

LA NUEVA CARNE MORTAL SIN SUTURAS SIMBÓLICAS

THE NEW MORTAL FLESH WITHOUT SYMBOLIC SUTURES

Joaquín Esteban Ortega
Universidad de Valladolid

Resumen: *Como sabemos los procesos de consolidación de la modernidad requirieron de la expulsión de la muerte para afirmar la autonomía de los individuos. Sobre este esquema cultural se están configurando nuestras sociedades actuales. La inmortalidad ahora, parece que sin alma, se abre a fórmulas de individualización cada vez más sofisticadas que se expresan mediante la tecnología o el arte. El horror, el dolor y la caducidad se sobreexponen pretendiendo un retorno analgésico de la muerte. Sin embargo, la aceleración a la que se somete a esta nueva carne líquida convierte esta expiación en una distopía. El presente trabajo analiza ese asunto y, de la mano del discurso artístico contemporáneo, pretende poner en evidencia el ahuecamiento simbólico progresivo al que las fuerzas de la inmediatez y del impacto someten a esa pretendida vuelta de la muerte. Detrás de esta constatación crítica subyace la nostalgia de un regreso auténtico de la muerte que nos permita dejar de tener prisas y volver a ser compasivos.*

Palabras clave: *Inmortalidad sin alma, individualización, distopía carnal, expropiación de la muerte, aceleración, Crash.*

Abstract: *As we know, the processes of consolidation of modernity required the expulsion of death to affirm the autonomy of individuals. Our current societies are being configured on this cultural scheme. Immortality now, it seems, without a soul, is opening up to increasingly sophisticated formulas of individualization expressed through technology or art. Horror, pain and expiration are overexposed pretending an analgesic return of death. However, the acceleration to which this new liquid flesh*

is subjected turns this atonement into a dystopia. This paper analyzes this issue and, hand in hand with contemporary artistic discourse, aims to highlight the progressive symbolic hollowing out to which the forces of immediacy and impact subject this supposed return of death. Behind this critical observation lies the nostalgia for an authentic return of death that allows us to stop being in a hurry and to be compassionate again.

Keywords: *soulless immortality, individualization, carnal dystopia, expropriation of death, acceleration, Crash.*

Muchos somos los que hemos estudiado y seguido de cerca la trayectoria filosófica y la propuesta de pensamiento hermenéutico de Andrés Ortiz Osés. Lamentablemente no tuvimos algunos la suerte de disfrutar de su magisterio directo, pero sí de sus libros y de la amistad estrecha de algunos de sus discípulos y amigos más cercanos como Josetxo Beriain, Luis Garagalza, Patxi Lanceros, José Ángel Bergua o Celso Sánchez Capdequí, entre otros. De su testimonio y de su trabajo proyectado de manera muy plural desde aquella estela de influencia osesiana nos ha gustado, y nos gusta, ser interlocutor. A modo de ejemplo anecdótico que nos pueda servir para perfilar las intenciones de la presente contribución al homenaje que *Estudios Filosóficos* realiza al maestro aragonés, nos gustaría hacer referencia a un episodio vivido y transmitido por nuestro amigo Celso Sánchez en algún momento de la convivencia académica. En cierta ocasión en la que algún alumno se le acercaba a Ortiz Osés intentando transmitirle la posibilidad de neutralizar la ineludible tarea de mediación simbólico-hermenéutica, impulsado probablemente por algún vaho excesivo de misticismo, Ortiz Osés se daba por aludido y reaccionaba de forma muy directa con alguna expresión como: “¡A palo seco, no!”. Esto no quiere decir, evidentemente, que no se contemplara la vía directa del conocimiento, sino más bien que el compromiso con la mediación simbólico-hermenéutica era total. De ese compromiso es del que se nutrió toda su obra. Parece claro, por tanto, que de la herida antropológica se ha de dar cuenta, de un modo u otro, mediante la sutura simbólica. Este extremo radical de la vida humana, tanto a nivel individual como societal, se está viendo horadado por unos desbocados excesos de inmanencia ase-mántica. En lo que sigue, intentaremos seguirle la pista a este imaginario fundamentalista de la contingencia a través de un paradigma, entre otros posibles: el que se expresa mediante el filtro de las imagerías de la nueva inmortalidad, de la nueva carne y de la nueva muerte haciendo todo lo posible por zafarse de la sutura simbólica.

1. SOBRE EL NUEVO ESCENARIO DE LA INMORTALIDAD

Quizás la manera más explícita y reconocida por todos fácilmente de expulsar la muerte en nuestros días es precisamente que se encuentre presente por todas las partes. Los medios nos presentan de manera sobreabundante la violencia y la muerte trivializándose ambas cosas por exceso. Probablemente este extremo tiene que ver con la inercia de la hipervisibilización, del hecho de que todo se tiene que ver, incluso la intimidación, como manifiesta la imaginaria *reality*. Detenerse sobre la significación sociocultural que pueda tener la sintomática de los *reality shows* televisivos lleva, por ejemplo, a Zygmunt Bauman a reflexionar sobre el fenómeno de la expulsión y la supervivencia como modelo de comportamiento extrapolable a las prácticas sociales de la sociedad líquida. Bauman denomina a estas disposiciones organizativas cuentos morales. “Las ‘fábulas morales’ de nuestros días hablan de la iniquidad de la amenaza y de la inminencia de la expulsión, así como de la casi absoluta impotencia humana para eludir ese destino”¹. En los cuentos de antes, el temor, el peligro y la incertidumbre terminaban siendo redimidos y encauzados hacia soluciones adecuadas para ahuyentar el miedo. Hoy no se promete redención alguna, son “ensayos públicos de la muerte”. Ensayos por medio de los cuales se mantiene activo el olvido y la ocultación de la muerte en nuestra cultura actual a través de la banalización de la visión misma de la agonía y de la exclusión; es decir, que ser nominado y por ello someterse a la exclusión, unido a su explícito comportamiento espectacular, se convierte en un entrenamiento banalizador sobre la muerte en el que, por otra parte, la única esperanza posible aceptada por todos es la inmortalidad, la supervivencia y el premio para los ganadores. Los supervivientes se convierten, de este modo, en una sintomática explícita de la anunciada posibilidad latente que existe en nuestro imaginario colectivo de no morir y de negar la muerte.

