



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Artes

Estética De Lo Repugnante.

Análisis De La Posibilidad Estética De Lo Repugnante

En El Arte

Tesis

Que como parte de los requisitos
para obtener el Grado de

Doctor en Artes

Presenta

Enrique Jesús Rodríguez Bárcenas

Dirigido por:

Dr. Juan Granados Váldez

Querétaro, Qro., a 30 de mayo de 2024

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciatario no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciatario.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Artes

DOCTORADO EN ARTES

Estética De Lo Repugnante.

Análisis De La Posibilidad Estética De Lo Repugnante

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de

Doctor en Artes

Presenta

Enrique Jesús Rodríguez Bárcenas

Dirigido por:

Dr. Juan Granados Valdés

Presidente

Dr. José Antonio Arvizu Valencia

Secretario

Dr. Enrique Luján Salazar

Vocal

Dra. Rosario Barba González

Suplente

Dr. Benito Cañada Rangel

Suplente

30 de mayo de 2024

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

México

Resumen

El presente trabajo intenta determinar la posibilidad y validez estética de lo repugnante en el arte a través de un análisis histórico, teórico y cultural del fenómeno del asco y lo repugnante. Se hace referencia a otras categorías estéticas que ya se han ganado su lugar en el ámbito teórico de la estética con la finalidad de identificar el papel que ha jugado lo repugnante en el arte, así como en la teoría de la sensibilidad. Se parte del supuesto de que lo repugnante se integra en el arte con la finalidad de transgredir y cuestionar axiológicamente las prohibiciones en el seno de un modo de ser humano. Pero, ante una época que carece de una definición formal o normativa, su transgresión carece de sentido y su práctica se torna hegemónica y tradicional. El carácter transgresor de lo repugnante para la cultura contemporánea ha caído en la banalidad, por lo que se requiere redescubrir su valor cultural para desarrollar una estética de lo repugnante, incluso para cuestionar al arte actual. Lo anterior se debe a que lo repugnante hoy es banal, porque las artes actuales carecen de prohibiciones, morales o estéticas qué cuestionar; porque las artes actuales buscan impresionar (*shock*), más que otra cosa; además, porque lo repugnante ya aburre en el arte. Asimismo, lo repugnante merece ser redescubierto como valor cultural, porque lo repugnante ha sido factor creativo de la cultura y la civilización.

Palabras clave: asco, repugnante, estética, cuerpo, mundo

Abstract

This work determines the possibility and aesthetic validity of the disgusting in art through a historical, theoretical, and cultural analysis of the phenomenon of disgust. It refers to other aesthetic categories that have already earned their place in the theoretical field of aesthetics to identify the role that the disgusting has played in art and the theory of sensibility. It is based on assumes that the disgusting is integrated into art to transgress and axiologically question the prohibitions in the heart of a mode of human being. But facing an epoque without a formal definition or normative, its transgression lacks sense, and its practice becomes hemogenic and traditional. The transgressor character of disgusting for contemporary culture has fallen in banality; for this reason, to develop an aesthetic of disgust, its cultural value must be rediscovered, even to question contemporary art. The above is because the repugnant today is banal since contemporary arts lack moral or aesthetic prohibitions to question; because contemporary arts seek to impress more than anything else; moreover, the repugnant is already boring in art. Likewise, the disgusting deserves to be rediscovered as a cultural value because it has been a creative factor of culture and civilization.

Keywords: disgust, repugnant, aesthetic, body, worlds



Dedicatoria

A: Laura mi esposa, Alexandra, Mateo y Aura nuestros hijos

Agradecimientos

Al Dr. Juan Granados, director, amigo y maestro.

A mis sinodales:

Dr. José Antonio Arvizu Valencia

Dr. Enrique Luján

Dra. Rosario Barba

Dr. Benito Cañada

A todos mis maestros del Doctorado en Artes

ÍNDICE

Resumen	iii
Abstract	iv
Dedicatoria	v
Agradecimientos	vi
ÍNDICE DE FIGURAS.....	ix
Introducción.....	x
Problemática	x
Perspectiva teórica	xv
<i>La experiencia estética</i>	xv
<i>El Asco y Lo Repugnante</i>	xvi
<i>Lo Repugnante Estético</i>	xviii
<i>Poéticas De Lo Repugnante.....</i>	xx
Justificación	xxii
Objetivo	xxii
Método	xxii
Capítulo I: La Sensibilidad Moderna, El Tedio, El <i>Shock</i> Y La Banalización De Lo Repugnante	1
1.1 Definición Del <i>Shock</i>	1
1.2 El <i>Spleen</i> Y El Tedio Romántico	3
1.3 G. Simmel Y La Indiferencia Como Forma De Protección Contra La Sobreestimulación Citadina.....	4
1.4 La Náusea Como Sensación Existencial	6
1.5 Técnica Y Cambios Perceptuales Desde Walter Benjamin O El <i>Shock</i> Como Estrategia Artística.....	7
1.6 El <i>Shock</i> Y La Atracción En El Montaje Cinematográfico	13
1.7 El Legado Del Tedio Y El <i>Shock</i> Para El Arte Del Siglo XX Y XXI	14
1.8 El <i>Shock</i> Como Signo De Novedad Artística.....	16
Capítulo II: Lo Repugnante En La Cultura Y La Civilización: El Redescubrimiento De Lo Repugnante.....	21
2.1 El Asco: Una Estética Primitiva	21
2.2 Lo Asqueroso Al Tacto.....	22

2.3 El Asco Y El Olfato	24
2.4 Asco Ante Los Orificios Y Residuos Corporales.....	25
2.5 Lo Repugnante A La Vista	26
2.6 Lo Repugnante Como Fuente De Cultura	26
2.7 Lo Repugnante Y La Obscenidad	32
2.8 Lo Repugnante En El Proceso De Civilización.....	35
2.9 El Asco Y El Proceso De Civilización Desde La Perspectiva De Freud ...	38
2.10 El Asco Y El Proceso De Civilización Desde La Perspectiva De N. Elias	41
Capítulo III: Lo Repugnante Y Lo Cómico En Grecia.....	47
 3.1 Sobre El Cadáver <i>Repugnante</i>.....	47
 3.2 La Repugnancia De Los Monstruos, Su Poder Y Su Contención	49
 3.3 Lo Que Da Asco También Da Risa, La Comedia	51
 3.4 Filoctetes, Estudio De Un Caso Trágico De Lo Repugnante.....	56
 3.5 Cínicos O De La Filosofía Con Humores	59
Capítulo IV: Lo Repugnante Entre Lo Sublime Y Lo Siniestro	65
 4.1 Lo Repugnante Y Lo Sublime, El Dolor Moderado Y Su Disfrute	65
 4.2 Lo Siniestro, Lo Repugnante Es Aquello Extraño Que Se Torna Familiar	75
Capítulo V: Actualidad De Lo Repugnante Para La Estética	83
 5.1 El Perverso Poder De Lo Repugnante	83
 5.2 Lo Repugnante Como Lo Real O Presignificativo	84
 5.3 Saborear Lo Asqueroso Y Repugnante.....	88
 5.4 Balance	95
Capítulo VI: Las Posibilidades Estéticas Y Artísticas De Lo Repugnante.....	99
 6.1 Lo repugnante y el orden del mundo.....	99
 6.2 Poéticas De Lo Repugnante	104
 Accionismo Vienés	105
 El Potencial Lúdico Y Poético De Lo Repugnante	111
Conclusiones	116
Referencias bibliográficas	125
Glosario	130

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	143
----------------	-----

Introducción

Problemática

El consumo estético de lo repugnante se da en el arte y en lo cotidiano. A veces es visto con connotaciones negativas como enfermo, malsano o malvado. En el arte, lo repugnante es capaz de ofrecer una experiencia estética.

De mediados del siglo XX hasta las primeras décadas del siglo XXI se han venido presentando, en el ámbito de las artes, obras elaboradas parcial o totalmente con elementos que generan asco y repugnancia, generando una sensación de choque o fascinación por parte del espectador.

A diario se exhibe la corrupción y la degradación de cuerpos a través de las pantallas, lo repugnante se ha mediatizado, entretiene. En esa inmediatez conserva su dualidad: repulsa-atrae, horroriza-fascina, la pantalla permite acceder al peligro desde la seguridad, el miedo se disfruta y se torna placentero ya que no hay daño real. La pantalla permite acceder a al terreno de la transgresión con toda seguridad. La cámara-pantalla torna, a quien mira a través de ella o en ella, cómplice voyerista que penetra las barreras del cuerpo y de los órganos del cuerpo, se introducen en partes que el ojo veía a través de libros ilustrados, el interés científico documental y se torna espectáculo, sin el peligro de la mancha de la sangre o del olor, emerge una estética donde lo repugnante sobresale y muchas veces es el protagonista de una fascinante experiencia.

Alberto García (2018) se pregunta “¿Por qué regresamos semana tras semana a relatos en los que la incomodidad visual y el rechazo emocional forman parte esencial de la ecuación artística?” Lo repugnante a través del lente y la pantalla pierden su poder para provocar el asco y lo convierten en una emoción ligera. Según García (2018), la cámara se inserta entre tejidos, huesos, músculos, procesos biológicos; se accede a la imagen de lo repugnante a través de una estética antiséptica, distanciada por la objetividad científica, anti-emotiva. La inserción de lo repugnante en la pantalla se hace desde el plano médico o bien desde la justificación moral o sentimental o alternando ambos para generar atracción y rechazo. Lo repugnante se banaliza a la vez que se estiliza.

En el artículo “Placer estético y repugnancia en Hannibal: identificación dramática, prolongación temporal y puesta en escena” Alberto García (2019) apunta que el placer estético se genera en medio de un ambiente repulsivo, donde el tiempo y las escenas con motivos visuales bellos y atractivos son acompañados por acciones horripilantes por parte del protagonista. El cine y la televisión han hecho un camino para la aceptación de lo repugnante, ello ha permitido ampliar las fronteras de lo visible, en términos de aceptación y disfrute, combinando simpatía y repulsión: inteligencia, violencia, valentía, crueldad, carisma, espanto. Lo mismo que en la tragedia, puede provocar placer el sufrimiento de un antagonista si en el desarrollo se justifica de manera poética. Lo importante es restaurar el buen gusto del espectador y que, pese a lo repugnante, sea algo deseable.

En ambos casos, tanto en el arte como en el entretenimiento mediático la experiencia que genera lo repugnante cuestiona los límites de lo que consideramos aceptable o no, en el espectáculo y en las artes.

Hay indicios considerables de que pueda desarrollarse una estética de lo repugnante que lo salve de la banalidad a la que ha sido sometido por las artes actuales, especialmente las visuales, y redescubra su valor cultural, su lugar en el proceso de civilización y su carácter transgresor, de a de veras.

Si el arte nació contenido el peligro de lo repugnante y lo indómito del mundo, la belleza fue resultado de la domesticación del terror, del enseñoramiento del hombre occidental sobre mundo a través de la técnica.

En el siglo XVIII, la estética abandonó lo bello metafísico, se dejó de darle un carácter ideal e intemporal, se convirtió, gracias a Kant, en la categoría de un juicio; pero a la vez, fue el triunfo subjetivo estético sobre el terror. Lo estético pasó a formar parte del reino del sentimiento, a la vez que se reconoció en lo feo, el terror y el horror (lo negativo estético) su valor peculiar e interesante frente a otras culturas. Que el sujeto fuera fundamento de lo estético permitió asumir su carácter relativo y cultural. Así, el carácter transgresor y de ruptura respecto a la tradición de la época moderna, madura en los ilustrados del siglo XVIII y da la oportunidad a estos de juzgar a los objetos fuera de la ética y la moralidad, viendo (ya si ningún daño o peligro) en ellos su aspecto extraño e interesante. “En una sociedad tradicional no se pueden concebir ni la cita ni la colección, pues no es posible romper por

ningún lado el entramado de la tradición a través del cual se lleva a cabo la transmisión del pasado” (Agamben, 2005, p. 170).

Casi al final del siglo XIX ese extrañamiento entre culturas tendrá un carácter positivo. El coleccionista tiene su antecedente en los personajes de la nobleza de finales de la edad media que reunían toda clase de objetos extraños en cámaras, que después serían conocidas como cámaras de maravillas. A estas colecciones fueron integrándose poco a poco las obras de arte, lo que permitió al espectador llegar a aislarla de su contenido religioso, político o moral. Dicha liberación también tuvo efecto en los artistas, al comenzar a concebirlo como una esfera autónoma y como mundo propio (el arte por el arte).

Benjamin sentía una instintiva afinidad: el coleccionista. También el coleccionista «cita» al objeto fuera de su contexto y, de este modo, destruye el orden en el que ese objeto encuentra su valor y sentido. Tanto si se trata de una obra de arte como de cualquier mercancía común que, con un gesto arbitrario, él eleva al objeto de su pasión, el coleccionista asume el deber de transfigurar las cosas, privándolas tanto de su valor de uso como del significado ético-social que la tradición les había otorgado. (Agamben, 2005, p. 169)

La liberación de las cosas de su ser utilitario presupone autenticidad y extrañamiento, a través de la cual, se permuta su valor de uso por el valor afectivo. Kant liberó a la estética de las obras maestras, poniéndola solo en el límite de la subjetividad y como producto del libre juego de las facultades: sensibilidad y entendimiento.

Hegel, en sus *Lecciones sobre la Estética* (1989), se ocupa sólo del arte bello, el arte es la conciliación del Espíritu Absoluto como apariencia, en la identidad de forma y concepto, que solo se alcanza en el arte griego clásico. Pero dicha armonía terminó, el arte bello, ha cesado, cumplió su tarea.

Agamben, en su texto *El hombre sin contenido* (2005), retoma la idea de Hegel de que el arte ya no es el lugar común del hombre y el cual expresaba su unidad. La obra de arte, el artista y el espectador asisten a una ruptura en la época moderna; la subjetividad creadora del artista se pone por encima de su producción; el espectador solo encuentra la representación estética. “El nacimiento del gusto coincide con el absoluto desgarro de la

cultura pura: en la obra de arte, el espectador se ve a sí mismo como otro, su propio ser-por-sí mismo como ser-fuera-de-sí mismo” (Agamben, 2005, p. 64).

Hegel, según Agamben (2005), observa que la obra de arte ya no produce una satisfacción plena, ni para el artista ni para el espectador, cada uno, al reclamar su lugar propio en base a su subjetividad, lo ha perdido frente a la obra “la apreciación del arte empieza, necesariamente, con el olvido del arte” (Agamben, 2005, p. 72). La obra de arte ha dejado de ser un espacio y tiempo de encuentro, no es más que la experiencia de un desgarro absoluto (Agamben, 2005). Ante lo anterior, encontramos que Agamben arremete contra la estética, como juicio crítico, como logos del arte:

Si no empezamos precisamente ahora a interrogarnos con todas nuestras energías sobre el fundamento del juicio crítico, la idea de arte tal y como la conocemos acabara desintegrándose, sin que una nueva idea pueda ocupar satisfactoriamente su lugar. A menos que decidamos extraer de esta provisional ofuscación la pregunta capaz de quemar por completo el ave fénix del juicio estético, y de hacer que de sus cenizas renazca una manera más original, es decir, más inicial, de pensar el arte. (2005, p.85)

No todo lo estético es artístico, pero todo lo artístico es estético sentenciaba Adolfo Sánchez Vázquez (1992). En ese sentido lo artístico se enmarca en el ámbito estético y, aunque no sea su propósito, generaría dicha sensación en el espectador. Las prácticas e implementación de lo repugnante obligan a reconsiderar los factores y cualidades de la experiencia estética, la sensación que este genera y su naturaleza. Lo repugnante genera para unos, placer y, para otros, rechazo. En el contexto de las artes, lo repugnante lleva a cuestionar qué características, factores o condiciones permiten que sea parte de productos o prácticas artísticas. ¿Cómo es posible que lo que se percibe como antiestético o sin cualidades estéticas --apreciables- sea capaz de generar una experiencia estética? ¿Cómo es posible que lo que nos genera rechazo sea capaz de generar aprecio? Ello implica retomar una discusión para la estética y para la teoría del arte. Lo repugnante en el arte pone en cuestión conceptos como ‘arte’ y ‘estética’. ¿Cómo es posible que lo repugnante, por sus propiedades y naturaleza, permita generar una experiencia estética? ¿Qué valor estético tiene lo repugnante en el ámbito artístico?

Varias obras de arte contemporáneo usan partes de animales, cuerpos en descomposición, animales seccionados, secreciones y excreciones corporales humanas, etc. ¿Cuál es el valor estético de lo repugnante?, ¿cómo puede justificarse el uso de lo repugnante en el arte? Se puede anticipar que lo repugnante ha tenido un uso y tratamiento variado, a lo largo de los siglos, por distintas formas de hacer arte y, también, cultura. Para la comprensión estética de lo repugnante no es suficiente remitirnos a una historia del arte, ya que los textos especializados en categorías estéticas lo mencionan de manera marginal, o bien sobrentendiéndolo en el tratamiento de lo feo, lo grotesco, lo cómico o en el terror u horror.

El valor estético de lo repugnante se refleja en su historicidad en el arte, su relación con otros ámbitos de la cultura y, en general, en lo humano. A diario se tiene que lidiar con excreciones y secreciones corporales, sin embargo, cómo lidiamos con ellas y qué valor les damos en su tratamiento lleva a linderos que tienen que ver con lo personal, lo social, lo estético, lo ético, lo pedagógico, lo político y lo axiológico. Así, la estética de lo repugnante atraviesa el hecho de aquello que se considera repugnante se condena al rechazo y, sin embargo, se reincorpora de nuevo a la esfera humana desde el arte.

Lo repugnante repele, pero una vez superado el asco no se vuelve a sentir. Sentir asco, repugnancia, es estar en tensión, es resistencia a la otredad. El asco es una sensación protectora, más allá de proteger del peligro de la ingesta se ha adherido a otros valores y cualidades de objetos, personas o prácticas. El asco es una reacción biológica pero también es una construcción cultural, sus bordes crean divisiones entre lo propio y lo ajeno, entre lo interno y lo externo, entre la integración y desintegración, es parte de la configuración identitaria a nivel individual y social. Socialmente, aún las clases más bajas pueden sentirse contaminadas por las clases altas, el asco permite valorar al otro o lo otro, tomar distancia por su poder contaminante.

Lo repugnante en su carácter marginal anuncia, para quien lo percibe, peligro. Su poder genera valoraciones, conductas y objetos para lidiar con ello. El modo en cómo se lida con lo repugnante enmarca maneras de ser humano a nivel social, grupo o clase sociales. La seguridad e integridad de la vida biológica y social mantienen a los individuos alejados de los peligros de lo repugnante. En la naturaleza, existen animales e insectos que contribuyen a la desintegración e integración de la podredumbre a la cadena y ciclo de la vida y la

naturaleza. En el ámbito social, el pepenador cumple con esa función, en la cultura es el artista el que transfigura y trasvalora materias y objetos marginados y desechados para recuperar sus contenidos, resignificando y reciclando simbólicamente el valor los desechos materiales y culturales. Lo repugnante pone al ser humano en acción, se produce desde lo natural pero su tratamiento y relación es cultural.

Perspectiva teórica

La experiencia estética

Antes de hablar de la posibilidad de estética de lo repugnante, se debe partir de qué se entiende por ‘Estética’.

La estética, como ciencia tiene como objeto el estudio de la sensibilidad como un modo específico de apropiación de la realidad del ser humano, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo, vinculado a condiciones históricas, sociales, y culturales en la que se da (Sánchez Vázquez, 1992). Se puede denominar estética a la “condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en el que está inmerso.” (Mandoki, 2006, p. 67). Sensibilidad o ser sensible es tener la capacidad de sentir o ser afectado a través de los sentidos, los sentidos permiten la entrada de lo externo, los sentidos permiten captar el mundo e interpretar o dar significado a eso que se siente. En ambos casos la Estética es entendida como forma a través de la cual los individuos interactúan de una manera específica frente al mundo y la sociedad en la que dichos individuos están inmersos.

(...) el campo de lo estético se halla constituido por el conjunto de objetos, fenómenos o procesos que cumplen una función estética (...) más allá del arte, la vida cotidiana, la industria o la técnica, lo estético puede darse también en las más diversas actividades humanas [cuyos] límites varían de acuerdo con los ideales, valores y convenciones estéticas en el contexto social y cultural correspondiente (Sánchez, 1992, p. 96)

La relación estética cumple la función de satisfacer necesidades vitales más allá de lo práctico-utilitario, a través de una tensión entre lo funcional y lo formal. Cabe reconocer la carga axiológica, las sensaciones y las percepciones no son neutras, tienen un valor. Cada

uno es afectado por lo que siente y lo que se siente es percibido con un valor. Para A. Sánchez Vázquez (1992), lo estético posee una forma que establece la conducta de quien lo percibe de manera diferente a lo cotidiano. Igual que para Jauss (2002), la experiencia de lo estético o experiencia estética implica un más allá de lo cotidiano, una distancia respecto al tiempo real que permite acceder a través de lo sensible al objeto imaginario. La forma sensible del objeto estético hace posible la experiencia estética. El objeto estético seduce, lleva al disfrute de sí y del objeto promoviendo una nueva manera de ver, la experiencia estética es consecuencia del placer que genera lo estético, es el efecto de la libertad de quien lo experimenta y de la liberación de las pasiones propias.

En ese sentido se entiende por arte aquello que en su obrar, ejecución y producto, tiene como resultado un objeto sensible que permite no solo sentirlo, sino pensarlo y reflexionarlo, complacerse en él aún desde su incomprensión y puede remitir a un más allá, seduciendo imaginaria o simbólicamente para alcanzarlo. Así, la representación estética es una autorrepresentación. En el contexto de la experiencia estética de las artes permite que la obra de arte se perciba como una realidad nueva y diferente, captada y gozada como una transposición de la realidad misma. A través de lo sensible, lo estético dirige por un camino que desconceptúa una realidad previa para el acceso a una nueva realidad.

A través del juicio estético, el creador o el espectador del arte, proponen comunicar a través de un acto judicativo el placer y la experiencia estética a la que se accedió por el objeto estético o artístico.

El Asco y Lo Repugnante

Para A. Kolnai, en *Sobre el asco* (2013), lo repugnante “recuerda que tan vulnerable es el ser humano en tanto cuerpo y cómo este constantemente está inclinado hacia la muerte (p. 92)”. Para Kolnai (2013), el asco se relaciona con la percepción de un estado de la vida o de lo que tiene vida, sobre todo en exceso, no se reduce a la molestia, ni al mero desprecio u odio, aunque coincide con este en su alta intencionalidad. Se siente asco por algo o hacia algo, constituyéndose así su propio objeto: lo asqueroso. De este, su sentido, se establece en la inmediatez, cuyo rasgo esencial es la impresión de su presencia, percibir su imagen es asumirlo como tal, presente, enfrentándose como una situación de cuerpo a cuerpo que exige

la huida o la superación para no generar la micción. Lo asqueroso exige una respuesta. El asco como la angustia se relacionan con impresiones perturbadoras, ambas refieren a la existencia de lo que las causa, aunque para la angustia esta es indeterminada se da como lo abominable; el asco la asume como repugnante. En ambos la reacción o respuesta es de defensa, pero para el asco se explicitan los caracteres del objeto al que refiere mientras que en la angustia no.

Lo asqueroso o repugnante no se reduce a lo subjetivo o una reacción fisiológica, como ya se había anotado, el asco describe a su objeto representado, aunque no necesariamente presente, como inmediato, próximo, excesivo, tanto en el ámbito de la vida biológica como moral. El asco funciona cognitiva y axiológicamente, por lo cual acciones percibidas como inmorales pueden causar asco o reprobación. La reacción frente a lo que aparece asqueroso moralmente no permite guardar las apariencias. La capacidad de sentir asco manifiesta como un modo de ser humano puede generar y desarrollar límites, mantener distancia, rechazo y defensa. Así, para Kolnai, el asco atraviesa el orden de lo biológico, lo ético y lo metafísico.

En concordancia para Miller en su texto *Anatomía del asco* (1997), el asco es una emoción central que contribuye a la estructuración de los diferentes órdenes sociales, morales y políticos. A través del rechazo se reafirmar la identidad, desplazando hacia los márgenes conductas y acciones que recuerdan a lo demás los animales y que se comparte con ellos dicha condición. (p. 92)

Para Nussbaum (2024) en *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*, el asco se genera atribuyendo elementos repugnantes a otros seres humanos lo que permite negar su humanidad, sobajándolos a condición de animales e insectos. Esto permite la creación y reproducción de jerarquías sociales y políticas.

La repugnancia es aquello que se experimenta de manera violenta como una resistencia, lucha, oposición, aversión hacia un algo o un alguien; se contrapone al consentimiento o la aceptación, es la falta de compatibilidad de dos atributos o cualidades.

Semánticamente el asco, por ejemplo, remite a lo emocional, ya que implica la sensación y rección del cuerpo ante lo sentido como repugnante, la alteración que suscita corporalmente son los escalofríos o vómito. El asco y la repugnancia son una reacción

violenta a la vez que protectora contra aquello que se percibe o se imagina que contiene peligros contaminantes o nocivos que atentan la integridad individual o del grupo.

El asco se relaciona con la aversión o repugnancia. Existen cosas, situaciones o personas que causan asco, otras dan, a otras se les toma, en otras se tiene. Ante lo que produce asco se reacciona fisiológicamente desde las vísceras, todo el sistema nervioso se haya implicado, desde el estómago hasta la cara que se contrae, percibir algo como asqueroso o repugnante exige la defensa y la huida, poner distancia. Lo repugnante es la percepción que nos pone en alerta ante un agresor. En el asco se hace patente una sensación básica y compleja, que sintetiza lo natural y cultural, demarcando los límites de lo humano e inhumano, de la dignidad y la deshumanización.

Lo Repugnante Estético

Aunque en la historia del pensamiento estético no hay una teoría clara y completa de lo repugnante en el arte, encontramos tres líneas que permiten entender y valorar su presencia y uso en el arte.

El primer indicio claro lo tenemos en la *Poética* de Aristóteles el cual expresa lo siguiente “hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres” (1999, p. 137), eso significa que una condición del disfrute de lo repugnante en el arte está en su ejecución técnica, en su perfecta imitación y en que se posibilite reconocer lo imitado. Desde Aristóteles lo repugnante no contradice la experiencia estética siempre y cuando se atiendan los criterios técnicos o artísticos de cómo se generan, tratan y liberan las pasiones. En sentido estricto, la segunda ocasión que Aristóteles menciona lo repugnante es cuando describe qué debe buscar y evitar la tragedia:

la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión (pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza), en primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor (1999, p. 169)

Los herederos de Aristóteles aceptarán lo repugnante precisamente en tanto representación o imitación, justificado por la calidad y perfección técnica, respetando la unidad de la acción de la fábula. Lo repugnante deviene del fracaso de la composición poética, fracasando así la perfección, *καλλίστης*, ruptura de la unidad de acción, falta de peripecia y agnición, lo cual imposibilita la purgación de las afecciones: temor y compasión. Esta línea atañe a las características formales del arte y en ese sentido permite la apreciación correcta del objeto imitado.

En el contexto de autores contemporáneos se puede mencionar a Beuchot con *Belleza y analogía. Una introducción a la estética* (2012) en el cual expresa que lo desagradable o repugnante no contradice la obra de arte, siempre y cuando se mantenga la unidad con un todo, la proporción o armonía, captadas intelectualmente. Para Beuchot el juicio de gusto es producto de la proporción y la analogía, aun frente a lo desproporcionado e informe. La experiencia estética es captar lo bello, este logra unir lo desmesurado.

Para Kant, la experiencia estética es un sentimiento, el resultado placentero del juego libre e indeterminado entre imaginación y entendimiento, este juego no produce conocimiento, solo el placer de la representación de la cosa dada, la cual se juzga como bella. El sentimiento de belleza no deriva de las cualidades del objeto; pero, al aparecer el asco en su análisis, lo hace en la descripción del arte bello, que parece sumarse a la tradición venida desde Aristóteles al reconocer como bello en el arte lo que en la naturaleza sería feo o desagradable. Solo un tipo de fealdad no puede representarse con placer estético o belleza artística: aquello que genera asco, se impone al goce, repugna, y no se puede distinguir la imagen artística de la imagen natural. Lo asqueroso o repugnante desde la perspectiva kantiana no permite el desinterés, ni el libre juego de las facultades, la imagen se impone y como tal ni siquiera se propone un concepto. No es el interés de esta investigación determinar si Kant preveía las reacciones sin concepto. Lo único que su lectura nos permite inferir es que la imagen de lo repugnante genera una imagen, una extraña sensación y que esta no compatibiliza con el placer estético. Sin embargo, la relación entre el asco, lo repugnante y el ámbito de lo preconceptual quedó abierta para la posteridad.

Siguiendo la línea abierta del párrafo anterior, la perspectiva de Kristeva (1989) expresa que lo abyecto, lo repugnado, lo rechazado es al mismo tiempo, en su arrebato y

espasmo que produce, tentador; atrae ahí donde el sentido se desploma, ahí donde no hay concepto. En esta caída o ausencia de sentido, lo repugnante es simplemente una frontera entre el yo que es cada uno y la sublime alienación de una existencia desposeída. La experiencia de este más allá produce un goce donde aún no hay una cosa, constituye y provoca un afecto y no todavía un signo de un algo.

Así en *Poderes de la perversión* Kristeva (1989) plantea lo repugnante en referencia a lo abyecto, como un “dato que da muestra de los límites de lo viviente y del cuerpo viviente, lo que cae” (p. 92). Según Kristeva se puede identificar modos de purificación de lo abyecto de manera cultural en la historia de la religión y del arte. La catarsis, como purificación, ya no es entendida de manera aristotélica, sino como como un quiebre cognitivo, la desdefinición entre sujeto y objeto, pero que a la vez es una vía de acceso a una última realidad, a la aparición de una falta fundante de todo ser. “A través de lo abyecto se experimenta una sublime alienación … un goce arcaico como de una relación pre-objetual, donde no hay una relación establecida entre signo y significado” (p. 92). Dicha experiencia encara la fragilidad del yo y el territorio de lo animal.

Poéticas De Lo Repugnante

En *El abuso de la belleza* (2005), Danto apunta que lo repugnante en el arte no se debe a una nueva estética, entendiendo a esta como equivalente a una experiencia estética de lo bello, sino más bien a una poética, es decir, a un desprejuiciamiento y a lo que los artistas ven y hacen con lo repugnante para producir arte. Para Danto, el dadaísmo se negó a la creación artística desde la belleza o dirigida hacia ella, el arte no tenía que responder o limitarse a ser bello. La belleza se consideró como algo trivial.

Danto (2005) recuerda que para Kant “el asco … no puede representarse sin destruir toda satisfacción estética” (p. 647), es decir que su representación tiene el mismo efecto que su presencia, el arte bello es produce placer y el asco imposibilita dicho placer, introducir lo repugnante en el arte pervierte la obra, tanto en la sensibilidad como de su placer. Si lo normal en el arte era la belleza y su placer, la nueva era para el arte del siglo XX marcó en su relación inversa cierta anormalidad, lo cual parece ser el único fin. Encontrar placer en lo bello es algo demasiado fácil, encontrarlo en lo repugnante es extraordinario. No se trata de que el

público se complazca con lo repugnante, sino que el arte repugnante marque una distancia un triunfo respecto a lo común.

Para Danto lo repugnante está realmente, está en la vida cotidiana. El arte había embellecido al cuerpo, incluso al de Cristo, el cuerpo martirizado fue sustituido por un cuerpo atlético, con ello se negaba el mensaje básico de la doctrina cristiana de la salvación, ya que esta se alcanzaba a través del sufrimiento dando voz a la humanidad.

Para Danto, lo repugnante opera como otras formas que habían sido aceptadas durante siglos pasados, el erotismo genera una atracción sexual por el tema que se presenta en la obra. La belleza opacó e impidió tras estéticas.

Hipótesis

Lo repugnante se ha integrado en el arte para transgredir y cuestionar axiológicamente las prohibiciones en ciertos modos de ser humano. Pero, la transgresión solo tiene sentido frente a la norma, la prohibición; luego, a falta de una definición formal o normativa, su transgresión carece de sentido y su práctica se torna hegemónica y tradicional. El carácter transgresor de lo repugnante se ha banalizado. La incomprendición de lo presentado como arte desde lo puramente repugnante no permite una experiencia estética, pero no toda falta de concepto es equivalente al juego de facultado o una nueva forma de ver el mundo.

Algunos artistas solo hurgan en lo estercóreo y repugnante pero no reflexionan sobre la substancia o su ser sino solo en su valor superficial y social, ven en lo repugnante solo su carácter transgresor para la cultura contemporánea, con ello cae en la banalidad. Lo repugnante hoy es banal porque las artes actuales carecen de prohibiciones, morales o estéticas, carecen de objeto para cuestionar y por ello solo buscan impresionar (*shock*), más que otra cosa; además, porque lo repugnante como pura presentación en el arte ya aburre. Se requiere, entonces, redescubrir su valor cultural para desarrollar una estética de lo repugnante, incluso para cuestionar al arte actual, merece ser redescubierto como valor cultural, porque lo repugnante ha sido factor creativo de la cultura y la civilización, así como porque ha coincidido con el arte y la generación de una experiencia estética, que ya adelanta en una estética de lo repugnante.

Justificación

La investigación de lo repugnante dentro del ámbito de la estética y la esfera del arte contemporáneo resulta importante para nuestro tiempo, no solo como una consecuencia de la desdefinición del arte y estética tradicional, sino también para encontrar sus antecedentes históricos, para evaluarlos, analizarlos e interpretarlos frente a la constitución de la estética moderna, conformada como ciencia o campo de saber específico de la sensibilidad.

Dicha investigación permitirá discutir lo que hoy en día se presenta como arte y apela a la percepción desde el objeto repugnante, la repugnancia y el asco que suscita, esto para determinar cómo es que lo que se rechaza se convierte en objeto artístico.

Objetivo

Determinar la posibilidad y validez de la representación estética de lo desagradable en general y de lo repugnante en particular, comprendiendo y elaborando una categoría teórica estética para interpretar a las obras de arte.

Método

A través de la investigación y análisis documental se comprende y analiza el problema de lo repugnante a través de sus manifestaciones culturales, estético-artísticas, buscando crear los criterios que permitan determinar sus posibilidades estéticas.

Para este trabajo de investigación se realizó un análisis de casos históricos, teóricos y culturales de acontecimientos ligados a lo repugnante, esto en correspondencia a las diversas dimensiones del fenómeno. Las sensibilidades cambian, con ellas sus objetos y sus justificaciones, para identificar el rechazo de determinados objetos o prácticas se ha optado por el análisis documental. Se procede desde la etimología como un recurso que permite captar el sentido o experiencia originaria y, en ese sentido, aclarar lo más posible las

sensaciones e ideas que rodean al fenómeno, como texto para esta acción se ha recurrido a Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*.

En los seis capítulos hay referencias a otras categorías estéticas que ya se han ganado su lugar en la teoría de la estética, esto para identificar el papel que ya ha jugado lo repugnante en el arte y en la teoría de la sensibilidad.

El primer capítulo se aborda el fenómeno del *shock* como respuesta a la sensibilidad moderna identificada a finales de siglo XIX, algunos artistas y filósofos dieron cuenta del cambio de sensibilidad por el que estaban atravesando los ciudadanos. La astenia e indiferencia se generalizó como una respuesta ante la abundancia de estímulos que ofrecía la ciudad. Los artistas tomaron como estrategia el *shock* como forma estética para despertar al espectador y dar la oportunidad a sentir y pensar, devolviéndole con ello su capacidad perceptiva y reflexiva. Sin embargo, dicha estrategia tuvo que intensificarse ante el hecho de que la sensibilidad se adapta rápidamente a lo nuevo aun en su carácter violento. Deviene con ello que lo repugnante como medio para despertar la sensibilidad se banaliza, el espectador se habitúa a la violencia, y el efecto de choque de lo repugnante se pierde.

En el segundo capítulo lo repugnante se trata como fenómeno sensible y cultural, cuyo carácter gesta una sensibilidad específica ante el cuerpo y sus desechos o secreciones. Lo repugnante genera asco y el asco avisa del peligro de lo repugnante, el cual atenta contra el orden que impone el mundo, lo repugnante es inmundo y como tal está fuera de lugar, como la basura, exige que se dispongan de acciones y prácticas para su tratamiento, eliminación y expulsión del ámbito humano. Lo percibido como repugnante pone en operación la defensa positiva del orden del mundo y ante su peligro se producen objetos y prácticas para su protección.

En el tercer capítulo se aborda la aparición de lo repugnante en la experiencia primitiva del cadáver, y como éste generó prácticas que, por un lado, encapsulaban su peligro, pero, por otro, permitieron su carácter simbólico. Posteriormente se aborda el papel que jugó en la comedia y en la tragedia, no solo como un elemento sensible que permite a los miembros de la *polis* identificarse por el común rechazo que atenta con el orden de la *polis*, hasta llegar con los cínicos que utilizan a lo repugnante de forma material y crítica ante el orden normativo de la *polis* en el periodo helenístico.

En el cuarto capítulo se aborda lo repugnante frente a lo sublime y lo siniestro, cara a la teoría del juicio de Kant, lo repugnante ve su posibilidad estética en lo sublime como informe y rebasamiento de la imaginación y, en lo siniestro, en eso que debiendo permanecer oculto, retorna de manera inhóspita al ámbito de lo familiar.

En el quinto capítulo se recupera la discusión estética y artística acerca de lo repugnante, tomando en cuenta a los autores que han abordado el tema del asco y en específico de lo repugnante en el arte, desde Rosenkranz hasta H. Foster y Caroline Korsmeyer. En su pureza ha sido integrado al arte, lo repugnante tiene como finalidad últimamente en el arte la función de desestabilizar las nociones preconcebidas del espectador permitiéndole acceder a un más allá de la cultura, de la norma y del símbolo. Lo repugnante en pequeñas dosis puede, por otro lado, sazonar el placer estético que genera la obra que lo integra.

En el capítulo seis se identifica la relación de lo repugnante con otras categorías estéticas, se enfatiza la relación básica que se establece al interior de un modo de ser humano como cultura, lo repugnante genera prácticas de desecho y exclusión del ámbito de lo familiar y, por otro lado, de reintegración en la esfera artística para cuestionar y criticar la humanidad o la dignidad. Lo repugnante en el arte ha sido no solo una estrategia de trasgresión o de ampliación de los márgenes de la libertad, sino que, en su reintegración, permite criticar al arte y a la cultura, pero pierde su fuerza por el hábito perceptual y por la aceptación de la institución del arte.

Finalmente se establecen las conclusiones.

Capítulo I: La Sensibilidad Moderna, El Tedio, El *Shock* Y La Banalización De Lo Repugnante

¡Reloj! ¡divinidad siniestra, horrible, impasible,
Cuyo dedo nos amenaza y nos dice: ¡Recuerda!
Los vibrantes dolores en tu corazón lleno de terror
Se plantarán pronto como en un blanco;
El Placer vaporoso huirá hacia el horizonte
Tal como una sílfide hacia el fondo del pasillo;
Cada instante te devora un trozo de la delicia
Acordada a cada hombre para toda su estancia.

