

RAFAEL LÓPEZ BORREGO

LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS



DE LO BELLO A LO GROTESCO

Las categorías estéticas

De lo bello a lo grotesco

Rafael López Borrego

Título: Las categorías estéticas. De lo bello a lo grotesco

© 2023, Rafael López Borrego

© De los textos: Rafael López Borrego

Revisión de textos: Isabel López Blázquez

Ilustración de portada: German Creative

1ª edición

Todos los derechos reservados

Para ti que sin saberlo me has hecho tanto bien

ÍNDICE

Introducción.....	
Categoría estética de lo bello	
Categoría estética de lo sublime.....	
Categoría estética de lo siniestro.....	
Categoría estética de lo feo.....	
Categoría estética de lo kitsch.....	
Categoría estética de lo cómico.....	
Categoría estética del horror.....	
Categoría estética del ensimismamiento.....	
Categoría estética de lo abyecto.....	
Categoría estética de lo raro	
Categoría estética de lo Kawaii.....	
Categoría estética de lo cutre.....	
Sayones de Semana Santa entre lo feo y lo grotesco...	
Categoría estética del asco.....	
Bibliografía.....	

Cada uno de los apartados incluye códigos QR con algunas imágenes importantes para la comprensión de los textos o bien algunas de las que hablan los autores para ilustrar mejor las diferentes categorías. Estoy seguro de que estas imágenes harán mucho más amena la lectura y ayudarán a asimilar los conceptos de los que estamos hablando.

Al final del libro se ha incluido abundante bibliografía. Algunos de los libros tratan de forma específica el tema tratado, otros autores lo señalan en alguno de los apartados o han sido incluidos por citar algunos de los aspectos de las distintas categorías. Se ha intentado incluir una bibliografía lo más actualizada posible con algunos libros aparecidos en los últimos años. Habitualmente se ha partido de un libro base que ayudara a componer el tema y desde ahí se ha desarrollado el trabajo incluyendo y dialogando con el pensamiento de otros autores.

Realmente espero que este trabajo pueda ser interesante (Rosenkranz decía que esta palabra es todo aquello que incluye una contradicción) y que sirva para que podamos aplicar de forma correcta cada uno de los términos a las sensaciones que muchas de las obras de arte son capaces de transmitir.

Categoría estética de lo bello

Para hablar sobre esta categoría tan discutida a lo largo del tiempo, estaría bien comenzar con una frase de Rilke que dice que la belleza es el comienzo de lo terrible que aún somos capaces de soportar. Eugenio Triás ahonda en esta idea en su libro *“Lo bello y lo siniestro”* cuando dice que lo siniestro es condición y límite de lo bello. Condición porque sin su referencia la obra carece de vitalidad y límite porque la exhibición de lo siniestro destruye el efecto estético.

La técnica es consustancial al ser humano, deriva de la palabra griega *techne* y encierra un conjunto de significados que, según dice José Jiménez, abarcaría las palabras saber, profesión e intriga, incluso aquello que desde hace tiempo nosotros llamamos

arte. Se atribuye a Isócrates la distinción entre dos tipos de Technai: las que servían para las necesidades de la vida y las que producían placer (hedoné). Otros sofistas como Alcídamente abundan en la misma idea, dice “estos objetos son representaciones de cuerpos reales y proporcionan el placer de la contemplación, pero ninguna utilidad procuran a la vida de los hombres”. Si no procura ninguna utilidad ha sido creada para la simple contemplación y ese pararse ante la obra proporcionaría un tipo de placer. Esta manera de asociar la imagen y la mera contemplación es un antecedente significativo de la actitud que tenemos ante muchas imágenes modernas o bien ante aquellas que no requieren ningún esfuerzo para su comprensión. Se trata de una evolución de la percepción distraída que, de manera contemporánea, parecen requerir algunas obras donde pueden aparecer características de otras categorías como lo cool, lo kitsch o lo kawaii.

Los griegos de la época concedían una gran valoración y estima a la representación y el goce estético proporcionado por la imagen. Es en este marco teórico cuando aparece la primera definición abstracta de lo que es la belleza. Va a ser otro sofista el encargado de esta explicación. No es otro que Gorgias y se trata de una definición sensual y hedonista, la encontramos en uno de los primeros diálogos de Platón donde dice “la belleza es aquello que produce placer por medio del oído y de la vista”.

