⁴³ *Ibíd.* p.179.

²⁴⁴ *Ibíd.* p.181.

²⁴⁵ *Ibíd.* .182.

abusa de lo improbable”²⁴⁶. Pero además es transformador, convierte al iniciado, como vimos que sucede en el tercer momento: “y a fuerza de negar con su esfuerzo el estado ordinario de las cosas, crea en los espíritus la idea de otro estado, de un estado excepcional”²⁴⁷.

Con este ejemplo de Valéry damos por terminado un largo recorrido en el que hemos explorado cómo lo religioso, lo sagrado sacrificial atraviesa el universo de las artes: sus discursos, sus obras y su autocomprensión. Resulta difícil que se tenga suficiente conciencia sobre los alcances y significados de esta presencia atroz. Es normal que así sea, puesto que existe un impulso por negar que la violencia habita en todos nosotros, que nos impide reconocer que le rendimos culto y le pagamos tributo, y mucho menos aceptar que seas parte responsable de nuestro orden cultural constituyéndonos en lo más íntimo. Remover estas cosas es complicado, puesto que roza el aspecto más destructivo de nuestros deseos. Sin embargo, es una tarea que debemos hacer si queremos tener una imagen de las artes que no esté incompleta y distorsionada.

La violencia en las artes no es un elemento accidental. Puesto que tiene que ver con su origen, es un rasgo esencial, que no sólo no va a desaparecer, sino que quizás no sea conveniente que lo haga del todo. El sentido de su presencia depende del manejo que se le dé y de la comprensión paralela que tengamos de ese fenómeno en un nivel que no se reduce a lo meramente estético.

Podemos concluir entonces que hemos verificado que las artes suelen cumplir un papel sacrificial, convirtiéndose, en lo que Kérenyi llamaría “pequeñas ceremonias”²⁴⁸ o como dice Attali, en simulacros de sacrificio. Esto explica algo que de otro modo permanecería oscuro: que muchos de sus elementos reflejen el modelo específico del ritual, de muerte y nacimiento, de caos que conduce al cosmos. Y nos permite entender también la fuerza y función que con diversos grados de éxito siempre parecen estar dispuestas a emprender: hacer que el ser humano pase con éxito a través de situaciones

²⁴⁶ VALÉRY. *Op.Cit.* p.180.

²⁴⁷ *Ibid.* p.180.

²⁴⁸ GRASSI. *Op.Cit.* Pág. 73.

de crisis que amenazan con desencadenar la violencia, saliendo de ellas renovado y transformado.

El arte no puede ser una excepción respecto de los efectos que el origen violento de la humanidad expande sobre la cultura. Estos se expresan en la totalidad de sus productos, pero quizás con más fuerza en aquellas prácticas milenarias que alguna vez ayudaron a diseñar las herramientas más finas con las que pudo contar la humanidad para expulsar del grupo la amenaza del contagio mimético: los ritos.

La situación más actual de las artes las muestra, en sus sectores más comprometidos, de nuevo concentradas en esa búsqueda en la que quieren retomar funciones de gran calado: expiar la violencia, reconstituir el tejido social, criticar las injusticias. Su eficacia depende de la comprensión del origen de sus propios mecanismos, de su parentesco con el sacrificio, así como de una comprensión de la violencia, ese enemigo al que muchas veces se han enfrentado, un enemigo que habita en su interior, pues hace parte de los mecanismos que desde siempre han sido usados para conjurar la violencia misma.

CONCLUSIONES

El examen que hemos llevado a cabo nos ha permitido descubrir que el elemento de violencia que la teoría mimética ubica en el origen de la cultura no deja de insuflar su efecto en las elaboraciones de las distintas artes. Lo ha hecho, eso sí, de muchas maneras, a través de diversas épocas y estilos. Por eso es importante seguir revisando precisamente estas singularidades, pero esa es una tarea que queda apenas trazada.

La presencia de la violencia en las artes se ha mostrado como un hecho esencial, casi ineludible, un rasgo caso constitutivo. Y no sólo en las prácticas artísticas y en las obras, sino también en los discursos que han pretendido explicar sus transformaciones y avatares, como la historia del arte y la teoría estética.