Tenemos, de este modo, que evitar ser expulsados, no ser nominados. Es lo que permite seguir vivo indefinidamente. Sin embargo, la contrapartida es la de ser constantemente visto. Se trata, como señalábamos antes, de ser hipervisibles y transparentes. Se trata de verlo todo aquí y ahora con efecto de eternidad y, por tanto, se trata de que el espectáculo se mantenga siempre activo, tanto en el imaginario como en nuestras prácticas de consumo. Sobre este asunto del consumo podríamos llamar la atención de cómo la nube del mercado tecnológico y de las comunicaciones del mundo actual nos ha habituado ya a una expresión, bien conocida por todos, que tiene que ver con las estrategias de ventas y con una suerte de interesada fidelidad postmoderna: se trata de la expresión “compromiso de permanencia”. Permanecer como un compromiso, que propone a cambio las ventajas de un consumo “inteligente”

¹ Zygmunt BAUMAN, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 44.

y menos gravoso. Cuanto más permanezca, más ventajas tendré. Es decir, que permanecer siempre es conveniente, pase lo que pase.

En la época líquida del *zapping* sociológico en la que se cambia constantemente de todo, de hábitat, de ropa, de trabajo, de pareja, de teléfono móvil, de amistades, etc., el propio sistema intenta habilitar nuevas fórmulas de fidelización y de estabilidad mediante el incentivo del consumo inteligente. Los cambios frenéticos que trae consigo una vida estructuralmente nómada, aparte de generar desconfianza e incertidumbre, generan una ineludible mutación de la variable inmortalidad, de la variable permanecer, totalmente secularizada e instrumentalizada. Es fácil intuir que el periodo de crisis que atravesamos recupere hábitos obligados de sedentarismo y de endogamia identitaria, ya que la movilidad cuesta dinero. De todos modos, la reflexión que sugiere este ejemplo del que partimos es la de que, por unos motivos u otros, el ser humano, en sus diferentes coyunturas socio-históricas, manifiesta en su estructura antropológica y metafísica alguna suerte de compromiso de permanencia que le facilite las cosas y que le haga la vida menos costosa o absurda. En este caso concreto estamos hablando de permanecer en el consumo, y no podemos olvidar que una proyección evidente del consumismo como modo de vida en el imaginario social tiene que ver con el pánico a lo inconsumible², a aquello que no se puede consumir, a la amenaza a un retorno de lo reprimido, del silencio, de lo simple, de la finitud. Se trata aquí de esa sensación de adueñarnos de nuestro tiempo al apropiarnos de las cosas (no-cosas) y de las ideas que constantemente se producen y se destruyen. Las almas ya no tienen ningún protagonismo en esta nueva tesitura. Lo simbólico se endurece. Son nuestros cuerpos los que ya no quieren ser consumidos y desgastados y, por ello, la nueva carne insiste sobre sí misma y se quiere reinventar como escenario de inmortalidad.

2. EL SUEÑO DE NO CADUCIDAD DE LA CARNE BIOLÓGICA

No es necesario insistir mucho, por tanto, en que un síntoma de la aspiración actual a la inmortalidad es el de terminar con todo tipo de pliegue corporal. Se trata de una sobreabundancia de cuidado corporal que anuncia un nuevo tipo de dualismo materialista en el que, por una parte, va el individuo y, por otra parte, va su instrumento, con el que se identifica. Se trata de un síndrome de hiperhigienización sobre el que se modelan los hábitos de nuestra vida y sobre el que se generan los nuevos modelos de estratificación social sobre el criterio de la belleza física y de la eterna juventud.

Inmortalizar la belleza, no obstante, en el tiempo en el que la belleza ha sido obligada a desparramarse por todas las partes, parece tarea complicada.

² Cf. Ignacio CASTRO REY, *Votos de riqueza. La multitud del consumo y el silencio de la existencia*, Madrid, A. Machado Libros, 2007, p. 40.

Ahora bien, sea como fuere, esa tarea requiere expulsar la muerte. El inmortal, el que quiera ser eternamente joven, parece que irremisiblemente debiera dejarse arrastrar por el hedonismo y la lujuria. ¿Se puede ser vanidoso siendo mortal? ¿Dónde se encuentra la soberbia de la finitud?

La aspiración a ser siempre joven, a renunciar a morir, simbolizado ejemplarmente en el relato fantástico de duplicidades de Dorian Gray, ha supuesto de forma general la explicitación de la soberbia de individuos y grupos imponiendo la arrogancia de su control sobre la muerte a los demás. En el caso concreto de Dorian Gray, no obstante, se adivina la moralina de no aceptar la vida sin hipocresías. Es preciso el convencionalismo regulado para que el alma no se emponzoñe o, también, para que el alma se cansé de morir constantemente. Al parecer hay estrellas de Hollywood (Jim Carrey, Tom Cruise, Denzel Washington) que han sido ya hace tiempo escaneadas con láser para generar clones virtuales destinados a futuras escenas que no quieran hacer o que no entren en los planes de sus seguros. Estas carpetas digitales además son evidentemente la oportunidad obvia de la nueva inmortalidad cinematográfica, del nuevo síndrome Dorian Gray, ya que pueden seguir siendo jóvenes y rutilantes estrellas del cine mientras se enfrentan a su propio envejecimiento físico. De todos modos, hay que reconocer que la aspiración de que nuestros cuerpos permanezcan no siempre tiene que ver con el hecho de que permanezcan vivos. Dos figuras muy conocidas y muy presentes en la iconografía y en el imaginario de nuestra cultura más reciente, como son el vampiro y el zombi, tienen que ver expresamente con nuestro tema de las nuevas inmortalidades. El negocio de ambos siempre se ha venido haciendo en una suerte peculiar de prolongación de la vida más allá de la propia vida. En el caso del vampiro sí que podríamos decir que el asunto tiene que ver con un cierto atractivo por permanecer seductor. Esta figura simbólica tiene que ver más con la individualidad aristocrática, con el refinamiento romántico propio de la Ilustración Europea. Probablemente la elegancia apolínea de la vampirización y de la sangre haya devenido una suerte de neoindividualismo neoliberal en nuestros días. Además, muchos vampiros actuales son adolescentes que pueden vivir de día y que, sorprendentemente, se aguantan las ganas por amor.

Frente a esta figura, la del zombi, que nos interesa más ahora, tiene más que ver con el tribalismo primitivo previo a la modernidad. Quizás Maffesoli esté pensando en los zombis cuando nos habla del tribalismo posmoderno como estructura predominante en las sociedades actuales³. El zombi, a diferencia del vampiro, no es elegante, al contrario. Y además su esperpéntico lenguaje no verbal permite a los expertos hablar de clownificación del zombi. Ya no es la exquisitez de la sangre lo que nos anima, sino la carne y la visceralidad.

³ Cf. Michel MAFFESOLI, *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades postmodernas*, Madrid-México, Siglo XXI, 2004.