La creación artística no queda reducida a la pintura o escultura sino también a la escritura, al uso de la palabra o a la música. A ello se refiere Gorgias cuando dice que la poesía puede excitar el ánimo de una persona, pero de la misma manera la pintura y la escultura producen placer a la vista por medio de la perfección formal. “Los pintores, citamos a Gorgias, cuando a partir de muchos colores y volúmenes llegan a dar perfecta forma a un solo cuerpo y a una sola figura, deleitan la vista, la creación de estatuas humanas y el tallado de esculturas divinas, procuran un placentero espectáculo a los ojos”. Palabra y forma aparecen ambos al servicio de la obtención de un tipo de placer, el denominado placer estético. Para los sofistas la perfección se alcanza, cuando el engaño, la ilusión de realidad, son más plenos.

Platón no parece muy partidario de esta idea, ya que se produce por su parte un rechazo a la mimesis, la imitación, como método de representación de la realidad, ya que lo que se proporciona al espectador es un engaño, una burda copia de un mundo que solo es un reflejo del mundo de las ideas. Con la imitación nos alejamos de la verdad. Partiendo de la existencia del mundo de las ideas, el filósofo nos dice que la creación del artista no pasa de ser una imitación de lo ya imitado, como si esa mimesis tuviera un tercer nivel. Pongamos un ejemplo, en el mundo de las ideas alguien ha pensado como debe ser una mesa, ese sería el primer nivel, el segundo tiene que ver con el artesano-carpintero que realiza la mesa de acuerdo con esa idea y el tercer nivel vendría con el artista que representa en pintura o escultura la mesa que ya fue pensada primero y realizada por el artesano después. Platón creía que poetas y sofistas, pintores y escultores, merecían su rechazo a través de la producción y el empleo de imágenes que proporcionaban un ideal de vida alternativo y ascético alejado del modo de vida que debía llevar el

filósofo. Platón es partidario de la expulsión del poeta (artista) de la ciudad, primero porque no dicen la verdad y segundo porque sus enseñanzas no son buenas para los ciudadanos.

Los conceptos de fealdad y belleza no quedan claros en época antigua, ya que cualquier forma de fealdad puede ser redimida por una representación artística que sea fiel y eficaz. Aristóteles en su poética habla de la posibilidad de realizar lo bello imitando con maestría lo que es repelente o Plutarco nos dice que en la representación artística lo feo sigue siendo feo pero que recibe una reverberación de belleza por la maestría del artista. Posteriormente Kant denomina a esta idea “agradar sin interés”, es decir que el artista ha tratado en la fealdad de las mismas que se perciban como bellas.



Es posible que esa idea de representar la belleza haya llegado hasta el siglo XX. Quizás algo antes con la llegada de lo que denominamos modernidad y dos cuadros significativos de autores como Courbet “*El entierro de Ornans*” o Manet “*Olympia*”, donde se alude a la fealdad frente al idealismo academicista que parecía impuesto hasta ese momento. Don Thompson dice en su libro “*La supermodelo y la caja de brillo*” que antes del siglo XX los artistas buscaban la belleza en sus obras como un método para mitigar el sufrimiento. Pero esa mentalidad cambia en el siglo XX ya que los diferentes movimientos de vanguardia no están centrados en la representación de la belleza, sino que han pasado a experimentar en sus obras con las formas y el color. Puede que sea un juego donde hay que descubrir la belleza en algo que no la tiene. La composición y la temática ya no son importantes y han sido sustituidas por la innovación, la conmoción y la originalidad.

Los griegos antiguos aludían a la simetría como un ideal de belleza. Las personas con el rostro simétrico eran más bellas que el resto. Al mismo tiempo el cuerpo debería mantener unas proporciones entre las diferentes partes. Policleto, en el siglo V a.c., aplicaba un canon que rezaba que el cuerpo debería tener un tamaño equivalente a 7 cabezas. Se trata de un canon que tiene conexiones matemáticas donde la influencia de Pitágoras se hace presente. Este canon fue modificado cien años después por Lisipo pasando a ser el número de cabezas de 8 y manteniéndose igual hasta que fue retomado por los artistas renacentistas que vieron en él lo que se consideraba el paradigma de la belleza griega.

Cánones similares habían sido empleados por los egipcios y quizás por influencia de ellos se habían extendido representaciones similares por todo el mediterráneo, desde la zona sumeria a la costa gaditana. Si los griegos usaban la cabeza como elemento de medida, los egipcios usaban el puño, ya que una escultura perfecta debería tener 18 puños: 2 para la cara, 10 desde los hombros a las rodillas y 6 más para los pies.

Para los griegos el ideal de perfección representaba una unión entre lo bello y lo bueno. Una persona de aspecto digno, valor, estilo, habilidad y evidentes virtudes deportivas, militares y morales. Lo que no queda claro es si para los antiguos lo bello era todo lo que gusta o bien aquello que suscita admiración, que atrae la mirada, lo que satisface los sentidos o tal vez se trate de una belleza espiritual, una cualidad del alma que puede no coincidir con la belleza del cuerpo.