El reloj, fragmento, *Las flores del mal*, Baudelaire (p. 136)

En este capítulo, se explorará el *shock* como consecuencia estratégica de las artes para impresionar. Con esto se insiste en que dicha consecuencia es uno de los motivos de la banalización de lo repugnante. Asimismo, se tratará el hartazgo, el tedio o el aburrimiento como causa de que lo repugnante se haya vuelto banal para las artes. Es decir, se desarrollarán las razones culturales, estéticas y artísticas de la banalización de lo repugnante a partir de la exploración y el asentamiento de las nociones de *shock* y tedio.

1.1 Definición Del *Shock*

Desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, los principales centros de Europa vivieron con alegría el fenómeno de la ciudad moderna. Espectáculos, luces, vida nocturna y el ruido de las máquinas, tanto de la industria como del transporte, fueron percibidos y recibidos por algunos con bastante optimismo. Por ejemplo, como vanguardia artística, el futurismo apostó por una estética de la violencia. Sin embargo, otros vieron en este fenómeno un efecto en la sensibilidad del ciudadano moderno, el cual poco a poco se

fue acostumbrando a la sobreestimulación hasta llegar a la indiferencia y la apatía. El fenómeno ya había sido abordado por Charles Baudelaire con el término *spleen*. Más tarde Georg Simmel abordará dicho fenómeno como un efecto social del progreso moderno, el cual afecta a los individuos y su percepción. W. Benjamin, B. Brecht y S. Eisenstein verán en el *shock* una estrategia para despertar al nuevo espectador. Estos propusieron a las acciones de choque como un nuevo modo de presentarse de la obra artística. Pero antes de llegar a ello se hace necesaria una definición de *shock*.

Según Tania Castellano (2016)

El *shock* resulta ser un impacto de naturaleza sensitiva y/o cognitiva capaz de afectar a un sujeto. Sus principales rasgos son brevedad, intensidad y su carácter irrepetible. De acuerdo con ello, ejerce una desorientación momentánea, en función del carácter o la fuerza del *shock*, que resulta indisociable del asombro o del extrañamiento. Por otra parte, este impacto ocupa un momento puntual en el tiempo, oponiéndose por naturaleza a toda idea de proceso o continuidad. (p. 78)

A pesar de su corta duración, el *shock* se sitúa en la memoria, por su intensidad sobresale de la regularidad. Su naturaleza implica, para quien lo experimenta, la necesidad asimilarlo y comprenderlo. Su carácter sorpresivo implica una reacción no prevista o programada por el individuo. Como trauma, el *shock* deja huella en la experiencia y deja al individuo en estado de alerta para un futuro ser capaz de recibir un estímulo similar. Pero, en la medida en que es irrepetible la experiencia, la intensidad disminuye cuando el mismo tipo de estímulo o impacto vuelve a aparecer “Al igual que la moda, o siendo equivalente a ella en ese aspecto, el *shock* inaugura su caducidad desde el momento en que sucede por primera vez”. (Tania Castellano, 2016, p. 79)

El *shock* derivado de la vida en la ciudad de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, generado por la guerra y la vanguardia, irrumpió en la tradición y la costumbre de la existencia. Tanto en la publicidad como en el arte, su objetivo es trastocar al espectador para que este active y descifre el mensaje.

El *shock* transformó la percepción y la experiencia del sujeto moderno, imponiéndole nuevos retos sensoriales y cognitivos. La novedad va de la mano de la caducidad, por ello la experiencia ante el *shock* requiere ser renovada constantemente.

La rapidez constante de los estímulos e impresiones sensoriales, así como los nuevos tipos de placeres y de goces que ofreció la vida moderna, exigió para el individuo moderno su adaptación, pasiva o activa. La adaptación pasiva se dio como una resistencia a responder o reaccionar a los estímulos, o bien como desgaste o falta de alteración, o bien como astenia o anestesia, las cuales se manifiestan como una forma de adaptación, es decir, como una impermeabilización sensorial o barrera defensiva ante el ambiente.

1.2 El *Spleen* Y El Tedio Romántico

La palabra fastidio (del latín *fastidium*, asco, repugnancia), se relaciona tanto con aburrimiento como con el aborrecimiento de una cosa. Lo que fastidia pesa, cansa o disgusta por exceso a los sentidos, por repetición o monotonía y uniformidad. El fastidio se diferencia del tedio, aunque el fastidio puede devenir en tedio. Al que padece tedio nada le commueve, nada le excita, reina en él la indiferencia ante el mundo. El que se fastidia, puede distraerse. Cuando el mundo deja de ser interesante, se buscan nuevas formas estimulación. La saciedad lleva al aburrimiento y éste al hartazgo, el cual imposibilita el deseo. Paul Verlaine decía haber leído todos los libros, tener recuerdos como si hubiera vivido por milenios, haber comido y bebido de todo.

El aburrimiento y el hastío son propios de la época moderna. *Spleen*, significó originalmente bazo, pero para el siglo XVIII, puede traducirse ya como hastío, el cual se apoderaba de la gente sin actividad. Posteriormente significó humor tétrico que produce tedio de la vida.

A W. Benjamin (1980) le interesó rescatar el *spleen* de C. Baudelaire como referencia al tedio que padecieron sus contemporáneos, saturados de sensaciones nuevas y faltos de asombro. También fue de su interés la relación entre modernidad industrial y melancolía, ya que, por un lado, hubo un culto por lo nuevo y la novedad y, por otro, un tedio por la repetición de lo mismo. El tedio fue la respuesta sensible a la modernidad industrial capitalista.

El tedio conlleva a una pérdida de sentido ya que, o bien, el mundo pierde sentido porque se tiene tedio o se siente tedio porque el mundo no tiene sentido. Para Lars Svendsen

(2006) el tedio es un privilegio del hombre moderno, parece contradictorio, pero para este hombre el mundo parece haberse tornado más aburrido. Todavía para el Romanticismo, era símbolo de cierto abolengo, atributo de las clases superiores, de quienes poseían las condiciones materiales; pero, poco a poco se fue extendiendo a las capas más bajas de la población. El tedio incluiría un elemento crítico, el cual pone de manifiesto un clima cultural donde las instituciones portadoras de sentido lo han ido perdiendo y han sido sustituidas por la civilización.

Padecer tedio hace que prácticamente todo se presente sin atractivo, hasta la catástrofe. Experimentar el paso del tiempo puede dar la sensación en que no hay diferencia entre pasado, presente y futuro, es experimentar la muerte en vida, la vida se torna en novida. El tedio implica la espera, el aburrimiento, la saciedad, el hartazgo, la vacuidad del espíritu y la necesidad de su superación, obligándonos a hacer algo nuevo. El tedio existencial es la pobreza de experiencias, puede llevar, en el mejor de los casos, a la búsqueda de experiencias intensas que saquen de ese estado o al consumo de lo que se presenta como nuevo. El tedio muestra que no se establece ninguna relación profunda con ninguna cosa.

1.3 G. Simmel Y La Indiferencia Como Forma De Protección Contra La Sobreestimulación Citadina

G. Simmel en su ensayo de 1903, “Las grandes ciudades y la vida del espíritu” da cuenta del aumento de la estimulación sensorial en las metrópolis, donde sus efectos no eran el aumento del estado de alerta y la reacción de los individuos, sino la incapacidad para reaccionar a ellos, adoptando la actitud del *blasé* o hastío.

Para G. Simmel, la vida de la ciudad era más intensa que la vida del campo o ciudades pequeñas. En estas, la vida se cimentaba sobre relaciones sentimentales y afectivas, que creaban lazos que se arraigaban en las costumbres. Pero, para el tipo del citadino, la vida se daba con una gran variedad de formas particulares:

(...) crea para sí mismo un órgano de protección contra el desarraigamiento con que lo amenazan la fluidez y los contrastes del medio ambiente; reacciona ante ellos no con

sus sentimientos, sino con su razón ... órgano psíquico menos sensible, el más alejado de las profundidades de la personalidad. (Simmel, 1986, p.5)

Así, para G. Simmel (1986), el ciudadano deviene más intelectual y racional. Con ello pone distancia y se escuda de las amenazas de las ciudades. Sin embargo, aunado a ello, el predominio de valor monetario deviene en la insensibilidad del ciudadano. En ese sentido, para G. Simmel, el *blasé* o el hastío son el fenómeno propio de la ciudad moderna.

Así como una vida de placeres inmoderados puede hastiar, porque exige de los nervios las reacciones más vivas, hasta ya no provocarlas en absoluto, así impresiones sin embargo menos brutales arrancan al sistema nervioso, debido a la rapidez y la violencia de su alternancia, respuestas a tal punto violentas, lo someten a choques tales, que gasta sus últimas fuerzas y no tiene tiempo de reconstituir las. Es precisamente de esta incapacidad para reaccionar a nuevas excitaciones con una energía de misma intensidad que deriva el hartazgo del hombre *blasé* (...) Lo que define al hombre *blasé* es que se ha vuelto insensible a las diferencias entre las cosas; no que no las perciba, ni que sea estúpido, sino que la significación y el valor de esas diferencias, y por tanto de las cosas mismas, él los percibe como inelegibles. Los objetos se le aparecen en una tonalidad uniformemente sosa y gris; ninguno se juzga digno de preferencia. (Simmel, 1986, p. 8)

La actitud propia de los ciudadanos, según Simmel, es la de la reserva. Ya que el ciudadano no puede responder a los contactos incessantes como sucede en las pequeñas ciudades, el ciudadano de grandes metrópolis se ve obligado a esa reserva, sus relaciones aparecen frías, duras o con una ligera aversión, extrañeza y de repulsión hacia los otros. El contacto sería motivo para la hostilidad y odio. (Simmel, 1986).

Así, el *blasé* o hastío se plantean como una forma de protección que responde a través de la razón y la reserva frente agresiones del medio. Dicha adaptación constituye al sujeto moderno ciudadano. Paralelamente, en pleno surgimiento de la sociedad de masas, el individuo moderno responde con antipatía y desconfianza, al mismo tiempo que es incapaz de reaccionar ante los estímulos. Por eso dice Simmel “Una antipatía latente y un escenario listo para los antagonismos prácticos promueven la existencia de esas distancias y aversiones sin las cuales este modo de vida no podría llevarse a cabo.” (Simmel, 1986, p. 6)

1.4 La Náusea Como Sensación Existencial

Si bien se acepta que todo conocimiento está condicionado por su contexto, se podría admitir que también está condicionado por un temple de ánimo. Nos relacionamos con el entorno a través de las afecciones. Es una condición para que las cosas puedan ser portadoras de sentido, posibilitando algunas experiencias y excluyendo otras. La afección como previa a la percepción indica una existencia previa en el mundo. En dicho sentido podemos aceptar lo que M. Heidegger expresó en *Ser y tiempo* (2012), según el cual la afección es más fundamental que su representación, es la que abre la posibilidad de que el mundo se muestre como una totalidad y como la posibilidad de ser conocido. Según M. Heidegger existen formas originarias de sentir y sentirse en el mundo, un temple fundamental: asombro, extrañeza, duda o aburrimiento. Todos estos son estados de ánimo a través de los cuales se generan ideas sobre las cosas.

J. Sartre en *La Náusea* (1938) dio cuenta del temple fundamental de su época. Fenomenológicamente, las cosas le aparecían ahí, gratuitamente, sin ninguna particularidad. La vida cotidiana mantiene cegado al individuo ante esa realidad, pero al tomar distancia de esa cotidianidad, abstrayéndola, el efecto deslumbrante genera la náusea. Los artefactos no dan acceso al absurdo, ya que es el ser humano quien les da sentido, pero una vez abstraídos o suspendidos de su sentido aparecen, igual que los demás seres, sin sentido. Lo que produce la náusea es la contingencia, lo innecesario de la existencia. La náusea revela el dato fundamental: estar de más.

J. Sartre vio en el arte una salida al sentimiento de lo absurdo, ya que en la obra de arte el artista podría superar la repugnancia de su vida, la obra daría razón de su ser, de su existencia, a través de la imaginación oponiendo y superando la existencia real. Las obras de arte, al estar hechas de signos, superan la realidad o, mejor dicho, son el medio para el conocimiento de lo irreal. Los signos representan lo real, generan una imagen, ésta es lo que no es. La imagen niega la realidad, es producto de la imaginación, en este caso del lector o del espectador, del que percibe la obra, éste es el que, en su estar en el mundo, le permite

trascender al artista de la contingencia al negar su existencia y convertirla en algo irreal a través de la imagen.

1.5 Técnica Y Cambios Perceptuales Desde Walter Benjamin O El *Shock* Como Estrategia Artística

Walter Benjamin (2003) en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* da cuenta del cambio de la percepción moderna en el contexto de la ciudad y las nuevas técnicas, pero rescata de ellas su poder para el *shock* y la posibilidad que la técnica tiene para desmontar el significado de la imagen y volver al espectador un sujeto activo, tomando como ejemplo el teatro épico de B. Brecht en el proceso de recepción de la imagen.

Walter Benjamín (2003) cuestiona la creatividad, el genio, el valor de lo imperecedero y de misterio ligados a la obra de arte. En esta obra W. Benjamin dio cuenta de varias las revoluciones en el ámbito estético, la más conocida es la que se refiere a la función social de la obra de arte, la cual, en su conjunto, se había trastornado. Su fundamento pasó de ser el culto y el ritual a lo político y la exhibición. Los nuevos medios de reproducción de la imagen, fotografía y cine, para el momento, disolvieron la distancia y la lejanía, así se transformó el modo de relacionarse tradicionalmente con la obra de arte.

Juan P. Anaya A., en su texto “El camarógrafo como cirujano en la obra de Walter Benjamin”, expresa que W. Benjamin dio cuenta de un cambio histórico en el aparato perceptual del ser humano, desde el montaje, el cine imitó el ensamblaje de los productos de consumo. Los medios de producción, la técnica y la tecnología transformaron la percepción y el soporte del objeto artístico. Así, el modo de hacer y operar del artista contribuyó al cambio de como el arte había sido concebido tradicionalmente.

Para W. Benjamin (2003), la nueva manera de relacionarse con el arte trajo consigo la liquidación de valor tradicional de la obra de arte. Los cambios en su modo de ser percibida se dieron por dos condiciones: el nacimiento de las masas y la fuerza creciente de sus movimientos, las cuales accedieron a ella y se adjudican las reproducciones. Si bien el arte inmediatamente anterior había poseído un aura, como el aquí y ahora irrepetible que se

ofrecía a la sensibilidad del espectador burgués, en el arte reproductible domina su valor de exhibición, Benjamin se mostraba optimista respecto a la posibilidad de que fuera un medio para la liberación de las masas.

Las nuevas formas de reproducción de la obra de arte y el acceso a estas reproducciones que tuvieron las masas transformaron la recepción de la obra de arte, Benjamin (2003) planteó al respecto “La recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado” (p. 94). Lo que llama la atención de Benjamin es el hecho de que, lo que había acontecido con la arquitectura, donde su recepción se daba por la vía táctil, por el acostumbramiento ahora se había generalizado en el arte. Es decir, el ciudadano del siglo XX se había acostumbrado a las formas del arte:

las tareas que se le plantean al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación. Se realizan paulatinamente, por acostumbramiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil. (Benjamin, 2003, p. 94).

El espectador anteriormente podía detenerse ante un cuadro, contemplar y reflexionar sobre él. En cambio, el espectador de cine se somete al cambio continuo de imágenes, lo cual interrumpe el pensamiento y el proceso reflexivo.

El arte ya no absorbía o cuestionaba a la percepción, ya no era un reto que requería la atención de su espectador. En todo caso, Benjamin admite que el arte se volvió una distracción para las masas, estas buscan diversión en la obra de arte, mientras que el amante del arte se acerca a ésta con recogimiento. Para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción (2003, p. 92).

La distracción que ofrece el cine, prueba que se ha vuelto solucionable a la percepción. Su consecuencia es que ya no es capaz de movilizar a las masas, que para W. Benjamin es uno de los fines más importantes del arte. Solo el cine afronta y enfrenta esta situación con su acción de *shock*, con la cual “(se) convierte en el referente actual más importante de aquella doctrina de la percepción que se llamó estética entre los griegos” (2003, p. 94).

Para Benjamin, solo el dadaísmo tuvo los mismos efectos del cine. Sin embargo, sus manifestaciones, aunque garantizaban una distracción lo hacía suscitando el escándalo y la incomodidad del público:

Con los dadaístas, la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto de sonidos convincente, y se convirtió en un proyectil que se impactaba en el espectador; alcanzó una cualidad táctil. Favoreció de esta manera la demanda por el cine, cuyo elemento de distracción es igualmente en primera línea táctil; se basa, en efecto, en el cambio de escenarios y de enfoques que se introducen, golpe tras golpe, en el espectador. El cine liberó al efecto de *shock* físico de la envoltura moral en la que el dadaísmo lo mantenía todavía empaquetado. (2003, pp. 90-91)

Como podrá notarse, las observaciones de W. Benjamin tienen un carácter muy profundo respecto al campo de los estudios estéticos; en primer lugar, da pauta a profundizar en el cambio o trastorno de la percepción humana y, en segundo, a relativizar la relación entre atención y distracción. De antemano, es claro que para W. Benjamin la recepción en la distracción es un estado generalizado de la sociedad de masas y ante éste, la función y forma de darse la obra de arte ha cambiado también radicalmente.

Hasta finales del siglo XIX, la forma en que se había dado la obra de arte limitaba su acceso, en pocas palabras era para pocos. Los medios de reproducción de la imagen implicaron una revolución en su demanda que tuvo efectos positivos de manera cuantitativa, pero negativos de manera cualitativa, lo que para el momento Benjamin diagnosticó como pérdida del aura.

Los seres humanos se expusieron a los efectos de *shock* para adaptarse a los peligros que lo amenazan en las nuevas urbes industrializadas. El cine y la ciudad moderna de finales del siglo XIX y principio del XX, produjeron profundas modificaciones al aparato perceptivo. El cine fue recibido en medio de la dispersión, al habituarse o acostumbrarse a él, el público se vuelve un examinador no atento que se distrae. El proceso de industrialización había tenido efectos en la conciencia del hombre, la cual se enfrentaba y respondía a una gran cantidad de estímulos en el ámbito de la ciudad. La forma de responder a esta sobreestimulación por parte del ciudadano moderno fue la distracción.

W. Benjamin mismo da pauta para entender de dónde vienen sus observaciones, su lectura del C. Baudelaire le permite plantear que la forma de percibir del hombre de la ciudad ha cambiado, generando en él una experiencia productora de *shock*. Convertido en norma, el proceso de urbanización, la metrópoli y la fábrica, habían afectado la percepción hasta el punto de mermarla, el exceso de estimulación tuvo como efecto la incapacidad para reaccionar frente a ellos, la cual devino en astenia.

Por otro lado, mientras las obras de Picasso resultaban incomprensibles para la masa, las películas de Chaplin eran capaces de generar el gusto por mirar y le daban al espectador la sensación de conocedor. Las obras de Picasso al resultar inaccesibles para el espectador masa, a este solo le recuerdan su carácter de no-experto y por ello su actitud ante ellas deriva en rechazo.

Si la técnica tiene como efecto la distracción y para las masas es solo eso, W. Benjamin ve en el cine la oportunidad de invertir la situación y que el receptor aún distraído vea una oportunidad para volver a ver su mundo, de ahí que opte por los aparatos.

Generalmente la distracción ha gozado de mala fama, sobre todo cuando se le entiende como contrario a la atención, el interés y la concentración. En ese sentido, en una cultura adicta a la productividad y la ganancia, la distracción deviene en pérdida de eficiencia. Lo que se pone en juego es la tensión entre lo interno y lo externo, lo que se debe atender y lo que se debe ignorar: los estímulos y la reacción ante ellos. La problemática se da cuando, en su exceso, en lugar de despertar, adormecen o narcotizan. Lo cual, para pensadores como W. Benjamin, es un peligro porque repercute negativamente en los ciudadanos modernos como agentes sociales.

Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos. El interés en este desempeño es inmenso puesto que es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar su humanidad (o lo que se les presenta

así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo. (2003, p. 68)

Pero, para W. Benjamin, solo *shock* permitiría superar, a través del cine, las barreras receptivas y perceptivas que se imponían al hombre moderno.

Lo que rige para el fascismo en general rige por ello también en particular para el capital invertido en el cine; con él, una necesidad indispensable de nuevas estructuraciones sociales está siendo explotada secretamente para beneficio de una minoría de propietarios. La expropiación del capital invertido en el cine es por ello una exigencia urgente del proletariado. (2003, p. 78).

W. Benjamin propone invertir la situación, si la atención enajena, la distracción concentra. La recepción era inconsciente y para incidir en este estado la vía es el *shock*, que no solo aspira a interrumpir el aletargamiento sino a hacer partícipe al receptor con su aportación. Aunque pueda entenderse con un sentido negativo, la pérdida del aura no solo refleja la liberación del arte de su contexto sacro o bien la disminución de su valor tradicional. Su pérdida fue la oportunidad para hacer partícipe al espectador.

En *El autor como productor* (2004), W. Benjamin planteó, para su momento, la necesidad del poeta, ya que la discusión debe de ir más allá de a qué bando debe obedecer y de solamente decir que sigue una tendencia. “La tendencia es la condición necesaria, pero jamás suficiente, de una función organizadora de las obras” (p. 91). Para W. Benjamin, el autor debe ser ejemplo, enseñar a otros autores y escritores, poner a su disposición un aparato mejorado, es decir, no solo una mejora técnica y la posibilidad de una sociedad literaria proletaria, donde autor y lector fueran indistintos, pero la experiencia fuera colectiva. Una utopía en la cual el consumidor, lector o espectador, estaría en situación de volverse colaborador. W. Benjamin ve el ejemplo en Brecht y su teatro épico.

Para W. Benjamin, el teatro épico de Brecht hacía uso de lo que el cine, la radio ya hacían: la interrupción, el montaje, el *shock* para romper con el hábito de recepción en el cual se daba, en ellos se da la ruptura de la ilusión en el público. Para W. Benjamin, era importante romper con la ilusión porque se trataba en el fondo de romper con la realidad, no de reproducirla. La interrupción y el montaje darían paso al asombro, dando oportunidad al descubrimiento por parte del espectador.

Lo anterior da pauta para que se pase de la contemplación a la participación, a que el espectador tome una postura. La ruptura tiene para W. Benjamin una función organizativa:

lo que *sucede no* es modificable en sus puntos culminantes, no lo es por medio de la virtud y la decisión, sino únicamente en su decurso estrictamente habitual por medio de la razón y de la práctica. El sentido del teatro épico es construir desde los más pequeños elementos de los modos de comportamiento, lo que en la dramaturgia aristotélica se llamaba «acción» (1970, p. 94).

Para W. Benjamin es claro que si la técnica dio pauta a un nuevo tipo de público: las masas, el arte debe responder también a este. La obra ya no se dirige a un solo espectador como la pintura o la novela, sino a un colectivo, por ello reconoce que

El teatro épico se dirige a espectadores interesados, “que no piensan sin motivo”. Brecht no pierde de vista a las masas, a cuya forma de pensamiento condicionado alude esa fórmula. En el intento de despertar el interés del público por el teatro, con sentido profesional, pero no pasando por alto el aspecto educativo, se introduce una voluntad política (1970, p. 7).

Para W. Benjamin el “El arte del teatro épico consiste en provocar el asombro en lugar de la proyección sentimental” (1970, p.7). El asombro es, en cierto sentido, desilusionante. Permite aprender las condiciones en las que se mueve el héroe, descubrir sus situaciones. Con ello el asombro permite poner distancia entre el espectador y la imagen, este asombro es didáctico porque le enseña al espectador cómo funciona la ilusión.

Tanto para Brecht como para W. Benjamin el hombre tiene una relación con el mundo a través de la técnica, la cual es su “segunda naturaleza”. Pero ésta es, a la vez, mediadora en la forma en como organizamos los datos del mundo. La técnica media nuestra relación con el mundo y el mundo es mediado por la técnica, de tal modo que la percepción está mediada por la técnica. Luego la percepción está mediada por los medios materiales, técnicos y tecnológicos. Si se da una renovación o revolución en los medios técnicos, se da también en el ámbito de la percepción.

Según Pablo Anaya

cada uno de los movimientos del obrero no está en conexión con el movimiento anterior, sino que es únicamente su tediosa repetición. La escisión del proceso de

producción en distintos momentos, tal como lo teorizo el taylorismo, constituye para Benjamin, la imagen que define a la Modernidad como una eterna repetición; es decir, como el lugar donde transcurre la existencia (s. f., p. 4)

Si la contracara del *shock* es la atención, ésta debía de ser recuperada. Ante este panorama las estrategias del extrañamiento en el arte fueron tomadas como un modo de salir de lo familiar a través de la interrupción y la transgresión. Si la violencia había adormilado a la percepción, la violencia tendría que despertarla.

W. Benjamin veía en el cine, como técnica y como aparato, un recurso que permitía la desautomatización de la percepción, ya que gracias a la técnica volvía consciente lo inconsciente, capturando el gesto. Para despertar la sensibilidad había que recuperar el poder de apotropaico de la imagen, capaz de suspender el ritmo del mundo y de la batalla, como corte e interrupción. El quiebre de la continuidad o el desvío intentar reavivar las sensaciones y la atención distraída.

1.6 El *Shock* Y La Atracción En El Montaje Cinematográfico

Eisenstein en su teoría cinematográfica explicó cómo debía de ser sometido el espectador a estímulos psicológicos y sensibles a través del montaje para producir el *shock*. En uno de sus primeros ensayos “Montaje de atracciones” (1923) establece que el producto artístico conquista al espectador a través de un cálculo consciente y voluntario, el cual arranca fragmentos del medio ambiente. El término atracción lo trae del teatro como el momento agresivo que despierta al espectador produciendo choques emotivos de manera adecuada en relación con el todo y hace perceptible la conclusión ideológica final. El éxito de una obra está en lograr la potencia de cada imagen en relación con sus efectos desencadenantes y poder simbólico. Cada fragmento tiene un valor autónomo que puede ser calculado matemáticamente para producir un efecto chocante.

Es un método en sí mismo, porque desarrolla una fórmula basada en medidas exactas, con infinitas posibilidades de combinación, asociada inevitablemente con un efecto a todas luces agresivo, dirigido a capturar la atención de los espectadores. Esto

determina básicamente los posibles principios de la construcción como «construcción activa» (del conjunto de la producción) (1999, p. 170).

En ese sentido la apuesta de Eisenstein es la misma que la de Brecht, adopta un esquema y una perspectiva activa del espectador, dicha actividad se genera a través de las atracciones que “activan los mecanismos sensoriales del espectador creando una relación poderosamente vinculante entre su mente y el sentido del discurso desarrollado por el cineasta” (1999, p. 170).

La base de dicha propuesta está en que cada cuadro tiene una significación interna a priori, capaz de orientar la sensibilidad del espectador al conflicto generar un nuevo significado. El montaje ofrece la posibilidad de calcular encuentros y desencuentros a través de imágenes para activar al espectador. S. Eisenstein, lo mismo que W. Benjamin y A. Artaud, busca quebrantar y sacudir el inconsciente entumecido del espectador a través del *shock*, pero además ve la posibilidad de generar conceptos, es decir, conocimiento.

Sin embargo, para Eisenstein no basta el montaje para generar el choque y el conocimiento, hay que equilibrarlo con el *pathos*, darle un carácter patético. Para generar el efecto dramático, el objeto patético debe ofrecer la posibilidad de generar asociaciones que refuerzen la carga de significado emocional de la escena a través de constantes saltos y sobresaltos que se generan en el espectador.

1.7 El Legado Del Tedio Y El Shock Para El Arte Del Siglo XX Y XXI

Peter Bürger en *Teoría de la Vanguardia* (1974) sostiene que

“la plena diferenciación de los fenómenos artísticos sólo se alcanza en la sociedad burguesa, con el esteticismo, al que responden los movimientos históricos de vanguardia (...) el medio artístico es la categoría general para la descripción de las obras de arte (...) los procedimientos particulares sólo pueden ser conocidos como medios artísticos” (p. 54)

En ese sentido solo con los movimientos de vanguardia se alcanzó la autocrítica. El dadaísmo no criticaba las tendencias artísticas o estilísticas precedentes, sino el arte en la sociedad burguesa.

Con institución, P. Bürger se refiere tanto “al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que dominan en una época y que determinan la recepción de las obras” (p. 54). Para el caso, la vanguardia se dirigió específicamente contra “el concepto de autonomía del arte” (p. 54) cuyo efecto sobre el arte fue dejar de lado su función social. Según P. Bürger “La meta de la vanguardia fue devolver el arte a la praxis vital” (p. 54).

Para P. Bürger, los movimientos de vanguardia fueron un ataque al lugar que se le dio al arte en la sociedad burguesa, pero en este proceso se transformó la categoría de obra de arte, convirtiéndola en una manifestación. Por ejemplo, M. Duchamp al firmar en 1913 un urinario o una escurridera, descubrió “que el mercado del arte da más valor a la firma que a la obra” (p. 107). Con ello M. Duchamp denuncia la institución del arte a través de la provocación, con objetos estaban considerados fuera de la esfera artística y dándoles una firma. Duchamp hace visible el proceso de montaje, pero dicha acción es inmediatamente artística.

La provocación no se puede repetir en cualquier momento, ella depende de cuál sea su objetivo: en este caso se trata de la idea de que el arte lo crean los individuos. Pero, una vez que la escurridera firmada se acepta en los museos, la provocación no tiene sentido, se convierte en lo contrario (Bürger, 1974, p. 107)

El fracaso de la manifestación de M. Duchamp resultó un producto artístico, al hacer ver como se produce la ilusión en el arte, el proceso de desilusión se convirtió en artístico. Por otro lado, la vanguardia, según P. Bürger, niega que la recepción del arte pueda ser individual, por ello se busca que las reacciones a sus manifestaciones sean colectivas. En ambos casos, son manifestaciones de una praxis vital emancipadora.

Ahora bien, según P. Bürger, los actos artísticos de la neovanguardia no pueden alcanzar el mismo impacto o tener el mismo valor de protesta, ya que han perdido su efecto de *shock*. Uno, porque ya no pueden tener el mismo efecto y, dos, porque el arte neovanguardista es arte autónomo.

Según P. Bürger, con la vanguardia “se destruyó el concepto tradicional de obra orgánica” y se ofreció otro en su lugar: la novedad. Esta categoría, propia de la modernidad, podría ser incluso entendida como programa, “los efectos de *shock* (*surprise*) que el público

reclama están previstos ya por los esquemas estructurales del género; la novedad surge como efecto calculado y establecido” (1974, p. 119).

Según P. Bürger, la obra de arte era orgánica, como tal era construida como una unidad. En las obras inorgánicas, las partes se emancipan, imágenes o sucesos pueden eliminarse o agregarse sin producir cambios esenciales. Lo decisivo es el principio de construcción, el cual afecta su recepción. La obra ya no produce una impresión general y, con ello, imposibilita que se pueda captar el sentido o la intención total de la obra. La obra inorgánica

“(…) produce un *shock* en el receptor. Esta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantea la necesidad de transformarla. El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores” (Burger, 1974, p. 146).

Ahora bien, la estética del *shock* plantea un problema: la posibilidad de prolongar su efecto, su esencia es lo exótico o estar fuera de lo común, pero con la repetición, el *shock* es algo esperado. Al final, según Bürger, el carácter enigmático del producto artístico se resiste a ser captado en su sentido y reclama del espectador encontrar los principios constitutivos de la obra.

Dada de manera fragmentaria, en partes o momentos aislados, sin unidad o finalidad, la desfragmentación es el momento más importante de la percepción, dando pauta a la reacción o participación. La vanguardia se propuso invertir los efectos alienantes de la sobreestimulación moderna. La estrategia es tomar algo del medio que se ha vuelto inconsciente y desde ahí dar paso a la desnormalización.

1.8 El *Shock* Como Signo De Novedad Artística

Artistas y espectadores del siglo XX y XXI ponen en juego, a través de obras de arte, la búsqueda de experiencias desestabilizantes, que transgredan la normalidad. La representación no fue suficiente y entró en escena lo que debía permanecer oculto. Lo

repugnante es una estrategia que apunta a despertar las conciencias adormecidas a través del *shock* que produce. Desde la teoría de Peirce podría decirse que el uso de lo repugnante en el arte apunta a la primeridad, es decir, al simple hecho de que algo se nos presente como algo sin poderlo encasillar como una cosa determinada o en relación con un estado de cosas “Lo Primero es aquello cuyo ser es simplemente en sí mismo, no refiriéndose a ninguna cosa ni encontrándose detrás de nada” (2019, p. 380). En ese sentido, rompería con nuestras nociones pre establecidas sin dejar de ser algo, pero que desde su ser sensible apela, en su choque y ruptura, a darle concepto o explicación.

Lo repugnante choca a lo sensible y a lo cognitivo, su uso es un intento de desestructurar o hacer que tambaleen los hábitos de la vida cotidiana. Sin embargo, su intensidad dura poco, su novedad también anuncia que pronto será caduco y requerirá ser sustituido por un nuevo impacto. Sacar al individuo de la distracción y darle la oportunidad de sentir ha sido un objetivo loable de la estrategia del *shock* permitiendo con ello la participación del espectador para la construcción del sentido de lo que se le presenta como arte.

Para Leo Steinberg (1920-2011) “el arte no tiene por qué ser para todos”; si se entiende, se disfruta. Recuerda el caso de Signac indignado por una pintura de Matisse

Parece que Matisse ya no es el mismo. En una tela de dos metros y medio, pintó unos personajes extraños, contorneados con una línea gruesa como un pulgar. Luego lo cubrió todo con una tinta mate, bien definida, que aunque pura es repulsiva a la vista. Parece uno de esos frentes multicolores de las tiendas de pintura, barnices y artículos domésticos”. Signac era artista de vanguardia respetado. (párr. 3)

Posteriormente, Matisse vio *Les demoiselles d'Avignon* (*Las señoritas de Avignon*) de Picasso, Matisse se sintió igualmente indignado. Ante ello Steinber recuerda que para el arte existe una regla: un arte verdaderamente novedoso, genera incomodidad, en principio, para los artistas. Nadie iguala el repudio que un artista siente hacia otro. Cada artista y cada generación defiende su estilo y su gusto. Lo nuevo, en el arte, incomoda, traiciona.

Con “incomodidad” Steinberg se refiere al *shock*, a la confusión ante lo poco familiar que se, según le había enseñado, duraba poco. “No hay un arte capaz de provocar la misma incomodidad durante mucho tiempo. Sea como fuere, ningún estilo de los últimos cien años

ha conservado por mucho tiempo su inaceptabilidad original” (2004, párr. 10) el rechazo y el repudio que generaron ha sido momentáneo, un accidente histórico. A veces, la cuestión de aceptabilidad solo es cuestión del mercado del arte, a su oferta o su demanda.

Lo escandaloso resulta, en poco tiempo, domesticado. Este es uno de los rasgos más característicos del arte, lo que una vez fue causa de *shock* en poco tiempo se aplaude y se agradece, todo es cuestión de adaptar el gusto, lo cual no depende del artista sino de la aceptación del público.

El *shock* y la violencia que una obra generan, se agotan muy pronto. Lo nuevo se torna familiar, normal y, en poco tiempo, autoridad. El tiempo le da razón a la obra, solo era cuestión de perspectiva y apreciación; una vez corregidas, lo nuevo se acepta y se dispone a ser desplazado, derrotado, a ser atacado por un nuevo malestar. El *shock* se desvanece pronto, pero para la próxima requiere más. La incomodidad que genera una obra es crónica y endémica.

Una obra incomprensible es recibida, en ocasiones como una verdadera novedad o inversión, un clásico potencial. Pero la incomprensión también genera exclusión. Para quien consume arte, un cambio en lo que consume es como un cambio en su dieta, más allá de la costumbre, lo nuevo desconcierta o perturba. El hábito es como una adicción, se depende del producto. En el consumo del arte la cuestión es cuando vale la pena abrirse a lo nuevo o si quien recibe lo nuevo con los brazos abiertos no será más bien un *snob* que en el fondo le es indiferente el producto.

Lo nuevo anticipa la pérdida del placer al que el arte había acostumbrado a su espectador o a su público. Lo nuevo promete placer, pero también priva de ese placer de encontrar coherencia en lo propuesto a lo sensible, de ser comprehensible.

En el arte, lo nuevo anuncia un no-saber-hacer convencional y no es que el artista no sepa, sino que tuvo que desligarse y apostar por una nueva forma o sacrificarla en función de lo que la obra debe comunicar o expresar. Dicho sacrificio es inaprehensible.

Lo nuevo requiere deshabitarse, reconocer, esforzarse por entender lo que la obra intenta promover. Lleva tiempo aceptar el sacrificio que hace un artista en pro de lo noble e importante. La batalla es con y contra la imaginación del artista primero y después con la del

público. El vínculo a ciertos valores es lo que cierra o no permite estar dispuesto a valor lo extraño y por lo que, en principio, resultan despreciables o incomodos.

El arte invita a celebrar la destrucción de nociones y valores preconcebidos o prejuicios que permiten enfrentarse a la obra. Ambos se sacrifican el artista y el público, ambos se enfrentan a la demolición o al desmantelamiento de sus hábitos estéticos ante el arte.

Lo nuevo requiere una nueva sensibilidad, ajuste perceptual y conceptual. Se pueden identificar diferentes rutas que puede seguir a dicho encuentro: 1) encuadre en esquemas preconcebidos; 2) indiferencia o desentendimiento; 3) descalificación; 4) prudencia o cautela; 5) entusiasmo aún sin justificación; 6) valoración de las elecciones del artista; 6) evaluación de forma y contenido; 7) incomodidad; 8) pérdida o privación de sentido en la obra; 9) repugnancia; 10) evaluar los prejuicios acerca del arte y sus experiencias acumuladas; 11) dar que pensar e invitar a volver a ellas; 12) suspensión de la conciencia; 13) lo extraño se torna familiar.

Lo nuevo se enfrenta a lo establecido, no solo a la percepción, sino, en el arte, a los cánones legitimados. Pero nadie enseña a ver lo realmente nuevo en el arte, se está solo en ese acontecimiento, depende de cada uno valorar si lo que ve es o no arte. La obra de arte pone a prueba la sensibilidad, la inteligencia y la imaginación. El choque que ofrece el arte no solo aturde o paraliza, genera una nueva experiencia. Existe la tentación de sobreanalizar, de dejarse llevar por la sensibilidad de otros. Pero la obra exige un juicio propio, una respuesta autónoma, una imagen novedosa, inspira gratitud.

La incertidumbre y la angustia son estados que debe alcanzar el espectador ante la obra, desvanecer su a priori y ante lo cual pueda sobreponerse. Lo nuevo en el arte genera angustia, es agresivo porque cuestiona nociones perceptuales establecidas, absurdo porque no se comprehende en un primer momento, pero también exige determinación, decidir y decir si son arte o no, es una apuesta, un acto de fe.