Nos interesa mucho el hecho de que el zombi nos permita hablar de lo que intentamos ocultar, de lo que calla y está en silencio, de lo que queremos hacer siempre invisible⁴. Detrás de su imaginario, desde principios de siglo XX, especialmente el cinematográfico, se articula siempre una sintomática social, una crítica y un análisis de los conflictos humanos. Podría decirse que la muerte (lo real), constantemente silenciada por la realidad y sus representaciones dobles de todas las índoles, se muestra en la radical ambivalencia de un sujeto que, estando ya muerto, quiere por inercia seguir apareciendo vivo el espectro del simulacro. Más que nunca vivimos en dos mundos, en la inercia de uno desaparecido que se mantiene ante la falta de alternativa y el constante tanteo sobre los límites. Nómadas que viven siempre para no morir. Consumir para seguir vivos. Zombis en el centro comercial, como en la película de G. Romero de 1978 *Zombi*, en la que en un momento determinado se dice de los zombis mientras vagan por un inmenso centro comercial: "Este lugar jugaba un papel importante en sus vidas".

Los zombis nos devuelven bien el reflejo de lo que somos; nos reflejan bien el hecho de quedar infectados por la igualdad, de no mantener viva nuestra individualidad, de que muera la ilusión de nuestra identidad. Queremos que continúe el espectáculo a toda costa y ahí quedamos atrapados como auténticos muertos vivientes. Como decía Guy Debord: "El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente"⁵. O sea que la espectacularización es el hábitat del zombi postmoderno que nos convierte en masa y nos desdibuja la diferencia, como decíamos.

Hay que decir, por otra parte, que la ciencia actual, y no hablamos de la ciencia ficción (el cine nos ofrecería montones de ejemplos), nos empieza a proponer de manera efectiva la posibilidad de alargar la vida. Como ya nos van explicando las actuales investigaciones sobre el asunto, el envejecimiento tiene que ver con el acortamiento de los telómeros, situados en los extremos de los cromosomas. Cada vez que las células se dividen los telómeros se acortan y esto provoca que la célula vaya envejeciendo. Al parecer, el acortamiento se va atenuando por la actividad enzimática de la telomerasa, que es una ribonucleoproteína que asegura la longitud del cromosoma mediante la adición de secuencias teloméricas. La activación de la telomerasa, por tanto, implica la inmortalidad de algunas de las células humanas. Lo que ocurre, no obstante, es que existe en todo esto una ambivalencia, desventaja quizás; y es que la activación de la telomerasa, que en sí misma no es cancerígena, acentúa el proceso de inmortalidad que causa el cáncer, es decir, que la enzima, además de proporcionar un alargamiento de la vida, lo puede acortar radicalizando el olvido de morir de las células en un fenómeno denominado apoptosis. La

⁴ Cf. Jorge FERNÁNDEZ GONZALO, *Filosofía zombi*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 37.

⁵ Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, cit. en Jorge FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 30.

apoptosis viene a ser algo así como un suicidio celular programado para eliminar aquellas que son superfluas, defectuosas o que ya no sirven. Este fenómeno es fundamental para la vida. La célula en él participa en su propia destrucción de manera silenciosa, sin desórdenes, sin inflamación, etc. La famosa selección natural parece funcionar en los niveles biológicos más básicos. Unas que mueren para que otras sobrevivan. Ahora bien, el problema es con aquellas células que quieren ser inmortales, con las que se olvidan de morir, las que se resisten a la apoptosis, que son precisamente las que niegan la vida del conjunto. En el nivel básico de interpretación de todo esto quizás podríamos plantear la analogía de que la aspiración constante de los humanos a la inmortalidad puede ser entendida como un tipo simbólico de cáncer, y que la auténtica terapia pueda terminar siendo la de someter lúcidamente a los cuerpos a las fuerzas de la caducidad y a un diálogo sensato y constante con la muerte. Algunas muestras del arte contemporáneo nos ayudan a reconocer nuestro entumecimiento y la laceración de nuestra contingencia.

El dolor, la enfermedad y la muerte pueden, o no, ser mostrados. Lo que el imaginario subyacente a una determinada cultura establezca sobre este asunto en cada caso nos pondrá en relación directa con el modo que tenemos de relacionarnos con los demás. Hoy, más que nunca, convivimos con un fetichismo corporal y de consumo muy descargado de densidad simbólica que se concreta y exhibe en películas y anuncios publicitarios mediante la erótica de cuerpos jóvenes, sanos, vigorosos, bellos y deseables. Sin embargo, al mismo tiempo y obligando a la hermenéutica corporal de nuestro imaginario contemporáneo a convivir con la ambivalencia, encontramos una muy activa iconografía del horror, del dolor, de la laceración, de la fragmentación, de la enfermedad y de la muerte, reflejada de manera muy polémica en los medios, en el cine y, de manera especial, en las distintas manifestaciones del arte contemporáneo.

Nos gustaría reseñar, entre otros, algunos artistas muy interesantes para ilustrar nuestro discurso sobre la abierta y creativa explicitación de la vejez, la discriminación, la enfermedad y la muerte: el hiperrealismo de la pintora Aleah Chapin, mostrándonos sobre todo a una mujer hermosa y apropiada se sí, de su identidad y de la vejez de su cuerpo desnudo tantas veces evitada; los autoretratos de John Coplans, en los que manifiesta la fragmentariedad de la vejez de un cuerpo ocultado y desconocido; la obra expresionista de Jean Rustin, en la que se hace eco del paso del tiempo y de la angustia a través de los solitarios protagonistas que representa; el reto de las fotografías de Manabu Yamanaka, intentando neutralizar la exclusión de lo deforme, de lo inacabado y de la miseria mediante imágenes de cuerpos diferentes, y de mendigos; el trabajo fotográfico de Beate Lakotta y Walter Schels, mostrándonos exactamente el límite entre la vida y la muerte mediante rostros en primer plano de hombres, mujeres y niños enfermos terminales, primero vivos y luego fallecidos tras unas semanas; el experimento también biográfico del fotógrafo Agelo

Merendino, retratando a su esposa a lo largo de todo el proceso de enfermedad hasta su muerte; la beligerancia crítica de Jo Spence y Hannah Wilke con sus fotografías, haciendo de su propia enfermedad una reivindicación para la vida, etc.

Algunos artistas mezclan lo abyecto con la caducidad. El que lo abyecto, lo oculto, lo rechazado, junto con otras degradaciones antimetafísicas, se haya convertido en motivo importante de manifestación en el arte actual parece anunciar que aquella famosa “mierda” de Manzoni ha devenido inercialmente una descomposición simbólica en el proceso de inestabilización de cualquier seguridad posible. La evanescencia de la temporalidad y de la finitud, en este sentido, se ha incorporado plenamente a la sensibilidad artística postmoderna como vamos viendo. El arte parece que, de manera general, por supuesto, ya no tiene la aspiración de ser puerta simbólica de la trascendencia o el vehículo de la inmortalidad tradicional y de la congelación del tiempo. Vemos cómo el arte actual manifiesta un nuevo tipo de inmortalidad deseada con otras características cuyo hilo conductor es el de la paralización del tiempo para conseguir sustraernos de la muerte.