Hay una anécdota muy curiosa respecto al filósofo Sócrates que parece que no era muy agraciado físicamente. Tenía los ojos saltones, la nariz chata, los labios bastante gruesos, no era muy alto y había perdido el pelo hasta quedarse calvo, añadiendo a todo eso que era algo obeso. La anécdota aparece en *El banquete* de Platón cuando el bello Alcibiades representa la idea de lo que conocemos como amor platónico. Es decir, pese a que Sócrates era poco agraciado físicamente, tenía un interior puro, bello y sabio. De ahí que Sócrates era feo cuando callaba, pero bello al hablar. El físico no resulta tan importante como la intelectualidad, que tal vez pueda llevarnos a rechazar un estándar de belleza, por encontrarse completamente vacío en su interior.

Este ideal de belleza y proporción pasará de los griegos a los romanos. Una de las mejores pruebas de la admiración que sentían los itálicos por los griegos y su cultura es que muchas de las esculturas griegas conservadas son copias realizadas en época romana. Uno de los ideales de belleza es el Apolo de Belvedere, una escultura de mayor tamaño que el natural, ya que mide 2 metros y veinticuatro centímetros, que se encuentra en actitud de caminar. La figura tiene un contraposto, un pelo poblado y fuerte, largas piernas y una frente amplia que significaba inteligencia. Todas ellas eran características del ideal griego.

Pero junto a todas estas características, la mayoría de las esculturas romanas (al igual que sus modelos helenos) utilizan la idealización para representar tanto rostros como cuerpos. Esta idealización parece no abandonarse a lo largo de la historia y permanece, con altibajos, en diferentes estilos. Parecen alejarse algunos de ellos del realismo para representar ideales de

belleza que no se corresponden con la realidad, para presentar, en algún caso, atléticos cuerpos de ancianos que parecen preparados para competir en unas olimpiadas.

El debate sobre la belleza o fealdad de una obra de arte, concretamente de una pintura se ha mantenido a lo largo de toda la historia. El concepto de belleza abarca también aquello que consideramos feo. Respecto a esta idea Lessing en su obra *Laocoonte* de 1766 nos dice que el poeta sí puede expresar la fealdad con sus palabras, pero con la pintura tenemos dos acepciones. Si tratamos a la pintura como arte imitativo es posible que sea capaz de representar la fealdad, pero si tratamos a la pintura como arte bello es imposible que sea capaz de representar la fealdad. En este caso los objetos visibles lo que hacen es que generan situaciones placenteras. La fealdad de las formas no puede ser en sí y por sí un tema de la pintura como arte bello porque la sensación que suscita es desagradable y no el tipo de sensaciones desagradables que se transforman en placenteras.

Hay una curiosa frase de Kant que deberíamos tener en cuenta en toda esta disertación sobre la belleza. Dice lo siguiente “bello es aquello que es como debería ser”. Conviene aclarar primero que no todos los objetos y formas vivas pueden considerarse como bellos, depende de la utilidad que le demos a cada uno. Quizás un plato puede no ser bello pero si es útil porque sirve para poner en él la comida que nos alimenta. Pero por ejemplo una rosa si puede ser bella. Hay algo en la rosa que nos atrae, puede ser la forma, la disposición de los colores y texturas. Ello impulsa nuestra mente a sentir que el objeto es como debería ser. Vamos a poner otro ejemplo con una fruta, pensemos en un plátano. ¿Cómo imaginamos que debería ser? Pues estoy seguro que nadie contesta que tiene que ser de color negro, cuando han pasado ya un montón de días desde su recolección. Quizás imaginamos la belleza de esa fruta cuando mantiene su color verde o este color se está transformando en amarillo y mantiene una forma que consideramos un estándar. Etiquetamos un objeto como bello porque promueve la armonía interna o bien el libre juego de nuestras facultades mentales. La aparición del placer se produce cuando la situación imaginada por la mente y la percepción coinciden en un porcentaje bastante alto. Como si hubiera un consenso sobre lo que puede definirse como bello, ya que sería capaz de poner a muchas personas de acuerdo. Incluyamos aquí que la percepción es subjetiva pero quizás lo que acabamos de explicar tenga una aplicación objetiva.