Con la anterior exploración se ha dado cuenta de cómo el *shock* fue consecuencia estratégica de las artes para impresionar en un mundo sobresaturado y sumergido en el tedio. Pero, esta estrategia ha traído consigo, como efecto para el arte y para sus espectadores la sobreestimulación mediante choques. Lo anterior derivó en el uso de lo repugnante para

llamar la atención. Era de esperarse que, además, lo repugnante llegara a aburrir y, por ende, se banalizara. Ante lo repugnante como elemento de choque, de violencia y novedad, uno se acostumbra y se fastidia como lo anticipaba. Pero también se puede establecer que el *shock* en ciertas ocasiones es signo de un arte nuevo, pero depende de la sensibilidad propia darle tal categoría.

Capítulo II: Lo Repugnante En La Cultura Y La Civilización: El Redescubrimiento De Lo Repugnante

Lo repugnante es fuente de cultura, se lo encuentra sensiblemente, con el tacto y el olfato, en los orificios y los residuos corporales, está presente en el proceso de civilización, distinguiendo a partir de él humano y lo animal. Lo repugnante merece ser redescubierto como valor cultural porque ha sido factor creativo de la cultura y la civilización.

2.1 El Asco: Una Estética Primitiva

Lo repugnante es estético (se siente y se percibe –primeramente, siempre--, se siente --afecta, emociona, motiva-- y se imagina). En su presentación a los sentidos genera asco. Basta con sugerirlo a través de la palabra o de una imagen visual para que la imaginación lo presente como algo real. Como el asco se siente en la boca se dice que es una emoción conservadora, que resguarda la seguridad e integridad individual, ante el peligro de ingerir una sustancia nociva. Lo que produce el asco es lo repugnante, que se puede presentar en todos los sentidos. Solo diferiría en intensidad en función de su distancia. Es mayor para el olfato y mínima para oído, aunque existen sonido que lo pueden generar como escuchar un eructo o una flatulencia.

Estamos realmente asqueados incluso cuando sabemos que el objeto intencional de la repugnancia es una ficción a través de lo entre por el ojo o lo que la imaginación presenta como real. La capacidad de la imaginación para invocar los desencadenantes sensoriales del asco permite que esa emoción se despierte con toda su repulsión. En ese escenario hay una corta brecha entre la creencia y la emoción.

Cualquier ser humano puede sentir asco y puede ser afectado por lo repugnante. No existe, empero, algo que sea repugnante de manera universal. Para que se presente el asco y lo repugnante es indispensable ser parte de una cultura. La aversión ante lo repugnante y la sensación del asco sintetizan los valores y creencias ante cierto tipo de entes, acciones o conductas que se concretan en su desprecio y manifestación de rechazo.

La náusea es una posibilidad general de responder ante lo asqueroso o repugnante. Lo asqueroso y lo repugnante son sociales. Su manifestación hace patente la escala axiológica a través de la cual hemos construido nuestro mundo sensorial. La inmediatez y fuerza con la que se manifiesta el asco ante lo repugnante recuerda la sensación de náusea, la cual tiene como finalidad repeler sustancias nocivas reales, naturales o culturalmente dadas de esa manera. El asco y lo repugnante presuponen un esquema axiológico cultural.

Percibir lo repugnante es sentir amenazada la identidad personal y, en determinados contextos, social. Lo repugnante es la respuesta a la amenaza ante normas y valores que estructuran el orden a nivel individual y social. En su aparecer sensorial, lo repugnante hace patente el límite o la frontera de dicho orden.

Lo repugnante en el arte obedece a varios usos o intenciones. Puede ser presentado o representado. En ambos casos apela a la sensación del receptor de la obra; en ese sentido, la sensación y la experiencia que se tiene de los objetos no es pura. Está mediada por el esquema axiológico social y cultura en el cual los individuos se han desarrollado o educado. Las emociones son respuestas sensoriales y corporales ante la presencia sensibles y culturales de objetos o acciones.

2.2 Lo Asqueroso Al Tacto

La *consistencia* es una cualidad esencial para que lo repugnante genere asco ante el tacto. Mejor dicho, su casi consistencia o la sensación de que la esté perdiendo, que se halle en un estado intermedio entre lo vivo y lo muerto, flexible, húmedo, pegajoso, viscoso, resbaladizo, grasiento, baboso, mugriento, *plasmoso* o gelatinoso (Colin, 2016) es lo que genera asco al tacto. En los márgenes de la temperatura se presenta a más de 0°, *donde la vida bulle y fermenta*.

Lo repugnante y el asco no se dan de manera natural. Para que se den, se tiene que estar socialmente predisuestos a ellos. Su universalidad radica en la reacción que generan: el gesto, la náusea, el vómito, el estremecimiento corporal, el erizamiento del vello capilar.

La náusea, como ansia de vomitar, responde tanto al aspecto rebosante de un objeto como a la sensación de hartazgo de haberse sobrellenado del consumo de algo. Derrame

implica la incapacidad de contener algo, líquido o gaseoso. Es regurgitar. La náusea podría ser considerada como aspecto análogo a la experiencia mística, pero en un sentido inverso. La figura que se mantiene en ambos es la de recipiente o vertedero sensible, que advierte y se adversa. Así, la sensibilidad respecto a lo asqueroso requiere de cierto grado de desarrollo cognitivo para que este anuncie el peligro de llenarse de lo asqueroso. Basta un detonador de la imagen para despertar dichas reacciones (Miller, 1997).

El asco es aversivo. Los gestos faciales que provoca expresan repulsión y protección. El asco o la repugnancia reclaman la distancia sobre el objeto o la imagen que lo provoca, el riesgo de su contacto, a la vez que revela su poder y su peligro e inferioridad. Lo repugnante expone la vulnerabilidad de aquel que tiene asco (Nussbaum, 2004).

Lo asqueroso puede aparecer como exceso y exuberancia. La mancha, la salpicadura y expresiones como “¡Me llené de...!”, hacen ver que ese poco ya es demasiado, está de más. El poder de lo que contamina está en su mínima expresión, por lo cual, aun siendo algo de carácter superior debe ser purificado (Douglas, 1973).

El miedo impulsa a huir. El contacto con lo asqueroso obliga a limpiarse, a no igualarse con lo inferior. El horror impide la huida y la lucha. El asco es gradual (Colin, 2016).

El asco se explica evolutivamente como reacción ante el peligro de contacto o ingestión de aquello que puede producir enfermedad o miasma. Lo repugnante se presenta en el umbral de lo que está entre la vida y la muerte, así como en las secreciones y excreciones del cuerpo (heces, sangre, heridas, mocos, flemas, vómitos, sangre menstrual), partes del cuerpo, productos y acciones del cuerpo vivo (comer, defecar, fornicar, procrear, morir y regenerarse), las heces y cuerpos en putrefacción, arañas, cucarachas, ratas, gusanos que se alimentan de lo ya muerto para reincorporarlo al ciclo de la vida.

El asco es una emoción encarnada y visceral. El terrero en el que aparece es ante el cuerpo que está entre lo vivo y lo muerto, y que desprende sustancias y olores que nos hacen dudar de nosotros mismos al temer a nuestros semejantes o a otros seres que estuvieron vivos, en plena perdida de unidad e integridad.

2.3 El Asco Y El Olfato

Más que el sentido del gusto, el olfato y el tacto están más implicados en captar lo asqueroso. Las expresiones faciales e interjecciones a través de las cuales se expresa el asco van acompañadas de reacciones: escupir, vomitar o expulsar sustancias contaminantes, más allá de los labios y nariz fruncida o retraída.

Los olores penetran. Invisibles y amenazadores son especialmente contaminantes o asociados con lo contaminante. El olor anticipa el peligro de la ingestión. Antes de que surgiera la teoría de los gérmenes, a los olores agradables se les atribuían poderes curativos y se concebían como causantes de enfermedad a los nauseabundos. El vocabulario del olfato es muy limitado. Para nombrar los olores se nombran las cosas que los emiten o de las cuales proceden. Los desodorantes y desinfectantes reconfortan y mantiene la creencia de que estamos ante un lugar limpio y libre de gérmenes o contaminantes, tiene el poder de, si bien no de eliminarlo, al menos de disimularlo o enmascararlo. La podredumbre se ha relacionado con la enfermedad, lo perfumado con salud, limpieza y orden, lo inodoro se ha asociado con higiene. Sin embargo, toda una industria química se ha desarrollado en torno a eliminar lo repugnante o, al menos, a enmascararlo. Nada asegura que detrás de un olor agradable no se esconda lo contaminante o repugnante. Contra lo fétido, apetoso, repugnante, nauseabundo se entabla una batalla con jabones, desinfectantes, perfumes, suavizantes de telas, desodorantes corporales, etc.

Desde la Antigüedad se ha menospreciado al sentido del olfato, pero, paradójicamente, se ha admitido su conexión e intimidad con la memoria o la reminiscencia, con el deseo, el apetito, el instinto y, por ello, con la animalidad del humano. El olfato, al dar cuenta del pasado, da cuenta del yo de cada uno y del mundo, de la intimidad. El olfateo se compara la bestialidad. Al ser un sentido de la animalidad, lo es, también, de la conservación. El olfato detecta el veneno y detecta los peligros que oculta la atmósfera. Advierte la amenaza de la podredumbre y de lo nocivo.

El olfato, al captar algunas de las partículas que componen el aire permite crear imágenes de los cuerpos o fluidos que las han desprendido. De hecho, los elementos que

componen el cuerpo dejan escapar aire cuando ceden a su cohesión. Siempre hay que tener cuidado de un cuerpo extremadamente relajado o con demasiado gas (flatulencias y eructos).

Desde una física mecanicista y atómica entran en nuestra nariz partes de otros cuerpos. Al ser un filtro, los residuos que se generan en ese filtro producen asco, a través de la nariz entra el olor repugnante pero sus secreciones que deja salir, los mocos o mucosidades también son repugnantes para algunos, aunque para otros pueden ser todo un manjar.

Al sentir asco, el oído, se relaciona con imágenes desagradables para otros sentidos. Los sonidos se asocian a las cosas que los producen: la expulsión de las heces o secreciones o la respuesta a la cercanía de lo repugnante como un “¡Buah!” grave y gutural. El oído sufre la indignidad de producir cerumen.

2.4 Asco Ante Los Orificios Y Residuos Corporales

Lo asqueroso resulta extraño y ajeno. Es una amenaza. Presenta el riesgo o peligro de entrar en contacto primero con la piel. La piel cubre y mantiene en su interior las cosas asquerosas que hay su interior siempre en riesgo de salir, de pulular, contaminar y dañar la superficie de la piel y lo que entre en contacto con ella.

Algunos orificios del cuerpo son vulnerables, como la boca y nariz. Podrían dejar pasar desde el exterior lo repugnante, aunque la piel y los orificios del cuerpo pueden dejar escapar algo del interior, rompiendo la imagen de su unidad percibida desde el exterior. El cuerpo humano permite entender bastante bien la condición de arrojado o expulsado, lo *yecto*. El cuerpo ingiere, procesa, genera, ejecuta y desecha. Las aberturas de un cuerpo vivo pueden dar cuenta de su interior. Lo que expulsa como desecho y putrefacción da cuenta de que relativamente se encuentra en un estado intermedio entre la vida y la muerte.

La piel como órgano cuenta con glándulas que segregan sudor y grasa. La sustancia, quizá más contaminante de todas las que produce el cuerpo, se asocia con daños en la piel, que es donde tiene lugar la supuración de pus, producto de lesiones, heridas y traumas. El asco se presenta cuando el cuerpo deja salir lo que contiene, lo que excreta o supura, es signo de su destrucción y pérdida de integridad. Los orificios, su tensión y distensión debe ser contralada, educada, la voluntad y poder sobre ellos es cultural. Algunos dejan salir, otros

dejan entrar, su permeabilidad implica ejercicios de control y en su falta ofensa para otros. Los cuerpos de los seres vivos están llenos de agujeros que permiten la entrada y salida de lo que nutre o contamina. En la piel se libran a diario duras batallas de cuidado.

2.5 Lo Repugnante A La Vista

La vista capta y se ve penetrada desde la distancia. Los cuerpos y sus marcas le indican excesos, derrames, desintegración, destripamientos, índices de otros cuerpos vivos que dejaron sus desechos. La vista está atenta al orden y al desorden, a la forma y a lo informe, sin embargo, es la única capaz de captar y contemplar desde la seguridad del no contacto lo asqueroso, sabiendo por otros sentidos que lo es. Si bien las imágenes de que se producen desde lo visible no son las únicas que generan la sensación de asco, lo repugnante a la vista permite que desde la distancia lo que se considera repugnante se vivencie como asco.

El asco responde a la apariencia sensorial de la cosa repugnante o asquerosa. En lo que respecta a los sentidos, la vista es un sentido vinculado con la moral. Las investigaciones de la Psicología Gestalt permiten entender que principalmente el sentido de la vista juega un papel fundamental al momento de abstraer el mundo. Tal vez no opera exactamente como una cámara, copiando fielmente el mundo, pero la vista, como otros sentidos, funciona procesando la información y generando claridad y lucidez que permita identificar a las cosas y sus cualidades, no solo físicas sino también morales.

Al venir al mundo el ser humano se forma como un tipo o modo de ser humano, es decir, en determinada cultura la cual le permite dar sentido y significación a lo que percibe, al menos al interior de su cultura. Así, cuando se estimula un sentido, en este caso el de la vista, no solo se captan cosas o cualidades, sino a lo que se perciben en ellas y a través su connotaciones estéticas y morales.

Lo asqueroso la vista y, al mismo nivel, a la imaginación permitirán generar a través del arte la experiencia estética.

2.6 Lo Repugnante Como Fuente De Cultura

Las secreciones y excreciones del cuerpo humano son objeto de regulación y, por ello, crean cultura. Su manejo, control y desecho están sometidos a normatividades no solo desde el ámbito moral, sino de la etiqueta, los modales y lo político.

El cuerpo de cada individuo requiere cuidado en lo referente a lo que sale de él. Así el cuerpo social en su conjunto requiere del mismo cuidado y de políticas enfocadas a dicho tratamiento. El cuerpo social no solo refiere al conjunto de individuos, sino también al conjunto de relaciones que hay en él para mantenerlo en unidad. Ello requiere no solo pensar en sus funciones morales o políticas, sino sobre todo materiales, no solo en el sentido marxista, sino en el sentido biológico. En ese sentido, lo biológico está mezclado y atravesado por lo social y lo social a su vez supone y está atravesado por lo biológico.

Al interior de esta dualidad se encuentran otros aspectos. El tratamiento de los desechos corporales a nivel individual y social implican la técnica, en general, y las artes, en particular, del tratamiento de los desechos corporales.

Por poner un ejemplo, hacia el siglo I a. C. fue construida la Cloaca Máxima en Roma por Tarquinio Prisco. Se trataba de una red subterráneo de canales que conducía las aguas negras de la ciudad al Tíber. Así, Roma contaba ya con tecnologías para los desechos, tanto de carácter público como privado. Sin embargo, orinar y defecar eran, más bien, actos sociales así como las actividades que se llevaban a cabo en los baños.

Se sabe que disponían de grandes tinas como urinarios. Los orines eran utilizados para lavar y curtir pieles. En general, en la ciudad se contaba con varias tecnologías para los desechos y su aprovechamiento, así como para el aseo. Sin embargo, ello no quiere decir que dichas prácticas se realizaran por higiene. La gente era más bien descuidada, en esos aspectos y la calle como el cielo, era lugar común para el encuentro con estos residuos. Los encargados de recogerlos fueron los *stercorarii*.

Los desechos orgánicos, por lo general, han tenido tratamientos diferentes en épocas y sociedades. Se utilizaban como abono. Se les daba uso terapéutico o, en ocasiones, hasta ritual. Por ejemplo, para la adivinación de la fortuna, se realizaba el examen e interpretación de los excrementos.

Lo mismo que en la época del imperio romano, en la Edad Media se tenía por costumbre lanzar orines y heces fecales desde el interior de las casas a la calle, lo cual

perduraría hasta los siglos XVIII y XIX. Aproximadamente a mediados del siglo XVIII, las medidas sanitarias que tenían como finalidad el aseo de lugares se dieron en conjunto con la revolución olfativa. Los desechos orgánicos en el ámbito de las ciudades comienzan a ser percibidos como peligrosos, causantes de muerte y enfermedades (Laporte, 1988).

La atención olfativa respecto a lo repugnante se da a la par de la cruzada para purificar y desodorizar el espacio público, exigiendo que las prácticas de limpieza se llevaran a cabo en privado. El problema siguiente por atacar fue la acumulación y el atascamiento de los desechos. Se buscó su flujo hacia el exterior de las ciudades, a través de canales y drenajes. La nueva forma de percibir y relacionarse con los excrementos dio pauta a la transformación fisiológica de las ciudades.

Para la segunda mitad del siglo XIX, comenzará a diferenciarse entre olores de clase, el de los ricos y el de los pobres, así como de civilizados y no civilizados. Al limpiarse los espacios públicos, la denuncia de lo repugnante recayó sensiblemente en el olfato, por lo cual, se buscó, por un lado, la belleza visual, y, por otro, la desodorización del mismo espacio. Se despejaba el ambiente para la captación de los efluvios y humores del prójimo.

Por mucho tiempo los olores fuertes como el almizcle se usaron como perfumes y como formas para combatir elementos mórbidos en el ambiente. Sin embargo, poco a poco se reparó en su parecido excrementicio (Laporte, 1988) y por las consecuencias nocivas de su carácter pútrido y morboso para el olfato y la mente se dejó de usar. Así, entraron en desuso los perfumes con aromas fuertes y se estimuló el uso de aromas discretos o bien el desuso de ellos como signo de transparencia e higiene personal (Corbin, 1987). Así, las prácticas de aseo e higiene fortalecerán y acrecentarán el asco, el pudor y la vergüenza por los olores excrementales.

Los aromas sutiles como el de las flores y los vegetales, no solo serán signo de higiene, limpieza y aseo, sino también de naturalidad y/o aire fresco. Serán signo de virtud moral y diferencia social.

Según Laporte (1988) para el siglo XVI dio inicio lo que él llama la “política de la mierda”. Con el Edicto de Villers Cotterêts (1539), en París, se exige la construcción de un retrete o letrina por hogar, y que, de no cumplirse en un plazo de tres meses, la casa quedaría

confiscada. Así, cada uno guardaría su propia mierda, domesticándola. Este dato permite entender como lo repugnante pasa de lo público a la esfera privada.

En Roma y en la Edad Media las heces y la orina fueron fuente de ingresos. Para la Modernidad, el Estado multa y se beneficia de ellos. Limpieza y privatización son fundamentos del nuevo orden del mundo. La particularización e inodorización del espacio para el aseo e higiene del cuerpo fueron acompañados de infraestructura, educación y normatividad, hasta hacerlo parte de la constitución subjetiva de cada individuo o miembro del cuerpo social. Ser civilizado devino en ser moralmente honesto y decente.

Así, las nuevas subjetividades no solo estuvieron más pendientes de sus propios cuerpos, sino de los de los prójimos y los ajenos. Alexander Cummings en 1775 inventó el primer retrete con válvula. Las nuevas tecnologías para el desecho de excrementos fueron a la par de la conformación de la sensibilidad hacia los olores. Ello permitió asociar los buenos olores a la superioridad económica y moral. Disponer de una habitación, un inodoro, un tocador, perfumes, permitiría diferenciarse, en un principio por el olor, de aquellos que, por supuesto, no los tenían.

Excremento, del latín *excemere*, *excrevi*, *excretum*, significa lo que queda aparte o fuera después de cribar o seleccionar. Tiene un sentido cercano a digestión. Es más reciente el otro sentido. Excremento ya no solo será lo que se separa, sino la acción y producto de ello deberá quedar aparte de la mirada y el olfato. Así, excremento es lo que se hace de manera discreta y queda en secreto (Silvero, 2014). La deposición dentro del ámbito privado es reciente. N. Elias (2015) apunta que es a partir del siglo XVIII cuando dicha práctica fue regulada, no solo en dónde y sino a qué hora debía hacerse. El reloj y retrete han acompañado el andar de la subjetividad moderna. Lo natural no es humano, pero formaba parte del mundo. La basura y las heces fueron constituyendo un espacio propio, despojado de todo significado.

Vivir es producir desechos. El problema ha sido cómo reintegrarlos de nuevo a lo natural o a los procesos de producción. En las ciudades antiguas o premodernas, los desechos existieron y también se apartaron y se trasladaron a los márgenes de la ciudad. Sin embargo, su cantidad era mucho menor de que la que se genera en las ciudades industrializadas. De dichos desechos se encargaban los insectos, los animales y los vagabundos. Pero, en la medida en que se han acrecentado las cantidades de producción de mercancías, la basura, en

general, también ha aumentado, volviendo imposible su disolución o reintegración a la vida o al ámbito productivo.

En su origen etimológico y en su uso, tanto religioso como cotidiano, ‘basura’ tiene que ver con la acción remover, cambiar de lugar, trasladar. Es una acción de discernimiento y de separación de lo que en su mezcla impide habitar el espacio que se desea. Barrer, limpiar y poner orden implican demarcar un lugar de lo que no tiene lugar, esto es, la basura. Su sitio, su destino, es el no-lugar. En ese sentido, la basura y la inmundicia atentan contra el orden, contra el cosmos y el mundo humano.

Basura es lo que se vierte. Lo barrido es lo que se saca por sucio de en medio, que no está en su sitio y, por tanto, lo que hay que mover hacia otro lugar, fuera de este mundo. Inmundo es lo contrario al ser, entendido este como lo ordenado. En tanto desordenado no es. Basura es ‘desecho, suciedad recogida barriendo’. Viene del latín vulgar *versura*, barsura, y significaba acción de barrer. Venía del latín *versus*, participio pasivo de *berrere*, barrer. De la misma familia que guerra, del indoeuropeo *wers-*, confundir (Corominas, 1987).

Lo repugnante, la basura, lo abyecto fueron, producidos y maquinados a la par de un mundo y una realidad deseada, operada a través de rituales de higienización, de limpieza y purificación. Para el siglo XX dichas acciones serán entendidas como prácticas de legitimación del sistema simbólico que devenía represivo y violento ante lo diferente y ambiguo.

Recuperar y dar un lugar cultural al desecho o bien transfigurarlo para reivindicar sus sentidos y valores al interior de la cultura también produce despojos. Al parecer nunca serán suficientes los procesos de reintegración. Siempre quedan residuos y elementos marginales. Ni a nivel simbólico ni material se puede llegar a ser eficiente en su totalidad al momento de reciclar y de resignificar. Toda creación de valor crea, a su vez, disvalor.

Los basureros son los héroes olvidados de la modernidad. Un día sí y otro también, vuelven a refrescar y a recalcar la frontera entre normalidad y patología, salud y enfermedad, lo deseable y lo repulsivo, lo aceptado y lo rechazado, *lo comme il faut* y *lo comme il ne faut pas*, el adentro y el afuera del universo humano. Dicha frontera precisa una vigilancia y una diligencia constantes, ya que es cualquier cosa menos una “frontera natural”: ninguna cordillera colosal, ningún mar insomitable, ningún

cañón infranqueable separan el interior del exterior. Y no es la diferencia entre productos útiles y residuos la que reclama la frontera y se sirve de ella. Por el contrario, es la frontera la que predice, literalmente al parecer, la diferencia entre ellos: la diferencia entre lo admitido y lo rechazado, lo incluido y lo excluido (Bauman, 2005, p. 43)

Con la reintegración del desecho cultural de nuevo al ámbito humano se pierde, a la larga, su efecto desafiante para funcionar de nuevo en el mecanismo cultural. Una de las facultades del arte y de los artistas ha sido el poder transfigurar y *transvalorar* materias y objetos que eran no artísticos en artísticos, por medio de la técnica, primero, y, después, con su voluntad e intención. Ello ha permitido recuperar contenidos de valor simbólico marginados en los procesos culturales. En ese sentido las prácticas artísticas han tenido, a lo largo de la historia, el poder de resignificación y de reciclaje simbólico de desechos materiales y formales en la conformación de la cultura. Sin embargo, durante el último siglo las prácticas reinserción de estos objetos y formas han dejado de ser purificados por el trabajo y la mano del artística. El poder de su transformación y representación ha dado lugar a su simple presentación.

Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño; incluso el gesto es en los dos el mismo. Nadar habla del ‘*pas saccadé*’ de Baudelaire; es el paso del poeta que vaga por la ciudad tras su botín de rimas; tiene también que ser el paso del trapero, que en todo momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza” (Benjamin, 1972, p. 98)

W. Benjamin fue capaz de observar que el trapero y el artista llevan a cabo constantes procesos de selección, rescatando y dando valor a aquello que parecía no tenerlo o haberlo perdido. El artista, como el trapero, halla tanto en los residuos de la cultura objetos y materiales con los que trabajan la brecha de lo digno y de lo indigno de una determinada cultura. Son ellos los que se sumergen en los basureros y vertederos, en los espacios de ambigüedad, y con su tacto (contagio) reinscriben (des-descartan) objetos y materiales para su apreciación estética, como si de sus manos emergiera lo sagrado. El esquema estético de Kant sigue funcionando en este proceso, dado que en los basureros está el mar de los objetos

que han perdido interés para el mundo productivo. En su carácter de cosa, la basura tiene la posibilidad de emerger simbólicamente y formalmente como arte, gracias a la intervención del artista.

La basura y el desecho son lo otro del mundo, en tanto orden. Son lo in-mundo, el excedente negativo que, en tanto cosas, atenta contra el sistema productivo, sus mecanismos y estructuras clasificadorias. Funcionan también para definir al mundo y darle identidad, reafirmándose y rechazando eso otro de la vida civilizada.

Los gestos y prácticas artísticas que tienen como base reinserción de los desechos, subliman y domestican a estos de sus peligros, a la vez que permiten ver a la cultura como un espacio siempre abierto a lo diferente. Lo repugnante y abyecto solo tiene cabida en la cultura como imagen, como representación purificada de todo peligro. Ni las latas de “Mierda de artista” de Manzoni ni las heces de Rocío Bolíver, “La Congelada de Uva”, sobre la imagen de un candidato electo, pueden ser tratadas como reales, porque quienes realizan dichos gestos, son solo imágenes en guerra con otras imágenes.

Las heces están bajo el ámbito de lo político. Humanamente implican un control, que va desde los esfínteres hasta el lugar donde deben acumularse. Su regulación, tácita o no, mantiene en pie nuestra idea de realidad y civilización. Si bien las heces, estéticamente, son amorfas, humanamente hemos diseñado aparatos y dispositivos que nos permiten gestionarlas. Si aparecen en el ámbito cotidiano atentan e indican la fragmentación de nuestra realidad.

Zizek (2012) ha puesto de manifiesto que los retretes también son ideológicos. Nuestras sensaciones, emociones y sentimientos están formadas desde lo social. Están tejidas de forma simbólica. Una acción o producto artístico que se dé desde o con heces, ataca la forma en la que hemos tejido y envuelto nuestra realidad, pero como cosa no hacen nada contra el conjunto de las cosas.

2.7 Lo Repugnante Y La Obscenidad

El proceso de civilización implicó volver privadas cosas y conductas públicas, lo cual afectó la sensibilidad a nivel estético y moral. A través de sus instituciones, la civilización asegura la inmortalidad simbólica de sus integrantes, a través de tecnologías que permiten

resistir, de alguna manera, a la muerte. El control sobre la vida y el placer se realizaron bajo la promesa de su continuidad, aunque fuera en otras formas.

Es en el ámbito de la forma donde está el núcleo de la obscenidad, de lo abyecto y lo repugnante. El ser de las cosas, acciones y conductas son atravesados por códigos y pactos sociales que permiten su ocultamiento, simulación y forma o modo de aparecer. La obscenidad podría ser abordada como un asunto estético más que ético. Esto pone de manifiesto la valoración de dicho fenómeno o bien que sus esquemas de comprensión son siempre axiológicos. La existencia de lo obsceno, abyecto o repugnante está siempre en el marco de validez, ya sea en el marco del aparecer o del deber ser.

En nuestra época, paralelo al proceso de crecimiento de personalización e individualización ha aumentado la obscenidad, con ello ha aumentado la privacidad individualista. Si la obscenidad es hacer público lo privado o lo que queremos mantener en privado, fuera de la escena pública, lo público ha abrazado casi todas las esferas de la existencia humana.

Lo obsceno es la carta de presentación de muchos artistas y de sus obras. En el contexto del abordaje del asco y la repugnancia en el arte, la trasgresión ha sido la forma de comprender dicho fenómeno, en el cual no solo participaron artistas sino también ha sido la exigencia de sentirlo por parte de muchos espectadores.

No es que nuestra época sea más impudica, sino que la esfera de la sensibilidad en general se trastocado por completo. Lo obsceno, como la verdad, es un desocultamiento de lo oculto. Secreta y privada, la obscenidad emerge rompiendo el pacto que la mantenía soterrada. La obscenidad es un concepto inestable. Sus únicas constantes son las nociones de espectáculo, lo que se exhibe y de falta de conformidad con las reglas morales o con las convenciones estéticas.

Una de las etimologías de ‘obsceno’ sería la palabra ‘*obscena*’, del latín, lo que no puede ser mostrado en escena, a saber, el origen, nuestro origen, el coito. Nuestro origen coincide con nuestra muerte. Nos resulta imposible su representación. Lo obsceno es lo que se debe ocultar para que no piense eso, en que la vida es podredumbre (Corominas, 1987).

Obsceno probablemente proviene de ‘*caenum*’, porquería, basura, excremento, ocultamiento, lo que debe permanecer fuera de la vista. Lo obsceno mantiene la

representación dentro de las conveniencias sociales y, sin embargo, nos tienta, pero demarca el deseo para que permanezca humano, civilizado. Lo obsceno en su ocultación tiene un poder, promete lo que nadie ve, excita. Irresistible, irrefrenable y aniquilador de la disciplina civilizatoria.

La obscenidad en nuestra época ha crecido debido no solo al proceso de individualización, sino también a que dicho proceso ha dado lugar a diversas asociaciones privadas donde cualquier cosa puede ser obscena. Lo que excita a algunos, a otros los molesta cuando ven ultrajar o menospreciar sus símbolos con los cuales se identifican, y se niega a ver la diferencia entre no respetar a sus símbolos y no respetarle a él. Ha desaparecido el criterio único para identificar lo obsceno de manera general.

Lo obsceno traiciona los pactos y las convenciones sociales respecto a qué debe y no aparecer a la mirada. El sexo y la desnudez fueron el tabú de ciertas sociedades occidentales, pero una vez aceptadas dentro de la escena social se exhiben en las imágenes cotidianas. Sin embargo, la muerte sigue siendo aún rechazada fuera del campo de la visibilidad pública. Sigue siendo la máxima forma de expresión de violencia.

El poder se acepta sin la fuerza o la violencia explícita. En el ámbito democrático se suaviza cediendo el grito a la palabra; la amenaza al voto; lo sagrado a la equidad e igualdad; la facción a los intereses sociales. La universalidad es el mejor velo.

La obscenidad es ausencia de simpatía, de sentir con. La violencia es obscena. No gusta o no se quiere saber. La carne que llega a la cada mesa es producto de la violencia. La violencia que gusta está *estetizada*, ritualizada, suavizada. Hay que ejecutar y matar, pero repugna. Dichas tareas se delegan y se ejecutan manera privada e industrializada.

Fuera de la representación, del ritual y la simbolización, cuesta familiarizarse con la muerte y por ello se mantiene alejada del espacio público a no ser a través de la pantalla la muerte y los cadáveres se mantienen lejos del contacto.

La obscenidad requiere la voluntad artística o comercial. Lo obsceno se exhibe. Alguien que descubre un cadáver en plena descomposición no se enfrenta con un espectáculo obsceno, se enfrenta con lo real en un estado bruto y quien se enfrenta a esa visión experimenta pura y simplemente el horror, una escena que no se dirige a él específicamente,

un hecho puro. Un acontecimiento no puede ser intrínsecamente obsceno. Sólo es obsceno si es mostrado. Se caracteriza por la ruptura o fractura con lo regular visible.

2.8 Lo Repugnante En El Proceso De Civilización

Si bien todo ser humano tiene la capacidad de razonar, el razonamiento particular de cada individuo está marcado por su contexto cultural e histórico, en ese sentido, su racionalidad y coherencia mental está atravesada por su cultura, cuando se percibe una cosa, a nivel sensorial o mental, dicha cosa está dada en el marco de valoraciones culturales propios a los que pertenece.

El ser humano está limitado en sus capacidades sensoriales, no puede oler todos los olores, gustar todos los sabores, ver todos los espectros de luz, captar todas las texturas o temperatura, etc. Pese a estar limitados los sentidos son selectivos, por decirlo de alguna manera, solo agrupan lo que permite generar una representación mental. Se siente más de lo que se percibe, pero es porque para la percepción no toda información sensorial vale. La percepción, desde la perspectiva de la Gestalt, es tendencia al orden mental, pero también, habría que agregar, cultural. La percepción restringe la captación de datos sensoriales, a la vez que forma abstracciones y verifica creencias y prejuicios.

Marta Nussbaum en *El ocultamiento de lo humano* (2006) se pregunta, desde un contexto jurídico estadounidense, si el asco es un criterio legal ante conductas que atentan en contra de la moral. Para ella, las emociones están implícitas en el derecho, tanto en los actos que atentan en su contra como al momento de juzgar dichos actos.

Nussbaum parte de la idea de que las emociones tienen su base en las creencias y “Cada tipo de emoción está asociada con una familia específica de creencias” (2006, p. 41). Las emociones no solo están regidas por las sensaciones, sino que a estas las acompañan determinadas creencias. En concreto, para Nussbaum el asco modela nuestra intimidad y vida diaria en torno al cuerpo

buscamos privacidad para orinar y defecar, eliminamos los olores desagradables con un cepillo de dientes y enjuague bucal, olemos nuestras axilas cuando nadie nos ve,

nos miramos en el espejo para asegurarnos de no tener mocos atrapados entre los pelos de la nariz. (p. 90)

Para Nussbaum el asco es un tipo de saber ante lo perjudicial, sea física o moralmente; al ser visceral conlleva la reacción física y específica de ciertas partes del cuerpo. Lo mismo que otros autores, asume que el asco reacciona a nuestro carácter mortal y vulnerable, así como el contagio o contaminación por contacto, por tanto, debe uno apartarse y/o protegerse. El asco es empático en la medida que sitúa a una persona en la situación de otra, se puede sentir asco como otro, pero también de otro, por ejemplo, en la última escena de *Pink Flamingos* (1972) donde Divine ingiere las heces de un perro, el asco se genera desde una imagen visual asquerosa.

Las imágenes visuales asquerosas no solo afectan como cualidades propias del objeto repugnante sino también aquellas que tienen un marco de apreciación moral. No solo son repugnantes cosas o sus cualidades sino acciones o conductas. Por ello el asco es primordial al momento de estructurar orden, jerarquías sociales y el distanciamiento entre ellas.

A nivel social, el asco permite distinguir a una sociedad entera de otra. Lo repugnante moral es, según Kolnai (2013) como una persona en putrefacción, por tanto, la mentira y el engaño tendrían un carácter pútrido. “La corrupción corrompe” es una tautología, pero el enunciado en una determinada sociedad expresa el ideal de honestidad y pureza con el que se proyecta un miembro y percibe la corrupción en su sociedad, a la vez que repugna todo acto que atente contra dicha idealización. El plagio o la mala redacción pueden ser objetos de repugnancia, genera asco al intelectual que idealiza la originalidad y la pureza de la lengua y sus reglas. En ese sentido lo repugnante se identifica con lo inmoral y lo malo.

El asco moral condena actos y comportamientos, en ocasiones tiene un uso retórico y empático para designar lo ilegal o moralmente inadmisible, ya que su aparición sería signo de putrefacción moral o social, por ejemplo, relaciones amorosas entre personas del mismo sexo, pedofilia, necrofilia, etc. En ese sentido las trasgresiones de las normas son percibidas como repugnantes.

El asco contiene, pone barreras, de manera individual y colectiva ante el acometimiento de un acto o conducta trasgresora. Desde el psicoanálisis, el deseo de transgredir las normas se ha delegado al inconsciente, el asco contiene ese deseo, pero

también reacciona frente a aquel que no es capaz de contenerse, por ejemplo, ver a alguien comer o beber en exceso generaría asco, así como el efecto de dichas conductas excesivas, como el ver a alguien gordo, generaría asco en función de que se rechaza no solo su físico si no las acciones que desencadenaron su estado. El asco es un maravilloso aliado de la medida ya que se genera ante el exceso, sancionando dicha conducta, que en ocasiones deriva en empacho.

En suma, el asco define y remarca, la sensibilidad y creencias de los individuos ante las transgresiones. El asco controla y somete al individuo en aras del orden tanto individual como social, como la vergüenza, es una emoción autosancionante y reprobatoria.

El asco tiene efectos y funciones sociales, ya que sus objetos físicos o morales contienen valores negativos, que no solo manifiestan la asquerosidad de la cosa o de la persona que realiza la acción transgresora. En términos morales, la parte representa al todo, y que ese todo, se está pudriendo, muestra la vulnerabilidad del tejido social y cómo un solo acto basta para contaminarlo totalmente.

Por ello el asco sustenta fuertemente las jerarquías al interior de una sociedad, los estratos más bajos son percibidos como agentes contaminantes. La clase superior se percibe a sí misma como pura e incorruptible, por ello lo bajo produce no solo asco sino temor por su poder contaminante. En los grupos considerados inferiores se proyectan características y repugnantes para reforzar la sensación de asco hacia ellas.

Las ideas de lo limpio y lo sucio no son nuevas, nuevas o recientes son las formas en que nos manejamos ante ellas y a los objetos y prácticas que denotan. Como parte del constructo de idea del mundo en la modernidad fue preciso introducirla en lo más interno de la subjetividad para el autocontrol. La falta de orden fue trabajándose a la par de la mirada y de las sensaciones internas y viscerales. El horror y el miedo fueron parte de esa construcción, no solo como respuesta a la aparición de lo otro amenazante de manera externa, sino que dichos objetos horrorosos estaban ya contenidos en nuestros propios cuerpos, es decir, lo inmundo era más íntimo a nosotros que nosotros mismos.

La falta de cuidado en el orden y limpieza no solo era atentar contra el orden social sino ante el propio orden que nos mantiene en la franja de lo humano. La producción del sí mismo implica la negación de eso otro que pone peligro los órdenes externos. La

afirmación de sí implica la negación de sí, las prácticas de higiene aseguran el esfuerzo constante por mantener el mal fuera de nuestras vidas, así todo estará bien, al menos, en apariencia.

El orden y la higiene tienen hoy en día una justificación sanitaria, pero no deja de lado su poder moral; el orden del cuerpo se volvió manifestación del orden del alma, el orden social manifestación del orden moral.