Efectivamente, la sujeción del tiempo reclama una suerte de peregrina permanencia, al margen de lo esencial, que sirva idealmente de referencia semántica. Sin embargo, el arte líquido, en el que podría enmarcarse lo que venimos diciendo, tal y como lo caracteriza Zygmunt Bauman, es aquel que surge de la conciencia y de la sensación de que la línea divisoria entre lo generativo y lo destructivo es evanescente⁶. Bauman se apoya en los planteamientos artísticos de Gustav Metzger, para quien los elementos que componen una obra tienen ya, desde su misma creación, insertas la huella de su finitud. Nos lo mostró en sus lienzos de escayola que iban perdiendo trozos poco a poco desde el momento mismo de su instalación. El arte líquido quiere instalarse en las “instalaciones” de lo efímero; convertir lo efímero en tema eterno: el éxtasis del instante eterno del que nos hablaría Maffesoli⁷. Parece verdaderamente difícil que el arte, hoy por hoy, pueda volver a jugar con las aspiraciones de la inmortalidad clásica en un tiempo como el del consumo que, por definición, quiere abastecerse de manera un tanto torticera de lo mortal y de lo cotidiano. Quizás sea esta, sin duda, una de las claves sociológicas para comprender el arte actual tan bien animado por los sutiles juegos del mercado. Alguna consideración específica más a través de un ejemplo puede permitirnos ir recapitulando desde otra perspectiva.

La conocida obra de Demian Hirst nos sirve verdaderamente como ejemplo de mercantilización de la contingencia en la que inexorablemente se ha instalado la era postmetafísica. Podríamos decir, por tanto, que sus trabajos e

⁶ Cf. Zygmunt BAUMAN et al., *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007, p. 35.

⁷ Cf. Michel MAFFESOLI, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Barcelona, Paidós, 2001.

instalaciones, tienen que ver con la espectacularización líquida de la tragedia corporal-carnal de la contingencia y, por extensión, con los excesos de la hiperrrepresentación conceptual. Tragedia explícitamente simulada de la corporalidad líquida en su degradación que no remite más que a la representación de sí misma cuando fracasa en su intención de paralizar la caducidad. La mayor parte del trabajo de Hirst parece que quiere replantear existencialmente la cuestión de la enfermedad, de los ciclos vitales y de la mortalidad. Las vitrinas en las que introduce animales seccionados suspendidos en formaldehído, o las vitrinas repletas de ordenados medicamentos con los que alejar a la muerte, o las anatomías que por ser tan explícitas se convierten en una ironía extravagante, son muestra de estas preocupaciones. Para Bauman, en la medida en que el arte líquido es expresión de lo efímero y de la simultaneidad entre la creación y la destrucción, la obra de Hirst podría encarnar tales presupuestos. “Hirst –señala– desearía controlar la inevitabilidad de la muerte; y lo hace, ciertamente, no animando la materia muerta sino paralizando la decadencia de la materia viva; [...] quiere parar la muerte justo un instante antes de que se produzca, como una especie de ‘mortalidad suspendida’”⁸. El caos, la incertidumbre, la caducidad ya no están ocultos, sino que se nos hace rabiosamente presente; pero no lo olvidemos, necesariamente espectacularizado y comercializado. Incluso la aguda mirada del Bauman analista se ha visto cegada por las luces de neón de la fiesta estética creyendo ver en Hirst un soporte para sus argumentos sobre el carácter trágico de la licuefacción.

Con objeto de concluir este apartado a partir de todos estos ejemplos propuestos, podríamos afirmar con el teórico y crítico del arte Hal Foster “el retorno de lo real”; y si se nos permite darle forma, de manera un tanto heterodoxa, a esta reclamación lacaniana nos gustaría añadir “el retorno del hombre”: de la negatividad, de la parte maldita expulsada, de la sombra, de ese espacio-tiempo imposible en el que se habilita la radicalidad de la compasión, en el que la carnalidad y su caducidad pueden llegar a convertirse en un programa político basado en la radical compasión, en el radical com-padecimiento. Cuerpos enfermos, viejos, lacerados y muertos que se hacen visibles sustrayéndonos, en alguna medida, de la clausura ética a la que nos somete el espectáculo de la hipervisibilidad en el que quedamos absolutamente ciegos e insensibles. Podría parecer que, con ellos, intuyéramos de manera silenciosa un cierto retorno afirmativo y simbólico de la muerte. ¿Es eso verdaderamente así?

3. LA LACERACIÓN DE LOS CUERPOS COMO ASPIRACIÓN ANALGÉSICA DEL RETORNO

Con Vermeer como paradigma de una pintura de la transparencia y la inalterabilidad intemporal de las cosas, la caducidad se convierte en esa expresión

⁸ Zygmunt BAUMAN et al., *Arte, ¿líquido?*, pp. 12-13.

de la materia de la cual nos tenemos que sustraer. Pensemos en muchas de sus obras, pero especialmente en la blancura pálida de su *Joven de la perla*, o *Muchacha con turbante* (1665-1667). La forma pura, en el contexto que estamos teniendo en cuenta, nos iba remitiendo poco a poco hacia una anorexia del representar. La pintura se sustentaba en una "lógica estética de la anemia", como nos dice Pere Salabert⁹. Ahora bien, al entrar en la modernidad, progresivamente, vemos cómo se va oponiendo la caducidad a la duración, la efusión o el derrame de las formas a la contención. En el arte entra el tiempo, como en el ser heideggeriano, y se empieza a tener en cuenta la sensibilidad, lo eventual, que poco a poco empieza a filtrarse con la sangre. "Llamo suculento sigue señalando Salabert— a este arte que interroga nuevamente el cuerpo, que recupera la materia, impulsa su retorno al tiempo y la mundanidad y por tanto indaga en la corrupción. Arte suculento: substancialidad de la carne, presencia copiosa, cuerpo opulento"¹⁰.