Como hemos dicho, en la mayoría de las representaciones el ideal de belleza se va a mantener hasta la llegada de la modernidad a mediados del siglo XIX. En ese momento se produce una ruptura con el estilo tradicional para presentar, de forma realista, la representación mimética de la realidad. Ortega y Gasset expresó en un texto publicado en 1926 y titulado *Sobre la crítica de arte* que la ruptura era la única nota clara del arte actual, que tiene una voluntad de no ser pasado. Se trata de un hecho que va a propiciar un cambio de paradigma en la manera que tenemos de concebir y también de percibir la obra artística, abriendo camino a un campo que hasta ese momento no había sido explorado. La vanguardia tendrá el cometido de llevarlo a cabo. Ese

ideal de belleza o si queremos el ideal académico que se había mantenido hasta las representaciones de diferentes pintores románticos como Ingres y Delacroix, cambia de manera radical con las pinturas de Gustav Courbet que presenta *Un entierro en Ornans* del año 1851. Allí se alude a la representación realista y a la disposición atípica de los personajes. Algo parecido sucede con la *Olympia* de Manet, cuyo escándalo reside en la mujer representada. En vez de estar idealizada como ocurría con La Venus de Urbino de Tiziano (que le servía de modelo), se trata de la representación de una prostituta que de manera natural y realista, posa para el pintor en una posición similar a la de cualquier otra Venus clásica.

Al hilo de este nueva manera de concebir el arte, George Didi Huberman en su libro *Desear Desobedecer* dice que en la esfera estética, desde esta perspectiva, estas obras ya no tiene que ver con la criteriología de lo bello y menos aún con el valor prestigioso otorgado por una sociedad a ese tipo de objetos llamados obras de arte. En adelante tiene que ver con otra cosa, con una ética cuyo estilo sería el mismo del levantamiento que supone todo un coraje de verdad. A imagen de la “vida revolucionaria formada en el activismo político”, la vida artística dice Foucault se encontrará en la Edad Moderna en la posición de “establecer con lo real una relación que no tiene ya que ver con el orden de la ornamentación, el orden de la imitación, sino que es del orden de la exposición, del desenmascaramiento, del decapado, de la excavación, de la reducción violenta de lo elemental de la existencia”.

Los situacionistas en los años 60 del siglo pasado, decían que no podemos vivir sin belleza, pero que el arte ya es incapaz de proporcionarla. El arte es la mentira que nos demuestra que ya no estamos viviendo y ese es el engaño, la falsa promesa de la belleza, la compensación por la destrucción de la armonía y la verdad que evita que todos vivan. Como engaño, el arte debe suprimirse y como promesa debe realizarse y esta es la clave de la revolución. Un arte que no tiene porque ser bello, sino que está al servicio de la revolución. La nueva belleza solo puede ser la belleza de la situación, es decir, una que sea provisional y vivida. Y es que esa ruptura de la modernidad y la posterior experimentación artística que se produce a lo largo del siglo XX tiene que ver con el levantamiento contra el ideal establecido, de manera que existe, como dice George Didi Huberman, un deseo de emancipación, no para exponerlo como un vestido en un desfile de moda o en una performance en una galería de arte contemporáneo. El poder y la profundidad de los levantamientos tiene que ver con la inocencia fundamental del gesto que los decide. Ahora bien, la inocencia no es una cualidad estética.

Pensando en lo bello como categoría estética, Kant en su *Crítica del juicio* trataba de acotar esta definición única y exclusivamente a la actividad artística. “no hay, decía Kant, una ciencia de lo bello sino la crítica, ni una ciencia bella sino solo un arte bello”. Quizás lo hiciera para introducir de esta manera el concepto de lo sublime, como una continuación de aquello que ya era bello, una sucesión que era consecuencia del arte bello. Pero lo bello no podía reducirse sólo al ámbito artístico ya que en la

misma época de Kant otras actividades científicas eran calificadas como bellas, por ejemplo, la bella física, la bella medicina, la bella política. Fenómenos que podían ser calificados de esta manera o de cualquier otra que ampliara los calificativos que se daban a estas otras ciencias. Todo ello forma parte de un entusiasmo que se hace patente en la época de Kant, un entusiasmo que es capaz de contaminar la realidad de la belleza y que solo será posible repetir cuando haga su aparición el diseño con el desarrollo del capitalismo.

Kant introduce la idea de lo sublime, como una transición origen y consecuencia de lo bello. De lo bello a lo terrible hay un solo paso y nada importa que esa transición se revelara capaz de producir la destrucción de la persona insignificante en un solo instante. En otros ámbitos se puede producir una transición similar. Por ejemplo, la política puede ser bella, pero también puede convertirse en sublime, la capacidad del estado como maquinaria pesada capaz de destruir (o hacer la vida imposible) a uno de sus ciudadanos es capaz de competir con la naturaleza como una fuente sublime de destrucción.

En esto se diferencia lo bello de lo sublime, pues lo bello requiere del entendimiento sobre el dato sensible (el uso de la imaginación) creando un juego entre imaginar y entender. Lo sublime plantea problemas que el entendimiento no resuelve, porque no les da solución y lo hace, según Kant, la razón. Cuestiones como el origen del alma humana, el creador de la naturaleza pertenecen al ámbito de la razón porque implican también el alma humana, al mundo, a la divinidad, al infinito. Estas cuestiones pertenecen al ámbito de la razón.