Hemos visto también que como muchos de estos discursos parten del racionalismo o del humanismo ilustrado, carecen de una suficiente comprensión del fenómeno de la violencia, y por tanto se empantanaban ante ciertas dificultades. Su actitud ante la aparición de elementos atroces fue por mucho tiempo represiva y elusiva: pretendió velar, ignorar o desconocer la violencia, mistificando el hecho de que ésta ha encontrado casi siempre cómo reaparecer en el deseo humano y en sus actividades, atravesándolas con su poder.

Pero también hemos visto que las artes han seguido un camino paralelo al de una creciente concientización acerca de la injusticia y arbitrariedad de los mecanismos sacrificiales. Es más, muchos artistas han sufrido en carne propia los costos de ser especialistas en un saber que se vincula a las tareas sagradas más antiguas y de mayor responsabilidad: lidiar con el caos humano para tratar de darle una salida sublimada.

Como dice Girard, el omega nos acerca al alfa, la actualidad nos sigue remitiendo al origen, pues este no deja de manifestarse. “Al comprender cada vez mejor el origen,

concebimos cada día mejor qué es ese origen que viene hacia nosotros: el cepo (*le verrou*) del asesinato fundador”²⁴⁹.

Dado que el encubrimiento del origen sacrificial de la humanidad ha sido desmontado por el cristianismo, el efecto paradójico es que libera hoy una mayor violencia, según Girard a escala planetaria. Es en medio de este escenario que debemos comprender el creciente interés en muchos sectores de las artes por enfrentar la salida de madre de la violencia, su desencadenamiento caótico, como una resonancia de sus funciones más antiguas, vinculadas con el fenómeno sacrificial de lo religioso.

En una sociedad que se ha creído más avanzada que las precedentes por su carácter secular, las artes no renuncian a recuperar de forma inesperada el poder de diferentes tipos de fenómenos que se acercan a lo religioso: el ritualismo, el misticismo, el esoterismo, la magia. Valorarlos requiere una postura de benevolencia, que esté dispuesta a deshacerse del prejuicio que reduce estas realidades a simples manifestaciones de irracionalidad o inmadurez. Aún podemos aprender mucho de ellas, aunque eso implique aprender a tener cuidado con sus elementos arcaicos, o sea sacrificiales.

Entender el papel que puedan jugar las artes frente a la violencia en un mundo en el que ya no contamos con los mecanismos tradicionales para su contención podría ser una tarea de las más urgentes. Por eso cualquier aporte para la comprensión de sus límites y alcances, así como de los mecanismos que tiene bajo su custodia, podrían aportar en ese sentido. El siguiente paso entonces sería tratar de pensar a las artes más allá de lo sacrificial, pero eso tendrá que hacerse en otra investigación.

²⁴⁹ GIRARD. *Clausewitz en los extremos*. Pág. 11.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Belleza y Realidad*. Buenos Aires. Biblos. 2009.
- ADELL, Anna. *El arte como expiación*. Madrid. Casimiro. 2011.
- ARENS, Edmund. “Dead Man Walking: On the Cinematic Treatment of Licensed Public Killing” en *Contagion*. Vol. 5. 1998. p. 14-29.
- AZNAR, Sagrario. “Agresores y víctimas: el sacrificio del artista” en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H. del arte*, t. 10, 1997, Págs. 367-401.
- AZÚA, Félix de. “El origen alemán del romanticismo y su propuesta destructiva”. 2015. En <https://www.youtube.com/watch?v=30AzAvoWOIw>
- AZÚA, Félix de. “Las vanguardias como resultado o consecuencia final del romanticismo”. 2015. En <https://www.youtube.com/watch?v=eLNOhLynTJI>
- AZÚA, Félix de. “Las posvanguardias y la posmodernidad como acabamiento del arte”. 2015. En <https://www.youtube.com/watch?v=AO1WSoyYV4g>
- BAUMAN, Zygmunt. “Arte, muerte y posmodernidad” en *Arte ¿líquido?* Madrid. Sequitur. 2007.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires. Agebe. 2011.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid. Taurus. 1990.
- BEY, Hakim. “The Utopian Blues”. Sin fecha. En <http://hermetic.com/bey/utopian.html>
- BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2009.
- BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona. Altaya. 1995.
- CAUQUELIN, Anne. *Las teorías del arte*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2012.
- CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. Buenos Aires. Siglo XXI. 1967.
- CRUZ, Francisco. “Estética de lo sublime” en *Analecta: revista de humanidades*. Nº. 1, 2006, p. 135-142.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona. Paidós. 1994.

- DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona. Paidós. 2008.
- DÍAZ, Juan Manuel. "Dos revolucionarias y críticas miradas sobre la religión: Hakim Bey y René Girard". En proceso de publicación. como ganador de la 1ª competencia latinoamericana de ensayo sobre religión, revolución y violencia. Globethics y FLACSO.
- DÍAZ, Juan Manuel. "Lo real y la mirada. Potencia de la imagen desde el minimalismo y el arte del horror". Por publicarse en la siguiente edición de *Artes la Revista*, de la Universidad de Antioquia.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona. Paidós. 2004.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial. 1997.
- DISSANAYAKE, Ellen. "The Art After Darwin. Does Art Have an Origin and Adaptive Function?" en *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Editado por ZIJLMANS, K. y VAN DAMME, W. p. 241-263. Amsterdam. Valiz. 2008.
- DISSANAYAKE, Ellen. "The core of Art: Making Special". *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*. Vol. 1. N°2. 2003. p.13-38.
- EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid. Trotta. 2006.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Lumen. Barcelona. 2007.
- ECO, Umberto. "Innovation and Repetition" en *Daedalus*, Vol. 134, No. 4 (Fall, 2005). pp. 191-207.
- ELIADE. *Mito y Realidad*. Barcelona. Kairós. 1999.
- ELIAS, Norbert. "El estilo kitsch y su época" en Kulka, Tomas et Al. *El kitsch*. Madrid. Casimiro. 2011. p. 39-48.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal. 2001.
- FRANZINI, Elio. *Estética del siglo XVIII*. Madrid. Visor. 2000.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Teoría y juego del duende*. Bogotá. Unal. 2004.
- GARCÍA, Víctor. "Lo sublime en Longino y Burke" en *Lexicos. Revista de cultura y ciencia*. Número 11. Artículo 5. <http://lexicos.free.fr/Revista/numero11articulo5.htm>.

- GASCÓN, Antonio. “Plasmar la encarnación en la historia” en *Imágenes de la fe*. 40. (noviembre 2006).
- GIRARD, René. *Acerca de las cosas ocultas desde la fundación del mundo*. Buenos Aires. Garreto. 2010.
- GIRARD, René. *Clausewitz en los extremos. Política, guerra y apocalipsis*. Barcelona. Katz. 2010.
- GIRARD, René. *Geometrías del deseo*. México. Sexto piso. 2012.
- GIRARD, René. “Innovation and repetition” en *SubStance*, Vol. 19, No. 2/3, Issue 62/63. Special Issue: Thought and Novation. p. 7-20. 1990.
- GIRARD, René. *La conversion de l’art*. Paris. Carnet Nords. 2008.
- GIRARD, René. *La anorexia y el deseo mimético*. Barcelona. Marbot. 2009.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona. Anagrama. 1995.
- GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona. Anagrama. 1985.
- GIRARD, René. “Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark”. *New Literary History*, Vol. 15, No. 2. (Winter 1984). p. 311-324.
- GOODHARTD, Sandor. “The Self and Other People: Reading Conflict Resolution and Reconciliation with René Girard and Emmanuel Levinas”. En *Journal of Philosophy: A Cross-Disciplinary Inquiry*. Fall 2011. Vol. 7. No. 16.
- GRASSI, Ernesto. *Arte y mito*. Barcelona. Anthropos. 2012.
- GROYS, Boris. “La topología del arte contemporáneo”. 2009. En http://lapizynube.blogspot.com.co/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html
- FRANKFORT, H., John A. WILSON y Thorkild JACOBSEN. *El pensamiento pre-filosófico. I. Egipto y Mesopotamia*. México. F.C.E.
- IRWIN, W. A., H. FRANKFORT, *El pensamiento pre-filosófico. II. Los Hebreos*. México. F.C.E. 1986.
- JAY, Martin. ““La ideología estética” como ideología”. En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires. Paidós. 2003.
- JOHNSEN, William. “René Girard and the Boundaries of Modern Literature” en *Boundary 2*, Vol 9, No 2 Winter 1981. Duke University Press. p. 277-290.