Esta suculencia de la carne ha tenido un acompañamiento antropológico. Obras de referencia como *El pensamiento salvaje* (1962) de Lévi-Strauss, que acercaban estructuralmente los comportamientos culturales de los grupos a lo largo de la historia superando las cesuras distintivas del evolucionismo, hacían que un buen número de artistas del accionismo encontraran los rituales primitivos muy cercanos a sus intereses para expresar, teniendo la carne y el cuerpo como protagonista, claves universales de comportamiento como las asociadas con los tránsitos del nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte (Van Gennep; Segalen). Ana Mendieta, Gina Pane, Tania Bruguera, Marina Abramovic, Chris Burden, Prem Sarjo y otros performers convierten sus cuerpos en escenario de representación. Los usan, experimentan con ellos hasta los límites socialmente establecidos e incluso, en ocasiones, más allá. La idea fundamental de este recorrido es poder acercarnos al olvido del yo, que podemos denominar la disolución líquida de la identidad. Estos artistas se desnudan, se afean, se cortan la piel, ponen en peligro su vida, se caen al vacío, se automutilan, se hacen disparar, se besan hasta caer rendidos, meten sus manos en sangre animal, cometen delitos, se entierran, etc. Ahora bien, este vínculo estrecho, esta hibridación, en los términos de nuestro trabajo, en la estructura antropológica entre el arte y el ritual ha sufrido tras la modernidad una experimentación casi frenética en torno a los límites. Se ha convertido al cuerpo en el laboratorio en el que poner a prueba el carácter informe de la cultura líquida. Se ratifica la tesis de Mary Douglas al afirmar que "el control corporal constituye una expresión del control social y que el abandono del control corporal en el ritual corresponde a las exigencias de la experiencia social que se expresa"¹¹. Pensemos en una experiencia social como la nuestra,

⁹ Pere SALABERT, *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Barcelona, Laertes, 2003, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹ Mary DOUGLAS, *Símbolos naturales*, Madrid, Alianza, 1978, p. 94.

con las referencias poco perfiladas, que convierte un buen número de comportamientos en rituales de iniciación hacia no se sabe qué. Ya no el cuerpo, sino la expresa materialidad de la carne obra como instrumento sobre el que intervenir para anunciar el retorno del dolor, la caducidad, la indistinción de los géneros y la muerte.

El cuerpo apolíneo frente a la dionisiaca carne –señala Teresa Aguilar– configura la esfera de la representación mimética, aquella que aboga por el cuerpo en detrimento de la carne y lo informe, lo ilimitado, lo que atenta contra la representación reconocible. Pero cuando ésta se rebela en un movimiento de recarnalización invade lo informe del cuerpo a través de su desfiguración, mutilación, expansión fuera de los límites de un cuerpo-figura, y es entonces el cuerpo mismo informe por el desbordamiento de la carne por los límites impuestos por el cuerpo. La carne sale fuera del cuerpo. (...) La propia definición del ser humano queda en suspensión¹².

Un Chris Burden disparado según el guion de una de sus performances, o crucificado a un Volkswagen en otra; la ritualidad sangrienta y sacrificial de los accionistas vieneses, pensemos en Herman Nitsch en los años 60-70; el intento de superar la desaparición de la divinidad y de sujetar el tiempo y la caducidad en los animales crucificados y sumergidos en formol por parte del artista británico Damien Hirst; la plastinación de cadáveres confiriéndoles posturas escultóricas por parte del médico-artista alemán Gunter von Hagens; la extrema delgadez, la anorexia vital y la constante automutilación de su cuerpo esquelético en el caso del fotógrafo y performer español David Nebra; las deformaciones, la monstruosidad, los cadáveres decapitados, etc, del provocador fotógrafo Joel-Peter Witkin; y de igual modo, las fotografías absolutamente transgresoras sobre la muerte, la corporalidad, la moralidad y la sexualidad establecida de Andrés Serrano; el uso directo y muy difícil de digerir de las consecuencias de la muerte violenta por parte de la artista mexicana Teresa Margolles para poner en evidencia el dolor y el sufrimiento que causa la delincuencia en su país, etc. En estos artistas, señalados como muestra entre otros, el cuerpo parece retornar a lo real (Hal Foster); de algún modo, también, reclamando la negatividad de la parte maldita neutralizada por las múltiples formas de consenso y de alivio social. Al margen de la transgresión, parece pronunciarse también una reapropiación humana del dolor a través de una estética de la llaga, de la herida y del contacto directo con los cadáveres y la muerte. El cuerpo acaba siendo entendido como única e insoslayable verdad sobre la que actuar y sobre la que reinventarse frente a la uniformización de los comportamientos. Lo que ocurre es que esta explicitación de la caducidad, para ser asimilada, requiere la lentitud de la materia, y

¹² Teresa AGUILAR GARCÍA, *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*, Madrid, Casimiro, 2013, p. 15.

nuestra época de las prisas se ve incapacitada para ello. La nueva carne estalla en su propia inmanencia y se pone en movimiento de manera frenética. En su aceleración constante termina ahuecando esa intuición silenciosa y simbólica del retorno de la muerte para reclamar una inmortalidad seca, postorgánica y transhumana.

4. PRÓTESIS Y CARNES POSTORGÁNICAS: EL AHUECAMIENTO DEL RETORNO

Constatada la intuición cultural y artística que recupera el tiempo y la caducidad de la carne para la vida, el problema planteado tiene que ver con la cadencia; es decir, con que la experiencia misma del tiempo sea inaprehensible debido a la acelerada expresión de los entes inmersos aún en plena diferencia ontológica. Si todos hemos podido corroborar que la modernidad y sus procesos de individualización tienen en el movimiento, la automovilización y el coche sus paradigmas de comprensión y composición, ¿en qué manera a la caducidad de los cuerpos le afecta la constatada cultura del impacto y del accidente total de la técnica? ¿Cómo y para qué narrar la inaprehensibilidad de los cuerpos a causa de la aceleración? ¿Cuáles son los vínculos verdaderos entre, por ejemplo, el emblema protésico del automóvil y el ser humano? Estamos hablando del dominio de lo instantáneo, de lo hipervisible; de esa inercia que impide las mediaciones hermenéutico-simbólicas. Verlo todo, ahora, inmediatamente. La hiperrealidad es un producto de la velocidad, de la sobreexcitante instantaneidad de las cosas y de las imágenes. Se anuncia una desubstanciación de la mirada en la que no cabe tiempo para suturar las heridas, el dolor o la vejez.

Todo –afirma Virilio– conduce a un orden de visibilidad cronoscópica o dromoscópica. El tiempo ya no es un tiempo que pasa, sino un tiempo que se expone, intensivo, capaz de reemplazar el tiempo extensivo de los calendarios y de la historia. El resultado de este nuevo estado de cosas, del predominio de los medios audiovisuales, es la decadencia de la mirada, de la visión directa. Un desarrollo sin precedentes de la industrialización de la visión que reemplaza a la contemplación del entorno¹³.

La mirada serena, que reposando sobre los pliegues de la piel podría traer a la muerte de vuelta para la vida, queda neutralizada por la mera espectacularización de las cosas.