El principal acontecimiento que sucede a comienzos del siglo XX y se extiende a lo largo de este siglo es que la dualidad que hasta entonces existía entre lo bello y lo sublime fue dinamitada por completo. Las vanguardias van a romper con el consenso estético que existía hasta ese momento y la percepción que el espectador tiene de la obra de arte. En ese momento los conceptos de lo bello y lo sublime se separan el uno del otro (acabamos de decir que hay una transición entre lo bello y lo sublime). Pero según avanza el siglo XX nos vamos dando cuenta que el concepto de belleza se ha ampliado sobremanera igual que otros conceptos, como por el ejemplo la definición de artista, que se aplica de forma ligera a todo aquel que sea capaz de realizar una actividad, sea esta del tipo que sea.

Peter Sloterdijk dice que los medios de comunicación y la cultura de masas han convertido los caminos de lo bello en autopistas. Ernesto Castro dice que el sistema político capaz de triunfar en el futuro será aquel que sepa reconocer la capacidad del sujeto individual para destacar entre sus pares. Habría que ver cuál sería la reacción actual de Kant ante la cantidad de categorías estéticas que se han abierto a lo largo del siglo XX, porque como dice Sloterdijk ahora todo es bello excepto el arte y todo es crítico, excepto la crítica del arte.

La palabra belleza ha sufrido una trivialización brutal en nuestro tiempo, cualquier cosa la consideramos bella, un ideal que se

encuentra mediatizado y transformado por las imágenes de los mass media. En ocasiones muchas de ellas no tan reales como serían en vivo. Tal vez el concepto de belleza actual estriba en las cifras de ventas elevadas (productos, ropa, discos, films...), en los récords de taquilla, en los discos de platino, en las audiencias de televisión astronómicas. Tal vez la belleza se encuentra en otro lugar como nos recuerdan varios filósofos, pero ¿cómo íbamos nosotros a saberlo? Ni siquiera los más viejos pueden sustraerse a las nuevas reglas de juego de la belleza reflejados en artistas de éxito de los que habla "todo aquel que es alguien". La belleza no se valora por sus lienzos sino por la cualidad del evento (visitantes, dinero, etc). En nuestra sociedad moderna líquida la belleza ha corrido la misma suerte que los demás ideales que antaño motivaban la agitación y la rebelión humanas. La búsqueda de una armonía definitiva y de la duración eterna ha pasado a ser caracterizada como un empeño vano y desaconsejable. Los valores son valores en la medida en que son aptos para su consumo instantáneo in situ. Los valores son atributos de experiencias momentáneas.

Según David Hickey en su ensayo *El Invisible Dragon* publicado en 1993 define la belleza como "el agente que causó el placer visual al que mira; y cualquier teoría de la imagen que no se apoye en el placer del que mira plantea la pregunta de su eficacia y se condena a la insignificancia". Hay que decir que el profesor Hickey es un acérrimo defensor de la vuelta a la norma y desde ese punto de vista recuerda a todos aquellos que denigran el arte contemporáneo y se apoyan en criterios que tienen que ver con la profesionalidad y el clasicismo más rancio que desdeña, no solo el arte abstracto o el arte conceptual, sino toda la línea histórica que viene dándose desde mediados del siglo XIX, cuya innegable aportación, ha ampliado las miras de todo aquello que consideramos arte. Según Hickney por tanto una obra no es eficaz ni útil si no proporciona cierta cuota de placer a los que la miran.

El cuerpo se ha utilizado como un método del cuestionamiento de lo bello desde que el happening o la performance hizo su aparición en el ámbito artístico. El cuerpo ha servido como campo de experimentación de ámbitos que tienen que ver con el límite o con la violencia, como por ejemplo en la performance *Ritmo Cero* que protagonizó Marina Abramovic. En ella la artista, parada en la sala de una galería, invitaba al público a maltratarla con diferentes objetos entre los que se encontraban todo tipo de cuchillos, tijeras y armas de fuego que podían ser utilizadas por cualquiera. Estuvo a punto de perder la vida en esta actividad o por lo menos uno de los participante fue detenido cuando parecía dispuesto a disparar sobre ella. El cuerpo ha dejado de ser ámbito de dominio de lo natural para convertirse en un ámbito popular que podría ser modificado. La artista francesa

Orlan ha modificado su cuerpo con una serie de nueve operaciones quirúrgicas cuyo objetivo no es ser más bella sino cuestionar los cánones clásicos de belleza.