- JUNG, C.G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona. Caralat. 1976.
- KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Labor, Barcelona. 1992.
- KANT, Manuel. *Crítica del juicio*. Madrid. Espasa-Calpe. 1977.
- KIERKEGAARD, Soren. *Diapsalmata*. Buenos Aires. Aguilar. 1974.
- LANGA, Bea. “Vaslav Nijinsky: un genio a partir del análisis de su narrativa”. Comunicación presentada en el Teatro Cervantes. “I Congreso Mundial de Investigación de la Danza” organizado por CID-UNESCO. Málaga, julio de 2009. En goo.gl/Fm29t9.
- LÉVI-STRAUSS. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México. F.C.E. 1995.
- MARINETTI, F.T. et Al. *Manifiestos y textos del futurismo*. Buenos Aires. Quadrata. 2007.
- MCNABB, Darin. “Del arte moderno al arte posmoderno”. En <https://www.youtube.com/watch?v=2YQaxrvohbw>
- MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México. F.C.E. 2009.
- MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Alianza. 2004.
- MUKAROVSKÝ, Jan. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires. El cuenco de plata. 2011.
- MUSCHG, Walter. *Sobre el origen mágico de la poesía*. Bogotá. Unal. 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. “La lucha de Homero” en *Estudios sobre Grecia*. Madrid. Aguilar. 1968.
- NIJINSKY, Vaslav. *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Berkeley. University of California Press. 1971.
- ONFRAY, Michel. *Antimanual de filosofía*. Madrid. EDAF. 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José. “La deshumanización del arte”. Madrid. Castalia. 2009.
- PAVESE, Cesare. “Los fuegos” en *Diálogos con Leucó*. Bogotá. UNAL. 2011.
- POE, Edgar Allan. *The Complete Poems of Edgar Allan Poe*. The Heritage Press. New York. 1943.
- RANCIERE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Manantial. 2010.
- RANCIERE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago. LOM. 2009.

- REYNOLDS, Donald. *Introducción a la historia del arte. El siglo XIX*. Barcelona. Gustavo Gili. 1996.
- ROCHA, Joao Cezar de Castro. *¿Culturas Shakespearianas? Teoría mimética y América Latina*. Guadalajara. Cátedra Eusebio Francisco Kino. 2014.
- ROSENKRANTZ, Karl. *Estética de lo feo*. Barcelona. Athenaika. 205.
- SCHARFSTEIN, Ben-Ami. *Art Without Borders*. Chicago. University of Chicago Press. 2009.
- SCHARFSTEIN, Ben-Ami. *Of Arts, Beasts and Other Artists*. New York. NYUP. 1998.
- SCHILLER, J.C.F. “Sobre lo sublime” en *Escritos sobre estética*. Madrid. Tecnos. 1991.
- SHUSTERMAN, Richard. *Estética pragmatista*. Barcelona. Idea Books. 2004.
- TARKOVSKI, Andrei. *El arte como ansia de lo ideal*. Bogotá. Unal. 2003.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Random House. 2006.
- VEGA, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko. La vía estética de la emoción religiosa*. Madrid. Siruela, 2010.
- VINOLO, Stephane. “Ipseidad y alteridad en la teoría del deseo mimético de René Girard: la identidad como diferencia” en *Universitas Philosophica*. No. 55. Año 27. 2010. p. 17-39.
- VIRILIO, Paul y Enrico BAJ. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid. Casimiro. 2010.
- WESTHEIM. *Arte, religión y sociedad*. México. F.C.E. 2006.
- YAMAGUCHI, Masao. “Towards a Poetics of the Scapegoat” en *Violence and Truth*. DUMOUCHEL, Paul Ed. Canada. Oxford. 1998. p. 179-191.
- ZAMBRANO, María. *La destrucción de las formas*. Bogotá. Unal. 200
- ZIZEK, Slavoj. *Visión de paralaje*. Buenos Aires. F.C.E. 2006.