Un aspecto especialmente sugerente que le preocupó a Virilio desde los años sesenta, en su conexión con alguno de los planteamientos situacionistas, era el hecho de que la sociedad del espectáculo, entre otras cosas, tenía el

¹³ Paul VIRILIO, *El procedimiento silencio*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 30.

poder de disponer sobre la movilidad de los individuos anclándolos espacio-temporalmente ante sus televisores y aislándoles en sus casas, determinando todo tipo de suerte de extensión tecnológica doméstica de sus propios cuerpos. Ya por aquella época Virilio y su grupo de trabajo en arquitectura y urbanismo trabajaban críticamente con el fin de liberar al cuerpo de las múltiples prótesis, del ascensor y, de manera especial, del automóvil, que terminaba por convertir a los hombres en discapacitados motores¹⁴. “Es la circulación lo que debe volverse habitable, nos dice, y no la arquitectura hacerse móvil. Volvemos a la topología, a la coreografía, y al retorno del cuerpo. En el auto (móvil), el cuerpo está muerto”¹⁵. Alienados los cuerpos en sus aceleradas prótesis, el protagonismo de la corporalidad como hilo conductor de nuestro tiempo lleva hasta sus últimas consecuencias la radicalización de un proceso kenótico (de abajamiento) en el que ya no hay referente o, incluso, proyecta un nuevo tipo de desdoblamiento metafísico en la despedida instrumental de los cuerpos líquidos. Planteado de otro modo: ¿de verdad se le abre alguna posibilidad de reivindicación al pensamiento trágico a partir de la espectacularización de la nueva carnalidad postorgánica? ¿No será esta reclamación erótica y tecnológica de la carne y de la propia muerte el modo más actual de su expulsión al sublimarla en su más abyecta inmanencia?

Para reflexionar sobre la intuición que late tras estos interrogantes nos ayudaremos de un relato literario y cinematográfico especialmente adecuado. Se trata de *Crash*, la novela de J.G. Ballard que David Cronenberg convirtió en película en 1996. Nos instalaremos, por tanto, en un escenario distópico y muy complejo en el que los personajes y sus cuerpos se sienten atraídos mediante la fuerza de las dos grandes pulsiones, la muerte y el eros, por la prótesis automovilística y por su excitante tendencia hacia el accidente. Consideraremos, en primer lugar, la posible implicación que pueda tener todo esto en la denominada “nueva carne”; rastreamos, en segundo lugar, los temas de la película que más nos interesan atendiendo a los presupuestos que estamos manteniendo; en tercer lugar, intentaremos reflexionar brevemente sobre el fenómeno del impacto, el accidente, y su genealogía en la velocidad como nueva metafísica de la licuefacción; y concluiremos ratificando el engaño y haciendo una trágica referencia al vínculo irreductible entre la vida y la muerte.

4.1. Los límites de la nueva carne

No parece fácil definir lo que sea la nueva carne. En los últimos veinte o treinta años, diferentes manifestaciones creativas (arte, literatura, diseño, cine) han reivindicado la monstruosidad inherente en el cuerpo humano. La

¹⁴ Cf. Paul VIRILIO, *Amanecer crepuscular*, México-Buenos Aires, FCE, 2003, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

conocida artista alemana Jana Sterbak, con sus vestidos de carne (finales de los ochenta), pretendía reivindicar los sentimientos para el cuerpo y sus impurezas frente a la inercia que ha vinculado siempre a estos con el espíritu. Desde otra perspectiva, el accionismo vienés intentó ritualizar la carne para encontrar espacios de inmortalización no necesariamente vinculados al alma. De algún modo, hemos ido viendo cómo los artistas han ido haciendo suyos los terrores que desde siempre han anidado en el espíritu humano dándoles forma de supuración, deformidad, cirugía extrema, manipulación genética, carne apaleada, injertos tecnológicos, sexo violento, flujos corporales de toda índole. La nueva carne, en connivencia con el giro corporal de nuestra cultura, es una tentativa de transformación del ser humano en tanto que criatura devenida netamente material y física.

Podría decirse que la renuncia al sistematismo orgánico y apolíneo de un cuerpo ordenado es también un cierto anuncio de su despedida. El que el cuerpo de esta nueva carne del gore (gorno) desorganice, se desprenda, mutilo o autofagocite sus propios órganos pareciera querer proyectar sobre la abyección de la carne pura y su monstruosidad un peculiar tipo de evocación sagrada y de conjuración de la muerte como pudrición. ¿Se tratará quizás de la absoluta explicitación de la pudrición como analgésico expiatorio? Una evocación de este tipo mantiene la estructura dramática y metafísica de la resolución en un objeto simbólico que nos trasciende (la víscera), pero no consigue, a nuestro entender, hacer presente en lo real la contradicción irresoluble y trágica de la contingencia. *Crash* parece que quisiera proponernos, a través de una importante fuerza implícita, la desaparición de lo orgánico no por defecto, sino por exceso, al injertar los cuerpos con la tecnología. La preocupación por la muerte y por el conflicto existencial, reconocida por Cronenberg en diversas entrevistas, recibe el filtro de la tecnología para hacer que lo monstruoso ya no tenga que ver con la alteridad, sino con algo que está explícitamente en nosotros mismos. Una monstruosidad, en este caso mecánica, que facilita a la carne su espontánea vinculación con los objetos. En el caso de *Videodrome* (1983), por ejemplo, la televisión se convierte en un órgano más del protagonista albergando las imágenes en sus entrañas. Ahora bien, me parece que este planteamiento no es del todo claro, ya que la manipulación de la carne lo que verdaderamente pretende es manipular el tiempo y neutralizar la pasión de morir. Pensemos en el conocido Günther Von Hagens y en su técnica de plastinación, mediante la cual manipula cadáveres para convertirlos en esculturas de tiempo detenido.

En el caso concreto de la novela-película que nos sirve de apoyo para esta reflexión, el problema que se plantea es cuando el injerto monstruoso se convierte en prótesis liberadora, anulando, o pretendiendo anular de nuevo, la fuerza semántica de la contingencia. El injerto-coche que nos ocupa, y sus remisiones iconográficas a la monstruosidad de la herida, parece que se vuelven

a convertir en una nueva suerte de analgésico en el desdoblamiento líquido de la nueva carne. En este sentido, la tesis de lectura que queremos mantener aquí, en este caso a través de *Crash*, es que la nueva carne, en connivencia con la velocidad y la aceleración a la que nos ha sometido nuestra civilización, presenta una espectacularización (instrumentalización) de la corporalidad, de la muerte y del deseo. En este espectáculo se termina, precisamente, neutralizando su radical dimensión trágica al anunciar el fin del cuerpo mediante otro tipo nuevo de desdoblamiento (dualismo) terapéutico.