Baudrillard decía que en la actualidad la dialéctica de los contrarios ha desaparecido, es decir que a lo bello ya no se opone lo feo, ni que cuando observamos la fealdad estemos buscando la belleza, sino que dice el pensador que ante lo feo lo que hacemos es buscar lo más feo, lo que resulta grotesco o incluso monstruoso. No se trata ya de una dualidad entre el bien o el mal, sino que ante lo bello se busca lo más bello, lo paradisiaco. No importa si aquello que buscamos es solo una ilusión, porque en la mayoría de los casos cuesta bastante diferenciar entre la realidad y el simulacro. El simulacro, decía Platón que era una copia idéntica de un original que jamás había existido. La cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso.

En la sociedad, como observaba Guy Debord la imagen se ha convertido en una forma final de la rectificación de la mercancía. Quizás la pintura fotorrealista pueda ser un buen ejemplo de la realidad y el simulacro, un retorno a la representación tras la hegemonía de la abstracción expresionista que partió de Estados Unidos justo después de la finalización de la segunda guerra mundial. Todo aquello que se representaba en estos cuadros no podían hallarse en el mundo real, sino que se trataba de fotografías de un mundo transformado por completo en imágenes, un mundo en el que el realismo de la pintura es solo un simulacro de lo real.



Conviene hablar aquí del concepto de belleza en los años 90 del siglo pasado y las apreciaciones que realiza sobre la misma Arthur C Danto. Este autor había anunciado el fin del arte cuando Andy Warhol expuso las cajas de estropajos Brillo en el año 1964. El arte rompía con su historia reciente y pasada para convertirse en conceptual, un parámetro en el que la belleza ya no contaba, donde los sentimientos asociados al placer eran rechazados, donde la admiración se cambiaba por la sorpresa, donde el dolor, el miedo o la piedad eran sustituidos por la apropiación de lo comercial. Hay que decir que desde entonces y hasta los años 90, las cosas habían cambiado y al arte se habían incorporado otras disciplinas como la fotografía o el video, nuevas temáticas como lo temporal, lo cotidiano o el retorno a lo real. Incluso expresiones artísticas politizadas donde se comienza a buscar el posicionamiento del espectador respecto a la obra. Es en ese momento cuando se puede hablar de belleza, pero no desde el punto de vista tradicional sino desde el punto de vista filosófico.

Danto en 1993 pensaba que había dos tipos de belleza. Por un lado la que nacía del espíritu, enlazando con un concepto del cual ya nos hablaba Theodor Adorno en su *Teoría estética* retomando los conceptos que había utilizado Hegel. Habría con ello una belleza interna y otra externa. Nos interesa la interna, que es la única que cuenta en ese momento. Es decir, la belleza del objeto es inherente al significado de la obra. Esta se encuentra unida más a un pensamiento que a un sentimiento. “La belleza, nos dice Danto, puede ser una manera, entre otras muchas, con la que se presentan los sentimientos a la sensibilidad humana y explican la relevancia del arte a la existencia humana y los motivos por los que pueden ser encontradas en una adecuada definición de lo que es el arte”. La belleza entonces deja de depender de su forma visible y pasa a depender del contenido que lo más probable es que esté predeterminado en el título. La belleza analizada como una opción, no como una condición para el arte.

Es muy posible que la belleza, en algunas representaciones actuales, haya sido desplazada por el Kitsch, que, apelando a las emociones, ha sido capaz de desplazar la idea de la belleza, tras una reconocida imagen que puede aludir a todo aquello que es conocido y que ha sido renovado o bien que ha recibido una capa de barniz antes de ser expuesto al público. Esa belleza que antes se encontraba en galerías y museos ha sido capaz de colarse en nuestros domicilios con todo tipo de figuras y representaciones que decoran desde el salón de la casa hasta el cuarto de baño. También el kitsch ha sido capaz de acabar con lo sublime, estandarizando una falta de gusto que tiene que ver con la confusión entre publicidad y obra de arte, al tiempo que lo único que se reclama a esta obra sea un instante de entretenimiento, una experiencia efímera, o bien la toma de una imagen llamativa que pueda ser publicada en las redes sociales.

Categoría estética de lo sublime

Esta categoría estética fue estudiada a fondo por Kant y realmente supone una extensión a lo que antiguamente se había considerado como bello, como si fuera una derivación y una consecuencia de esta categoría estética. La visión de lo sublime surge cuando se es consciente de la pequeñez del ser humano frente a la naturaleza. Se trata de una naturaleza poderosa, capaz de acabar con la vida humana en un solo instante. Solo la conciencia del poder destructor de la misma es capaz de producir esa sensación que se encuentra a caballo entre la contemplación de la belleza y el miedo (atrayernte) a ser aniquilado.