2.9 El Asco Y El Proceso De Civilización Desde La Perspectiva De Freud

El asco es una emoción propia de la especie como la vergüenza y la risa, y como ellas es axiológica, permite discriminar y establecer diferencias, límites culturales e individuales, permite reafirmar lo propio frente a lo ajeno. El asco aparece como dato cultural, pero los objetos que lo detonan son diversos aun dentro de una cultura determinada, difiere de persona a persona, por grupo o por clase social. Sentir asco es algo propio del humano y se particulariza, el asco confiere humanidad. Como cada humano pertenece a un modo de ser humano en específico, es decir, en su cultura, solo cuando en ese modo se bordean sus límites anuncia el peligro de su pérdida.

El modo de ser humano es transmitido y generado a través de la cultura y la educación, sin embargo, el asco auténtico y vivencial requiere la interiorización y desarrollo cognitivo para el rechazo factual de lo repugnante y la generación del asco. En ese sentido establece una línea que distingue y delimita un espacio y ámbito de cosas o seres con los cuales no se debe de tener contacto. El asco jerarquiza y ordena, entre lo inferior, lo que produce asco, y el que lo siente y tiene el peligro de ser contaminado o tocado por eso inferior.

Al expresar rechazo, el asco discrimina y separa lo puro de lo impuro, lo limpio de lo sucio, si solo reaccionara ante los peligros inmediatos o reales de lo repugnante se estaría en un ámbito compartido con otras especies, pero lo repugnante también se da a nivel imaginación o abstracción, basta la idea de que algo pueda ser repugnante o tener algo de repugnante para que se genere. El asco es una respuesta a algo real o imaginado, su poder connotativo y cognitivo lo eleva a símbolo, no es que sea un reflejo, aunque se esté predisposto a él. El asco pinta al mundo de un modo especial: misantrópico y melancólico (Colin, 2016),

se fomenta desde la sensibilidad hasta llegar a convertirlo en un elemento clave del control social.

El miedo al asco promueve rituales y conductas, estos son germen de cultura, en el sentido del cuidado de sí pero también frente al otro o lo otro que puede ser portador de lo repugnante. El asco impide que se sea indulgente con las acciones o cosas que lo provocan, a través de un estado de alerta y de alarma cuando se traspasan los límites. Así la distancia es un rasgo personal y social que previene del contacto con el peligroso poder de lo repugnante y contaminante.

Desde sus orígenes, el ser humano se ha sentido como un ser extraño en este mundo, participa de dos órdenes y ello provoca que se vea y se sienta como dualidad, alma-cuerpo, espíritu-carne, razón-instinto. Siente que parte de él no corresponde a este mundo. Este sentimiento lo secciona, siente la pesantez de ser, entre un mundo superior, tal vez espiritual o racional, y un mundo, que considera inferior, material, natural o instintivo. Pero la vida representa querer, tener necesidades, lo cual le recuerdan a diario su componente inferior. Aunque el ser humano puede vivir totalmente como un animal no se resigna a ello, y aunque quiere ser totalmente espíritu tampoco lo puede, por su vinculación con la vida material.

De este modo, aparece la definición de dos fronteras, una hacia lo inferior y otra hacia lo superior. El ser humano se encuentra así mismo como tránsito y tensión de los dos órdenes. Ni Dios ni ningún animal, siente asco o vergüenza, ambos son sentimientos individualizantes y humanos. Ambos sentimientos aparecen como signos de alerta; uno frente a la posibilidad de dejar ver aquello que cada uno guarda de la percepción y del juicio de los demás y, el otro, del contacto con aquello que pone en peligro la vida. En ese sentido, ambos contribuyen a la conservación.

El asco es una emoción violenta, protectora del peligro y conservadora de la integridad de quien lo padece. Obliga a tomar distancia frente a lo que aparece como repugnante, en ese sentido es una actividad cognitiva y axiológica que previene de los peligros externos e internos de lo asqueroso o repugnante, a todos los sentidos y con diferentes intensidades.

Desde la perspectiva de Freud también opera como una barrera frente al deseo inconsciente o la fascinación apenas reconocida o la curiosidad furtiva de eso que se prohíbe.

Se afirma que detrás el asco la atracción y la fascinación por el objeto repugnante, supone que detrás de la habituada repulsión se encontraría una atracción o deseo originario, reprimido y prohibido a través de la cultura y la educación para autocontrolarnos ante él. Dicha fascinación primitiva actualiza el asco como defensa ante lo repugnante y modularía su intensidad, ya que esta sería inversamente proporcional a la atracción por el objeto asqueroso.

La enculturación, la educación y otros procesos de socialización tienen efectos en el nacimiento y desarrollo del asco. Se discute sobre la aparición del asco en la vida del niño, pero en las culturas de herencia occidental se da al dejar de usar el pañal y control de esfínteres, así como el ocultamiento de sus excrementos o heces marcaría su adaptación al proceso de civilización. La forma en cómo se lidia y se tratan los desechos corporales es signo de ingreso y aprehensión de cultura: la nariz no se hurga ni se comen los mocos, las flatulencias y los pedos se evitan en público, el baño y el desodorante se recomienda para disimular el sudor, las pugnas con las necesidades corporales se dan en espacios privados o específicos para ello.

La teorización del asco ha implicado para algunos autores la propuesta de un supuesto metafísico, es decir, si el asco es una emoción que actúa ante la represión de un placer o fascinación supone un paraíso invertido o bien un nuevo pecado original que daría origen a lugar o espacio previo donde el ser humano convivía y gozaba libremente con lo que hoy denominamos repugnante, de tal modo, la prueba de ello es que detrás de esa prohibición se encuentra la fascinación y atracción por los desechos corporales.

Freud (1992) partió del hecho que de que al niño sus excrementos le parecen valiosos o preciosos y no repugnantes, de tal modo que el control de esfínteres venido de la educación actuaria en contra del placer o erotismo anal. Aunado a ello, a los excrementos se les quita todo valor al ser fuente y causa del desagrado y repugnancia. Por efecto de la civilización el infante reprime ese deseo primordial y los sustituye por asco. Así, el asco funciona como represor de los deseos primarios y fundamentales del ser humano.

La intensidad del asco que se genera en las personas a lo largo de su vida es diferente, tolerar y lidiar con lo repugnante se exige como parte de la vida, por ejemplo, con la pareja o los hijos que implica civilizarlos a lo cuales hay que introducir en prácticas civilizatorias

como el uso del inodoro, limpiar sus babas, micciones o heces o, en general, la suciedad que generan y requieren desechar constantemente.

Como ya se ha expuesto el asco reprimiría el deseo y fascinación por lo asqueroso e impediría el contacto; así, si el asco sede, se produciría la transgresión y el sujeto experimentaría la fruición y placer, pero también la culpa. El asco tendría un papel civilizador al impedir y condenar prohibiciones y normas sociales que se interiorizarían y darían pauta a la desaprobación tanto interna como externa de ciertas conductas. Sin embargo, a la vez que prohíbe y aleja el objeto asqueroso, el asco estaría incentivando al deseo de lo asqueroso, al hacerlo atractivo.

Según Bataille (2005), una distinción clásica del del ser humano y animal es el trabajo, dado que este impuso restricciones para con los muertos y la actividad sexual, de ahí derivaría la prohibición y contención de la violencia y movimientos de violencia. Para Bataille la conciencia surgió a la par de las prohibiciones y de su interiorización. Por un lado, el trabajo es cosa de la colectividad y en él deben oponerse o postergarse los impulsos a la violencia.

Desde el esquema de Bataille (2005) la comunidad humana aparece entre la regla y su violación. La prohibición o tabú sería la de lo social al establecer orden, pero este esquema tiene como supuesto de que las prohibiciones acrecientan el deseo de la conducta u objeto proscrito.

Freud propuso que la represión de instintos y deseos primarios era el precio que había que pagar por una vida civilizada. Bataille, lo mismo que Freud, renegó de la represión y vio en la transgresión una vía para el placer y el erotismo.

2.10 El Asco Y El Proceso De Civilización Desde La Perspectiva De N. Elias

Otra forma de entender el proceso de civilización está en *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* de Norbert Elias (2015) quien estudió los cambios de las conductas en el carácter psicológico de las personas en Occidente. Ser文明izado es parte de un proceso histórico, social y cultural. A través del concepto

‘figuraciones’, Elías da cuenta de procesos y vínculos de interdependencia mutuas y no de meras estructuras coercitivas y cerradas.

Ningún ser humano viene civilizado al mundo, pero, en general, tampoco se está en una sociedad civilizada. Al analizar los comportamientos en la mesa en textos que van siglo XIII al XVII, Elías da cuenta del desplazamiento de costumbres aceptadas durante un tiempo, y posteriormente prohibidas y percibidas como desagradables.

El pudor y la vergüenza, como sensibilidad hacia los otros, sintetizan las acciones y conductas inapropiadas o incivilizadas. La regulación sobre las necesidades naturales refleja el cambio de las fronteras de vergüenza en cortos períodos de tiempo. Por ejemplo, cita Erasmo de Rotterdam, en un texto del s. XVI, el cual va dirigido a niños escolarizados y en apartado aborda el tema de la defecación y la expulsión de ventosidades, en el cual señala como un acto malo el retener la orina y honesto orinar en secreto, respecto a las ventosidades, estas deberían hacerse en un lugar aparte o fuera de los demás. Posteriormente cita a otro texto en el que recalca que las necesidades naturales deben realizarse en los lugares habituales y apropiados. Tocar las partes del cuerpo que la naturaleza ha querido que estén ocultas, hablar de ellas o de las necesidades naturales o porquerías en una conversación era considerado falta de pudor y de cortesía y, por ende, de educación.

La intensificación de interdependencia y por efecto la restricción de conductas, la proximidad y convivencia continua y mutua entre personas de diferente estatus social, a la par de la flexibilización del sistema de estratificación, facilitó mezcla social y el proceso de democratización hizo que los individuos estuvieran más atentos a su cuerpo, así como del control de sus necesidades, tanto frente a sus iguales como no iguales. Posteriormente, socialmente se comienza a reprimir y pasar al ámbito de lo privado ciertos placeres que se considerarán propios de la intimidad y el secreto de individuo o de la casa y que exponerlos o escenificarlos socialmente serán causa de una sensibilidad desagradable, asquerosa o repugnante

Lo civilizado para nuestra sociedad actual podría ser extraño para sociedades de otras épocas, fue aceptable para la sociedad de la Edad Media escupir, eructar, tener flatulencias en público, comer con las manos. Aunque para nuestra sociedad exista una justificación racional o científica respecto a las conductas de limpieza e higiene, dichas conductas fueron

previas a los progresos de las ciencias qué identificaron los agentes patógenos en nuestro alrededor.

En los albores de la sociedad moderna fueron pasando al ámbito regulación y propio de lo privado el acto de dormir, la sexualidad y el matrimonio. Por ejemplo, en la Edad Media la validación del matrimonio se daba en presencia de testigos. Para la sociedad actual la misma el acto nupcial, se daba en el ámbito íntimo de la vida privada acompañada de las transformaciones arquitectónicas y constructivas domésticas como habitaciones separadas y quienes dormían en ellas.

Elías muestra cómo dentro de cada época los umbrales del pudor y la vergüenza cambian y abrazan nuevas conductas que modelan y restringen las relaciones de los individuos y sus cuerpos hasta concretizarse la sexualidad en la familia nuclear.

Los análisis de N. Elias (2015) se centran en sociedades europeas que, hoy en día, pueden ser identificadas como Alemania, Inglaterra y Francia; sin embargo, una de las principales características en el desarrollo de este proceso fue el progreso económico y el ascenso de nuevos grupos como la burguesía, los cuales compitieron con la aristocracia por el poder. Ante este hecho los aristócratas fortificaron sus códigos de comportamiento en relación con sus privilegios nobiliarios. Tanto en Francia como en Inglaterra, ‘civilización’, refirió a una modificación “positiva” en sus costumbres y trato, por otro lado, en Alemania se promovió la ‘cultura’ referente al hombre ‘cultivado’ (Elias, 2015, p. 58)

Los nuevos ideales de conducta emanaban de grupos superiores y modelaban la vida cortesana, los cuales, a partir del siglo XVII, se adoptaron como sinónimo de ‘civilización’. Sin embargo, la movilidad social y el ascenso definitivo de la burguesía con la Revolución Francesa dio pauta a la generalización y adopción de las nuevas conductas civilizatorias. Al interior de este cambio se opusieron: la delicadeza, vivacidad y culto a las apariencias de los cortesanos frente al amor por el dinero y el trabajo o profesión como pautas de comportamiento en la conformación de un proyecto social que iba más allá de cada nación, es decir, la democracia.

El triunfo y asentamiento de la clase burguesa, el proceso de industrialización de Europa, la centralización estatal y el nacimiento del Estado moderno tuvieron como efecto que los grupos y estratos inferiores de la sociedad adoptaran los nuevos códigos. El Estado

moderno y su congénita racionalidad moldearon paulatinamente el comportamiento, la moral, la etiqueta y los buenos modales de las sociedades con la finalidad de alcanzar el ideal civilizado, para que el caso, ya burgués.

Según Elias (2015), el mecanismo de monopolio de los gobiernos absolutistas, que para consolidarse tuvo que aumentar impuestos y sostener a una clase militar que garantizara el uso de la violencia en sus territorios; ambos son condiciones de civильidad y la modernidad ya que fueron estas las que generaron las interdependencias de los nuevos ciudadanos, a la vez que se centralizó la política a través de la previsión y racionalización del comportamiento. Así, la coacción externa venida del aparato estatal poco a poco se fue dando a nivel psicológico como autocoacción o autocontrol por parte de los individuos como garante del orden social.

La idea de civilización tiene efectos en el uso de la violencia a nivel político, social e individual, a este último se le inculca desde sus primeros años a dominarse hasta que se automatiza. En ese sentido el éxito del estado moderno como proyecto de orden y organización social se da en la interiorización de éste en la psique de los individuos. Lo que Freud denominará Superyó. Esto no significa que la violencia y agresividad hayan desaparecido, sino que se acotan y refinan al modo de ser文明izado, del mismo modo que los placeres y emotividades se manifiestan libremente en los sueños o en privado. Su expresión social solo tiene validez de manera simbólica como, por ejemplo, en los espectáculos. Sin embargo, dicha simbolización Elias (2015) la detecta desde las formas en la mesa que se venían dando desde finales de la Edad Media como, por ejemplo, en pasar el cuchillo, objeto que causa daño, se recomienda no usarlo para llevar comida a la boca o empuñarlo con la mano por el mango, sino por la hoja, autodirigiendo la violencia y la proyección de daño o ataque, a la vez que se hacía de manera decente. Así se consolida el desagrado sobre ciertos instrumentos, gestos o símbolos amenazadores que generarán temor, rechazo o desprecio.

Lo repugnante se ha rechazado, sea cual sea el objeto repugnante o asqueroso se pone distancia ante él; y, sin embargo, basta solo imaginarlo para sentir esa emoción violenta del asco. El asco previene y conserva del peligro, del poder contaminante e infeccioso que

contiene lo repugnante. Permite entender la creación de normas y prohibiciones en función de la conservación individual y social, de un orden ideal.

El alejamiento de lo asqueroso ha dado lugar a un territorio incierto, solo accesible por la transgresión o por el ritual, creando símbolos y normas de conducta ante él. Aún en su distancia exige, a su vez, la compresión y represión recordando y alertando de lo no humano. Ceder ante su poder y exceso no es solo transgredir una prohibición, si no es transgresión de un modo de lo humano, donde liberación de lo reprimido ofrece y promete un placer también fuera de lo humano.

Ante lo tratado en este capítulo cabe destacar dos parámetros generales ante lo repugnante, uno metafísico inaugurado por Freud y seguido por la línea del psicoanálisis y por Bataille y sus herederos; otro histórico y social como el de Elías que nos permite entender los matices en transformaciones y conformaciones de lo repugnante ligado a otras emociones y sensibilidades como la vergüenza y el pudor. Sin adelantar mucho, el más seductor para la comprensión del asco y lo repugnante en el arte ha sido el metafísico.

Según Norbert Elias la centralización del poder, por ejemplo, en la aristocracia y cortes reales dio pauta a exigir control del cuerpo y las emociones a través de códigos que regulaban más el aparecer que el ser a todos los niveles. La suciedad y el desorden ofenden la mirada de las buenas costumbres. Lo repugnante y asqueroso debe ser asumido, gestionado y conducido fuera de la mirada.

Lo repugnante, como se intentó hacer ver, hace cultura y forma parte del proceso civilizatorio. En este recorrido, de los sentidos a los tratamientos de Freud y Elias, se ha *redescubierto* el valor cultural y civilizatorio de lo repugnante, con lo cual se puede dar cuenta de su carácter transgresor, tan perdido de vista en las artes de la actualidad y en su recepción, como consecuencia de su muy palpable interés por tan sólo impresionar.

La manifestación del asco es manifestación del peligro que sufre la integridad o de aquello que la conserva o la mantiene. Lo asqueroso y repugnante transgreden el orden y el control, son inmundos, como la basura y lo obsceno deben mantenerse a parte, a alejados y ocultos. Su existencia viola el orden y la norma de lo aceptable, lo presentable y lo representable. Solo las operaciones simbólicas hacen posible su aceptación o reflexión. El asco como emoción expone la interiorización del mundo, de su orden, de su norma y de sus

valores. El rechazo que genera lo repugnante es crítico, no por reflexivo sino porque cierne y discrimina, desprecia y pone distancia ante el poder de lo ínfimo o de lo bajo que pone en peligro la integridad interiorizada de lo social y lo cultural.

En función de lo percibido como repugnante se crea y se produce cultura, las sensaciones y percepciones se constituyen social y culturalmente, son la concreción de un modo de ser humano. Así el asco y lo repugnante, como emoción y como objeto, no pueden ser entendidos fuera de la cultura.

Capítulo III: Lo Repugnante Y Lo Cómico En Grecia

En este capítulo se trata la relación de lo repugnante con lo cómico, como parte, y a la vez insistencia, en que lo primero hace cultura y forma parte del proceso civilizatorio. Lo repugnante ha coincidido, pues, con lo cómico en la Grecia que es cuna de la civilización occidental. Este tratamiento fortalece el redescubrimiento de lo repugnante y acentúa que no se lo puede pasar por alto y dejar que se lo mantenga entre los aspectos banales de la vida, si es que hubiera alguno.

3.1 Sobre El Cadáver *Repugnante*

Antropológicamente el asco se funda en la conciencia del peligro del cadáver, ello dio pauta a prácticas de incineración, encierro o encapsulamiento del cuerpo muerto a través de la tumba o el sarcófago. Éste último contendría el peligro repugnante del cadáver a la vez que sería la representación de difunto, su símbolo.

Para los griegos de la antigüedad, la muerte era el último acto social, el ritual dedicado a alguien era una manera de honrarlo, despedirlo y asegurar su tránsito a un más allá. El rito debía hacerse de manera correcta para que tanto el fallecido como para que sus allegados se congraciaran con los dioses. Dentro de las prácticas funerarias la incineración y la inhumación fueron las más habituales. Para el rito regularmente se exponía al difunto con una moneda en la boca, pago al barquero Caronte, por la noche plañideras entonaban trenos o cantos funerarios.

Contener el cuerpo del cadáver genera su representación, desde los orígenes de la historia de occidente el tratamiento funerario es tecnológico. La imagen derivada del tratamiento sirvió para conjurar el peligro de lo repugnante.

Vernant en “Lo puro y lo impuro” de su texto *Mito y sociedad en la Grecia antigua* (1982), esclarece que la noción de contaminación y de sagrado están emparentadas etimológicamente y están llenas de simbolismos con denotaciones de limpieza e higiene hacia los cuerpos, por ejemplo, la suciedad no se puede quitar o tratar simplemente con agua. Los lavatorios no son solo actos de culto o higiene, sino que en sí mismos tienen un valor

religioso. “La purificación se logra mediante operaciones materiales de lavatorio o combustión, no mediante actuaciones sobre los espíritus” (pp. 104-105).

Según Vernant existe una relación entre lo sagrado, lo puro y lo moral, la cual se puede encontrar en los términos ligados a la contaminación, los cuales serían:

ἄγος: persona que tiene en sí mancha religiosa, sacrílego.

ἐνάγνης, sacrílego, impuro, abominable por incumplimiento de normas y deberes religiosos.

ἔξαγίζω: expulsar de lo sagrado.

Los términos ligados a lo puro, limpio y santo:

ἄγνος: sacro, santo, santo, sagrado, consagrado a un dios de un pueblo o ciudad, del templo

ἄγιος: santo, sagrado, consagrado a un dios.

ἀγίζω: consagrar

Así, el cadáver contamina, pero también tiene un carácter sagrado, es impuro y sagrado. Las nociones de suciedad y limpieza actúan en varios momentos, por ejemplo, en Homero la suciedad por sangre no se limpia solo con agua, se debe purificar su contaminación con azufre.

Los análisis de Vernart permiten entender que para los antiguos griegos existen realidades sobrenaturales a la vez sagradas y contaminantes, su acercamiento o contacto está rodeado de prohibiciones que la protegen y protegen a quien quiere acceder a ellas. Tanto lo puro sagrado, como lo sagrado contaminante está prohibido, están prohibidos, por ejemplo, el contacto directo con el cadáver ya que contamina a los vivos (Vernant, 1982).

Cuando Atenea desnuda es contemplada por Tiresias, este queda ciego, asesina su mirada, pero le da el poder del adivino, verá lo invisible. Esta idea de lo sagrado regula su inserción en el mundo humano a través de ritos y prescripciones

Una mancha va en contra del mundo, las diferentes realidades deben mantenerse separadas. Una uña cortada contamina a la divinidad. La repugnancia refleja tanto temor religioso como el efecto por contacto con lo prohibido de carácter sobrenatural. De haberse dado, requieren de purificación, operaciones materiales, pero de valor simbólico (Vernant, 1982).

3.2 La Repugnancia De Los Monstruos, Su Poder Y Su Contención

A mayor miedo, mayor monstruosidad. El monstruo revela y encierra el sentimiento de fatalidad, demanda ser exorcizado, ser destruido. El monstruo es un supersigno, está lleno de significaciones. Por un lado, es divino y mágico y, por otro, es causa de terror y horror. El monstruo es signo de caos, disolución, es diablo como contrario a símbolo. Las criaturas del terror fascinan porque reflejan los miedos, un monstruo mítico exorciza de los monstruos reales. Los monstruos pueden representar deseos inconscientes, eso otro que uno aparta de sí para protegerse. En lo interno como en lo externo se manifiesta como lo otro, o ajeno, poco familiar o siniestro, *unheimlich*, dirá Freud (1992).

Los dioses, como el monstruo, causan espanto en su epifanía, pero es un pasmo frente a la magnificencia de su persona sacra que producen una experiencia religiosa, que intimida, pero reconforta. Terror sacro o miedo sagrado, son los dioses los que cruzaron la frontera. Pero cuando es el humano el que cruza el límite su imagen se torna la de un monstruo, es el aparecer de una imagen en su no-querer-ser-vista, la cual termina en desgracia, por ejemplo, Tiresias.

Los hombres no deben franquear los límites, las fronteras nacen para poder diferenciar lo uno de lo otro; el ser, el logos hacen de lo otro un ente deforme, amorfo, informe. Lo otro viene de noche, no tienen rostro, donde no se puede diferenciar el bien del mal. La noche es el lugar de los monstruos. Matándolos se logra la eternidad, como Heracles que limpió de peligros las tierras y los mares.

La mitología griega no está exenta de escenas repugnantes, los principios ordenadores tienen origen uno en la castración y otro en la regurgitación o vómito. Sus descendientes someterán a la tierra, a los mares y a su progenie anfibia, híbrida y monstruosa, casi siempre representada por formas serpentinas. La descendencia celeste para construir su orden tuvo que destruir y marginar a los seres primigenios ideados como informes y repugnantes. Hubo que figurarlos como algo extraño y ajeno para justificar la violencia hacia ellos y su destrucción.

El monstruo es ambiguo, está entre lo natural y no-natural, de ahí su perversidad y transgresión, es un ser mezclado con múltiples miembros, formas múltiples agrupadas en una unidad. El monstruo fue de esa doble naturaleza, por ejemplo, las Gorgonas, casi siempre referidas como repugnantes, tal vez de ahí su poder petrificante y, posteriormente, apotropaico como en Medusa. Solo el reflejo de su propia imagen pudo contener su poder y volverlo instrumental para horrorizar, repeler y alejar al intruso.

Para Alfonso Reyes (2005) lo sagrado deja ver un doble valor: un cadáver inspira atracción y repulsión, veneración y asco. Quien tuviera su poder sería consagrado. Así, la imagen horripilante de la cabeza de Medusa dejó ver dos cosas, su poder como ser monstruoso y aprovechable para futuros encuentros con otros adversarios, así como la fragmentación y mutilación de un cuerpo, justificado por su misma condición o características. Aunado a dicho acontecimiento, el hecho de que se integre al escudo de Atenea y Agamenón como una amenaza doble para el enemigo. Medusa tenía la muerte en su mirada y en su faz, de ahí que el reflejo de ella fuera su propia perdición, lo repugnante de su imagen petrificaba y horrorizaba, fascinaba y paralizaba (Martínez, 2015).

Quignard, en *El sexo y el espanto* (2000), comenta que Caravaggio pintó a Medusa porque consideraba que solo a través del terror se vencía al terror, todo pintor es, de cierta manera, Perseo. Este evita la mirada de Medusa, ignora su carácter de *apotropaion* al mismo tiempo que evita la fascinación. Pero Perseo sabe que está prohibido mirar de frente: Tiresias, Acteón. Perseo pule su escudo de bronce, como un espejo, le devuelve a través de él el poder mortal de su mirada. Perseo domesticó el poder de mirar al monstruo y de su mirada.

Estupefacto o pasmado era el estado que se quedaba como consecuencia de mirar lo monstruoso, era como estar petrificado, como estatua, pasmado, paralizado. Mirar lo monstruoso sagrado implica, por otra parte, la quietud de quien especta; fascinado, para quien especta es difícil discernir entre ataraxia y petrificación. Ser atrapado por lo sagrado es como el aparecer de un instante eterno, de una hospitalidad ociosa y silenciosa.

Lo apotropaico es que aquello que genera risa y espanto al mismo tiempo, es fascinante, como *embrujo*, encanto o falto, es un amuleto o protección contra el mal de ojo, su función era atraer la mirada para impedir que se fijara sobre la víctima. Según Quignard (2000), Príapo estaba oculto, brotaba siempre fuera de lugar, fuera de lo visible, es ese rostro

apotropaico que aterroriza o hace reír de repente. En el cuento de Baubo, Deméter vagaba por la tierra, después de que Perséfone había sido raptada por Hades, rechazaba todo: bebida, alimento, conversaciones. Ante esto Baubo la sacerdotisa le mostró sus genitales levantándose el vestido, generando una carcajada. La desnudez primordial o genésica es la *anasyrma*, lo primero que se devela es el seno materno, recurso para las batallas. Lo que fascina también es aversivo, provoca el soslayo o la huida. La fascinación es no poder apartar la mirada.

Alétheia y *anasyrma*, ambos términos hacen alusión al desnudamiento y develamiento, uno de forma intelectualizada y el otro de forma grosera y terrorífica. Ambos suponen el ocultamiento y el develamiento o desnudamiento, uno incrementa el deseo, en el otro lo anula. Uno es erótico, el otro obsceno. A lo obsceno le sigue la huida y la aversión, apartar la mirada. El incremento de deseo de la epifanía aumenta la atracción que ejerce, de ahí que ejerza cierta coquetería.

En la *alétheia* se quiere ver sin perder los ojos, la *anasyrma* deja ciego y exige el alejamiento. Afrodita o Venus, está desnuda, pero recubierta de pudor. Solo cuando la deidad no quiere ser vista se presenta obscena y monstruosa con el poder de perforar al que mira. Solo en el sueño el deseo y el ver son idénticos, se puede ver sin peligro.

Anasyrma al presentarse como obscenidad, como pléthora, es una salida al tedio, *taedium*, al asco y a la melancolía. En el juego del desocultamiento y develamiento, los términos griegos más relacionados con lo obsceno serían los derivados de *aiδέομαι*: sentir respeto, temor religioso o vergüenza, y *aiσχύνομαι*: mutilación, desfiguración o fealdad; humillación, vergüenza, partes sexuales; su lugar de aparición más aceptado fue la comedia.

3.3 Lo Que Da Asco También Da Risa, La Comedia

La comedia tiene sus orígenes en los ritos dionisiacos y estos se relacionan con los ritos a Príapo, ambos provienen de ritos agrarios que intentan erigir lo que languidece. Los finales de las comedias parodian la fiesta e imitan el modelo de la fiesta. Es el lugar de encuentro en un mundo al revés desde el ámbito simbólico y axiológico, lo ínfimo cuestiona lo valioso, lo precioso se desinfla y de su languidez emerge la risa o la carcajada. Lo sagrado

se profana y se hace con gozo, lo cómico libera lo que lo simbólico reprime y contiene, lo obsceno y el exceso son sus cartas de presentación. La comedia permite suspender el orden a través de la grosería y la maldición; en el chiste, el lenguaje se libera de su carga moral: descaradamente desenmascara lo que no es posible hacer fuera del teatro o la representación, la contradicción permite criticar los valores percibidos como opresivos. Lo cómico manifiesta que el orden impuesto al mundo es eso, artificial, permite descargar y liberar pasiones, la risa es catártica, purifica y vacía de sentido el orden y sus valores sociales.

La risa es consecuencia de saber que, aunque se pretende ser perfecto, se falla; la comedia permite burlarse y reírse de esa pretensión social, individual, política, religiosa y literaria. De ahí que el comediógrafo requiera la complicidad de su público para reconocer a qué se aspira y en qué se fracasa, qué se valora y qué se desprecia, de manera individual y social.

El humor en la *Comedia* de Aristófanes va desde vulgar y burdo, hasta las más refinado e ingenioso a través de palabras, parodias, imágenes e ironía. En el caso de la comicidad de lo obsceno deriva de la degradación y distorsión que el lenguaje sexual produce sobre la persona contra la que va dirigido, al exponer y desvelar abiertamente, ante el público, las partes del cuerpo y las actividades relacionadas con el sexo que la sociedad considera privadas. Los actores, en ocasiones, lucen falos como complemento. Pero lo obsceno también aparece como insulto, degradación, en la referencia verbal o explícita a áreas o partes del cuerpo humano sujetos a tabúes o a aversiones. (Verdejo, 2011)

Sexo, insulto y escatología son elementos obscenos constantes en la comedia de la sociedad griega, satisfacen y hacen reír. Se pueden distinguir dos tipos obscenidades: puras o duras y analógicas o metafóricas. Las puras son términos que refieren directamente, sin abstracciones, a los órganos sexuales, a los excrementos y a su combinación en diversas situaciones: *πέος*, como pene o verga; *κύσθος*, vulva o vagina; *πρωκτός*, ano o culo; *βινεῖν*, copular o coger. Esto se reflejaría en el modo de captar la atención del auditorio, pues este no recibiría de igual forma los términos. No es lo mismo un “Enséñame el pene” que un “Enséñame la verga”. Lo primero es propio de la jerga médica, lo segundo más rustico y vulgar. La obscenidad primaria, tendrían connotaciones pudorosas relacionadas con el término *αισχρός*: lo feo, deforme, vergonzoso, vil. (Llopis, 2014)

Las expresiones analógicas o metafóricas, de doble sentido, serían: *κινεῖν, mover(se)*, por tanto, coger o copular, *θύρα, puerta, vagina*, o *πύελος, cántaro, vagina*. Estas necesitan de un sofisticado pensamiento verbal ya que se requiere establecer comparaciones, simbologías y desplazamientos semánticos para identificar el objeto o acto obsceno en cuestión y captar la hostilidad o deseo para así conseguir el placer de entender esta expresión. Para conseguir este efecto el comediógrafo debe buscar y apropiarse diferentes campos semánticos para darle un nuevo significado y devenga sucio, pero gracioso para el auditorio. (Llopis, 2014)

Algunos ejemplos de la jerga de términos duros y metáforas de Aristófanes:

ἄλοπος: depilar, pelar y quitar la cáscara; referido al pene sería “pelársela”.

ἀποδείρειν: pelar o desellejar, referido masturbar.

ἀποπατεῖν: hacerse encima, orinarse o defecarse; sería evacuar.

άταυρότος: sin toro, sin marido/ sin pene.

βακτερία: bastón, cetro, palo; pene.

βάλανος: glande, pene. Literalmente hace referencia a la parte del collar que se encaja en el agujero para así pasarlo, referencia al sexo anal.

βδύλλειν: crepitarse, expresaría el miedo o soltar los esfínteres a causa de este, cagarse o pedorrearse.

βιάζειν: violar, hacer uso de la fuerza.

βίνεῖν: movimiento del acto sexual.

βίνετιάω: enfermedad por sexo o por la ausencia de sexo.

βόλβος: redonda/globular, vulva.

δακτύλιδιον: anillo o ano.

δέλτα: miembro femenino.

διαβαίνω: potros/ embarcación, estar montado o abierto de piernas.

διακαθαίρει τρύβλια: limpiar la olla, vagina, cunnilingus.

διακορεῖν: desflorar.

διαπετάννναι: extender o expandir.

διαπράττεσθαι: apaciguar, culminar el acto sexual.

δικωπεῖν: remar en dos frentes, coger a ambas.

- ἔγκυκλον*: círculo, anillo, ano.
- εἰς τὸν κόπρωνα*: excremento, irse a la mierda.
- ἔλαύνειν*: empujar, mover adelante-atrás, adelante-atrás.
- ἔντερον*: interior de la vagina o entrañas.
- ἐξέκορεῖν*: arrebatar a la fuerza, desflorar sin consentimiento.
- ἐπιθυμεῖν*: estar deseoso de, tener ganas de.
- ἐπιτρίβειν*: frotar, machacar, masturarse.
- ἐπιτύφεσθαι*: arder, estar caliente, arder en deseos.
- ἔποχον*: cabalgadora, montar al hombre.
- ἔχει διὰ στόμα*: tener o estar en boca de, felación.
- θερμῶσθαι*: calor, estar caliente.
- ἴππικώτατον*: tanto monta, monta tanto.
- καταπυγωνέστερον*: extremadamente pasivo.
- κατεγλωττισμένον*: meter la lengua hasta la campanilla.
- κελετίζειν*: cabalgar o montar.
- κέρκος*: cola, pene.
- κινεῖν*: moverse durante el coito.
- κόλπος*: golfo, vagina, cavidad.
- κύπτειν*: agachar, felación.
- κύων*: perra, pene o vulva.
- λαβδα (κατὰ τὸν λεσβίον)*: felación.
- λέαινα*: leona, a cuatro patas.
- μᾶλλον*: manzana, pecho femenino.
- νεῦρον*: miembro masculino erecto.
- ζυγκαταδαρθεῖν*: dormir con, tener sexo con.
- ζύλον*: madera, vagina.
- ζυνεισπίπτειν*: dejarse caer, relación sexual.
- ὅλισθος*: el instrumento del auto-placer de las mujeres.
- όρθος, ὄρθαγόρας*: erecto, empalmado.
- ὄρχις*: testículos o huevos.

- οὐ̄πα*: cavidad o agujero.
- οὐρεῖν*: lluvia dorada, orinar.
- πέος*: pene, verga.
- πρᾶγμα*: asunto, cosa, pene.
- πρωκτός*: pene y vagina, ano.
- πυγή*: culo, nalgas.
- πύλη*: puerta, vagina.
- σκαλαθύρειν*: empujar la puerta.
- σπλεκεῖν*: mezclarse, acto sexual.
- στίω*: dura, rígido, referido al pene
- τέτανος*: tensión, rigidez, erección.
- τιτθός*: pechos, tetas.
- τὸν ἀπ' ιωνίας τρόπον*: masturbación femenina.
- τρέχειν*: correr, correr al acto sexual.
- τρήμα*: taladrar, agujero taladrado.
- φαλής*: falo.
- φιλεῖν*: amar, besar.
- χάσκειν*: pasividad sexual, apertura anal de los pasivos, tener la boca muy abierta por bostezar o reírse.
- χέζειν/ἐπιχεσεῖν*: cagarse encima, hacerse sobre (algo, alguien).
- χελιδών*: golondrina, ave vinculada con la diosa Afrodita, vagina femenina.
- χοῖρος*: cerdo, vagina.

En la comedia, el lenguaje puede descender hasta lo más vulgar para sublimarlo en efectos graciosos para el espectador: sexo, partes genitales, excrementos, insectos, cualquier elemento repugnante puede funcionar con el debido *kairos*, para dar como resultado en un efecto hilarante. No es extraño que la comedia hiciera referencia a ciudadanos reconocidos y que se hicieran de sus personas, personajes, y de ellos caricaturas. La complicidad entre espectadores, actores y comediógrafos no era sino otra cara de la ciudadanía o del contrato político que les quitaba seriedad a los asuntos graves. La comedia de este periodo ataca

personajes y costumbres partiendo de un sistema firme en creencias, valores, normas y una serie de ideales identificados con la religión olímpica.

Ahora bien, las anécdotas y los datos que tenemos de la comedia del periodo clásico de Grecia permiten identificar que la risa era un privilegio de pocos, de los ciudadanos obligados a mantener la seriedad de sus acciones, pero también con el único de derecho de reírse de lo que no pertenencia a lo divino o a la *polis*. La comedia exigía una igualdad para aceptarla, no se hubiera aceptado procedente como procedente de lo inferior y del exterior. Como tal el poder de lo cómico es disgregador y cuestiona la jerarquía social y el orden político.

En la comedia, lo repugnante se torna risible, congrega porque identifica, al reírse de las mismas cosas, los ciudadanos se identifican por despreciar y saber que comparten los mismos desprecios en el ámbito social y en el privado. La obscenidad de lo repugnante se pierde, ya que es pura representación, ese asomarse de lo repugnante en la comedia aristofánica es *alétheia*, pero como tal no puede tomarse en serio ni tener efectos reales que, de lo contrario, terminarían con la misma comedia. Lo repugnante en este caso debe ser deseable a modo erótico, porque sin lo debidos cuidados podría llegar a fastidiar la representación.

3.4 Filoctetes, Estudio De Un Caso Trágico De Lo Repugnante

Los dioses del Olimpo, semidioses y héroes encarnaban la plenitud de los valores de la Grecia Clásica, idealizaron un modo de ser humano, así como sus relaciones al interior y exterior de la *polis*. Tales Mileto decía que las cosas están llenas de diose, pero si se entiende que los dioses griegos son principios ordenadores, uno y otro están intrínsecamente ligados, lo doméstico y lo cívico, lo social y lo político. Los dioses son los de la ciudad, y no hay ciudad sin divinidades. Vivir con los dioses de Grecia es colaborar con ellos.