Superada la condena metafísica, judeocristiana, al Prometeo moderno, es decir, a ese Frankenstein (1818) en quien se evidencia la sintomática de la *hybris* hecha carne, el positivismo científico de la revolución industrial invertirá esa mirada de repugnancia y temor con respecto a la autocreación del hombre en favor de la mejora de la raza humana y de las condiciones de vida. Sin embargo, tras los ochenta, en la era postcronenberg, lo que caracteriza a la nueva carne no es ni la condena judeocristiana ni el ingenuo optimismo científico del superhombre. La nueva carne es un producto de la licuefacción, de la incertidumbre y de la ambigüedad moral que exigen una reorientación material de la existencia. Ya decimos: contorsiones, caras bestiales, muecas diabólicas, fluidos corporales, automutilaciones, morgue... Por tanto, la nueva carne, y no solo por esta escapada de fluidos fisiológicos, ha de ser enmarcada en el proceso de licuefacción mediante el cual, según la conocida metáfora de Bauman, cabe describir nuestro mundo.

4.2. *Crash* y la excitación del accidente

Nada más comenzar la película nos sorprendió un seno de Catherine apretándose contra la carcasa del motor de una avioneta. Bien pudiera tratarse de un anuncio de que los cuerpos pretenden insertarse en las máquinas para intentar una nueva síntesis entre el deseo, el sexo y la muerte. Por su parte, el impacto, el accidente de tráfico de James y de Helen también al inicio, consigue sujetar sus miradas, detener el tiempo y, por ello, concentrar la vida y la muerte en aquel instante. El posterior reencuentro de los dos personajes se realiza en el espacio de la única memoria compartible que pueden tener: en la memoria artificial del impacto, en el automóvil destrozado que les liberó por un momento de un tiempo inasumible. Parecería como si, gracias al golpe, se recobrará una cierta escala humana olvidada que activa el deseo; sin embargo, terminamos por tener la sensación de que lo que vemos representado es el estallido de la relación pura (Giddens), que también es descrito por Bauman como *amor líquido*.

Para Vaughan el éxtasis del impacto parece recobrar un tiempo humano que se idolatra patológicamente. El impacto se convierte en una nueva aspiración para el futuro, en una paradójica distopía, una idealización enferma de lo que podría ser aquel tiempo humano de deseo y de caducidad. "Somos el futuro –dice el personaje–. Estamos atrayendo hacia nosotros una

psicopatología benévola. Por ejemplo, el choque de un automóvil resulta al final un hecho más fecundo que destructivo. Es una liberación de energía sexual". Sexo de impacto, efectivamente, tal y como decíamos antes.

La espectacularización, la reproducción, la repetición de accidentes míticos, de choques cuasi sagrados que ritualmente conduce y oficia Vaughan, se convierte en la representación escénica de un nuevo desdoblamiento metafísico y de la nueva profecía. Ahora bien, en el ritual que permite esperar el accidente, mientras se prepara el impacto final, se vuelve a recurrir al relato y a la observación: "El motor y las ruedas de su coche –relata Catherine– quedaron empotrados en el asiento del conductor. La sangre aún manchaba el capó formando pequeñas serpentinas de seda negra que desaparecían por los agujeros de los limpiaparabrisas. Las gotas estaban esparcidas por todo el asiento y el volante". Se trata de un relato expresamente masturbatorio en el que se vincula el orgasmo con una suerte de repetición tántrica y mítica sobre el origen del sentido, es decir, en el que se reanima la pasión doble por el fundamento de lo que hay o de lo que nos gustaría que hubiera. Pero, como decíamos, el tiempo de espera más que humano también se ocupa en la observancia de actos sexuales como si fueran accidentes de tráfico y de accidentes de tráfico convertidos en actos sexuales, que además Vaughan registra y fotografía de un modo muy similar a como nos tenía acostumbrados Andy Warhol. La comunidad de iniciados se reúne en torno a tales registros y documentos televisivos que muestran accidentes de tráfico y muestras de impactos experimentales.

Además, las cicatrices que estigmatizan a los integrantes de esta peculiar comunidad de iniciados se convierten en el símbolo icónico de un nuevo tipo de monstruosidad y de nueva carne que pretende ser liberadora. El personaje de Gabriele, en este sentido, es el emblema de lo que decimos. La aparatosa herida vulvar de su pierna sustentada por un andamio metálico consigue desencajar de deseo a James Ballard. Nos hallamos ante la paradójica sacralización erótica de la muerte evocada en las consecuencias de la velocidad protésica y en el impacto consecuente de los cuerpos.

4.3. *La carne acelerada*

Tenemos, por tanto, que esta pornografía del accidente acaba convirtiéndose en una performance a través del filtro pretendidamente artístico de los montajes fotográficos de Vaughan. Pere Salabert incide en la posibilidad de arte que encierra este ritual erótico-protésico sobre el que expiar la muerte:

La carrera de los cuerpos hacia la propia destrucción, nos dice, se ve compensada por las composturas protésicas que, una tras otra, los transforman en máquinas (...) La fascinación que experimentan los personajes por el accidente automovilístico, el *crash*, hace de él un segundo origen aventurado

para el cuerpo, un renacimiento tras el cual será sometido al lento remodelado tecnológico que lo transformará en obra de arte¹⁶.

Este acontecimiento artístico implícito para Vaughan en el impacto quiere tener siempre presente la hibridación de la nueva carne con la tecnología del proyectil automovilístico. Por mucho que Vaughan interprete con una mera especie de prueba iniciática la idea de remodelar el cuerpo humano mediante la tecnología, parece que implícito en todo este escenario pornográfico de la velocidad se encuentra efectivamente algo de esto. Se hace preciso liberarse de la seguridad que pretende el cinturón cuando uno se introduce en el interior del coche para convertirse en parte material del flujo; es preciso injertarse en el automóvil. Únicamente así existe la posibilidad del nuevo éxtasis artificial del impacto. Más que nunca esta nueva especie de adoración significa despedirse del cuerpo. La causa es esta nueva contaminación dualista de la velocidad a la que quedan sometidos los protagonistas: James Ballard y su esposa quedarán al final a la expectativa de un impacto final, como el de Vaughan. La consecuencia será la instrumentalización de la muerte y, por tanto, que su rescate se ahuecará al ser únicamente estético y no ser planteado como un fin en sí mismo.

El accidente inicial de James con el que se abre la película le inculca un cierto orden a su deseo sin referencias. La constatación de la parada radical, que ya no es solo una mera intuición, significa la muerte; le permite ahora sentirse flujo de manera consciente y contemplar con sus prismáticos una nueva densidad erótica en el fluir del tráfico por las autopistas. La nueva carne instrumentalizada requiere la transgresión morbosa y tecnológica porque no puede parar. Sin embargo, el carácter paradójico del asunto se encuentra en la seducción erótica, pornográfica, de la parada, ya que parar, como decimos, significa morir. En la parada, en el accidente, se produce el éxtasis, el límite de la vida en la muerte y de la muerte en la vida. La pareja protagonista vive extasiada ante la marea permanente de automóviles en el horizonte de la autopista que tienen como paisaje de fondo en sus vidas. Se trata de un paisaje de flujos, un paisaje de coches con el que se ha venido decorando estructuralmente nuestra civilización en el último siglo. Ballard, el escritor, nos dice en las páginas iniciales de su novela: "A lo largo de *Crash* he tratado el automóvil no sólo como una metáfora sexual, sino también como una metáfora total de la vida del hombre en la sociedad contemporánea"¹⁷.