Es un sentimiento que puede producirse tras un viaje en el cual se ha tenido la oportunidad de contemplar una escarpada cordillera, una tempestad donde la mar no para de revolverse, la visión de un océano que nos hace sentir desolación o la soledad que se siente ante la inmensidad del desierto cuando lo único que se percibe son pequeñas dunas y arena por todas partes. Algunas de estas imágenes que hemos tratado de describir toman plena vigencia en el romanticismo donde los artistas nos muestran la debilidad del ser humano que puede pensar que con su inteligencia domina la naturaleza, pero que frente a la realidad de la misma se vuelve pequeño mientras contempla todo tipo de paisajes y fenómenos.

Eugenio Trias nos dice que el sentimiento de lo sublime alumbra dos conceptos que son ambiguos, aunque en realidad puede que no se encuentren tan alejados como pensamos. Se trata de la ambivalencia entre el placer y el dolor. La visión que tiene delante de sí podría destruirlo en un instante. Esta contemplación puede ser de tipo físico (imaginemos un fenómeno meteorológico como un tifón, un ciclón, un tornado, un huracán) o bien una visión que para el sujeto puede suponer una tremenda amenaza (por ejemplo la visión del océano o la de un desierto que parece no tener fin). La manera de contemplar esos fenómenos o paisajes debe ser a cierta distancia, lo que no asegura, en palabras de Trias, una contemplación desinteresada y, a la vez, alejada del peligro.

Pero al mismo tiempo que tiene esta sensación de angustia, también está experimentando un momento placentero. El placer oculta el miedo y termina imponiéndose en esta lucha de contradicciones. Un placer capaz de vencer a la amenaza. El fenómeno que lo causa es indispensable para que el sentimiento se despierte. Baudelaire calificaba como “placer fugitivo de la circunstancia” el hecho de que el Flaneur pudiera pasear de forma despreocupada por la ciudad. Su visión, frente a la rutina, se abre a una visión de lo maravilloso e insólito. Una contemplación casi sublime donde el peligro se reduce, pero la experiencia se acrecienta.

En este punto podríamos encontrar la diferencia entre lo bello y lo sublime, pues lo bello requiere de la imaginación que termina creando un juego entre imaginar y entender. Pero en lo sublime el entendimiento no está resuelto, porque solo el

hecho de acercarse a ello desborda el conocimiento. Se trata de problemas a los que no es posible dar una solución, no sirve la imaginación sino según Kant, la razón.

Uno de los puntos que siempre me ha interesado ha sido algunas de las teorías en torno al universo, la formación de las estrellas, su desaparición y el equilibrio inestable en el cual nos encontramos. Sin ser un gran conocedor en la materia si he mostrado interés por acercarme las leyes físicas que rigen los planetas, sistemas, galaxias o agujeros negros. Este último tema que fue tratado profusamente (parece que de una manera muy científica) por Christopher Nolan en la película *Interestelar* realizada en el año 2014. El misterio que rodea estos fenómenos y el misterio que envuelve lo que sucede tras cruzar el horizonte de sucesos, los convierte en más interesantes todavía de lo que ya son. Es un lugar donde el número de dimensiones puede ser muy superior al conocido hasta el momento, donde, tal vez, el tiempo no sigue la misma línea que hemos marcado y puede contraerse o expandirse. La simple posibilidad de que el paso del tiempo no sea igual dependiendo de la fuerza de la gravedad que dispone el planeta, estrella o agujero negro, puede llevarnos a pensar que, quizás en otro lugar, toda la historia de la humanidad queda resumida en tan solo unos minutos. Lo imaginas, es algo sublime. El agujero negro supermasivo que se encuentra en el centro de la Vía Láctea, nuestra galaxia, es solo uno de los millones que existen en el Universo. En ninguno de ellos conocemos su comportamiento. Quizás ese agujero pueda llevarnos a otro plano del universo que se encuentre vedado a nuestra capacidad de visión y de comprensión.

La contemplación del cielo, la pequeñez del ser humano ante todas estas cosas que acabamos de describir. Un lugar pequeño, en un planeta pequeño, dentro de un sistema, en el extremo de una galaxia, que solo es una más de miles de millones, es lo que despierta el sentimiento de lo sublime.

Poco después de la caída de las Torres Gemelas el compositor alemán Karl Heinz Stockhausen calificó el hecho como la primera gran obra de arte del siglo XXI. Una obra total como fue definida por el músico. La capacidad de atracción del terrible acto perpetrado hace que el espectador lo vea repetido una y otra vez. Así sucedía con unos espectadores que no eran capaces de sacar sus ojos de las pantallas que hablaban sobre este hecho. Estas declaraciones, con los hechos todavía muy recientes, fueron calificadas como carentes de sentido común y empatía con las personas que habían perdido la vida como consecuencia del atentado. Condenas sin paliativos, acusaciones de frivolidad, cuando no de complacencia con los terroristas, de desprecio a las víctimas. Todos los calificativos parecieron pocos para esas palabras dichas por el artista.