Para apropiarse del territorio de ideas, imaginario y real, los dioses del orden, de la astucia y la razón tuvieron primero que distinguirse y valorarse como distintos, pero a la vez como uno. En la medida en que maduró la idea de distinción; al exterior, lo que está fuera de ello se dio como lo otro y lo extraño; y, al interior como lo uno y lo idéntico. Para asegurar

el orden se requieren de normas o bien de prohibiciones, los márgenes y las fronteras deben de estar siempre vigilados para conservar la distinción e implementar la jerarquización. El siguiente paso es la observancia del orden, en lo social y en lo individual, para indicar y erradicar la transgresión o los excesos (*hybris*) que puedan hacer llegar a ella. Se apela al asco y la repugnancia para asegurar la ordenanza, tanto de manera objetiva como subjetiva, pero en ambas se manifiesta el rechazo y la distancia, de lo social y de lo divino (Miller, 1998). Al respecto podemos recordar un caso ejemplificado en la *Tragedia Filoctetes* de Sófocles (1981):

¡Oh, hijo, oh muchacho nacido de tu padre Aquiles! Yo soy aquel de quien tal vez has oído decir que es dueño de las armas de Heracles, Filoctetes el hijo de Peante, al que los caudillos y el rey de los cefalonios abandonaron vergonzosamente, indefenso, cuando me consumía por cruel enfermedad, atacado por sangrienta mordedura de una víbora matadora de hombres. En compañía de mi mal, hijo, aquéllos me dejaron aquí solo y se marcharon una vez que atracaron aquí con la flota naval procedentes de la marina Crisa. Entonces, tan pronto como vieron que yo estaba durmiendo después de la fuerte marejada, junto a la orilla, en una abovedada gruta, contentos me abandonaron y se fueron tras dejarme, como para un mendigo, unos pocos andrajos y también algo de alimento. ¡Mínima ayuda que ojalá obtengan ellos! ¿Imaginas, tú, hijo, qué clase de despertar tuve entonces de mi sueño, una vez que ellos hubieron partido? ¿Qué lágrimas derramé, de qué desgracias me lamenté al ver que las naves con las que había hecho la navegación se habían ido todas y que no quedaba en la región ni un hombre que me socorriera, ni quien pudiera tomar parte en mi dolor cuando sufriera? (260-280)

Ulises solo siente desprecio por Filoctetes, repulsión y aversión. Filoctetes, por descuido tropezó con arbusto sagrado, en un islote de Crisa, una serpiente le muerde el pie, posteriormente la herida se infectó hasta desprender un hedor insoportable, ninguno podía soportar sin asco su presencia. Después de diez años de abandono, el dolor comienza a devorarle y a consumirle, ya que es doble, por su herida y por el abandono. A causa de su llaga, se ve convertido en un pobre y repugnante miserable, sufre su transgresión y resulta un

marginado de la humanidad griega. Al ser excluido de la esfera de lo humano, no es un dios sino un salvaje por caer en el olvido (*lethé*) humano y divino.

Después de diez años, Neoptólemo es aconsejado por Ulises para conseguir el arco con el que los argivos tomarán Troya, el cual tenía en su poder Filoctetes, seduciéndolo con la promesa de volver a disfrutar de la compañía de los otros griegos.

Filoctetes se desmaya por el intenso dolor en su pierna, Neoptólemo duda de seguir su plan. Pero para Neoptólemo: “Todo produce repugnancia cuando uno abandona su propia naturaleza y hace lo que no es propio de él” (902-904). Neoptólemo quiere el triunfo, pero a coste de renunciar a su naturaleza y perderse a sí mismo, por ello habla honestamente con Filoctetes y le promete su reinserción social a cambio de su colaboración contra Troya. Pero Filoctetes ya no quiere, dolido acepta que se le negó el reconocimiento, su humanidad. El hedor y la repugnancia se volvieron él mismo, y renunciar a ellas significaría rechazarse a sí mismo, a sentir asco de sí mismo.

Cuando Filoctetes se niega a aceptar el trato y “entrar en razón”, a atender a lo conveniente y justo, su dolor ya no es consecuencia de un accidente fortuito, sino decidido, pero paradójicamente su decisión lo hace caer en el exceso, en la *hybris*, por ello comete impiedad. Es Heracles quien desciende del Olimpo y persuade a Filoctetes.

La vulnerabilidad es propia de los héroes. Pero en el caso de Filoctetes, fue herido o vulnerado antes de su hazaña, por ello perdió la oportunidad de humanizarse o consagrarse. Su herida vuelta repugnante es la que lo separa y deshumaniza. La única forma que encuentra Sófocles de reivindicarlo es por obra divina.

El espectador puede identificarse con Filoctetes desde lo negativo, por el desprecio que sienten por él y el autodesprecio que llega sentir por sí mismo, pero también al darse cuenta de que lo único que tiene, su humanidad no humanizada, no reconocida ni funcional para la *polis*. Su error, descuidar lo sagrado lo puede cometer cualquiera. Solo a los dioses pueden reírse y despreciar sin identificarse con los hombres.

La herida de Filoctetes le volvió un ser apestado, un muerto en vida que produce temor y repugnancia. Solo Neoptólemo siente compasión por él, y con quien se identifica el espectador, porque al abandonarlo nuevamente, se abandonaría a sí mismo, al igual que el personaje trágico sufriente no es Filoctetes sino Neoptólemo. Sentir compasión implica, en

este caso, que cualquiera pudiera estar en el caso de Neoptólemo. A fin de cuentas, Filoctetes ya había sido víctima de la fortuna y el destino, ya era presa de terrible sufrimiento; no es el héroe trágico con el que se reconoce el espectador, él ha perdido humanidad y ha caído en desgracia por su propia perversidad corporal. Su *hybris* está en negarse a decidir, pero no hay tragedia sin acción, por ello tiene que intervenir la divinidad para devolverlo al orden de las acciones, que no son otras que el designio divino.

Heracles trivializa el dolor de Filoctetes para cumplir con su función bélica y social, se le reincorporó en función de un bien mayor, persuadiéndolo a volver a ser un buen ciudadano. El caso de Filoctetes nos recuerda a esas películas hollywoodesas donde se reclutan supervillanos. Sin persuasión no hay adhesión emotiva, y se le dio la oportunidad de volver a ser responsable de sus acciones. Lo que Heracles le ofrece a Filoctetes es amnistía, olvido y perdón.

Dos actividades rigen por las demás los ideales de la sociedad griega: la guerra y la política. En ese sentido, el orden de la *polis*, la humanidad que esta ofrecía a su interior exigía estar atento a cualquier forma de violencia que pudiera quebrantar dicho orden. El peligro de quebrantar dicho orden provenía no solo del exterior de las fronteras sino del interior de los hombres como de las mujeres.

3.5 Cínicos O De La Filosofía Con Humores

El humor es una forma de la comicidad, ‘humor’ hace referencia, según la Real Academia de Lengua española, a tres cosas distintas: relacionado con los líquidos del cuerpo humano; índole y condición en el hombre o la jovialidad y la agudeza. El término “humorismo” señala dos cosas: un estilo literario que combina la gracia con la ironía o la doctrina médica inaugurada por Hipócrates la cual explica a las enfermedades como una alteración de los humores corporales o doctrina del “humoralismo”.

‘Humor’ procede del latín *humor*, *humoris*, que significa “líquido, humedad”, a su vez, está adaptada del vocablo griego *χυμός* (quimós), del que proviene zumo, jugo; a su vez *χυμός* proviene del indoeuropeo, *gheu*: derramar. (De los Reyes, 2013). Para la palabra humor

existen varias significaciones: los humores o lo que derrama el cuerpo; una alegría burlona que origina la risa; o una disposición del espíritu o del ánimo.

La teoría de los humores sostenía que estos estaban siempre presentes en el cuerpo humano y determinaban su naturaleza, su temperamento o su carácter.

Según Klibansky (et al, 1991) en su texto *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, el origen del humoralismo está en los pitagóricos para quienes el número cuatro tenía una significación especial, con ello prepararon el terreno tetrádico. Para la medicina hipocrática el cuerpo contenía cuatro humores o líquidos básicos: sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema; el equilibrio, de estos, era esencial para la buena salud, buen humor.

Para Platón y Aristóteles la risa era peligrosa para las buenas costumbres y el orden social; además, es una expresión violenta y fea que descompone y deforma el rostro y acerca en su figura a los marginados. Sin embargo, la realidad se ve como una seriedad impuesta, mecánica, y petrificada, la risa surge para reavivar al individuo y su relación con los otros. (De los Reyes, 2013)

Para el momento en que se da el cinismo la sociedad requiere de la figura apotropaica de Baubo, encarnada por Diógenes de Sínope, que intenta despabilan y desmoronar la autoridad de las convenciones sociales, un elemento regenerativo y revitalizante de la sociedad. Se encontrarán personajes que llegaron a hacer del humor y la risa un modo de vida o una filosofía de resistencia y denuncia.

El humor cínico ya no congrega, sino que segregá y separa, a diferencia de la comedia de Aristófanes. No queda más que reírse, ante lo que no se puede cambiar. Las instituciones políticas imponen seriedad, pero ello equivale a mayor necesidad de risa. La filosofía cínica pertenece al Helenismo, pero muchos autores aprovecharon el *kynikòs trópos* (la manera cínica) para sus obras, por ejemplo, Luciano de Samosata. Lo que comenzó en el siglo III a. de C. como un movimiento transgresor y revolucionario se convirtió en conjunto de recursos literarios de carácter humorístico.

El desprecio por las convenciones sociales de los cínicos atacó directamente el civismo, las costumbres y el pudor. Contestataria y subversiva, se entendía a sí misma como práctica o modo de vida cínica, *kynikòs bíos* (*κυνικὸς βίος*), que buscaba la felicidad,

despreciando y a la vez liberándose del lujo, el honor, la riqueza, por ser considerador vanos e inútiles para la vida conforme a la naturaleza. Al cínico nada puede perturbarle. Lo que comenzó como un modo de vida, pronto fue un aleccionamiento para la sociedad y modelo crítico frente a lo que la filosofía cínica concibió como vicios; por ello sus acciones tienen un carácter transgresor, subversivo, contestatario y escandalizador para el buen ciudadano. La transvaloración del cinismo resulta en un mundo al revés, ya que pretenden reformar al mundo a través del escándalo y transgrediendo los tabúes y prohibiciones de la época, la subvirtiendo el *nómos con la phýsis*.

La literatura cínica, *kynikós trópos* (κυνικός τρόπος), se convirtió en un modo de refundar el mundo con temas y tópicos característicos del cinismo: vivir de acuerdo con la naturaleza como modelo e inspiración; su cosmopolitismo manifiesta indiferencia ante las ciudades, todos los lugares son iguales; su deber es el de revelar dichas verdades a los demás hombres con estilos poco ortodoxos (Villalobos, 2009).

Dado que fin es moralizar y reformar, es necesario el ataque frontal, el escarnio, la expresión obscena y desvergonzada, en estos nuevos estilos destacan la *anécdota* (khreía, χρεία), la *diatriba* (diatribé, διατριβή) y la *sátira menipea*.

Las estrategias subversivas *psicagógicas* de los cínicos privilegian el gesto o el acto provocativo a través de juego de palabras para romper con la seriedad del discurso, el humor sirve como principio de selección del genio lúcido que produce o comprende el humor, a través de la alteración de normas y formas literarias.

El cínico enfrenta los valores con materia para liberarse de ellos, sus humores son la manera de responder al desequilibrio social y a la crisis de las *polis* griegas. Si lo que importa es el individuo en tanto individuo y no el animal político; la identidad no está en el cuerpo social sino en el individual, al cínico le favorece el desprendimiento material en el que vivía para responder con un humor agudo y audaz ante diversas situaciones, entendiéndose como un actuar contra corriente.

El humor cínico aparece a través sus anécdotas que muestran cómo la figura del sabio helenístico se enfrentó a la ambición conquistadora del helenismo, a través de la enseñanza socrática del “conócete a ti mismo” y con un humorismo agudo que rebajaba cualquier pretensión imperial.

El cínico mostró un rechazo al modo civilización de la *polis* helenística orinando, defecando, copulando o masturbándose públicamente; el humor del cínico deviene una forma material del juicio o de hacer filosofía con el cuerpo, a través de la cual trivializa y critica las preocupaciones y convenciones establecidas. Hacer humor con los humores o filosofía con el cuerpo significa que la saliva, los pedos, las heces, la orina o el esperma fueron los signos que atacaron los códigos sociales en el momento justo u oportuno para expulsarlos. El humorismo propio del cínico responde como toda forma de humor cómico, a un contexto caracterizado por la adversidad.

Como hemos visto hasta el momento, lo repugnante aparece en la cultura occidental en una relación originaria con el mundo, que media entre lo sagrado y profano, entre lo puro y lo contaminado. Los rituales que impone el cadáver y lo repugnante van más allá de la higiene y de la salud, aunque la suponen cuando se valora como extremo saludable, puro o santo.

El poder divino en el sentido cegador, paralizante y apotropaico será retomado por el psicoanálisis de Lacan y por H. Foster para interpretar el poder de lo abyecto desde la teoría de la pantalla tamiz, a la cual atribuye este último el poder de la mirada de lo real a la cual han accedido ciertos artistas y como tal tienen la misión de bordear en sus obras. Esto se tratará más adelante.

El aspecto monstruoso, requiere ser dominado o extirpado, para imponer sobre él el orden divino. En todo caso se doméstica o se le oculta, ya que su poder divino y mágico se mantiene, pero se instrumentaliza. No solo atemoriza, también el mostrarlo hace reír, sin arte aparece obsceno, con arte aparece cómico, busca a través de la metáfora y la analogía nuevos significados que revelen, con la debida distancia, eso que causa risa.

La comedia y la tragedia clásicas permiten purgar el exceso del orden cotidiano, emociones y tensiones, permiten la identificación del ciudadano con sus ideales, con gustos y sus desprecios. Fueras de la *polis* no hay humanidad, y tanto la comedia como la tragedia lo recuerdan constantemente. Si la comedia aristofánica hace uso de lo vulgar y lo obsceno, es porque solo se da en su representación que permite identificar al animal político los peligros y cuidados que debe tener para no perder su humanidad.

La tragedia supone el horror, el miedo y la compasión, mientras que lo cómico, supone lo feo y lo risible, ambos aluden a un margen o delimitación entre uno y lo otro, lo propio y lo ajeno, de manera individual y social, de la conciencia individual y social, de lo que se consiente o consensua. En ambos se juega la identidad y el equilibrio social, en términos de solidaridad comunitaria y alegría de la vida. En la *polis* griega lo religioso, lo ético, lo político y el arte y lo estético se corresponden.

Tanto en la tragedia como en la comedia, tanto en compadecerse como en el reírse, son posibles gracias a la distancia. Lo que se ponen en juego constantemente en las ciudades-estado griegas es la libertad, pero una libertad padecida y compadecida. Libertad no solo significa que se puede hacer lo que se quiera, sino que no se puede hacer todo lo que quiera. La tragedia y la comedia ayudan a recordar que el orden es lo mejor que todos han elegido, lo cual no es fácil; luego, cumplen una doble función, estética-política.

La consolidación de la teoría de los humores permite ver, por un lado, como la ciencia puede manejar asépticamente dichas sustancias, objetivándolas y quitándoles todo poder horrorizante o repugnante; por otro que su relación con la risa es congénita, al menos humanamente, en su equilibrio y en sus excesos.

Demócrito de Abdera anticipó con su teoría física la relatividad de lo social y solía manifestarse ante ello con una risa alegre, extraña para sus conciudadanos, Diógenes Sinope y sus herederos, invierten el mundo de la comedia aristofánica, al reírse y hacer mofa de la *polis* y el *nomos*, la desvergüenza (*anaídeia*) y la libertad o atrevimiento de palabra (*pharresía*), vienen a ser los únicos medios para hacer conscientes a los demás hombres de sus excesos (*hybris*). El humor cínico propone la relatividad y vacuidad de lo que impone por convención, petrificando y fastidiando la vida. El humor cínico hace uso del poder apotropaico de la risa y de la *anasyrma* que revitaliza. Los herederos del cinismo hacen de su ética, una estética.

El recorrido por las categorías del cadáver, lo monstruoso, la risa, la comedia, la tragedia y los humores han permitido constatar que, al menos en Grecia, lo repugnante estaba muy presente en su cultura. Que así fuera es de notar, ya que, a pesar de que o se lo ha pasado por alto o se lo ha banalizado, confirma la idea de que lo repugnante es factor de desarrollo cultural y civilizatorio.

Lo repugnante al ser percibido en su poder tiene a ser repelido, encapsulado o incinerado como sería el caso del cadáver, genera con ello el símbolo que puede ser incorporado a la vida religiosa, social y política. Dicha vida, en tanto orden, ve en lo repugnante un poder que debe ser contenido o enmascarado. Esto parece anticipar la teoría Lacaniana que se mencionará más adelante en el tratamiento de las teorías estéticas contemporáneas que dan cabida a lo repugnante. En términos concretos *anasyrma*.

Los géneros en los que aparece lo repugnante, comedia y tragedia, permiten entender el uso político, en su rechazo genera identidad al interior, pero también violencia consentida por parte de la comunidad de manera simbólica. Lo repugnante a nivel simbólico y lingüístico es una vía de descarga energética del colectivo político. Refuerza los lazos ante lo que se rechaza y se siente como superior, por ello es una estrategia de desvalorización asignar caracteres repugnantes a lo que es causa de risa entre iguales. En su pureza lo repugnante fascina, espanta, anonada; el arte permite que se encarne en objetos y prácticas para forzar sentimiento dirigidos a la cohesión colectiva.

Capítulo IV: Lo Repugnante Entre Lo Sublime Y Lo Siniestro

El objetivo de este capítulo es identificar el papel que juega lo repugnante en las categorías de lo sublime y lo siniestro haciendo un breve recorrido histórico a través de autores que pusieron las condiciones para su incorporación en algunas artes o bien en la experiencia estética en sus representaciones.

Lo repugnante o asqueroso ha sido abordado en diferentes momentos de la historia del pensamiento estético y artístico. Una constante, en su abordaje, es la doble faceta con la que se muestra, ya sea desde su aspecto repulsivo o bien fascinante. Para su primer faceta es contradictorio con la belleza, pero para lo sublime y lo siniestro es posible encontrar una integración.

4.1 Lo Repugnante Y Lo Sublime, El Dolor Moderado Y Su Disfrute

En los primeros abordajes teóricos al respecto de lo repugnante en el arte, Aristóteles (384-322 a. C.) justificó su inclusión en función de la forma de su representación, en su *Poética* lo expresa de la siguiente manera

... el que todos disfrutén con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales [θηρίων] más repugnantes y de cadáveres [τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν]. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no solo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen que es cada cosa, por ejemplo, que este es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante. (1992, p.136, 1448b 10-15)

Aunque pareciera que el argumento recae en el placer al aprender a través de imágenes artísticas, en *De las partes de los animales*, Aristóteles sostiene que sería preferible contemplarlos directamente.

Para el siglo XVI, Michael de Montaigne (1533-1592) expresará que existe cierto placer en lo difícil y raro, e incluso es una forma de superar el hartazgo.

... estrechamos y abrazamos este bien [la vida] con mucha más fuerza y afecto al ver que nos resulta más incierto y temer que nos sea arrebatado ..., nuestra voluntad se aviva también con el contraste. Nada es tan contrario por naturaleza a nuestro gusto como el hartazgo que procede de la facilidad, ni nada lo aviva tanto como la rareza y la dificultad. *Omnium rerum voluptas ipso quo debet fugare periculo crescit* [En todas las cosas el placer se incrementa con el peligro mismo que debería alejarlo]. (Montaigne, 2007, pp. 715-716)

Para Montaigne, existe cierta gloria en violentar lo que se tiene por pudor, modestia, castidad y templanza, ello permite saborearlo mejor.

En *Los placeres de la imaginación* (1712), Joseph Addison diferenciará entre placeres primarios y secundarios; los primarios preceden directamente de los objetos, los secundarios, proceden de las representaciones que ofrece el arte, más deleitosos; ya que, desde la distancia, ofrece más placer mirar el peligro, la muerte, las heridas o las desgracias.

En *Sobre la tragedia*, David Hume (1711-1776) sostendrá que pasiones directamente desagradables o inquietantes deleitan y ofrecen más placer a los espectadores cuando se ofrecen como representación ya que en ellas liberan sus corazones cuando lloran y sollozan, en todo caso las escenas de alegría y felicidad habrá que dejarlas para el final. Así, son fuentes de placer artístico escenas de ansiedad, pena o terror; es decir, el dolor moderado que puede sentir el espectador aumenta proporcionalmente su placer, en esta esfera, al ser solo representaciones, no reales, el dolor deleita. Sin embargo, hay que cuidar el grado de dolor que se puede infligir en el espectador, demasiado dolor o pena puede anular el placer que anteriormente generaba. Así mismo, la generación de dichas afecciones a través de la representación debe ser acompañadas por la elocuencia, el genio o un talento, no deben darse de manera aislada ya que anularían la satisfacción y generaría puro malestar.

En *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), Edmund Burke (1729-1797), sostuvo que lo sublime es el resultado de excitar las ideas de dolor, peligro o bien de lo terrible, ya que las emociones violentas que provocan

alterarían los nervios, pero generando cierta delicia (Campero, 2012). Esta sensación no solo obedecía a lo bello, sino también al horror.

Para el contexto, recientemente Nicolas Bouleau había traducido *Sobre lo sublime* atribuido a Longino (s. I), Burke se habría apropiado o inspirado en el término, el cual hacía referencia tanto a la naturaleza como al arte como el resultado de la habilidad y el estudio para utilizar figuras retóricas y la nobleza de su expresión, así como de su tono. Aplica a la naturaleza porque hace alusión al constante afán del espíritu humano de ir más allá de la naturaleza.

Burke aplica el término para identificar, no solo elementos alusivos a la retórica y al lenguaje, sino sensaciones amenazantes o cercanas al peligro extremo. La cercanía es relativa, ya que la distancia es una condición necesaria para dicha sensación, como ya lo había señalado Hume, el dolor no debe ser tan intenso como para que anule el placer, en este caso el terror. El punto, como en Hume es que sea la idea, y no el peligro o la amenaza real, la que origina el sentimiento de lo sublime. Este tendría su base en la conservación del individuo, por ello el enfrentarse a la muerte es lo que la hace emerger, pero de nuevo no es la muerte real sino su imagen es lo que genera ese horror delicioso. Si en realidad se pone en peligro la conservación lo sublime se ve aniquilado y vendrá la huida o el rechazo de quien se enfrente a esta situación. Pero si la repulsión no es tan intensa como para mantener la atracción, se generará placer. Se puede dar cuenta de que Burke no opone dolor y placer, sino parte de su gradualidad e intensidad en sus combinaciones, de tal modo que habría ciertas penas y dolores placenteros. Así, el dolor y el placer se presentarían no como autónomos. El placer no supone la ausencia total de dolor ni este la ausencia total de placer. Que se muestren como autónomos devendría de su intensidad, en el caso de Burke habla de idea, la cual, como para Hume, derivaría de una impresión o conocimiento de ellas, en este caso de la pena o el peligro, pero sin la misma intensidad o bien sin estar directa o cercanamente afectados por dichas circunstancias. El deleite del dolor devendría de su falta de intensidad, la cual solo se hace presente como idea.

Sentir afectada la supervivencia de manera absoluta y en una situación en la cual no hay salida y la sensación de muerte emerge. La conciencia de finitud y, en este caso, el sentimiento de lo sublime. El éxtasis emocional se da en lo sublime al permitir que en su

experiencia quien lo percibe se sienta en la suspensión de los movimientos del espíritu, donde el dominio es sometimiento placentero, sin perder por entero la conciencia, pero con la debida distancia. La sensación de poder origina lo sublime, es esa sensación de poder pero que produce asombro y deleite como la fuerza salvaje de los animales, el poder y fuerza natural que en su magnitud estimulan la imaginación, el sentimiento finitud e inferioridad ante lo incommensurable e infinito, saturan y desborda las ideas de la mente; así como la privación y la ausencia que permiten la idea y sensación en el ser humano del vacío, el silencio, la oscuridad o la soledad.

En plena ascensión y teorización sobre lo sublime, paralelamente se fue constituyendo la idea de belleza en el ámbito moderno. Si bien la aceptación de lo repugnante por parte de los ingleses no fue plena, sino solo en relación con la sazón y combinación que permitía del placer con el dolor, la pena y el horror, encontraremos en la línea de pensamiento alemán un abierto rechazo por lo repugnante en el ámbito estético y artístico.

El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, las enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta repugnancia, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella. (Kant, 2003, p. 279)

Para comprender el rechazo de lo repugnante por Kant tendríamos que remitirnos a J. J. Winckelmann (1717-1768), quien ve en la estatua de Laocoonte “un murmullo reprimido y angustiado”. El Laocoonte es importante dado que da pauta a una discusión en la que intervino G. E. Lessing (1729-1781) con su *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (1960). Lessing aborda el tema de la fealdad y su representación, principalmente, en las artes plásticas y la literatura. A Lessing, le parece que las artes espaciales, escultura y pintura,

gozan de menos libertad para abordar la fealdad y sus tipos, en específico, lo repugnante ya que, para el caso del Laocoonte, el grito desfigura el rostro y dicha expresión de dolor que genera causa repugnancia, por tanto, dicha desfiguración no podría catalogarse como bella.

El único arte capaz de generar imágenes placenteras o bellas de lo repugnante es la poesía o literatura, esto dado que en ella se procede a través de la descripción de acciones, donde las formas del espacio y el tiempo son diferentes que para las otras artes; en dichas descripciones se puede presentar lo repugnante placenteramente.

La discusión de fondo se sitúa en las artes que serían capaces de representar lo repugnante sin que esta se pierda el placer de dicha representación. Con base en su lectura del arte antiguo, Lessing propone que la belleza fue el principio bajo el que se regían las artes plásticas, por lo cual toda expresión y pasión representada debía obedecer a dicho principio.

La escultura es un arte limitado, ya que solo puede representar un instante único para la imaginación; en ese sentido el Laocoonte solo pudo expresar en su rostro un grito reprimido, ya que, de haberlo hecho con la boca abierta, hubiera resultado un agujero oscuro y repugnante.

El artista ha obrado sabiamente al no expresar los gritos de Laocoonte, mientras que el poeta ha podido hacerlo oír. Virgilio viste a su Laocoonte, como pontífice, en el artista ha sacrificado el vestido a la expresión y la expresión a la belleza. La banda en la cabeza del sacerdote hubiera debilitado el sentido de la escultura, más el poeta la usa para fortalecer su idea; y sus vendas están manchadas de pus y de negro veneno, y eleva a los astros horrendos alaridos. Ambas obras, por sus diferencias, hacen grandes a sus autores. (Lessing, 1960, p. XVI)

Según Lessing, la repugnancia se origina simplemente con la imagen, no depende de la realidad del objeto sino de las leyes de la imaginación, línea que seguirá Kant. La pintura y la escultura imitan a los objetos, la poesía imita lo representado por el objeto. Así, la belleza de un objeto artístico está en las imágenes armónicas que generan lo agradable, la fealdad obedece la discordancia de las partes y tiene como efecto lo desagradable.

Las artes plásticas copian a los objetos y por ello solo deben acotarse a objetos que generen sensaciones agradables. La repugnancia se genera aun en ausencia del objeto, por ello debe evitarse su representación, ya que al comparar la copia y el objeto se genera

sufrimiento más que placer, es decir, si ni el objeto ni su copia son imagen son agradables, ello produce la repugnancia, algo doblemente desgradable.

Solo en la poesía la fealdad y lo repugnante se transforman, sus partes coexisten con otros caracteres produciendo un nuevo efecto y perdiendo el su efecto repugnante. Sin embargo, en las artes plásticas lo feo se presenta igual de violento que la cosa representada y no se pierde el efecto repugnante. Si bien las artes plásticas no pretenden que generar el efecto repugnante en sí, mismo, es una herramienta que permite enfatizar lo terrible o lo ridículo. Pero cuando la sorpresa y asombro pasan, lo repugnante aparece completamente.

Lo mismo que los ingleses Lessing propone que el placer es más grande cuando se combinan las emociones y pasiones, para la poesía comienza con la curiosidad, pero se genera más en la mezcla de placer y amargura, esperanza y temor, dicha y tristeza amor y piedad, alegría y dolor, etc. Pero la repugnancia no puede mezclarse y no genera ningún placer.

Para Lessing, los sentidos que son afectados por lo repugnante son el tacto, por una excesiva blandura en los cuerpos, el gusto por lo que empalaga o es en exceso dulce, y el olfato. Lo que repugna a la vista es por memoria y asociación a los otros sentidos, aunque Lessing admite que no existen en sí objetos repulsivos a la vista, a él le parecen repulsivas ciertas formas del rostro, de la nariz o la cejas y bien manchas en él, tanto que en ocasiones le han generado náuseas.

Para Lessing (1957), el poeta solo puede abordar lo terrible de manera indirecta a través de lo repugnante. Así el recurso de lo repugnante o desgradable para Lessing se justifica cuando no es posible imitar directamente al objeto, la discordancia que genera perturbación y sufrimiento, lo que permite llegar a la imagen deseada de manera negativa.

En sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), Kant (1724-1804) abordó el tema de lo sublime, siguiendo la línea inglesa, pero sin dar el debido crédito a Burke, caracterizándolo como el sentimiento que se da al enfrentarse con lo grande, sobrepasando al que contempla y generándole una sensación de displacer.

Kant recupera la idea inglesa, en específico de Hume, de que la sensibilidad es una característica peculiar de cada hombre, luego lo agradable y desgradable dependen de dicha sensibilidad, en otras palabras, lo que para unos resulta placentero, para otro resulta en

asqueroso. Kant no intenta resolver este enigma en este texto, solo menciona el hecho de que la felicidad material se obtiene sin aptitudes excepcionales, pero se centra en un algo de naturaleza más fina, es decir, un placer que se tolera de manera más prolongada y “sin saciedad ni agotamiento”.

Para Kant lo sublime y lo bello son ambos agradables, pero de diferente modo, el agrado unido al terror sería sublime, por ejemplo, ver la cima de una montaña, estar ante la presencia de una tempestad furiosa; lo agradable de lo bello está en que es alegre y sonriente, por ejemplo, campos floridos, valles con ríos o arroyos. Sin embargo, a partir de aquí resulta confuso si lo sublime o lo bello son aspectos subjetivos u objetivos, esto dado que expresa que para que ocurra se debe tener un sentimiento ya sea de lo bello o bien de lo sublime. Pero, a la vez lista un largo elenco de objetos que sería sublimes y otros que serían bellos.

Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado son sublimes; platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras, son bellos. La noche es sublime, el día es bello. En la calma de la noche estival, cuando la luz temblorosa de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se halla en el horizonte, las naturalezas que posean un sentimiento de lo sublime serán poco a poco arrastradas a sensaciones de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad. El brillante día infunde una activa diligencia y un sentimiento de alegría. Lo sublime, commueve; lo bello, encanta. (Kant, 2003, p. 279)

En ese sentido, no se ve por completo superada la influencia de Hume, para el cual el buen gusto está condicionado por la sensibilidad propia de la persona, pero por otro lado declara objetivamente a ciertas cosas como bellas y a otras como sublimes, lo cual lo pone más de lado de los racionalistas. Se cual fuera para este texto la posición específica de Kant, a grandes rasgos lo sublime será caracterizado por la gran magnitud de sus objetos o de la sensación que hace percibir esa magnitud, por ejemplo, el tiempo. Al sentimiento de lo sublime lo acompañará el terror y el asombro, a lo bello la alegría, pequeño y adornado. El sentimiento de temor será un distintivo propio de lo sublime, por ejemplo, cuando expresa

Las cualidades sublimes infunden respeto; las bellas, amor... Los que sienten principalmente lo bello, sólo en casos de necesidad buscan sus amigos entre los hombres rectos, constantes y severos; prefieren tratarse con gentes bromistas,

amables y corteses. Se estima a algunos demasiado para que pueda amárseles. Infunden asombro, pero están demasiado por encima de nosotros para que podamos acercarnos a ellos con la confianza del amor (1973, p. 17).

En el ámbito de las artes le parece que la tragedia tiende más a lo sublime y la comedia a lo bello. En general, la intención de Kant es dar ejemplos de los objetos y los sentimientos a los que irían unidos, si bien no los polariza, listará objetos y situaciones propios de cada uno, en los cuales parecen tener más caracteres propios, para el hombre de la época, en el sentido de pertinencia y de género, lo sublime para lo masculino y lo bello para lo femenino. La descripción no recae solo en lo estético sino también en lo intelectual, lo moral y lo psicológico, por ejemplo, cuando expresa que lo verdaderamente moral está emparentado con lo sublime.

En el ámbito de los sexos, a Kant le parece que la virtud en la mujer es bella, en el hombre sublime. La vanidad en las mujeres es un bello defecto, así como el jugueteo es atractivo o de buen gusto, cosa contraria al engreimiento. Así, para Kant, nada es más contrario a la belleza de una mujer que lo repugnante y nada es más contrario a lo sublime que lo ridículo. Kant ve en la limpieza una barrera ante la repugnancia, así como el pudor es una cortina en las necesidades naturales, su distanciamiento y falta de familiaridad evita la repugnancia

Las expresiones faciales tienen también caracteres bellos o sublimes. Lo sublime conmueve y genera respeto, lo bello seduce e infunde un amor ligero; lo sublime se percibe en la piel de una mujer, pálida pero sana, lo bello como sonrosado y vivo.

Solo la edad y el orden de la naturaleza exige que lo sublime sustituya a lo bello, el respeto a lo amable; lo desagradable y repugnante proviene del falseamiento de la naturaleza, esta ennoblecen al hombre y hermosean a la mujer. Solo en la vida familiar, lo que de atractivo tuvieron uno y otro sexo se debilita y se convierte en amor confiado, donde la indiferencia y el fastidio son los únicos que, en última instancia, quitan el placer cuando la juventud ya no está.

Finalmente, en lo que respecta a los pueblos, para Kant solo los griegos y los romanos tuvieron una sensibilidad para lo bello y para lo sublime en las artes y las costumbres, pero al barbarizarse las culturas se introdujo lo gótico, falso y monstruoso.

En la *Crítica del juicio* o del *discernimiento* (1790), Kant explica que el sentimiento de lo sublime se da, sobre todo, frente a la naturaleza, donde la imaginación fracasa en su intento por aportar la síntesis y la deja en una captación sin fin, con una herida y un sentimiento de dolor, a la vez que se tiene la conciencia del ser diminuto que somos, provocando un placer negativo.

Kant analiza la facultad de juzgar, como una facultad intermedia entre la razón y el entendimiento. La facultad de juzgar tiene como tarea la relación entre el concepto y la experiencia de un particular, su adecuación genera placer o displacer. En ese sentido la sensación de agrado no ofrece conocimiento, aunque el placer es previo al conocimiento.

Cada facultad tiene sus propias leyes *a priori*, el entendimiento y la razón, pero la facultad de juzgar tiene la propia, la cual supone que cualquier experiencia coinciden con las del entendimiento, es decir, la naturaleza puede adecuar a las leyes de la experiencia.

En la *Crítica de la razón pura*, Kant trató los juicios determinantes, en la *Crítica del Juicio* abordó los juicios estéticos de reflexión o reflexionantes, los reflexionantes estéticos no son de conocimiento. A diferencia del juicio determinante, donde lo particular se adecua a lo universal (principio, concepto o regla), en el juicio reflexionante lo particular, busca para sí lo universal. Lo que Kant llama estético es el carácter fundamentalmente subjetivo, no refiere al objeto sino a la imaginación y al sentimiento de placer o displacer.

Existen dos tipos de juicio estético, uno refiere a lo bello y otro a lo sublime. Juzgar algo como bello remite al sujeto y al placer que le reporta dicha representación. Lo bello es placer que deviene del juego entre imaginación y entendimiento.

En lo sublime, la imaginación no es capaz de aprehender lo absolutamente grande e incommensurable, por ello refiere de forma directa a la razón, pero no halla concepto y no es posible adecuarlo al entendimiento; luego, se asocia a representaciones informes ya que rompe la relación imaginación-entendimiento y se caracteriza por la representación sin forma.

Para Kant lo agradable, deleita; lo bello, gusta; lo bueno, aprueba. Pero sólo lo bello es un placer libre y desinteresado, quien juzga algo como bello juzga todos los demás y habla de ese sentimiento de belleza como si fuera una cualidad del objeto pretendiendo que tenga

validez para todos; con cierta universalidad, pero sin concepto, es una *universalidad subjetiva*.

El juicio de gusto supone el desinterés por el objeto y solo este permite que sea universal. Lo bueno requiere concepto, lo bello no, el entendimiento se pone al servicio de la imaginación y ello genera el placer. El juicio que invita a todos a tener el mismo placer.

En lo sublime, no hay afinidad entre el objeto y las facultades del sujeto. Los objetos que suscitan lo sublime son informes no tienen magnitud. La imaginación aprehende y comprehende, la aprehensión puede ir al infinito; pero la comprehensión es limitada. Lo sublime se aprehende con la razón sobre pasando la imaginación, lo infinito genera displace en el desborde de la imaginación, pero dicho desborde genera placer al espíritu, al agitarse y commocionarse, se da la atracción y repulsión forzando a ampliar la imaginación y concordar con la razón.

Lo sublime es un juicio estético porque el entendimiento es desbordado y la razón exige que la imaginación vaya más allá de sus límites, esta ruptura genera un “placer negativo”, se da algo de placer al darse cuenta de su propia finitud, después del dolor y la angustia que generó ese rebasamiento.

Lo sublime displace y genera dolor, pero inaugura y traza el camino más allá de lo sensible, amplía los alcances de la imaginación y el sentimiento, y halla placer en representaciones que no se adecuan a la sensibilidad e imaginación.

Lo repugnante es abrazado por la categoría de los sublime en el ámbito del dolor y desagrado que genera, el cual se siente como una alteración al sistema perceptual y de la imaginación; lo sublime aparece en ese dolor-placer consciente, a través del cual se da cuenta de que en su interior o por su interacción con el exterior algo se modifica. Positiva o negativamente, la transformación aparece como el dolor, pero siendo soportable por la distancia genera una sensación deliciosa, pasando de una forma desagradable a otra agradable. Como una vara al doblarla tiene cierta resistencia antes de quebrarse, el ¡crag! podría expresar límite de su unidad-alteración, esa conciencia es el germen que permite que lo repugnante sea equiparado con lo informe, un ingrediente y un reto para la imaginación y el entendimiento.

4.2 Lo Siniestro, Lo Repugnante Es Aquello Extraño Que Se Torna Familiar

Eugenio Trias (1942-2013) en *Lo bello y lo siniestro* (2006), presenta lo sublime de Kant como algo cuya magnitud aprehende lo informe, indefinido o caótico, donde se suspende el ánimo y aparece la angustia, el temor y el dolor; generando el conocimiento de nuestra finitud a través de la idea de lo incommensurable, ante ello se reacciona con dolor, pero al sobreponerse ante él se genera el placer al aprehender lo informe.