Si el siglo XX vio crecer el protagonismo de las mujeres en la vida pública, el automóvil fue un símbolo de su liberación. Un ejemplo es el conocido cuadro de 1925 *Autorretrato*, de la artista polaca Tamara de Lempicka, donde se quiso ella misma al volante de un Bugatti verde. Esta obra, señala Giucci, "atestigua la importancia del automóvil como signo de la liberación. Al contrario de Marinetti,

¹⁶ Pere SALABERT, *op. cit.*, p. 262.

¹⁷ J. G. BALLARD, *Crash*, Barcelona, Minotauro, 2008, p. 12.

Lempicka optó por una versión estática del movimiento, pero en esa versión la mujer dominaba el volante, es decir, el mundo¹⁸. Esta imagen representaba “el sueño de control y de distinción. Hay algo de la mujer fatal en Lempicka, algo que se apoderaba de los emblemas masculinos y los dirigía a su gusto. También la colocaba como dueña de la tecnología, sin perder su dimensión femenina¹⁹”.

Si recordamos, a principios del siglo XX los futuristas, liderados por Filippo Marinetti –quien luego sería un entusiasta de Mussolini– vieron en la civilización del automóvil un signo de la velocidad típica de los nuevos tiempos, una fuerza que arrasaba con el pasado y con las tradiciones del arte clásico. Esto es: un *coupé* Bugatti era tan hermoso, o más, que una estatua griega. Giucci apunta que Marinetti “llevó al extremo artístico una pasión colectiva por el objeto técnico”, transformó al auto “en un emblema del aniquilamiento del tiempo y del espacio”. Con el Futurismo italiano, “el coche pasó a ser una extensión del ser humano, una prótesis²⁰”.

Como es bien sabido Paul Virilio es muy crítico con el futurismo. El único arte al que remite esto es el arte de la guerra²¹. Para Virilio, con el futurismo, el hombre, que acaba siendo superhombre sobreinjertado, desaparece en forma de cuerpo metálico en el que efectivamente se aniquila la escala humana al aniquilarse el tiempo y el espacio a través de la sacralizada velocidad. A diferencia de la fluidez, que conserva su componente material y corpóreo, la velocidad tiene un componente conceptual y abstracto que impregna todas las capas de la dinámica social y del propio imaginario colectivo del mundo contemporáneo. La velocidad es incontrolable e implica el accidente como forma de ser inevitable. “Hasta que no hagamos la revolución dromocrática o dromológica, nos encaminamos hacia el accidente global, integral²²”.

5. REFLEXIÓN FINAL, O SOBRE EL DESCUBRIMIENTO DEL ENGAÑO

Concluimos ya. Hemos visto cómo algunas muestras del arte contemporáneo han querido dar testimonio del olvido simbólico de la muerte y del dolor en estas sociedades nuestras de corte analgésico. Parecería que tal testimonio nos permitiera recuperar la vida en su totalidad y, de ese modo, ser de nuevo sensibles al dolor y la caducidad para poder enfrentarnos a nuestra existencia al margen de los simulacros. Pero lo cierto es que un retorno de esta magnitud requiere

¹⁸ Guillermo GIUCCI, *La vida cultural del automóvil. Rutas de la modernidad cinética*, Buenos Aires, Prometeo, 2007, p. 200.

¹⁹ *Ibid.*, p. 202.

²⁰ *Ibid.*, pp. 150-152.

²¹ Cf. Paul VIRILIO, *Velocidad y política*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2006.

²² Paul VIRILIO, *Amanecer*, p. 70.

de una conveniente disposición espacio-temporal y de una cadencia vital adecuada. Entre otros imaginarios propios de las sociedades hipermodernas (Lipovetsky), el de la aceleración, que nos convierte en nómadas identitarios (Maffesoli), que nos condena a habitar no lugares (Auge), que nos imposibilita el intercambio con el mundo (Baudrillard), que nos inserta en la pornografía de la transparencia (Han), nos instala en estructuras sociales “dromocráticas” (Virilio), en las que la caducidad de la carne únicamente puede dar cuenta de una peculiar satisfacción inmediata del deseo. La carne herida de *Crash*, como paradigma de los cuerpos acelerados, ahueca el reencuentro auténtico y simbólico con la muerte, porque su obsesión teleológica se encuentra en el alienado placer del impacto.

La apatía distópica en la que viven los personajes de *Crash* obra, como paradigma de análisis global, una suerte de reducción fenomenológica ante la cual quedan solos ante sus pulsiones más magmáticas y estructurales. Probablemente el ingrediente que obra la puesta entre paréntesis sea la velocidad. Sin embargo, es precisamente en esa velocidad en la que se percibe y se siente la discontinuidad existencial que reclaman el choque y el impacto, el cual aspira siempre a ser final. “No te preocupes amor mío, seguro que existe otra oportunidad”, le dice al final James a Catherine al ver que las pretensiones de su accidente final han fracasado. Y es que sobre la base de esta alienada esperanza de estrellarse se encuentra la afirmación explícita de un cuerpo despedido y desdoblado. Un cuerpo que quiere ser ahora él el inmortal sin trascendencia simbólica de ningún tipo. Tras los límites del dualismo clásico, David Le Breton nos ha mostrado cómo el dualismo, el desdoblamiento, no ha desaparecido en la actualidad, sino que se ha transformado en la peripecia de un cuerpo instrumentalizado; es decir, que se da un ser humano que además tiene cuerpo y que puede hacer uso de él; intervenir de manera técnica o estética sobre él ante la posibilidad de liberarse de sus limitaciones alcanzando una “perfección” postbiológica (Le Breton). En algo así se encuentra una aspiración metafísica de raíz quedando sepultada, de este modo, la original aspiración trágica de la nueva carne, que, al descubrirse su engaño y su descarga simbólica, deviene mera inmundicia. El retorno de la muerte sigue resistiéndose en esta renovada oquedad simbólica de la nueva carne distópica y pretendidamente inmortal. El descubrimiento del engaño nos permite actualizar la nostalgia trágica y hermenéutica de la vida y la muerte habitando juntas en su contradicción, y evocar las fórmulas de compasión sincera que de ello puede surgir.

Joaquín Esteban Ortega
Universidad de Valladolid
Departamento de Filosofía
Plaza del Campus s/n
47011 Valladolid
joaquin.esteban@uva.es