Para Kant el placer que genera lo sublime se da al fallar la imaginación, cuyo primer momento es doloroso, pero este no debe ser tan fuerte como para que pueda ser superado, para ello la distancia juega un papel fundamental, es la distancia la que permite sobreponerse al dolor. La sensación de seguridad permite sentir el poder destructivo del objeto a la vez que impotencia ante él, ello genera un sentimiento de conservación y de integridad física y moral, y por ende, racional y espiritual. Estos últimos son lo que abrazan y sostienen la superación de la sensibilidad, la dignidad asentada en la razón, por su carácter incondicionado, permite elevarse por encima de la naturaleza y muestra el destino a través de este sentimiento.

El dolor y la angustia generan un “placer negativo”, a la vez que commocionan al sujeto se genera atracción y repulsión. Lo doloroso en extremo no permite el sentimiento de lo sublime, la integridad requiere de la distancia física y moral, esta es la conservación racional del sujeto que le permite saberse superior y digno ante lo que genera temor.

Kant invalidó lo repugnante como una posibilidad de experiencia estética, sin embargo, desde su propia estética es posible postular la vivencia de lo informe y lo indeterminado en relación con lo sublime. Kant pone lo indeterminado del lado del sujeto; lo sublime es propio de la subjetividad. Lo informe, a diferencia de lo monstruoso o grotesco, no es asunto de deformación o desfiguración de la naturaleza, sino un exceso para la racionalidad que, para Kant, no puede ser representada. Lo sublime entonces se convierte en el territorio del saber estético donde lo indeterminado tiene su lugar, al mismo tiempo que las figuras del terror.

Lo sublime en Kant es una experiencia humana que sobrepasa los límites de la representación, toda medida de los sentidos. En el temor se tejen la atracción y el rechazo

ante lo incommensurable, en él se descubre y toma conciencia de su propia emoción, se apercibe y con ello se salvaguarda.

El asco es un límite para la experiencia estética, ante él la imaginación no puede representar y por ende categorizar. El asco pone en crisis el sistema de conocimiento de la modernidad, la inmediatez de lo sensible y de la cosa que no pueden ser representados pone en crisis al sujeto al no poder operar epistémicamente. La respuesta primitiva ante lo asqueroso supone lo pre-significativo o meta-significativo, en ambos casos pone en crisis la racionalidad misma. El asco imposibilita el libre juego de la imaginación, el conocimiento y la voluntad. En general, el asco pone en crisis el carácter articulador del sujeto es sus aspectos sensibles, racionales y éticos.

Solo el temor de lo sublime resuelve la relación entre lo informe y la experiencia estética, a través de idea “negatividad sensible”. Históricamente, lo repugnante aparece relacionado, en un primer momento, con lo grotesco y lo cómico, producto de una valoración que la inscribe e identifica figuras malignas y pecaminosas. Lo repugnante tiene una función simbólica en algunas religiones y, en algunas de ellas, con lo sagrado, ya sea éste como naturaleza o como ser absoluto y trascendente (Barrios, 2010).

Su carácter simbólico muestra que su sentido y sus reacciones (temor, asco, fascinación) tienen que ver también con una función social de lo repugnante. Como lo diría José Antonio Arvizu (2005) “donde hay arte, hay religión y, donde hay religión, hay sociedad”. Dentro de este marco, lo repugnante se vincula con la noción de colectividad y cuerpo social; el cual, para mantenerse requiere de límites que lo integren y lo mantengan alejado de lo extraño.

En un sentido lo repugnante cohesiona e identifica al cuerpo social, mientras el cuerpo individual lo segregá y repulsa, marca un territorio, un adentro y un afuera, valorando positiva y negativamente. En otro sentido, lo repugnante anuncia un peligro de disolución o contaminación. Así, los símbolos de lo repugnante responden a vivencias que se presentan con nivel de cuerpo individual y social. A nivel individual, lo repugnante anuncia el peligro ante la perdida de integridad abriendo la dimensión horror-fascinación como posibilidad de la disolución de sí mismo en la masa indeterminada de la vida y de la muerte en carne propia de ser dañado por el otro o por lo otro.

A nivel de cuerpo colectivo, con lo repugnante recuerda las prohibiciones, lo que se debe mantener puro y sagrado, abriendo un espacio metafísico y místico.

El foco de todo simbolismo de la contaminación es el cuerpo, asimismo el último problema al que induce la perspectiva de la contaminación es la desintegración corporal. El simbolismo corporal adquiere unas connotaciones altamente emotivas, todo lo que sea un desperdicio corporal es sinónimo de peligro. Todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, que atraviesa sus fronteras (cualesquiera de sus orificios), que signifique restos corporales (de piel, uñas, pelo...), que brote de él (esputos, sangre, leche, semen, excrementos...), tiene el calificativo de altamente peligroso, de impuro. Siendo la contaminación más peligrosa la que se produce cuando algo que ha emergido del cuerpo vuelve a entrar en él. (Barrios, 1997, p. 165)

La fractura del límite entre el adentro y el afuera devela un desbordamiento de los límites corporales y sociales, aquello que pone en crisis la identidad del sujeto y con ello el orden, individual y social. Para Barrios (2000), ante lo informe, lo desordenado y lo caótico el sujeto percibe un peligro, que cimbra su integridad y seguridad. Por ello necesita separar de si todo lo diferente. Lo separado es a la vez causa de atracción y destrucción, pone en operación el goce, ese flujo donde los objetos son indiferentes entre ellos y del sujeto. Este rebasamiento del cuerpo al mundo y del mundo al cuerpo significa entonces la apertura de un sustrato ontológico en el que se anuda, quizá, todo el problema de la necesidad de simbolización, no sólo estética, sino social, política y moral en torno a lo informe (Barrios, 2000).

Sigmund Freud (2021) vio en el arte y en algunos artistas ejemplos y modelos para explicar el modo de funcionamiento de su teoría; las actividades de los artistas fueron una manera de explicar e ilustrar sus teorías e hipótesis.

Para Freud el arte es medio de expresión de lo reprimido en el inconsciente, para ello parte de represión misma y el retorno a ella. El artista expresa y retorna a esa represión, las expresiones artísticas son sustitutivas de esa represión. Así, para Freud, lo siniestro será la forma de angustia, la cual es lo reprimido que retorna.

En *Lo siniestro* (1919), Freud analiza los cuentos de Hoffmann a través del concepto *Unheimlich* (lo que causa temor o angustia, lo inquietante, lo no familiar) y las situaciones

que generan ese sentimiento. Freud distingue lo siniestro vivenciado y lo siniestro imaginado o ficcional. Lo siniestro experimentado o vivido se genera en la confirmación de un modo de pensar primitivo, el cual se creía superado pero que vuelve a aparecer como inminente o a través de complejos infantiles reprimidos. Lo siniestro ficcional o imaginado el artista lo consigue evocando y dejando en suspenso a su espectador, lo siniestro tiene su origen en la represión y el arte tiene la capacidad de retornar a él como si fuere real.

Pero, el arte es también una forma de resistir al retorno al domesticar su peligro, lo cual permite defenderse aquel y hacerlo tolerable. En el arte se combinan la fantasía y la imaginación para hacer tolerable el principio de realidad.

En *El malestar de la cultura* (1992) Freud establece que el sufrimiento amenaza desde el propio cuerpo, el mundo exterior es capaz de destruirnos al igual que las relaciones con otros seres humanos. Ser feliz es irrealizable; pero la sublimación es una vía para evitar el sufrimiento. El arte encarna las fantasías del artista, en su obra hay lugar para la satisfacción de deseos de manera fugaz.

El sentimiento de lo sublime se genera por aquello que sea capaz de transformar el dolor en placer, el arte. El arte lo logra a través de la distancia, es una nueva realidad y ella permite alejarnos y a la vez disfrutar del objeto que provocaba el sufrimiento.

Eugenio Trías, en *Lo bello y lo siniestro* (2011), expone que la belleza de recubrimiento lo tenebroso y abismal, por ejemplo, en *El nacimiento de Venus* de Boticelli, detrás está la castración de Urano. Pero ¿qué esconde la belleza?

Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la Crítica kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento. Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito, retornado a sus primeros balbuceos visuales, las más horribles y espeluznantes devoraciones, amputaciones y despellejamientos. ¿Puede el arte mostrar, sin

mediación, en toda su crudeza de horror y pesadilla esas imágenes? ¿Cómo, bajo qué condiciones, mediadoras, transformadoras, puede hacerlo? (2011, p. 59)

Detrás de la belleza hay violencia y caos, lo bello requiere de lo siniestro para su fuerza y vitalidad, lo siniestro puro destruiría el efecto estético. En lo siniestro se entreve lo familiar de manera cercana y lejana, comunica y encubre el misterio. El arte revela y vela. Así, para Trías el arte bello es hijo del miedo, en el ámbito de la experiencia estética lo repugnante es envuelto por lo siniestro, previene y defiende de amenazas internas y externas, detrás de las formas bellas que producen placer están las formas que producen dolor, del horror entresaca la vitalidad para belleza, el arte sublima, como en Freud es una salida cuando no hay creencia, ante la desesperanza y falta de consuelo que ofrece la religión. No requiere la cuota de la fe en el dogma y el misterio, solo requiere de la fe lo que hipnotiza y narcotiza. El arte debe tentar al espectador desde la imaginación y fascinarlo, pero sin que deje su razón y su conciencia, que permita remover su inconsciente, descender al infierno a través de la imaginación y del horror, pero que en su vuelta a lo cotidiano sea transformado. Ese otro mundo del arte permite lidiar con lo real, el arte tiene su forma de mostrar la verdad, no la realidad.

El arte desde un sentido ritual permite ascender y descender, configura una experiencia iniciática, transforma y transfigura los deseos secretos y temidos en una forma de la que brota vitalidad. Posiciona al espectador ante lo obsceno que no ciega, pero es inefable. Por ello no hay una última palabra, solo queda la experiencia de la duración de la que la ficción dio origen.

Para Trías, la belleza repugna el exceso y la desmesura, el entendimiento, lo extraño retorna, a la vez que lo familiar deja de serlo, retorna cotidiano en forma de lo inhóspito y desasosegante. En esa infinitud, la razón aprehende lo arcaico, ancestral y fundamental, expulsado y retornado a la conciencia como presencias espirituales.

Freud y Trías, se amparan en la comprensión de Aristóteles de la tragedia griega: identificación mimética, compasión, temor y *katharsis*; la escenificación de lo trágico permite identificación y conocimiento a través del conflicto, inconsciente en el espectador pero que el arte devela a la conciencia. El espectador reconoce y realiza lo olvidado y fantaseado, la tragedia permite volver a lo reprimido y cumplir el deseo a través de la fantasía.

En la estructura de la tragedia, la identificación con el héroe se da a través de un proceso de reconocimiento, a la vez que se le compadece se goza con la realización de lo fantaseado, el horror y el miedo se tornan placenteros (Trias, 2006).

La tragedia es un ejemplo de cómo el arte extrae placer de una situación que en la realidad no sería placentera. La *katharsis* libera, purga, emociones y pasiones, equilibra lo que por exceso impide la armonía anímica o su salud, liberarse del temor se sublima en placer (Trias, 2006). El placer del espectador se da en la distancia, no es a él a quien eso le ha sucedido el infortunio; pero ha podido realizar su deseo en la fantasía, proyección que encarna el héroe y el infortunio, pero que ante el cual es espectador se mantiene seguro. Lo siniestro, tanto para Freud como para Trías se torna real a través de la fantasía. Lo siniestro requiere de la represión y su retorno, ello para que se produzca el horror, que lo familiar se torne extraño. En lo siniestro se realiza el deseo a través de la fantasía de forma oculta.

Lo informe en la historia de la estética se da por vía negativa, como contraparte de lo bello y lo sublime, solo a partir de una mediación es soportable. En el caso del horror trágico, lo informe se mantiene fuera de escena, manteniendo el equilibrio social. La obscenidad está oculta en lo trágico. Cuando se reintegra, de manera obscena a través de lo cómico, lo risible y lo feo significan ese rebasamiento de la identidad hacia lo informe en términos de solidaridad comunitaria y alegría de la vida. En lo feo risible, lo cómico objetiva lo otro, lo informe y lo repugnante cohesionando a la comunidad humana y a través de un distanciamiento en el que se sobrepasan los órdenes simbólicos del control social y político. Lo risible, al tiempo que salvaguarda la identidad del espectador, abre una crítica a los sistemas sociales de control, pero en tanto que la estructura estética de lo cómico se mantiene y responde a la propia estructura epistemológica, social, cultural y política de los sistemas de poder, es un espacio permitido de crítica. La comicidad no trastoca el principio de representación sujeto-objeto y el principio de normatividad yo-otro, entonces, la risa tiene una función catártica en la que la identidad del individuo o la comunidad y sus jerarquías se mantiene.

Lo informe, en el horror y el dolor trágico, señala la desproporción entre lo humano y la naturaleza, lo único capaz de sobreponerse a la naturaleza es la dignidad, la impotencia se resuelve por la altura moral del personaje. El equilibrio se da a través del héroe que permite

retornar a la identidad espiritual o moral después del rebasamiento hacia lo superior y no hacia lo inferior como en lo cómico.

El arte bello muestra como bello lo que genera asco representado por el arte no se distingue, la risa protege de ese horror. El asco es un límite para el arte, por ello es una especie de lo siniestro.

Damien Hirst en sus obras recurre a cuerpos de animales muertos para acercar al espectador a lo repugnante, a los límites de lo soportable y de lo que causa de horror, un tiburón tigre sumergido en una vitrina llena de formol, moscas que tapizan y sobrevuelan cabezas de vacas, igualmente mostradas en una vitrina, son el espectáculo de la descomposición a la vez que permiten a la vista contemplar el proceso vida-muerte. El asco aparecería sin el efecto del formol o las vitrinas, sus obras tienen efectos estéticos aun bordeando los límites del asco.

Lo repugnante aparece en ese borde que permite cumplir la fantasía, aprehender lo informe, lo que no puede ser presentado; así lo repugnante es siniestro porque se ha repelido a lo repugnante, alejándolo por el peligro que representa para la integridad individual y social. La existencia de lo repugnante pone en crisis la sensibilidad y las categorías conformadas para estructurar lo real. Por ello, en el arte, lo repugnante aparece velado, pero amenaza con revelarse, emerger y desestructurar la comprensibilidad del mundo. Sin embargo, dicha amenaza resulta atractiva, ya que ir más allá de los límites genera placer, por lo cual ese terror u horror resulta delicioso.

El nudo de la discusión de lo repugnante en el arte se encuentra en las restricciones heredadas de Lessing y reproducidas por Kant, si bien desde el ámbito de lo sublime y lo siniestro no presentan contradicción, esto dado que lo informe es más general que lo repugnante y por lo cual resultan más un medio que un objeto en sí mismo, no resuelven del todo si lo repugnante puede ser objeto de una experiencia estética. La aportación de Trías y de Barrios nos permiten ver lo repugnante a la distancia a través de lo bello y de lo informe, lo cual coincide con los planteamientos de Aristóteles en su *Poética*. Una imagen repugnante sin mediación destruye la experiencia estética.

Lo sublime y lo siniestro pueden abrazar a lo repugnante como momentos y, a su vez, elemento que permite quebrantar la imaginación y el entendimiento, pero la distancia se torna

un factor fundamental para que lo repugnante atraiga y repela a la vez. Se puede admitir que la sensación de belleza en lo siniestro tiene en su base lo repugnante, pero se supera y se tensa dicha contradicción; en ese sentido, lo repugnante se integra en el arte invitando al espectador a permanecer a pesar de dolor que le puede infringir el objeto repugnante con la promesa de ser liberado y de que dicha liberación será placentera.

Capítulo V: Actualidad De Lo Repugnante Para La Estética

El tratamiento que se puede hacer acerca del asco y lo repugnante en el arte está limitado por el abordaje de autores y sus lenguas a las que pertenecen y en las cuales publicaron sus investigaciones: alemán, francés, inglés y su traducción al español. Luego la validez de este estudio, aunque pretende cierto grado de universalidad, se limita a exponer someramente y a grandes rasgos a los principales representantes. El objetivo de este capítulo es exponer, comparar y discutir las posibilidades artísticas y estéticas de lo repugnante.

Así, una vez asentado que lo repugnante aburre por exceso, pero que está a la base de la cultura y la civilización, hay que atender las pistas que de aquí y de allá se han rastreado sobre lo que podría ser una estética de lo repugnante. Esto es, se exponen los casos de asunción de lo repugnante desde la estética filosófica actual.

5.1 El Perverso Poder De Lo Repugnante

Julia Kristeva en *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (1988), analizó de manera personal lo que le produce asco: la abyección. Parte de lo abyecto para abordar el choque que produce; lo describe como una fuerza que interpela desde la exterioridad el marco simbólico de su yo, atrayéndolo y repulsándolo. El cadáver como la mierda se le presentan como vaciamiento del ser; pero en su ambigüedad lo abyecto mezcla la perturbación, por ejemplo, el horror que se siente ante un cuerpo muerto. Los rituales simbólicos dotaron al cadáver de significación.

'Abyección' deriva del verbo abyectar, separar y arrojar lejos, despreciable, vil. Kristeva recupera el término abyección de Bataille, para quien es el resultado de una acción social de haber eliminado o expulsado de su núcleo lo indigno, lo que no debe de pertenecer a su conjunto.

En general, en su modelo de análisis literario, Kristeva continúa con las ideas de Freud, Lacan y Melanie Klein, de esta última es de quien retoma el papel fundamental de la madre en la constitución de la subjetividad. Además, Kristeva retoma de Platón el término *Xora* o *Chora*, el cual hace alusión a una zona intermedia entre mundo inteligible y mundo

sensible, caótico e informe que da origen a lo que cambia. Esta zona requiere de las ideas, como de un progenitor, para dar origen al mundo del devenir.

Kristeva identifica la *Xora* con la etapa más temprana del desarrollo del niño previa incluso al estadio del espejo de Lacan. Es un período previo al lenguaje donde se mezclan sensaciones y donde el niño no diferencia entre su propio cuerpo y el de la madre ni el mundo, es a lo que Kristeva denomina lo semiótico. Éste será fraccionado a través del proceso de significación, lo cual le permite ingresar al mundo simbólico y comenzar su constitución como sujeto.

La abyeción se da, para Kristeva, como parte del proceso donde el niño va construyendo límites y fronteras, que da pauta a un yo y a un otro. La abyeción es ese residuo o resto que se genera en el dicho proceso, pero que tiene el poder de derribar el sentido de identidad, lo cual es evidencia de la fragilidad de lo simbólico. La abyeción se relaciona con el asco y la náusea, como defensa ante la amenaza, la abyeción es conservadora y en su conservación manifiesta una crisis de significado y de los límites del universo humano.

Para Kristeva, el artista a través de su obra opera lo que no puede ser conocido ni dicho, con ello ofrece la posibilidad de la experiencia de catarsis y de sublimación sin consagración. La tarea del artista consiste en explorar en la abyeción para sublimarla y mantener el orden simbólico. Lo sublime al no tener objeto, idea o símbolo, nos excede y nos hace estar aquí arrojados y, a la vez, distintos y brillantes. Por ello para Kristeva la sublimación es la posibilidad de acceder a lo prenominal.

5.2 Lo Repugnante Como Lo Real O Presignificativo

Hal Foster ha dado cuenta de lo repugnante y abyecto en dos textos principalmente: *El retorno de lo real* (1999) en el Capítulo 5 “El retorno de lo real” y “Lo Abyecto” en *Malos nuevos tiempos* (2017). Foster da cuenta de varios artistas que trabajaron en sus obras lo abyecto a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, entre los que destacan Cindy Sherman y Mike Kelley.

Foster da respuesta a la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (1974), el cual argumentaba que las vanguardias criticaron radicalmente al arte como institución y, por tanto,

las neovanguardias repetían lo ya realizado con lo cual habían perdido toda capacidad crítica. El objetivo de Foster es revalorar las obras y los movimientos de la neovanguardia, frente a la pérdida de capacidad crítica que argumenta Bürger.

Foster señala que desde 1960 el arte tenía dos vertientes: el realismo y el ilusionismo. Los modelos de representación para la época obedecían a la imagen-referente o a la imagen-autorreferencial, es decir, la imagen como referencia o como simulacro. Los más grandes exponentes teóricos para cada modelo fueron Barthes y Baudrillard.

Foster acepta que esta división pueda aplicarse a la mayoría de los artistas de la época, pero no para Warhol. Para hacerle justicia, Foster propone el *realismo traumático*. Según Foster, la frase de Warhol “Quiero ser máquina” apunta a un sujeto conmocionado que se defiende miméticamente contra esa conmoción, es decir, en una era donde las imágenes nos bombardean no queda otra salida que contraatacar con imágenes, con repetición de imágenes.

La repetición fue una estrategia para sentir el vacío o la nada. Warhol, según Foster, proponía lo mismo que Freud, es decir, repetir para integrar lo traumático al orden simbólico. Sin embargo, según Foster la estrategia de Warhol no lo logró ya que sus repeticiones también producían efectos traumáticos.

Los presupuestos que le permiten a Foster tener esta lectura de Warhol están dados en Lacan. Para Lacan, lo traumático es el resultado de “un encuentro fallido con lo real”, dicho fallo no permite su representación sino solo su repetición. La repetición sirve para cribar o depurar la realidad “Pero su misma necesidad apunta asimismo a lo real … la repetición rompe la pantalla-tamiz de la repetición” (Foster, 1999, p. 136). Esta ruptura que se da genera el trauma.

Según Foster, para Sartre, Merleau-Ponty y Lacan la mirada preexiste al sujeto, está en el mundo. Sin embargo, para Foster, Lacan desafía el fundamento fenomenológico de la autoconsciencia y la perspectiva renacentista al superponer el cono de la visión, otro cono que emana del objeto, de tal modo que no es el sujeto el único que mira, el sujeto está bajo la mirada de los objetos.

Los esquemas convencionales de representación y códigos culturales tienen según Foster como objetivo la protección ante la mirada del objeto, son una pantalla que protege de la mirada del objeto al sujeto. Dichos esquemas y convenciones visuales doman la mirada

hasta convertirla en imagen. Los seres humanos modelan la mirada a través de lo simbólico, de la pantalla-tamiz, esta es la forma que ha creado el ser humano para lidiar con la mirada del mundo.

La mirada del mundo es violenta, es una fuerza que tiene que ser desarmada, depuesta y domesticada para no ser asesinado por ella. Según Foster, desde el abordaje de Lacan, el arte intenta engañar al ojo, pero en el fondo aspira a domesticar la mirada. Sin embargo, ciertas obras contemporáneas reniegan de la función del arte de pacificar la mirada contra lo real, quieren que lo real exista y brille con todo su poder y horror para atacar la pantalla-tamiz o para mostrar que ya está rasgada.

La imagen engaña o promete lo real, pero lo real no puede representarse, es lo negativo del símbolo. Para Foster el arte que engaña al ojo es el hiperrealismo, pacifica lo real tras superficies y apariencias, aplazándolo y sellándolo de tres maneras: siendo absorbido por lo simbólico, aparentarlo como superficie fluida o bien como un acertijo visual.

Sin embargo, el análisis de Foster centra su atención en la obra de Cindy Sherman, en la que muestra la transición de la pantalla a la mirada del objeto que, al igual que el diagrama lacaniano, parece tener tres posiciones en las obras de Sherman:

Entre 1975-9182, Sherman los personajes de imágenes ven, pero también son capturados por la mirada, imágenes corporales de mujeres imaginadas y reales que no coinciden o no se reconocen o identifican en su imagen.

Entre 1987-1990, Sherman a través de una pasarela de aristócratas extremadamente feos, desidealiza la imagen hasta desublimarla. El horror que presentan dichas imágenes es el horror de la maternidad, repulsivo en represión. A partir de aquí Foster comienza a trabajar con la categoría de lo abyecto desde Julia Kristeva, como lo que no es sujeto ni objeto, antes de la madre y después como cadáver. Escenas con sangre y semen, vómitos y mierda, evocan al cuerpo al revés, al sujeto expulsado. Pero dicha escena también evoca al sujeto invadido por la mira del objeto.

En sus obras de 1991 y posteriores, Sherman expone imágenes de sexo, partes corporales dañadas o muertas, con ellas muestra la pantalla que contiene a lo real aparece rasgada y con lo cual la imagen abruma al sujeto.

Para Foster los artistas de neovanguardia atentan contra el orden del sujeto y de la sociedad, afectando y atentando la fragilidad de sus fronteras a través de lo abyecto, ante lo cual surge la pregunta ¿lo abyecto puede ser representado en la cultura, ser consciente, presentarse sin ser obsceno?

Para responder la pregunta, Foster retoma los planteamientos de Julia Kristeva: abyectar es la acción expulsar, dando como resultado lo abyecto. La abyección es conservadora y defensiva. Desde lo planteado por Kristeva, Foster infiere que el artista tiene como misión sondar lo abyecto.

Para Foster la condición de pantalla-imagen como el orden simbólico dan validez al arte abyecto “Si es considerada intacta, el ataque a la pantalla-imagen podría conservar un valor transgresor (...) si se le considera rasgada, tal trasgresión podría estar fuera de lugar y esta vieja vocación podría haber llegado a su término.” (1999, p. 160). Pero la vanguardia también podría estar exponiendo la crisis y puntos de ruptura.

Foster detecta dos facciones artísticas que ponen a prueba el orden simbólico: los que tantean el cuerpo materno reprimido por la ley paterna suelen ser mujeres (Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt) y los que se burlan de la ley paterna de manera infantil suelen ser hombres (Mije Kelley, John Miller, Paul McCarthy, Nayland Blake).

Para Foster, a inicios de los 90 hubo una aparición generalizada de la mierda en el ámbito artístico la cual pretendía una inversión simbólica de la visualidad fálica, de lo anal y lo olfativo

En el arte contemporáneo el desafío erótico-anal es a menudo autoconsciente, incluso autoparódico: no solamente pone a prueba la autoridad analmente represiva de la cultura museística tradicional (que es en parte una proyección edípica), sino que también se burla del narcisismo analmente erótico del artista rebelde de vanguardia (1999, p. 165)

En “Lo Abyecto” en *Malos nuevos tiempos* (2017), Foster recupera la mayoría de las ideas expuestas en *El retorno de lo real*, sin embargo, aquí agrega un apartado respecto a los artistas de los 80 y 90 que trabajaron con cadáveres y partes humanas. Refiere a que la cultura general de la abyección expresaba un impulso a la indistinción, un deseo de no tener deseos. Para entender esta posesión compulsiva en el arte, los divide en aquellos que manifiestan un

éxtasis en la desintegración imaginaria de la pantalla-tamiz y del orden simbólico y aquellos que manifiestan un horror ante esa desintegración.

Desde la postura de Foster lo real es lo más cercano a nuestro estado de naturaleza, de cual somos arrancados para ingresar al orden simbólico, de ahí el término “realismo traumático”. Al no tener posibilidad de simbolización, nunca podrá ser integrado ni representado. Lo real tiene un poder horrible, la representación simbólica nos protege de lo real. Ante lo real como ante lo abyecto el significado se desploma.

Las estrategias artísticas que hacen uso del realismo traumático y la abyección tienen como objetivo desarmar al sujeto patriarcal, masculino, blanco y racional como modelo único. Foster (1999) concuerda con Kristeva (1989) en que la tarea del artista de la neovanguardia es exhibir la crisis para concebir nuevas posibilidades de apertura y sublimarla.

5.3 Saborear Lo Asqueroso Y Repugnante

Respecto a lo repugnante encontramos opiniones encontradas, por un lado, Kant y sus herederos niegan cualquier posibilidad estética de lo repugnante, en todo caso como con Rosenkranz su valor sería parcial y relativo respecto a lo bello; “por otro lado, la posición de Bataille-Kristeva” y sus herederos como H. Foster, “ven en lo repugnante” y abyecto una forma de experimentar lo prenominal y presimbólico, una experiencia sublimante que permite evaluar constantemente la ley social y la constitución del sujeto . En esta encrucijada encontramos los planteamientos de C. Korsmeyer.

Korsmeyer, C. (2011), en *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*, propone el término “aesthetic disgust” (“asco estético”), el cual describirá la emoción suscitada por ciertas obras arte u otros objetos estéticos que por asquerosos que puedan resultar, atraen la atención de tal modo que se puede asegurar que se saborea dicho sentimiento. Lo repugnante en el arte se presenta de muy variadas formas, no se agota en el significado inicial del objeto representado, sino que en el arte puede ocasionar conflicto, perturbación, diversión, erotismo. El artista con lo repugnante en su obra sugiere otras formas de experimentar y pensar lo repugnante y para lograrlo puede contrastarlo con otras formas

y objetos que permitan captar mejor su sabor. Korsmeyer, parte del análisis de Kolnai acerca del asco, aborda el asco como fenómeno estético principalmente en la comida y en el arte.

Antes de abordar el planteamiento de Korsmeyer cabe señalar que vale la pena recuperar antecedentes que habrían reconocido parcialmente la posibilidad estética de lo asqueroso y repugnante.

Para Rosenkranz (1853) lo feo era lo negativo de la idea estética, es decir, si ha de aceptarse lo feo como estético era en función de cómo opera ante lo bello. Lo feo se mantiene ante dos extremos: lo bello y lo cómico. A través de lo cómico se extirpa el elemento repugnante a lo feo, volviendo a lo feo algo parcial, anulándolo el exceso y dejando resplandecer a lo bello. Lo cómico manifiesta la contradicción de lo feo y, con ello, da pauta a su elevación estética.

Lo bello desde la teoría estética de Rosenkranz se manifiesta sensiblemente a través del placer de lo agradable y de lo sublime; lo bello surge como autoimposición o autodeterminación libre de forma y finitud; cuando se supera en sus límites externos de la forma aparece lo sublime.

Lo feo en la teoría de Rosenkranz es la manifestación de la falta de libertad, por ello lo feo en el arte se requiere para sacar a la luz la idea de lo bello. Para que lo feo sea reconocido como estético en el arte debe ser purificado de toda sobreabundancia y azar y someterlo a las leyes de lo bello. Para dar pie a lo estético de lo feo en el arte, lo feo tiene que darse con base a su relación parcial con la obra de arte completa y, solo se da, si es superado por el efecto de lo bello.

La falta de libertad da como resultado la fealdad, si la falta es antitética de lo sublime se vuelve vulgar; si es de lo placentero, repugnante; si es de lo bello; caricaturesco. Lo vulgar es repugnante por falta de libertad, por ejemplo, es vulgar comer y beber en exceso, pero si se vomita por dicho exceso se torna repugnante, el exceso invierte el orden natural e invierte la relación natural boca-ano.

A. Kolnai en *Asco, soberbia, odio. Fenomenología de los sentimientos hostiles* (2013) hace uso del método fenomenológico para comprender la esencia del asco, su significación, su intención y sus leyes. En el desarrollo de su texto establece similitudes y diferencias con otras emociones y sentimientos, así como la forma y fuerza en que se percibe

por los sentidos. También presenta la ambivalencia que presenta el asco o bien la tensión entre vida y muerte, cuerpo y moral, atracción y rechazo.

Para Kolnai, el asco y el odio son defensivos, pero el asco jerarquiza a su objeto. Distingue al asco de la náusea, ya que, aunque tiene una manifestación corporal, el asco también tiene contenido axiológico, moral o inmaterial.

Para Miller en su texto *Anatomía del asco* (1999), el asco es una emoción central que contribuye a la estructuración de los diferentes órdenes sociales, morales y políticos. Lo que causa asco es una verdad que los humanos se esfuerzan por esquivar: la animalidad desplazada hacia los animales y que actúa como signo de condición compartida. (p.92)

Para Miller el asco es una emoción que, a la vez que, repulsa a sus objetos, manifiesta una atracción hacia ellos. Para Miller la náusea es comprensible biológicamente, el asco culturalmente se aprende, se da en el marco normativo social, y por ello, simbólico. Sentir asco es estar consciente de la sensación y su objeto, de su poder, su peligro y nuestra vulnerabilidad. Para Miller, igual que para Kolnai, el asco tiene una dimensión inmaterial, ya que no solo denota el ser sino el deber ser, dentro del lenguaje de las emociones es la que mejor comunica y permite saber lo que otro siente. Esto le permite reforzar los lazos de unión la comunidad, de ahí su dimensión política tanto positiva como negativa, que en esta última expresaría rechazo ante lo bajo o diferente.

Winfried Menninghaus en *Asco. Teoría e historia de un fuerte sentimiento* (1999), hace un estudio que analiza diferentes perspectivas del asco para perfilar un marco teórico que permita comprender el asco en el ámbito estético. Aborda principalmente a autores contemporáneos al romanticismo alemán como Schlegel y Kant, luego de Nietzsche hasta Julia Kristeva. Sostiene que ante la experiencia del asco se manifiesta la experiencia de riesgo ante el ser o no ser, la convulsión frente a la otredad intolerable, lo que no se desea.

Ahora bien, Korsmeyer reconoce en el asco una de las respuestas afectivas humanas más simples para repelernos de las sustancias nocivas, pero como cualquier emoción, el asco puede ser motivo de reflexión ya que proporciona información sobre sus objetos de una manera singular. Siguiendo la herencia de Kolnai, Korsmeyer establece el carácter paradójico de lo repugnante, repulsivo y atractivo o fascinante. Ello le permite establecer el concepto

“asco estético” que haría referencia a una emoción que suscitan apropiadamente ciertos objetos y obras de arte, donde asco, por fuerte que sea, permite saborear dicho sentimiento.

Para argumentar su propuesta Korsmeyer recurre al concepto “aprehensión estética” o “encuentro estético” con el cual rescata los aspectos cognitivos profundos de la aprehensión sensorial, es decir, la repugnancia proporcionaría un medio poderoso para captar, a través de imágenes, verdades difíciles. Dichas imágenes transmitirían, con gran impacto estético, experiencias difíciles, algunas incluso bellas y deliciosas.

En su análisis se puede observar la influencia de Aristóteles y algunas ideas estéticas de filósofos de la Ilustración como David Hume. Korsmeyer tiene como objetivo desenmarañar ciertas proposiciones respecto a la relación del asco, lo repugnante, el arte y la estética. Las proposiciones se pueden sintetizar así: los objetos repugnantes, contaminantes y viles son estéticamente repugnantes, es decir, generan placer. El asco logra una excitación directa e inmediata que penetra la pantalla de la mimesis o interpretación artística. Es decir, uno retrocede visceralmente ya sea que el objeto de repugnancia sea despertado por el arte o por un objeto en la vida.

Los repugnante funciona de manera modular y automática, ofrece potencial para la manipulación artística. Sin embargo, cuando los artistas logran representar con éxito objetos que en realidad son repugnantes, la obra de arte conmuta las propiedades repugnantes del objeto retratado y logra una cualidad emotiva estética más aceptable: trágica, grotesca o cómica. Pueden ser representados para despertar lástima, compasión, diversión, etc., pero pierden su capacidad de repugnancia.

Para lograr su objetivo comienza con el abordaje de algunos filósofos de la Ilustración que centralizaron el placer estético en la belleza, generalizándolo como “experiencia estética”. Según Korsmeyer, Burke vio en lo sublime un tipo de sentimiento estético generado por cierta aversión y miedo fácil de vencer. Sin embargo, el asco difícilmente sería considerado como el vehículo de cualquier elevación estética equivalente a lo sublime. La imagen que genera lo repugnante se considera como real; por ello el asco que generan dichas imágenes son reales y no permiten disfrutarlo como imitación.

A diferencia de otras emociones, el asco no se mezcla fácilmente con otras que permitan su disfrute. En todo caso se ha mezclado con el terror o la lástima para producir lo trágico, como en el caso de Filoctetes de Sófocles.

La fuerza e inmediatez con la que se presenta el asco le imposibilita convertirse en una experiencia estética. Lo repugnante en la obra de arte no es un filtro a través del cual la cosa repugnante se pueda representarse de manera diferente a como aparecería cotidianamente. Así, si se tiene éxito de representar lo repugnante en el arte, adquieren una cualidad afectiva completamente diferente, volviéndose grotesco, ridículo, trágico, pero ya no realmente repugnante.

Los fundadores de la teoría estética moderna son más o menos unánimes en su juicio respecto a que el asco es una emoción que está excepcionalmente descalificada de la representación artística positiva. Su excitación por el arte es siempre un defecto estético.

Korsmeyer alude al argumento de Winfried Menninghaus respecto al asco en la tradición alemana, para él el asco no es simplemente una emoción repelente indigna de atención estética, sino que representa la contención de lo bello, lo que evita que la belleza exceda su propio valor y repugne con un exceso de placer. Lo cual recuerda el tratamiento que hizo Rosenkranz en su momento. Lo mismo que la dulzura, la belleza puede sobreponer la satisfacción y llegar al hartazgo y convertirse en náusea; así lo repugnante evitaría que la belleza se vuelva fácil o empalagosa.

Sin embargo, para Korsmeyer, lo repugnante puede proporcionar un fundamento para aprehensiones estéticas difíciles sin transformarse o ir acompañado de otros afectos. El asco es una emoción relativamente transparente, cuando se representa artísticamente, lo repugnante sigue siendo repugnante.

La imaginación humana tiene una gran capacidad invocar los desencadenantes sensoriales del asco, lo cual permite que dicha emoción despierte con toda su fuerza. Sin embargo, las obras cinematográficas, obras de las artes visuales y de la literatura, despiertan la repugnancia estética dado que se presentan de manera mitigada. La repugnancia visceral extrema en el arte se despierta mejor por medio de la imaginación.

Una idea que enfatizará Korsmeyer es que lo repugnante genera una genuina aversión que se transforma en apreciación o disfrute ya que no hay una respuesta única ello, depende

de las circunstancias en las que se presente. Por ejemplo, ciertos platos pueden contener elementos realmente repugnantes y, sin embargo, ofrecer deleite.

Ahora bien, en el arte, lo repugnante sigue siendo repugnante, aunque también alcanza virtudes estéticas, volviéndose: interesante, cómico, curioso, espantoso, excitante, trágico, siniestro. Algunas de estas experiencias son extremadamente difíciles de tolerar, otras veces logran un extraño patetismo e incluso belleza.

Volviendo al ejemplo de la comida, Korsmeyer expresa que en ella a pesar de la fuerza y repugnancia que puedan causar, en cierto grado lo que se presenta a la nariz y la lengua como cualidades sensoriales repugnantes pueden ser cultivadas y convertidas en sensaciones placenteras. Para Korsmeyer, la transformación de una cualidad sensorial de lo repugnante en algo delicioso y sabroso indica que, a pesar del poder aversivo, contiene elementos de atracción a nivel sensorial. Sin embargo, a ese nivel es difícil de aislarlo ya que la comida es también cultural y como tal está llena de significados que permiten la transformación de lo repugnante en algo sabroso. De ahí la ironía y paradoja del asco, el cual funciona para controlar la ingestión de sustancias nocivas, en la misma situación algo repugnante puede convertirse en un placer real.

Para argumentar el placer que genera lo repugnante en el arte, Korsmeyer alude a que las emociones, y en particular las emociones estéticas, están parcialmente constituidas por objetos intencionales específicos, es decir, ciertas respuestas estéticas son prácticamente únicas para sus objetos particulares. Una obra de arte provoca asco como parte de su efecto apropiado, luego el asco estético es un significado, característica del juicio estético. Korsmeyer sostiene que cuando se presenta el asco en el arte, está presente su poder estético.

Korsmeyer realiza un elenco amplio de obras literarias, plásticas, musicales, cinematográficas y televisivas, dentro de las cuales considera que el uso estético de lo repugnante, por ejemplo, en la televisión, no es un truco contemporáneo ni una emoción explotada para complacer al mínimo común denominador en las formas de arte populares, lo importante es que en cada una las formas en que se despiertan asco, su función se cumple de manera específica y diferente.

Lo repugnante funciona de una manera en la comedia, de otra en la sátira o del arte políticamente provocativo, de otra en la tragedia, y cada caso es diferente de los demás. La

repugnancia estética establece actitudes diferentes, a veces impredecibles de la audiencia, hacia el tema del arte. Por ejemplo, lo repugnante aparece en la comedia provocando una distancia emocional y una ausencia de simpatía para un personaje que se le presenta como repugnante. En la tragedia, lo repugnante suscita simpatía y dolor por los personajes: *La lista de Schindler* (1993) de Spielberg, hay una escena en la que un niño pequeño escapa de la Gestapo y se sumerge en una letrina, hundido hasta el cuello en los excrementos de los presos y enfermos, la simpatía está en su apogeo.

Para Korsmeyer, es de gran importancia la forma en cómo las obras de arte generan emociones a partir de sus contextos particulares, propiedades estéticas contribuyendo a su éxito e impacto. Lo repugnante en el arte se explica cuando es un medio para promover otra emoción estética, el cual puede ser un sentimiento incómodo moralmente o bien un sentimiento para abrazar y saborear.

Para entender lo anterior, Korsmeyer argumenta que el placer no es un evento psicológico unitario y universal, el placer se nutre de las cualidades de sus objetos. Por otro lado, el dolor, aunque puede ser entendido como una sensación con una ubicación corporal específica, no es lo opuesto al placer. La paradoja del placer por lo repugnante en el arte se da si es incompatible con el “placer” estético que ocasiona. No es que pierda su carácter aversivo, sino que aún con en el dolor o incomodidad emocional que genera proporciona goce. Sin embargo, cabe resaltar que para Korsmeyer, en esta parte es muy importante el trabajo del artista ya que él es quien pone en operación el modo en que se despiertan las pasiones difíciles.

Otro concepto que Korsmeyer resignifica es ‘*sublate*’, que al español puede ser traducido como ‘abrir’, ‘preservar’ o ‘trascender’; su ambigüedad le permite jugar con los sentidos que tiene en la filosofía y en la química o mejor dicho en la alquimia. *Sublate* es lo pesado que pasa a ser ligero, de lo que pasa de sólido a gaseoso; pero también significa elevado, grande, experiencia de inmensidad, poder y misterio. Para Korsmeyer lo sublimado indica la percepción estética como respuesta corporal y visceral. Lo repugnante permite aprender la destrucción de la vida y su reducción a materia orgánica en descomposición en la que se borran todos los rastros de individualidad. Así, el encuentro estético con lo repugnante permite una experiencia de singularidad para quien la experimenta, permite

profundizar su comprensión no solo con la mente sino también con el cuerpo. Lo repugnante y el asco estético permiten apreciar y aprehender una gran variedad de significados a través de la intimidad e inmediatez con sus encuentros.

5.4 Balance

Es un hecho que lo repugnante se ha integrado en el ámbito del arte ya sea a manera de representación o bien directamente con su presencia, en ambos casos se hace desde sus propiedades estéticas, estas entendidas como por sus efectos directos a la sensibilidad y a la percepción. Si embargo, la finalidad y justificación con la que son integradas difiere.

Cuando se pretende que la experiencia sea patética o estética, no se usa la presencia real de lo repugnante, en todo caso parcial o buscando la emoción y respuesta sentimental del espectador. Si bien está presente lo repugnante y el asco, estos se combinan con otros objetos, emociones y sentimientos para buscar otros efectos estéticos como, por ejemplo, lo cómico, lo trágico o lo siniestro. En otras palabras, el asco estético del que habla Korsmeyer, lo repugnante no se da de manera pura o total, sino que se media y se combina con otros objetos y emociones para intensificar sus efectos estéticos.

Buena parte de la artisticidad de una obra está en el cómo se logran estos efectos. No es gratuito que Korsmeyer comparé el uso que se hace de ciertos ingredientes que aislados son considerados repugnantes, pero que en su combinación con otros resaltan e intensifican ciertos sabores. En ese sentido, la analogía se aplica a cómo los artistas hacen uso de lo repugnante para que el espectador pueda saborear mejor el efecto estético que pretende provocar. En ese sentido, la propuesta de Korsmeyer, aunque rescata de manera adecuada el valor del asco y lo repugnante para el arte y su experiencia estética, aunque no habla de lo bello en tono tradicional, su propuesta está en la línea del tratamiento que va de Aristóteles a Rosenkranz.

La analogía que utiliza Korsmeyer respecto a lo culinario-gastronómico y las artes, permite entender que ambas prácticas tienen una finalidad estética y ambas hacen uso real de lo repugnante incluso sabiendo de sus implicaciones dolorosas, pero como las especias, aun en su intensidad, condimentan y permiten saborear el objeto artístico o estético.

Por otro lado, Foster intenta ver lo positivo de las propuestas de los artistas de neovanguardia en su trasgresión. Si embargo, lo abyecto como arte requiere de un sistema metafísico que tenga como base una realidad inaccesible e inefable para el ser humano, pre-social y pre-cultural, objetiva y dañina capaz de herir al ser humano. En ese sentido lo social-cultural o simbólico es lo que protege al ser humano de dicho poder o peligro. Dicha protección es como una malla o tela que puede ser levantada o rasgada para acceder a lo real. La defensa de lo abyecto de Foster es, en cierto sentido, un platonismo invertido. Requiere la aceptación de la realidad real y la realidad en la que mezcla las ideas y la materia. Lo real sería el cimiento del mundo social y simbólico. Lo abyecto y el asco que genera la experiencia de lo real serían el efecto del derrumbe de lo simbólico o de la desaparición tela protectora de la realidad real. La experiencia que esto genera es negativa, sería el aparecer de su origen y del espacio donde se han acumulado todos los residuos generados en pro de la constitución del sujeto y de lo simbólico social.

Quizá el punto más álgido de la discusión de lo repugnante en el arte sea el de la presencia y no su representación que, como ya se ha visto, se puede justificar como un ingrediente que excita la sensibilidad y la imaginación, pero que permite la experiencia estética. Como ya se apuntado desde la antigüedad se reconoce un poder en lo repugnante capaz de paralizar o incitar la huida, tiene vínculos con el fenómeno de lo sagrado y con el poder de ciertas deidades. Su cualidad excesiva tiene la capacidad de no dar espacio a la imaginación, su imagen puede ser tomada como real, como lo que realmente se considera asqueroso o repugnante y con ello demanda de quien lo percibe, su conservación, despertando su instinto de supervivencia.

La imagen percibida como real de lo repugnante y sin posibilidad de poner distancia pone entre paréntesis la posibilidad de placer venido de la imaginación, el entendimiento y la razón, lo cual pone a quien está en dicha situación en mero estado de reacción o respuesta innata, un estado preconceptual que no permite negar su existencia, pero tampoco darle concepto alguno. Atreverse a contemplar lo asqueroso o repugnante a pesar de todas las alarmas enseñadas y emergidas desde las entrañas es un acto de transgresión, el cual se une a la experiencia preconceptual. Lo que para la antigüedad era un castigo de los dioses para los modernos es goce, un placer más allá del placer, entendido este último como lo dado

dentro de lo cultural e interiorizado por el humano constituido de acuerdo con un modo de ser humano.

La experiencia de lo repugnante, más allá del asco, destruye barreras y fronteras simbólicas, permite el acceso a un más allá incomprensible para los humanos constituidos desde un modo de ser humano o cultura, el asco como se vio es una emoción que implica la preservación o conservación del humano ante el peligro que se le presenta a través de lo asqueroso o repugnante. En ese sentido, lo repugnante quiebra a la vez que abre el espacio que permite experimentar aquello previo o más allá del significado sin capacidad de aprehensión o conocimiento de alguna forma. Pero en ningún caso podemos negar su ser algo. Así la experiencia de lo repugnante en el arte reta a la sensibilidad, a la percepción, a la capacidad cognitiva, no da pauta al juego de la imaginación y entendimiento, es experiencia de lo informe que escapa a la capacidad de comprensión. Ello lo emparenta con lo sublime, pero a costa de la perder la distancia lo equipara a la experiencia de lo inefable y lo indecible.

Cuando los artistas retan con sus objetos repugnantes al espectador, este responde con una pregunta ontológica ¿Esto es arte? La pregunta revela la resistencia, que tiene, del que la emite, de aceptar que eso que está cerca de él sea considerado dentro de la categoría arte. El arte se ha ganado un lugar especial dentro de la esfera de la producción humana, en la cultura occidental se enseña a percibir el arte y se habitúa a las nuevas generaciones a reconocer con valores especiales y a reconocer en ciertos objetos y ejecuciones una serie de características que por su familiaridad les asignamos tal categoría. ¿Esto es arte? Expresa la dificultad de adecuar dicho objeto a esquemas y valores preconcebidos. Su extrañeza o falta de familiaridad que ofrece como algo reside en que rompe momentáneamente expectativas culturales. Ante dicho acontecimiento se puede huir y negarse a dar respuesta a ese cuestionamiento o bien si el daño o peligro no son lo suficientemente fuertes para provocar la huida o el cierre perceptivo que genera el objeto repugnante en el contexto artístico, se puede reflexionar acerca de su artisticidad.

Como tal, lo real al presentarse dentro de un marco que exige significación, como el arte, el artista logra el objetivo de imposibilitar su significación, impide el libre juego de las facultades y niega la posibilidad de placer en el marco de la imaginación o desde el ámbito simbólico. Del hecho que se presente como algo y del fracaso de someter ese algo al ámbito

artístico, teóricos y artistas han visto una vía perversa del placer o goce, al derivar este del quiebre de la expectativas y marcos de interpretación del sujeto o de un modo de ser humano.

El antintelectual es también un tipo de intelectual que se regodea en el asco y desprecio de los demás ante la materialidad de la vida, su rebajamiento lo pone, por algunos instantes, en un ámbito superior al creer que pone en peligro las bases de la cultura y el orden. Sin embargo, su supuesta apuesta por la marginalidad y vulgaridad no es más que cierto tipo de terrorismo.

La apuesta por lo meramente repugnante como arte tiene un carácter cínico en el sentido antiguo filosófico de transvaloración de los valores, pero como tal depende de la norma, del valor y de la cultura para su sentido y para su ofensa. Implica, de pronto, el ataque a la idea de humano y su reducción a costal de vísceras, sangre y fluidos. El cínico pretendía con sus acciones reconsiderar el valor de la vida natural frente a las banas imposiciones sociales. El artista de lo repugnante no reconoce el valor natural como opuesto a lo social, sino lo que en lo natural hay de amorfó e incognoscible, no es el misterio de la vida o de la muerte, si no la vida-muerte, la vacuidad de todo valor.

Capítulo VI: Las Posibilidades Estéticas Y Artísticas De Lo Repugnante

El objetivo de este capítulo identificar y recuperar la relación de lo repugnante con otras categorías estéticas para encontrar áreas comunes y el ámbito propio de lo repugnante, este es estético en el sentido sensible y perceptual, pero también en el sentido de como otras categorías han hecho uso de lo repugnante y con ello permite una experiencia particular que puede bosquejarse conceptualmente.

6.1 Lo repugnante y el orden del mundo

La estrategia del *shock* y la trasgresión han permitido sacudir la sensibilidad del espectador de las artes en el siglo XX y XXI, ampliando recursos y formas artísticas, con ello se ampliaron los márgenes de libertad para la creación artística, y han permitido superar sus propias normas, pero esa estrategia ha resultado, con el paso del tiempo, más difícil. La representación en el arte se ha sustituido por la presentación, por lo real. En algunos casos se ha intentado recuperar dicha capacidad transgresora del arte, en otros, como epojé, se intenta suspender todo juicio y ver en lo repugnante su posibilidad creadora o poética.

Lo repugnante como objeto de *shock* y transgresión funciona en tanto que, como seres humanos pertenecemos, a un tipo de modo de ser humano o cultura. El asco y lo repugnante expresan identidad, a la vez que aparecen cuando se pone en peligro dicha identidad como integridad, jerarquía y orden que se gesta al interior desde modo de ser humano o cultura. Desde otra perspectiva, el asco y lo repugnante revela ante qué se siente uno superior o mejor. Sentir asco es sentirse superior, mejor; el objeto o la imagen repugnante hace aparecer, aunque sea de modo sutil, al yo aristócrata de cada uno.

Lo repugnante atenta contra el mundo, en su sentido habitual y familiar, lo pone en crisis, su aparecer repugna porque pone en conflicto el orden del mundo heredado y construido a través de la cultura. Por ello la distancia, el alejamiento. Si se ha de reintegrarse lo repugnante al mundo familiar es por su mediatización o domesticación; de manera controlada se puede disfrutar del espectáculo de lo repugnante. Las tecnologías y las artes han permitido ese disfrute, convirtiéndolo en una forma de entretenimiento.

El asco, al manifestarse expresa una forma de ser concreta de un modo de ser humano, de un mundo o cultura, es decir, enmarca de manera axiológica relaciones con otros y con determinados objetos y prácticas, que van desde lo corporal y sensorial hasta lo simbólico. La sensibilidad encarna el orden dado por el modo de ser humano o la cultura, en ella aparece lo familiar y lo extraño. Percibir lo repugnante o sentir asco implica que en nuestro cuerpo y nuestra sensibilidad se hayan instaladas formas valorativas que permiten apreciar o despreciar lo que las atraviesa o toca. En la repugnancia se hace patente que nuestra percepción es sociocultural, es decir, que en ella ya opera un orden y está atenta ante el desorden. Así el *shock*, el choque, es una reacción ante la falta de orden percibido, ante lo extraño o poco familiar.

Percibir algo como repugnante o sentir asco frente a algo implica no solo el rechazo y el alejamiento, si no la superioridad que manifestamos ante eso asqueroso o repugnante. El asco es una emoción protectora de ese valor superior que aparece ante el peligro de entrar en contacto con lo inferior, de mancharse y romper el orden. El orden social está instalado en el cuerpo y la sensibilidad. Lo que perturba la sensibilidad, perturba el orden social, sus límites están instalados en el cuerpo y la sensibilidad, en los afectos y las emociones. El asco indica el trastocamiento de dichos límites o fronteras instaladas como un modo de ser, de hacer y responder o reaccionar.

Cada modo de ser humano o cultura genera una forma particular de sentir el mundo y responder ante él. Dicho modo de ser predispone al cuerpo, a la sensibilidad y a las emociones de los individuos que lo integran, a la vez que hace posible su respuesta o reacción al mundo e interacción con otros. Sensiblemente, según el modo de ser humano en el que cada uno se haya instalado, se está predisposto para el choque o la ofensa, así como para la defensa. Lo repugnante ofende a la predisposición sensible del orden; lo repugnante, como lo sucio o la basura, está fuera de lugar y rompe el orden-mundo, quebranta y transgrede las estructuras sensibles.

El mundo, no solo refiere a lo físico, sino a la construcción y aseguramiento de él a través de prácticas de ordenamiento y jerarquización, así el mundo se encuentra en constante producción. La vida genera desechos, la producción de la vida en el mundo genera desechos. Estos han de ser marginados o sacados de las fronteras del mundo, del ámbito familiar. Los

desechos, desperdicios o detritus de las operaciones de hacer mundo generan, para el interior, valoraciones positivas como la limpieza y la pureza, al exterior genera en el distanciamiento y alejamiento de los residuos. El desagrado y el asco funcionan como criterios de definición frente a lo expulsado por mor del orden. Así, los sentidos y la sensibilidad están alerta ante la intromisión de lo extraño y su contacto.

La reincorporación de lo repugnante al ámbito de mundo o la cultura se da, como se dijo anteriormente a través de su mediatización o distanciamiento. Pero desde hace algunas décadas, en el arte, se ha hecho sin mediatización a modo de subversión. Pero el arte como institución normaliza todo, hasta la mierda, y lo integra al sistema cultural. Además de que la sensibilidad rápidamente se adapta a lo nuevo, lo repugnante pierde su poder perturbador, la libertad que pretendía generar deviene en ilusión.

Lo repugnante cuestiona el orden del mundo, entendido como ya se dijo como modo de ser humano o cultura, sus valores y jerarquías, en ese sentido, lo repugnante crítica y cuestiona la dignidad y humanidad, lo que expulsa de sí. Su uso en el arte permite bordear nuestros límites sensibles entre lo aceptable e inaceptable, estética, moral y políticamente. A través de lo repugnante se han cuestionado y criticado normas, valores sociales, la forma o modo de como concebimos en cada caso nuestra propia humanidad. Lo repugnante representado está, valga la redundancia, mediatizado y funciona como símbolo, a pesar de que su imagen sea dolorosa y sea sentida como real. Diversas artes y géneros hacen uso de lo repugnante para sazonar la experiencia estética. Lo repugnante encarna lo sensible, lo emocional y lo axiológico y en ese sentido intensifica los efectos de otras emociones o sentimientos.

En los géneros y categorías estéticas se hace uso de lo repugnante:

- En lo cómico es motivo de risa y de identidad, el comediógrafo requiere generar la complicidad de su público para reconocer a qué se aspira y en qué se fracasa como comunidad, qué se valora y qué se desprecia, de manera individual y social. Lo repugnante se torna risible y es motivo de risa, congrega porque a través de él los seres de cierta comunidad humana se identifican, al reírse de las mismas cosas, los ciudadanos desprecian y saben que comparten los mismos desprecios en el ámbito social y en el privado. En

su obscenidad revela una verdad, de dónde venimos y a dónde vamos en el ciclo de la vida y de la materia. La obscenidad en escena no pierde en lo cómico su carácter de representación, la broma justifica que no pueda ser tomado como verdad o como real, no puede tomarse en serio ni tener efectos reales que, de lo contrario, terminarían con la misma comedia.

- En lo trágico permite identificar e identificarse con las humillaciones del protagonista; desde lo negativo, el desprecio emerge a la vez que aparece el peligro de la pérdida de identidad con él, con su humanidad; la deshumanización permite entender cómo funciona el orden del mundo a la vez que justifica la vuelta él, la aparición de lo repugnante es una violencia que libera y de manera justificada permite conciliar y liberar todo el patetismo acumulado en la trama. La expulsión y aparición en escena de lo repugnante libera sentimental y emocionalmente, donde secreciones y excreciones corporales se ven implicadas, la purificación o catarsis no es solo abstracta sino también corporal o material.
- En lo sublime permite superar la imaginación, desde lo informe e incomprensible, desde el dolor y placer, el uso de lo repugnante es un recurso para el desborde de la imaginación, de los sentimientos y de las emociones, con ellas, como ya se dijo, se excreta y secreta, en ello hay placer. Al agitar y conmocionar, al atraer y repeler, se fuerza a la imaginación a concordar con la razón, la cual tampoco puede dar crédito. Al mezclarse dolor y placer, se genera un nuevo tipo de placer. En el intento de dar forma a lo informe, el esfuerzo de experimentar una idea más allá de lo sensible permite que la conciencia experimente como placentero lo que está más allá de sí misma. Así lo repugnante pone en crisis al sujeto al no poder operar cognitivamente o imaginativamente de manera habitual, de tal modo que solo le queda la respuesta emocional. Dicha respuesta no es digna del sujeto, consciente y racional, o bien intenta poner orden lo que le genera desorden o bien se de-sujeta. Para mantenerse sujeto, habrá que mantener la distancia y la posibilidad superación del peligro que se pone a través de lo repugnante, de

ese esfuerzo y dolor deviene la posibilidad que lo repugnante genere y se emparente con lo sublime, ya que es la tensión y distensión lo que commueve a la imaginación y a la razón generando placer.

- Lo repugnante y lo asqueroso como generadores del asco, presuponen una respuesta corporal, emocional y por lo tanto lo pre-significativa o meta-significativa ya que no se requiere de la imagen o la representación total del objeto para reaccionar, dicha sensación rompe con el mundo y su posibilidad de significación, la desujeción del sujeto emerge, a la vez que su deshumanización. En ese sentido, la experiencia de lo repugnante sin mediación, confrontado y asumido en su presencia es deshumanizante. Pero dicha experiencia deja ver, aún en su efecto paralizante, los límites propios de la conciencia hecha y formada de acuerdo a tipo o modo de ser humano. En ese sentido puede entenderse la herida y el trauma. Lo repugnante es experiencia de lo otro, pero ello implica salir de sí mismo, el precio del retorno será, obviamente, el trastorno.
- En lo siniestro, lo repugnante aparece en la dualidad familiar-extrño, haciendo ver lo que debería permanecer oculto aparece. La diferencia con lo obsceno recae en el modo de su aparición. En lo obsceno se presenta de golpe, en lo siniestro se intuye o está velado. Ese velo es lo que proporciona el arte, media esa presencia, permite acceder a lo que no se admite, al deseo, al secreto temido, a lo inhóspito y desasosegante, a lo olvidado y fantaseado, tornándose real, sugiriéndose, para lo cual es la imaginación la cual lo hace presente.

En el ámbito contemporáneo los artistas visuales han recurrido a lo repugnante no solo como estrategia para la transgresión y *shock*, sino para cuestionar lo normativo y axiológico en el arte y en la sociedad, intentando recuperar la calidad sensible o la capacidad de pensar del espectador o bien para que, a través de la negación, se acceda a un más allá cultural, a un más allá del placer reglamentado, a un más allá del arte que vuelva a este al ámbito de lo real. Sin embargo, este en esta última ruta es donde lo repugnante desemboca en el nihilismo, ya sea porque no hay nada que percibir, por ejemplo, con las instalaciones de T. Margolles donde presenta burbujas o vapor de agua con la cual se han lavado cadáveres;

o porque al golpear la sensibilidad no queda más que el aturdimiento y lo inefable. En ambos casos se justifica que lo repugnante es un acceso a lo real, pero donde al final del camino lo real y la nada se identifican.

La nada es inasible, es el cuerpo, sus excreciones y secreciones, los residuos, etc., lo repugnante es como ciertos artistas intentan hacer presente la nada como imagen y como idea. La auto-iconoclasia ha devenido, en ciertos artistas, una estrategia que denigra lo humano, su nulificación muestra, desde su propio cuerpo, no la nada sino la negación a del modo, valores y normas a las cuales se le ha restringido en su modo de ser humano. En ese sentido, el uso y la estrategia de lo repugnante de manera artística revela la inconformidad de un ser humano en cómo se le ha regido, normado y validado para ser o ser identificado como humano. En la medida que lo repugnante y asqueroso pone en crisis a un tipo de sujeto o modo de ser humano es una herramienta que sirve para criticar dicha forma y preconcepción. Así, lo repugnante es una herramienta que algunos artistas usan no solo libremente y sino para indicar y ampliar los márgenes de la humanidad que les ha tocado vivir. Así, esta autodenigración del artista genera un nuevo tipo de humanismo, denunciado a través de lo que se considera degenerado un tipo y modo de ser humano.

6.2 Poéticas De Lo Repugnante

En su momento Danto, en *El abuso de la belleza* (2005), señaló que lo repugnante en el arte no anunciaba una nueva estética, sino una poética, es decir, hacía hincapié en el uso que los artistas hacían de lo repugnante y no en sus efectos agradables ligados a la belleza.

Según B. Groys (2014) el artista

Al liberarse del problema de qué hacer, el artista puede entonces concentrarse en el aspecto puramente formal del arte, en la cuestión de cómo hacerlo, es decir, en cómo hacerlo de modo tal que sus contenidos sean atractivos y seductores (o desagradables y repulsivos) para la sensibilidad estética del público. (p. 11)

Para Groys los artistas de vanguardia no pretendían complacer al público de manera estética ni tampoco poner al público en estado de *shock* o transgredir los tabúes sino buscar, por ejemplo, las condiciones mínimas de visibilidad, “el grado cero de la forma y el sentido”

(p.16). Sus obras son “la encarnación visible de la nada o, lo que es lo mismo, de la pura subjetividad (...) autopoéticas” (p. 16). El tema de la nada en la vanguardia es un nuevo comienzo, posibilidad de “la construcción autopoética de su propio Yo” (p. 16).

Lo anterior deja claro que ‘poética’ ya no tiene el sentido aristotélico sino a cómo los artistas buscan posibilidades creativas fuera de los estándares complacientes y estéticos. De hecho, esta nueva forma de creación o producción está más cerca del lema del “arte por el arte” en alusión a su autonomía de cualquier otra esfera o interés que no sea el arte y, más aún, más allá del que posiblemente sea su antecedente directo: el interés desinteresado kantiano. Así, las nuevas formas artísticas no estarían limitadas por prejuicios o nociones pre establecidas de lo que deba ser el arte. Luego, lo repugnante fue para los artistas un terreno inexplorado y prometedor.

Accionismo Vienés

Una constante en el arte del siglo XX ha sido el cuerpo, desde él y en él se han dado las formas artísticas que protagonizan este siglo y las primeras décadas del siglo XXI, han recurrido a él como *topos* y como tropos, lugar y forma, para darla o para quitársela, contraponiéndolo a los esquemas y normatividades del cuerpo social, inscribiendo en él prácticas de resistencia y de trasgresión contra el poder.

A diferencia de otras épocas, el artista no había tenido tantos recursos materiales para la creación artística, pero una gran parte ha optado por tomar al cuerpo como materia para sus prácticas y acciones, para la experimentación y la propuesta. El cuerpo en este contexto ha sido materia, pero también lenguaje, dado que las acciones sobre él comunican. Vivo o muerto, los cuerpos humanos o de otros animales han sido lugar a partir de cual se crea la plataforma comunicativa del arte del siglo XX y XXI.

El lenguaje humano supone el cuerpo, en él y desde él se proyecta el lenguaje artístico. El cuerpo no es solo individual pertenece, aunque lo resista, a un cuerpo social. El lenguaje o la expresión solo tienen sentido en tanto sociales, en el cuerpo lo biológico se enfrenta a lo moral y a lo político, a la vez que los encarna. Se han dado diversas manifestaciones: su modificación, su sometimiento a experiencias límites, trabajo desde sus

partes sus fluidos o sus desechos, sometimiento al placer, al sufrimiento, a la enfermedad y la muerte, simulación de identidad racial y de género

En el inicio y en la consolidación del arte contemporáneo, la transgresión fue algo fundamental, este proceso fue acompañado por la idea de libertad, la cual fue de la mano de la superación de las normas tradicionales del arte, pero, a la larga, resultaron cada vez más difíciles de llevar a cabo. Libertad y transgresión fueron una constante en el arte contemporáneo, de hecho, podrían entenderse como una parte fundamental en la producción artística de las primeras vanguardias. En algunos casos la sensibilidad burguesa, en sentido amplio entendida como estética, fue objeto de rechazo por parte de muchos artistas. Por ello, los movimientos artísticos tuvieron una visión clara al inicio de este proceso: la superación de los modelos instituidos durante siglos y que se habían fraguado en su institucionalización, principalmente, a través de la Academia. Así el nuevo arte, para esa época, fue de pronto la negación del valor artístico tradicional.

Los dadaístas introdujeron la transgresión en el marco de las vanguardias, marcaron el inicio de una serie de actitudes que perdurarían hasta nuestra época, así también podemos ver en sus propuestas antecedentes del *body art*, el *happening* y el *performance*, el uso y la integración de materiales extra artísticos que poco a poco fueron borrando la línea que delimitaba el mundo del arte y la vida cotidiana. Parte de sus innovaciones fueron también la introducción de la transgresión como práctica y como categoría artística. La provocación fue uno de los primeros objetivos del dadaísmo, y como tal fue uno de sus distintivos.

La provocación y trasgresión del dadaísmo expresaron el rechazo en una situación determinada, en el contexto, obedecieron principalmente al asco que sentían muchos de los que conformaron parte del movimiento, esto según las circunstancias que venían dándose desde finales del siglo XIX y principios del XX, el arte mismo era concebido como algo asqueroso en la medida en que se le percibía como fuente y poseedor de un falso significado. Los dadaístas percibieron al arte como una serie de objetos obsoletos al servicio de la moral burguesa.

Así, la provocación manifiesta la renuncia a cualquier propuesta con valor o discurso formal artístico, el dadaísta no aspira a ninguna forma ni contenido determinado, en el fondo, si hay una alguna voluntad sería destructiva. La provocación quebranta el sentido y la

sensibilidad del espectador, por ello sus obras fueron objeto de censura; sin embargo, la provocación no es el único objetivo de la acción dadaísta aparte de la destrucción se incita a la reflexión con un golpe intensivo dirigido a la emoción del espectador: el *shock*.

Entre 1965 y 1970 un grupo de artistas austriacos generaron a lo que en español se conoce como Accionismo Vienés: Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Hermann Nith, Gerhard Rühm y Y Oswal Wiener, *Aktionismus* alude a la oposición de verbo, palabra, pensamiento.

Para Soláns (2000) “El artista accionista transfiere al cuerpo todo el poder plástico, metafórico, simbólico y semiótico que detenta el objeto artístico. El cuerpo se convierte en el territorio donde tiene lugar la creación y la destrucción” (s. p.), zona de resistencia que vulnera la carne violentamente para oponerse al poder político social y tecnológico

Destruyen el cuerpo, desde el flujo de las sustancias, los desechos, la sangre, desde el furor, el arrebato y la violencia, desde la dramaturgia del exceso regulada por mecanismos analíticos de control. La acción era su lenguaje, acciones que intentan volver al grado cero el concepto y el símbolo. El fin de atacar el cuerpo propio es atacar la cultura, sus convenciones, sus valores y normas. La imagen violenta que emerge y aparece del cuerpo es a la vez una denuncia de todas las violencias que este soporta en el marco social y cultural.

La fotografía, los dibujos, bocetos y video-films son imágenes residuales que se elevan al grado de arte como un ejercicio que busca la libertad, rompiendo todo significado, concepto y símbolo que soporta el cuerpo. Los actos de transgresión ejecutados desde y sobre el cuerpo dan cuenta de que las acciones son simbólicas.

El corte, la herida, la sangre, los fluidos, las heces que eyectan y recaen sobre el cuerpo dan cuenta aun desde los valores más bajos de la cultura, el único residuo es lo simbólico. La acción destructiva del cuerpo y sobre el cuerpo dan cuenta de que estamos atrapados en él. La destrucción, la transgresión, la violencia ejecutada busca volver al origen, desde el ritual colectivo, catártico, volver a un estadio previo al arte pero con el se recupera su misión originaria. Retornar al caos con la ruptura de los límites construidos social y culturalmente. Sus acciones, aunque anti-humanas, anti-imagen, anti-lenguaje develan que en el fondo de todo siempre queda residuo de lo simbólico.

El significado no está las cosas, en los soportes artísticos o en el cuerpo humano, está en la mirada, en la percepción. En los actos destructivos del cuerpo intentan bordear y sobrepasar los límites de lo social, sus valores e instituciones. Lo abyecto no carece de significado, la mierda no es solo mierda, la sangre no es solo sangre, valen.

La sangre se convierte en pintura, el cuerpo en lienzo y escultura, son expresiones plásticas. Los rituales antisépticos que intentan liberar al ser humano de la basura civilizatoria, cultural y simbólica recaen en la cultura. El problema central del accionismo es la libertad y su objetivo es liberar al ser humano de toda represión, desenterrando y desocultando lo enterrado: el dolor, la sexualidad y la carne. Los accionistas muestran la odisea de la locura y cómo, a pesar de haberla atravesado, han vuelto.

Acercarse a la Accionismo Vienés es difícil, por el carácter cruento, violento y destructor de sus acciones, por sus contradicciones entre la acción y el objeto artístico, por las convulsiones agónicas que lo atraviesan y recorren. Lo que se ve no se enuncia, y ese es su objetivo, romper con la palabra, que el cuerpo o lo que se ejecuta en y a través de él rompa y destruya la palabra, el lenguaje y sus instituciones.

Lo que entra en la mirada choca, destruye desde la distancia, con el flujo de las sustancias y los desechos. Rompen y rasgan la piel, la carne propia y la de otros animales, la sangre en escena derriba y desvanece los mecanismos de control.

La forma de expresión del Accionismo Vienés suspende el lenguaje habitual para dar pauta al choque, al quiebre, a lo insopportable del cuerpo y lo conceptual. El accionismo sustenta su arte en la negación de la imagen, en el acto iconoclasta, en su violencia contra la imagen del cuerpo. En sus performances aparecen límites normativos y conceptuales, si violentan al cuerpo es para hacer aparecer la norma, la ley que regula socialmente al cuerpo. Cuerpo y cultura están fundidos, la única forma de atacar el símbolo es la destrucción del cuerpo, de su cuerpo, el de todos.

La obra consiste en el acto de traspasar, transgredir y desbordar los límites del cuerpo, de las ideas y del arte. Su acción liminal bordea el instinto y la razón a través del dolor, del corte y la relajación de esfínteres para sumergir a la mirada en las zonas prohibidas. Atreverse a mirar es quedar atrapado en lo inefable, fascina porque lo que se muestra no puede ser

nombrado. El nombre, la palabra es signo y permite la distancia, la suspenderse la mirada queda atrapada, atascada. No es que haya goce, es que no hay salida.

En su batalla contra la imagen y la mirada, rompe el carácter especular del arte, se imposibilita la autocontemplación estética, no hay posibilidad de proyección o transferencia a un objeto o espacio externo. La acción triunfa dando paso al caos, a la anarquía, retorna a quien mira al origen, a lo ritual, colectivo y catártico del arte a través de la destrucción.

Los planteamientos artísticos del accionismo antecedieron a una serie de movimientos corporales en el arte visual occidental conocidos como *body art* que tenían como campo de acción el cuerpo, donde la acción artística eliminaba la obra como objeto o como algo que estuviera fuera del sujeto que la producía, la acción artística daba pauta a la participación del espectador.

En su momento el accionismo fue un feroz ataque a los valores y normas culturales de la sociedad burguesa de posguerra con todas sus secuelas monárquicas y militares. La negación absoluta del arte y su estética adoptó un papel transgresor a la vez que mesiánico y redentor frente al público. Se denuncia a través de la destrucción del cuerpo hasta hacerlo irreconocible, se ataca a través del cuerpo a la técnica de la civilización para acceder a ese estadio previo de la conciencia humana.

El accionista es un antiartista que intenta acceder a una zona nueva de libertad y, para ellos, no hay otra forma que, a través de, la violencia, saltando bordes y formas establecidas en el cuerpo para acceder a la no identidad de la animalidad en la que solo el ritual se adentra. Según Mühl sólo cuando la basura sea eliminada, será posible existir como hombre libre, sus acciones van encaminadas a la redención, las instituciones son lo demoníaco y solo pueden ser exorcizadas a través de la violencia y la sangre. La estética del charlatán es el medio contra la conformidad moral. Ser libre es liberar las fuerzas del inconsciente.

La piel, la carne, las vísceras, los desechos son los materiales con que el artista trabajará y articulará su acción frente al público, pero también cualquier objeto en el que se viertan e interpreten relaciones con el cuerpo.

Para Piedad Soláns (2000) el cuerpo, en el Accionismo Vienés, es pura plasticidad, materia, forma, espacio, superficies, sombra, luz, color. La mano renuncia al pincel y rasga la piel, la herida es el brochazo, la pincelada que marca en

la carne el signo y la grafía, la sangre es la pintura que se esparce por la obra-cuerpo. La orina, las heces, el semen, la saliva, son las sustancias que aglutan la obra-pintura. Pero todo ello ha de ser signado con violencia: la violencia expresionista, la violencia del gesto, la expresión del gesto, el instinto del gesto directo, no pensado, casi vomitado, expulsado, evacuado: el gesto del instinto tanático, sexual, agresivo, existencial. La expresión del gesto es la marca que se infinge al cuerpo como una caligrafía, una escritura que deconstruye el cuerpo y lo vuelve a mostrar, más allá y desde su construcción animal, social y cultural. El cuerpo, así, se presenta al espectador como un texto donde la carne, la sangre, la herida conforman una trama semántica, para ser leída. Pero no como se mira, se lee y se contempla una escultura, un cuadro: el cuerpo del artista es un espejo negro para la mirada, el lugar donde el espectador se mira, se lee y se contempla con toda la carga sexual, tanática, agresiva y destructiva de su propia existencia sin fondo. Entre el cuerpo del accionista y el cuerpo del espectador no hay, no puede haber, umbral, intersticio, distancia. Ambos se funden en una sola zona, se absorben en un mismo espejo. (p.17)

El análisis, el tasajeo del cuerpo mismo niega ser símbolo, por ello recurre a sus funciones y reacciones, a sus secreciones como medio, como puro gesto que desarticula la construcción lingüística, como una necesidad de destruir el arte y toda institución. La violencia está hecha para la mirada que supervisa la tortura del cuerpo, la destrucción su normalidad y su limpieza a través de la dramaturgia de las sustancias que proceden y se expulsan de él.

Las acciones frente al público son exploraciones de los límites físicos y mentales del cuerpo para saltar a esa otra zona de libertad, hay que tolerar lo intolerable para trascender. La violencia de la acción tiene como fin poder hacer visible lo invisible. Cuando ya no se puede soportar lo intolerable, cuando la línea del límite ha sido rebasada el artista se convierte en metáfora, el cuerpo ya no es la forma, es cuerpo sin órganos. No existe un rostro o un cuerpo antes de nacer. El accionismo pretende, como el artista moderno, negar el poder y la política, toda su acción es acción de resistencia, su ritual no celebración sino enfrentamiento, provocación. La creación ha de ser un acto destructor para que surja el acto creador en medio de la destrucción de todas las nociones preestablecidas.

La participación del espectador tiene un sentido eucarístico, pero en sentido inverso de la transubstanciación, el artista como víctima redime al mundo, trata de resucitar los valores dionisíacos y sagrados en una sociedad racionalista. Su sacrificio va dirigido a despertar la conciencia del espectador, como electroshocks. Para el accionista no es el cuerpo quien se salva sino el espíritu, el cuerpo perece, pero el espíritu se redime. Al sacrificar el cuerpo redime la mente y el espíritu. El cuerpo blasfemo es el territorio de la dramaturgia del exceso, sin blasfemia no hay provocación, las blasfemias abren una grieta lacerante en la carne llena de símbolos sociales Contrario a Nitsch, para Mühl el cuerpo blasfemo es el cuerpo del caos, del desorden del exceso y no va dirigido contra los religiosos sino contra la estupidez moral. En Nitsch la blasfemia adquiere una dimensión mística, litúrgica, simbólica.

En realidad, y a pesar de su carácter escandaloso provocativo y sádico, el accionismo vienes en un es un movimiento dualista, opone a la moral su antimoral por lo que siempre vuelve a proyectarse en el espejo de la moralidad aunque la rompa y la agrede. Solo desde ella tiene sentido su acción, su ritual y dramaturgia, se erige como víctima, como chivo expiatorio que redime al mundo.

La línea de producción artística que deja correr el accionismo permite que las próximas generaciones destapen la alcantarilla de las prohibiciones, el cementerio desterrado regurgita sus muertos, fluidos, excreciones, excrementos, animales putrefactos son materia y símbolo del sistema. La situación es crítica; la corrupción, insostenible. La mierda y el muerto funcionan como espejos de la sociedad, de sus normas y represiones. Las nuevas vías de realización desobedecen, amplían y diversifican los límites del universo simbólico vigente.

El Potencial Lúdico Y Poético De Lo Repugnante

El artista del siglo XX y XXI que hace uso de lo repugnante en el arte, en ocasiones pone entre paréntesis los prejuicios, valores y normas que rodean a dicho objeto y le da la oportunidad buscar nuevas formas artísticas. Así, su uso puede ser indirecto, desde su simulación o representación hasta su experimentación directa o material, manipulable; desde su apariencia hasta su literalidad, de representar el excremento hasta realizar arte con excremento.

En *Sociedad, Cuerpo y Civilización* (2014) J. Silvero comenta que lo sucio y lo repugnante fueron parte de las estrategias artísticas de varios paraguayos al momento de representar ideas sobre el cuerpo, la falta de libertad, la opresión o como la necesaria transgresión estética ante la dictadura stronista. Sin embargo, destaca un hecho interesante respecto a la poética y lo repugnante, el cual es el caso del papel higiénico de Gilberto Ramírez Santacruz. Antes de recordar dicha proeza artística menciona que para el 2008, la BBC alabó que artistas españoles emprendiera el negocio del papel higiénico literario. Raúl Camarero director de una compañía de teatro, escribió “Emprendedores”, obra que trataba acerca de una empresa que imprimía clásicos literarios en papel higiénico. Poco después realmente imprimieron y vendieron en papel higiénico obras clásicas, textos sagrados del budismo y la Biblia. Menciona que Koji Suzuki publicó, un año después, su novela *Drop* (gota,) en español.

Según Silvero, la obra de Gilberto Ramírez Santacruz ya había publicado sus poemas en rollos de papel higiénico en 1990. En algunas de sus anécdotas de Gilberto, según Silvero, comenta que fue su hermano quién le insistió para publicar sus poemas en papel higiénico, así venderían más y sus lectores lo usarían en una necesidad.

El desprejuiciamiento de algunos artistas hacia objetos y materiales considerados repugnantes ha permitido la experimentación y la creación a modo de juego. El poder de lo repugnante no solo recae en el asco que produce y si no también poder quitarle la seriedad a todo acto humano. Lucas Requena (2021) tiene un video en You Tube titulado “La canción de los pedos”, que parte para su composición de los pedos que salieron doblemente al aire o en vivo en programas de televisión.

Tonda y Fierro (2005) en su *Libro de las cochinadas* mencionan el caso de Joseph Pujol, Le Pétomane (El Pedorro), quién hacía un espectáculo en el Moulin Rouge, entre 1892 y 1900, el que con pedos producía melodías, imitaba instrumentos o acompañaba a una orquesta.

En la literatura, lo repugnante aparece de modo lúdico muchas veces, y los ejemplos al respecto no son recientes. Rebelais (1534) expresó en *Gargantúa y Pantagruel*: “Al cagar olí antes de ayer el tributo que mi culo pagaba; y el olor me hizo temer que allí mismo me asfixiaba” y “no hay necesidad de limpiarse el culo sino cuando se lo tiene sucio. No se puede

tener sucio si no se ha cagado. Lo primero y lo mejor es, pues, para limpiarse el culo haber cagado bien.”

Francisco de Quevedo, hace uso de lo escatológico para una reflexión profunda sobre la vida y la existencia (De Cervantes):

La vida empieza en lágrimas y caca,
luego viene la mu, con mama y coco,
siguense las viruelas, baba y moco,
y luego llega el trompo y la matraca.
En creciendo, la amiga y la sonsaca:
con ella embiste el apetito loco;
en subiendo a mancebo, todo es poco,
y después la intención peca en bellaca.
Llega a ser hombre, y todo lo trabuca;
soltero sigue toda perendeca;
casado se convierte en mala cuca.
Viejo encanece, arrúgase y se seca;
llega la muerte, y todo lo bazuca,
y lo que deja paga, y lo que peca.

L. Molina (2016) en Mierda: Símbolos y significados expresa:

La mierda en la escritura y en el arte, también arrastra símbolos hacia su constelación de símbolos. El agua oscura se vuelve símbolo de creatividad. También se vuelve pigmento para pintar. El artista se sobrepone al simbolismo de la asquerosidad y la repugnancia para sacar arte del régimen nocturno de los símbolos. Es un regresar a la génesis primera de la estética, cifrada en fase anal. El niño amasa su materia fecal para moldear las primeras esculturas. Luego lo hace con el barro, uno de los símbolos de la mierda durante la fase anal. La escultura también surge de la arena humedecida con la propia orina, otro de los símbolos de la mierda en la fase anal. (s. p.)

Los artistas que se atreven a explorar y jugar con lo repugnante aprovechan sus cualidades sensibles: visuales, sonoras, olfativas, táctiles y hasta de ingesta. Vargas Llosa en

La civilización del espectáculo (2012) recuerda el caso del artista Fernando Pertuz quien “defecó ante el público y, luego, «con total solemnidad», procedió a ingerir sus heces”, acto que no es novedoso ya que los accionistas ya habían hecho lo mismo.

Además de su plasticidad, de lo repugnante se aprovecha su potencial para generar imágenes desde los fluidos de los cuerpos, micciones o deyecciones. Las superficies absorben y retienen o dejan escurrir, la curiosidad se convierte en fascinación o novedad estética ante la imagen que genera. *Oxidation Painting* (1978) de Andy Warhol orinando sobre un lienzo con una mezcla de yeso y pintura al cobre, la oxidación del cobre generó diferentes tonalidades y formas.

Andres Serrano en su serie *Bodily Fluids* (1986-1990) experimentó con los fluidos corporales a modo de pigmentos, recabando y exponiendo sus informes y hallazgos a través de fotografías. En *Semen and Blood II* (1990), el esperma y la sangre encima de fondo negro le permite explorar colores, formas y texturas en la imagen. En su afán experimental Serrano ha buscado otras posibilidades de las imágenes y las secreciones y excreciones corporales desde la fotografía y la escultura, así como diferentes estados, líquidos y sólido, por ejemplo, *Frozen Semen with Blood* (1990) y *Frozen Sperm II* (1990) donde congela y combinación sus colores y texturas para explorarlos fotográficamente. En *Ejaculates* (1998) capta el momento de la eyaculación en su movimiento y trayectoria. En *Red River* (1989) examina colores y formas de la sangre menstrual, de la que en aquel momento era su esposa, a través de la fotografía. Andres Serrano también ha jugado y experimentado para generar o ilusionar con formas e iconos culturales o de la historia del arte y la religión. En *Blood Cross* (1985) con un contenedor en forma de cruz pintado con espray lo llena con sangre de vaca, en *Piss Christ* (*Immersions*) (1987), con *Milk/Blood* (1986) intenta imitar la pintura de P. Mondrian.

Los casos de experimentación y juego con lo repugnante mencionados anteriormente no son los únicos. La intención de mencionarlos es solo para indicar que lo repugnante tiene y ha tenido posibilidades estéticas y poéticas, las cuales se han integrado de diversas maneras a las producciones artísticas. Lo repugnante ha tenido presencia en el arte con la intención impresionar y choquear al espectador, a veces hasta la extenuación como en los géneros de terror y *gore*; sin embargo, en su exceso deviene costumbre.

Lo repugnante de manera sensible cuestiona nuestra humanidad, pone en tensión lo que consideramos propio y ajeno, familiar y extraño, aquello que individuos y seres sociales excluimos y relegamos fuera del ámbito común físico y fisiológico, cultural, moral y político. Su integración directa o indirecta pone en tensión los límites en los que manejamos lo aceptable de nuestra propia humanidad.

Conclusiones

Con el siguiente párrafo concluye *La peste* (2005) de A. Camus

Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada. Pues él sabía que esta muchedumbre dichosa ignoraba lo que se puede leer en los libros, que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás, que puede permanecer durante decenios dormido en los muebles, en la ropa, que espera pacientemente en las alcobas, en las bodegas, en las maletas, los pañuelos y los papeles, y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa. (p.151)

Después de cuatro años del surgimiento de la pandemia COVID-19, las personas parecen haber vuelto a la normalidad, las personas vuelven a abrazarse y darse las manos, han arrojado su cubrebocas al cielo como señal de triunfo. Dicho acontecimiento no impactó a nadie de la misma manera, pero el encierro y hacinamiento fue generalizado. Las prácticas y producciones artísticas se tornaron, en su mayoría, digitales o virtuales, manteniendo a las personas en la seguridad detrás de su pantalla. Parte del retraso de concluir esta investigación se debió a dicho acontecimiento, pero en la espera se mantuvo la atención al fenómeno de lo repugnante en las artes. El silencio se hizo presente junto con la resiliencia.

El artista, como cualquier otro mortal, se mantuvo atento y a reserva, lo que deja entrever que la valentía artística, cuando se trata de lo realmente repugnante, aparece en ambientes de seguridad. Esto se afirma porque cada uno fue, es o será portador de la contaminación. Cada uno es potencialmente portador del mal, y el otro o lo otro asecha con una posible contaminación. Podía no ser cierto, pero la imagen que producía alguien que no respetara las normas sanitarias hacía real la imagen de su poder contaminante. El acontecimiento vivido recuerda, para la mayoría, la fragilidad del ser humano, de que la peste está ahí, forzándonos a ser civilizados e higiénicos, a pesar de reconocer en estas prácticas su poder opresor.

Las manifestaciones reales de lo repugnante en el arte fueron de más a menos, de tal manera que los artistas que intentaron mantener viva la llama del arte tuvieron que buscar

otras rutas de manifestación, de creación y de expresión. El artista ya no tuvo que esforzarse en recordar a través de sus obras o prácticas la fragilidad de lo humano, no tuvo que instalarse en los márgenes, sino que ellos cedieron y se desvanecieron realmente, revelando el poder y el peligro del contacto, del tacto, de los fluidos, de las excreciones y de las secreciones corporales, portadoras de peligro y de muerte.

El arte es humano, en él se expresa la fragilidad, pero también la soberbia humana, enaltece y denigra, dignifica y humilla. Si el arte ha sido cínico ha tenido que replegarse ante la muerte. Y que lo haya hecho reconforta. Todos los temas y todas las vivencias pueden ser tratadas por el arte, pero ni de la misma manera ni ignorando los tiempos y las circunstancias que apremian, por el momento, la supervivencia.

Con la pandemia y gracias a la tecnología se invirtió en espacio privado en espacios público y bajo, su sentido etimológico, lo privado se tornó obsceno. Con ello se producido un nuevo tipo malestar y de incomodidad. Al mismo tiempo la autovigilancia y la vigilancia de los más cercanos ha aumentado ante los extraños. Poco a poco se ha asimilado el aislamiento y la distancia, manteniendo el temor y la alerta ante contagio, con una constante atención y tensión frente a lo contingente y particular.

El racionalismo y el cientifismo técnico tuvieron en ese sentido sus efectos en el arte de lo repugnante, es decir, este nació de una confianza o de un exceso de ella que permitió suspender por algunas décadas sus peligros reales y que acceder a la nada es, aún, una ficción.

— Estética de lo repugnante —

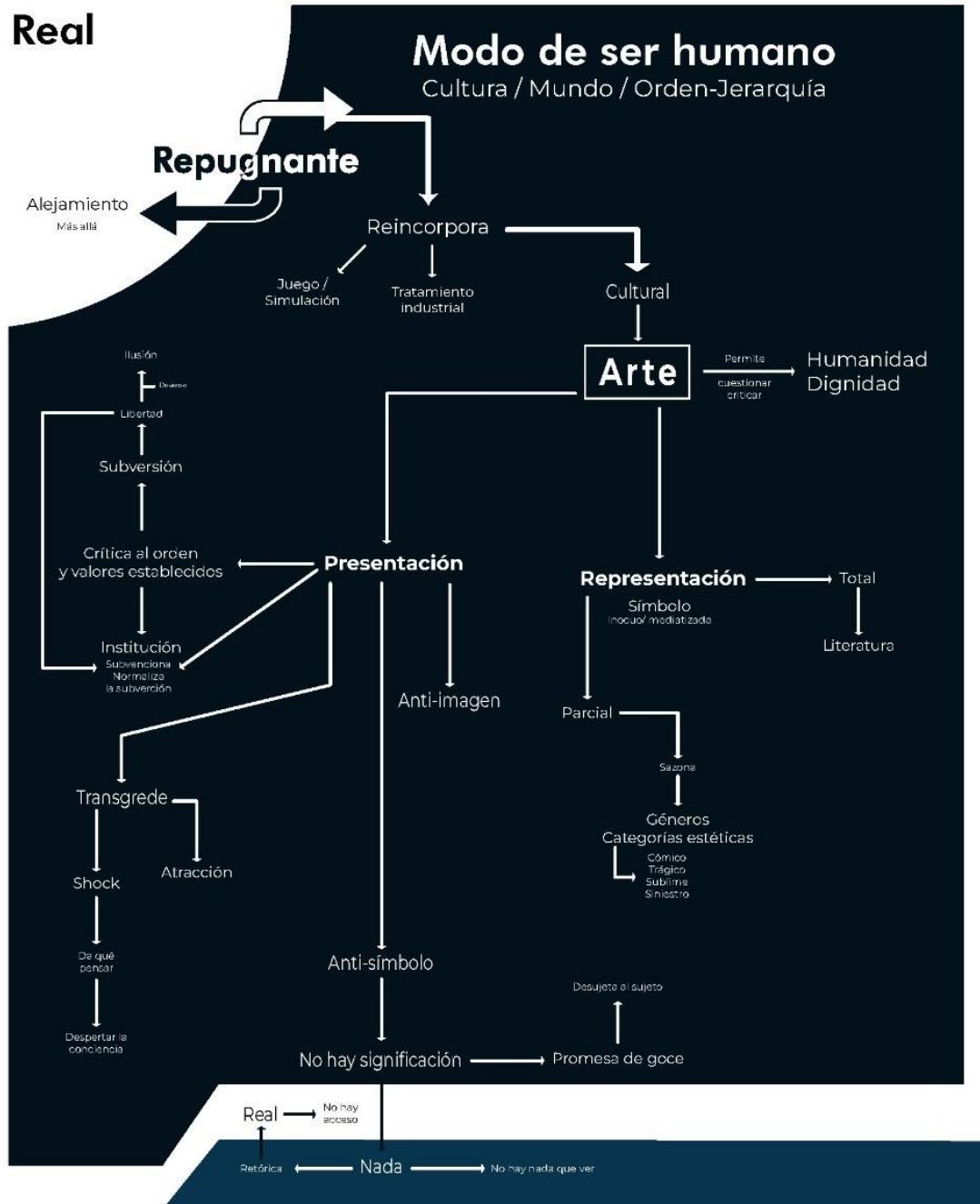


Figura 1. Elaboración propia

Así, el asco es una emoción ante lo asqueroso o repugnante. El asco es una respuesta fisiológica ante lo que una cultura o modo de ser humano considera peligroso, portador de enfermedad o contaminación. El asco es una reacción protectora, como tal es precognitiva, y no requiere de la presencia real del objeto que la provoca para desatarlo. El asco busca la supervivencia de quien lo padece. Si no hay peligro se puede reducir o nulificar la distancia ante lo repugnante. Sin la seguridad o inocuidad lo repugnante no podría ser apreciado estéticamente o experimentarse para sus posibilidades artísticas. La seguridad e inocuidad no son absolutas, así como tampoco su peligro. Si este es intratable será simulado o representado o asegurado a través de la pantalla.

Lo repugnante tiene un poder y su efecto es la emoción, cuando se integra, pues, en el arte es porque afecta, pica, duele, hiere, quiebra, relaja. Va de su aceptación combinada o mezclada hasta su tratamiento puro hasta ser tratado por la comedia o la inocencia. En su realidad o presencia transgrede y cuestiona axiológicamente las prohibiciones en el seno de una comunidad, de un modo de ser humano, mundo o cultura. Pero, la transgresión solo tiene sentido frente a la norma, la prohibición. Es decir, acudir a lo repugnante para insertarlo en un marco axiológico o simbólico es porque se sabe y se es consciente de su valor o porque se carece de dicha conciencia de valor o porque se suspende o se pone entre paréntesis su valor.

Cuando se pone en duda el fundamento de lo normativo o se reconoce que este es producto de la convención, se asume que la norma no tiene razón de ser o bien se presume su arbitrariedad o inmotividad. El arte y el artista que parte de dicho presupuesto ve en lo repugnante una forma de liberación de formas y normas sociales falsas, cínicamente invita a volver a la naturaleza o un estadio preconvencional o presocial.

Para muchas sociedades del siglo XX y XXI, no es que no haya norma, sino que se perciben sin fundamento, así como no toda convención social es ley y la ley no regula todas las convenciones o costumbres sociales, este vacío se asume como carencia de una definición formal o normativa.

El artista que hace uso de lo repugnante no es un criminal, porque no hay ninguna ley prohíba hurgar en lo percibido como repugnante, no rompe ninguna ley pero no significa que su acción o su producto carezca de irregularidad o disvalor. Entre los valores que persigue la

ley y las normas sociales hay una gran distancia. La ley puede proteger y amparar cierta libertad que rompe y trasgrede normas sociales. La institución del arte se haya dentro de la ley, pero sus obras y objetos pueden estar fuera de las normas y valores sociales, ampara y defiende la libertad del individuo, pero a pesar o sabiendo que sus conductas transgreden normas y valores sociales. Esto no revela o devela una contradicción sino caminos o aspiraciones diferentes de las instituciones, permite identificar que mientras el Estado aboga por la libertad y la democracia, el artista y sus obras pueden estar cuestionando la identidad o el vínculo social.

Arte, libertad y ley no se contradicen, pero lo que queda como cuestión es la ética del artista, su deber y marco de acción. Fácticamente las transgresiones del artista pueden estar más allá del bien y de mal desde una perspectiva moral, pero su permisibilidad está legal e institucionalmente fundamentada. Con lo anteriormente apuntado no se pretende empantanar a lo repugnante en un discusión jurídica o moral. Lo único que se puede rescatar es que lo repugnante no contradice, hasta el momento, con la política libertaria y democrática. De hecho, los artistas de lo repugnante, en ocasiones, justifican sus acciones o productos en nombre de la libertad.

En ese sentido, recuperando las ideas anteriores, el modo de tratar lo repugnante en el arte tiene como variables factores como la seguridad del mundo, es decir, la pandemia COVID-19 puso en cuestión las seguridades que como cultura occidental se habían alcanzado a través de la ciencia y la tecnología o en otras palabras los artistas que se propusieron trabajar con la materia repugnante lo han hecho porque su contexto social, científico y tecnológico lo permitió. Por un lado, el conocimiento científico acerca de lo repugnante le quita su potencial, a la vez que se torna un recurso estético para las narrativas a través de las pantallas, pero de fondo, como seres vivos se permanece la amenaza constante de la aniquilación de la humanidad.

Así, si la belleza se trivializó por las vanguardias, estas y las neovanguardias se han encargado de trivializar a lo repugnante hasta llevarlo a su extenuación. Su transgresión carece de sentido y su práctica se torna hegemónica y tradicional, habitual. Con ello, el carácter transgresor de lo repugnante se banaliza. En otras palabras, el carácter transgresor de lo repugnante para la cultura contemporánea ha caído en la banalidad.

El abuso de lo repugnante en la práctica e intención artística de provocar asco y sensaciones fuertes, terminaron por normalizar lo repulsivo al menos a nivel pantalla y mediaticamente. Si bien no en todos los casos se llega a sentir placer con lo repugnante, es esencial que lo repugnante siga generando asco. No existe un único modo de ser humano o cultura; sin embargo, hay objetos y prácticas repugnantes ante las que se genera un asco común o generalizado, ello hacer ver que en lo repugnante existe un componente objetivo que apela a las formas de vida de la gente. Lo repugnante mantiene, aunque ya no con la misma fuerza, un poder moral. La degradación es una forma de gritar en nombre de la humanidad.

Como se pudo dar cuenta, el recurso de lo repugnante tiene una función crucial al momento de cuestionar normas y valores morales al interior de un modo de ser humano. Muchos de los artistas que ha recurrido a lo puramente repugnante, lo hacen para atacar la moral vigente o ante la cual se sienten oprimidos. Más allá de la ludificación y experimentación con lo repugnante para la generación de un lenguaje u obra artística, el papel o función de lo repugnante en el ámbito fisiológico, moral o político. La fenomenología presupone metodológicamente la posibilidad de poner entre paréntesis juicios y valoraciones. Pero, como tal, el asco y sus objetos están mediados por su valor social y cultural. Cuando se trata del asco, el objeto que lo produce no tiene un valor indeterminado, el peligro que revela es objetivo. Dicha objetividad no recae solo en el aspecto material o sensible del objeto y en su capacidad para generar el asco, sino en que como tal es reconocido por un tipo o modo determinado de ser humano. Así, la inocencia ante dicho objeto no puede ser total o bien dicha inocencia solo es el gancho ante lo que de serlo sería imposible de cualquier sensación, percepción o significación.

Los artistas han hurgado en lo estercóreo y repugnante pero no reflexionan sobre la substancia o su ser, la comodidad de un arte sin límites o definiciones formales reproduce formas o prácticas que pasan de uno a otro marco normativo social de modo superficial. La impresión (*shock*) e incomodidad de lo repugnante en el arte ha devenido en fastidio y aburrimiento. Si bien Rosenkranz veía en lo repugnante una forma de mediar o limitar lo meloso y cursi de la belleza, lo repugnante es en sí excesivo y tendiente al empalagamiento.

Hoy en día se reconocen como bellas obras que habrían horrorizado a nuestros padres, las vanguardias ampliaron los márgenes de lo considerado como arte a la vez que permitieron la constante aceptación de lo nuevo, convirtiéndose en modelo del arte. La anarquía de las vanguardias y las neovanguardias resultaron provocativas, cuando el arte contemporáneo recurre a lo repugnante para provocar o denunciar algo ante la sociedad, el arte es el medio y espacio para la crítica y superación de contradicciones que, en lo cotidiano, están en constante tensión y para la creación de nuevas formas, tanto de apreciación de lo artístico como de sus constantes contradicciones. Lo repugnante nos recuerda que somos seres que excretamos y secretamos sustancias como cuerpos vivos y que hay algo en cada uno de nosotros que es innegable, nos pudrimos y corrompemos a diario, comemos y defecamos, que lidiamos con ese caldo repugnante del cual toda vida proviene.

La vida en sociedad exige civilidad, consideración y respeto del otro. La convivencia social y política exige que cada uno se comporte y adecue a formas preestablecidas con las cuales uno puede no estar del todo de acuerdo. El arte puede justificar la exposición de la contradicción de valores o conductas que se imponen, lo repugnante en el arte es un medio a través del cual podemos sublimar las contradicciones de los valores existentes.

La deformidad, lo imperfecto, lo anormal no han sido propios únicamente de lo feo, sino también de su hermano estético, lo cómico. La risa es signo de la *hybris* (el exceso), constituye la ruptura del orden. Lo cómico, que desata la risa desarticula, las ideas y formas para generar, en quien lo entienda, la desarticulación del rostro. En la *Poética* Aristóteles refiere que comedia proviene de *komos*, el cual hacía referencia al fervor los ritos dionisiacos, los cuales contravenían al decoro y buenas costumbres a través de lo percibido como signo fealdad y bajeza. Si la risa expresa, también comunica, se ríe antes de hablar, de la risa fisiológica se pasa a la risa psicológica y axiológica. La risa, al comunicar, como gesto afectivo, vincula, agrada y nos agradamos en ella; pero también hiere, muerde y duele, cuando el objeto de la risa es uno, una o varias personas, porque degrada y humilla, rompe el aura axiológica que nos envuelve. La risa rompe y destensa, relaja. La risa es justa y placentera cuando se da entre iguales, humillante cuando se da de arriba hacia abajo socialmente, crítica cuando se da de abajo a hacia arriba, esta disgresa, disuelve el orden, la

risa es revolucionaria en al ámbito político. Al romper las escalas, la risa iguala, pone al mismo nivel, desordena, pero igualador. La risa rompe la opresión y la hace tolerable.

La mejor dosis contra valores y normas impuestas es la risa y la comicidad que recuerdan que sus fundamentos son convenciones, valores que ha sido inflados y elevados para mantener un orden que exigen seriedad, compostura y silencio. La risa es una afrenta contra el orden y el poder que lo mantiene. Reír es un acto bélico y de resistencia, de negación, de ruptura y de destrucción, que abre el espacio para la creación, la recreación y la fiesta, para la vida y para que esta sea vivida con alegría.

Lo repugnante, como lo cómico, lo feo y lo grotesco muestran la contradicción de lo que se asume sin contradicciones. La deformación, la irregularidad, la imperfección, el defecto, la incorrección, la distorsión, la desproporción son alusiones contrarias a la forma y al orden, por su accidentalidad, por su contrariedad, o bien por su diferencia.

Lo repugnante despierta en su impacto o *shock*, un germen de trans-forma-ción, más allá de incomodar o generar polémica desde el tabú o la prohibición, puede ser propuesta de nuevas formas, no solo contrarias sino revolucionarias y críticas de su contexto que, aunque responden a él, su llamado es la universalidad; esto en la medida en que hace ver o percibir que nuestras formas siguen siendo limitadas, estancadas y se han vuelto, formas de reproducción y dominación (en su sentido estético, filosófico y social).

La propuesta es poner en tensión lo uniforme ante lo multiforme o lo informe, lo igual frente a lo desigual, lo simétrico frente a lo asimétrico, lo proporcionado ante lo desproporcionado, lo determinado ante lo indeterminado, lo perfecto ante lo imperfecto. Pone en cuestión nuestra sensibilidad, nuestro intelecto y nuestra imaginación, pero ese juego es placentero en tanto pretende el asombro, la fascinación, la fantasía o el desconcierto. Saca de nuestros estándares y confort, pero no nos dejan ni el *shock* o aturdimiento ni en la indiferencia.

Si la belleza lo impregna todo o exige su uniformidad u homologación, lo repugnante como acto consciente de búsqueda y cuestionamiento de formas artísticas es poético y puede provocar placer, ayudando a percibir otras formas, ocultas o borrosas, donde la creatividad y capacidad del artista operan para cuestionar la sensibilidad del espectador y hacerle posible el acceso a nuevas formas que incentivan su percepción y su imaginación.

Lo repugnante artístico critica las formas presentes o imperantes que se imponen como bellas. Lo repugnante puede parecer monstruoso, raro, deforme, teratomórfico, absurdo, exagerado, horroroso, ridículo, etc. 1) Apela a lo que tiene algo de humano, pero no lo es, 2) a lo que aún en sus excesos o falta de forma tiene algo de humano, 3) a lo que aun siendo no humano nos recuerda nuestra humanidad.

Desde lo informe y la desfiguración humana lo repugnante en su representación artística, cuestiona el significado de considerarse miembro de la especie humana, cuestiona lo que se considera digno de la especie humana, muestra y cuestiona lo que de monstruoso tiene cada uno de los miembros de la especie humana.

La investigación realizada permitió identificar que la mierda en la cultura y el arte requieren un tratamiento particular, las investigaciones en su aspecto material y simbólico no ha sido pocas, aunado a ello el uso que los artistas han hecho de ella revela un campo no solo fertilizado sino fertilizante para las artes. En términos generales el abordaje escatológico del arte es un tema que requiere darle un tratamiento particular y apropiado, no solo desde el aspecto repugnante sino desde la situación actual que busca y pretende la sustentabilidad del mundo humano.

Los residuos y la basura también requieren un tratamiento e investigación particular, no solo porque su generación sea constante sino porque igual que lo escatológico requiere su reflexión para el tema de la sustentabilidad. En ese sentido la producción artística como práctica profesional, económica, social y política no puede dejar de lado la producción de desechos. A nivel de mera vida o supervivencia, así como en marcos globales de producción e integración de residuos y desechos.

Dentro de las posibles aplicaciones de esta investigación está la generación de cursos y diplomados a nivel profesional acerca del uso y la reflexión sobre lo repugnante en arte y por parte de los artistas. Es un recurso abundante y como tal, para muchos por sus cualidades sensibles, perceptibles y emocionales fácil de integrar en sus prácticas artísticas, con ello no intenta más que su valoración en contextos de apreciación y experiencia estética, así como de producción artística.

Referencias bibliográficas

- Addison, J., & Grado, A. R. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*. Visor.
- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Ediciones Altera.
- Arce, J. P. A. “El camarógrafo como cirujano en la obra de Walter Benjamin”. *Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes*.
- Aristóteles (1992) *Poética*. Editorial Gredos.
- Aristóteles (2007). *Problema XXX*. Acantilado.
- Barrios, J. L. (2000). “El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo”. *Fractal*, V(16), 41–60.
https://www.researchgate.net/publication/304151132_El_asco_y_el_morro_una_fenomenologia_del_tiempo
- Bataille, G., (2005) *El erotismo*. Tusquets
- Baudelaire, Ch. (1994). *El spleen de París* (pequeños poemas en prosa). Susaeta.
- Bauelaire, C. (2020). *Las flores del mal*. Editorial Verbum.
- Bauman, Z., & Llazcano, P. H. (2005). *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Paidós.
- Benjamin, W. (1970). *Brecht: ensayos y conversaciones*. Arca Perdida.
- Benjamin, W. (1980), *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Taurus.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- Benjamin, W., & Echeverría, B. (2004). *El autor como productor*. Ítaca.
- Ben-Zvi, L. (2013). “Debates sobre el asco”. *Beckettiana*, 12.
<http://revistascientificas.filos.uba.ar/index.php/Beckettiana/article/view/155>
- Beuchot, M. (2012). *Belleza y analogía. Una introducción a la estética*. Ediciones Paulinas.
- Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia histórica*. Península.
- Burke, E., (1987), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos.

- Campero, M. E. (2012). “De noches, tempestades y olas: La experiencia de lo sublime”. *Decimonónica*, 9(2), 18–35. moz-extension://c29f2ac0-dec9-48ec-87b3-5d3d2fdc01bf/enhanced-reader.html?openApp&pdf=https%3A%2F%2Fwww.decimononica.org%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F01%2FCampero_9.2.pdf
- Colin, M. (2016). *El significado del asco*. Catedra
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos
- Danto, A (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Paidós
- Darwin, C. (1988). *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Alianza
- De Cervantes, B. V. M. (s. f.). *Sonetos de Quevedo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos-de-quevedo--0/html/ffd3e310-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html
- De los Reyes, D. (2013). “Del humor y la risa en la filosofía griega antigua”. *Revista Filosofía*, 24, 24-40.
- Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen*. Paidós
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI
- Eco, U. (2018). *Historia de la fealdad*. Lumen.
- Eisenstein, S. M. (1999). *La forma del cine*. Siglo XXI.
- Elias, N. (2015). *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Economica.
- Freud, S. (1992). Obras completas, Volumen XIX. *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos*. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2005). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Alianza.
- Freud, S. (2021). *El malestar en la cultura*. Alianza editorial.
- Galeno (2003). *Sobre las facultades naturales*. Gredos.
- García C. (2002) *La secta del perro*. Alianza.
- García Gual, C. (1984). “Del melancólico como atrabiliario. Según las antiguas ideas griegas sobre la enfermedad de la melancolía”. *Faventia*, 6(1), 041-50.

- García Martínez, A. N. (2018). “La estética del asco. Lo repugnante en la serialidad contemporánea.” *Universidad de Navarra*.
- García Martínez, A. N. (2019). “Placer estético y repugnancia en Hannibal: identificación dramática, prolongación temporal y puesta en escena”. *Cuadernos*. (44), 209-224.
- Hipócrates (1990). *Tratados hipocráticos*. Gredos.
- Hipócrates (2003). *Naturaleza del hombre*, Gredos.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones de estética*. Península.
- Hume, D., Beguiristáin, M. T., & Roca, J. G. (2008). “La norma del gusto y otros ensayos”. *Museo Valencia de la illustracion i de la modernitat*.
- Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Ediciones Paidós.
- Kant, I. (1973). *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir; Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime; Crítica del juicio*. Porrúa.
- Kant, I. (2001). *Crítica del discernimiento*. Mínimo Transito
- Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F. (2006). *Saturno y la melancolía*: Alianza.
- Kolnai, A. (2013). *Asco, soberbia, odio. Fenomenología de los sentimientos hostiles*. Ediciones Encuentro
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI.
- Laporte, D. (1998). *Historia de la mierda*. Pre-Textos.
- Lessing, G. E. (1960). *Laocoonte, o de los límites de la pintura y de la poesía*. UNAM
- Longino, (1979) *Sobre lo sublime*. Gredos.
- López Férez, Juan Antonio. (2010). “Aristófanes: escena y comedia”. *Nova tellus*, 28(1), 369-379. Recuperado en 05 de junio de 2020, de
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582010000100016&lng=es&tlang=es.
- Martín Gordillo, E. (2015). “El arte transgresor de finales del siglo XX: de la provocación artística como última utopía”. *Universidad de Málaga*.
<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/10152>
- Méndez, J. U. (2009). “Los ritos funerarios: Iberia y Grecia. El uso del vino en el mundo antiguo: un ejemplo en una tumba hallada en la necrópolis ibérica de Lorca”.

- Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, (7), 25-53.
- Miller, W. I. (1998). *Anatomía del asco*. Grupo Santillana Ediciones.
- Molina L., (2016). *Mierda: Símbolos y Significados*. XinXii
- Montaigne, M. D. (2007). *Los ensayos* El Acantilado.
- Nussbaum, M. (2006). *El ocultamiento de lo humano, repugnancia, vergüenza y ley*. Katz
- Onfray, M. (1993). *Cinismos: retrato de los filósofos llamados perros*. Paidós.
- Peirce, C. S. (2019). *Obra filosófica reunida:(1893-1913)*. Fondo de Cultura Económica
- Pérez Ramírez, N. R. (2017). “Un infierno para el gusto: La teoría estética de Karl Rosenkranz” *Pontificia Universidad Javeriana*.
- <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/37077>
- Pérez, Y. Y. (2013). “Historias de metamorfosis: Lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra”. *Revista Iberoamericana*, LXXIX(242), 163–180.
- <https://pdfs.semanticscholar.org/b67a/8462633c232cf310e4a6eb3859f5a37ffc78.pdf>
- Pirandello, L. (1994) *El Humorismo*. Leviatan
- Pollock, J. (2003). *¿Qué es el humor?* Paidós.
- Quignard, P. (2000). *El sexo y el espanto*. Córdoba: Cuadernos de Litoral.
- Reyes, A. (2015). *Obras completas, XVI: Religión griega, Mitología griega*. Fondo de Cultura Económica.
- Rosenkranz, K., (1992). *Estética de lo feo*. Julio Ollero.
- Sánchez Vázquez, A., (1992). *Invitación a la Estética*. Grijalbo
- Scheck, D. O. (2009b). “La doble naturaleza de lo sublime kantiano: entre el sacrificio estético y el placer moral”. *Methodus*, 4, 61–103.
- Silvero, J. M. (2014). *Sociedad, cuerpo y civilización*. Gedisa/UAEM.
- Simmel, G. (1986) “Las grandes ciudades y la vida del espíritu” en *Cuadernos Políticos*, 45, pp. 5-10
- Simmel, G. (2005). “La metrópolis y la vida mental”. *Bifurcaciones*, 4 (primavera).
- Sloterdijk, P. (2003) *Crítica a la razón cínica*. Siruela.
- Soláns, P. (2000). *Accionismo vienesés* (Vol. 5). Editorial Nerea.

- Steinberg, L. (2004). “El arte contemporáneo y la incomodidad del público”. *Otra parte. Revista de letras y artes*, 2.
- Svendsen, L. (2006) *Filosofía del tedio*. Tusquets Editores, (Trad. Carmen Montes Cano.)
- Trías, E. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.
- Vernant, J. P., & Gázquez, C. (1982). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Siglo XXI.
- Villalobos, C. M. (2009). “Algunas notas sobre el ideario y el modo de vida cínicos”.
Analecta Malacitana, (26), 3-40.
- Zizek, S. (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. Ediciones Akal.

Glosario

Arte: producto o acción(es) humana que presentado con cualidades y atributos trabajados o presentados para que generen en quién los percibe generen una experiencia que requiere poner en operación la sensibilidad, la percepción y la cognición en dicha dinámica.

Artista: aquel que origina, produce o tiene la intención de presentar objetos como arte.

Asco: emoción que se presenta ante peligro de ingestión o contacto, venido desde la sensación, provocando el rechazo, conductas protectoras como el alejamiento o distanciamiento o gestos de cierre perceptivo.

Asqueroso: aquello que genera o causa asco o repulsión por cualidades físicas o morales.

Bello: calidad estética que genera placer estético debido a las cualidades del objeto o la acción, es un proceso consciente donde las facultades cognitivas, perceptuales y sensorial derivan una imagen de orden que genera placer.

Cultura: modo de ser humano que rige y moldea a sus miembros con valores, normas y prácticas que tienen a asegurar su propio tipo de ser humano.

Espectador: aquel que siente y percibe lo que se le presenta de manera real o representada y pone atención y se pone en tensión con el objeto o acción.

Estética: calidad sensible que permite generar la percepción e imaginación y pone al individuo en una situación propia y distinta de otro tipo de disposiciones en intereses encontrando un valor o aprecio en lo dado.

Experiencia: residuo o derivado de la sensación o percepción que prueba y ha puesto a prueba lo que se pone de manera sensible.

Forma: calidad que se puede percibir y abstraer no solo por los límites de físicos de un objeto o acción, alude al cómo son presentados estos últimos y al placer que genera dicha presentación, aunque esta sea una representación.

Imaginación: facultad humana que permite generar imágenes venidas desde la percepción o memoria y a través de cual subjetivamente en su juego u operación genera placer o displace o dolor.

Mundo: orden percibido de las cosas presentadas o representadas desde un modo de ser humano.

Percepción: interpretación de lo información obtenida de forma sensible que permite generar imágenes o experiencias.

Placer: sensación agradable o genera disfrute.

Representación: aquello que no siendo real genera la imagen mental o idea de una cosa o acción.

Repugnante: que causa repugnancia o aversión, oposición; que por sus atributos o cualidades al ser sentido genera resistencia para su aceptación.

Sensibilidad: capacidad de ser afectado a través de uno o varios sentidos.

Shock: efecto sensorial o perceptual ante un conjunto de estímulos o sensaciones que no permiten una reacción inmediata del cuerpo.