Miguel Cereceda en su libro *Parcial, apasionada, política* dice que no piensa que la intención de Stockhausen fuese frivolarizar sobre el tema sino que se trataba de un acto verdaderamente sublime, entendido en el mismo sentido en el que Kant nos hablaba del respeto o el temor. Respeto y reverencia que tenía que tenerse a imágenes de este tipo, pero también de un cierto

placer que se produce en la contemplación de la destrucción. La imagen repetida en los diferentes noticiarios no impide que se aparte la cabeza del acto, sino que parece recibirse con cierto gusto contemplando la visión de cómo una y otra vez los aviones se estrellan contra las torres. Iñaki Ábalos ha contado cómo asistió a los sucesos del 11S pegado a un televisor de un hotel de Lima en compañía de una serie de arquitectos célebres y la reacción de los asistentes ante las imágenes fue la siguiente: “coincidimos en que lo que estábamos viendo era una encarnación de lo sublime contemporáneo, un espectáculo que en la antigüedad solo tipos como Nerón se habían permitido y que ahora se servía democráticamente en directo a todos los ciudadanos de la aldea global”. Quizás la visión de Stockhausen conectaba, nos dice Miguel Cereceda, con la de esa visión romántica que podemos apreciar en algunos de los cuadros de esa época. La dificultad de observar esta calificación de sublime en obras de arte contemporáneo lleva también a declaraciones de este tipo.

Insiste Miguel Cereceda en cómo lo sublime es objeto de representación artística y señala varios autores como Winkelman, Lessing o Nietzsche que lanzaban reproches al concepto hegeliano del clasicismo. Las críticas de Adorno contra el arte formalista y complaciente apuntan solo en la dirección de lo trágico y lo terrible. Al final no deja de ser algo que está presente desde tiempos inmemoriales en la historia de la humanidad, un destino al que aluden muchas de las tragedias griegas y que ha continuado a lo largo de la historia.

Aunque es algo que tiene que ver con lo siniestro, podíamos citar la imagen de Narciso y como la presencia del Selfi podría asociarse a esta historia del enamoramiento causado por una imagen. Dentro de la vorágine de imágenes que pueblan esta oda a la propia persona, algunos de estos selfies han llevado a extremos en los cuales se ha llegado a perder la vida realizando una actividad con la finalidad de conseguir más likes o comentarios. Pero analizando los conceptos que acabamos de definir, es un acto que tiene algo de sublime, porque entre otras cosas la tragedia se hace presente al final y sin duda la contemplación el conocimiento de lo sucedido en el mismo nos lleva a displacer gozoso, un rechazo y atracción que se encuentra presente en la definición de lo sublime. Incluso aunque el conocimiento de lo sucedido no sea exacto la sola posibilidad de que eso suceda acerca el sentimiento hacia lo sublime. La belleza romántica era extraña y cínica, tanto que solo puede experimentarse a través del dolor. La contemplación del sufrimiento y el coqueteo con la muerte, que se hace patente también en este tipo de acciones, nos lleva a pensar sobre ello.



Miguel Cereceda apunta a la expresión “sublime terrible”. Para ello nos pone como ejemplo una de las mas famosas obras de Gericault. Así lo vemos en *La Balsa de la Medusa* del año 1818, una truculenta historia de un barco a la deriva que sin posibilidad de rescate apunta al fallecimiento de varios de sus integrantes e historias de canibalismo para poder sobrevivir. Para que las figuras fueran más reales el artista hizo estudios anatómicos de cuerpos desmembrados, miembros amputados y cabezas decapitadas.

Goya nos muestra esta versión terrible en algunas de las representaciones de *Los Desastres de la Guerra*, donde el autor aragonés se acerca al horror que representa el enfrentamiento con Francia y como los cuerpos son utilizados para el que los contempla a modo de escarmiento. Los hermanos Jake and Dinos Chapman realizaron una adaptación escultórica contemporánea de uno de los dibujos más conocidos de Goya.



Comentamos todo esto porque estamos viviendo una época en la que la contemplación de la violencia se hace patente cada día en los medios de comunicación. Lo que antes no se incluía en las noticias por pudor, ahora se muestra con un aviso de que pueden herir la sensibilidad o simplemente se muestran sin ningún aviso. Ese shock constante lleva al sopor de los elementos de percepción, pero al mismo tiempo da la sensación de que la sociedad parece sentir una fascinación por la violencia que le lleva a no apartar la vista cuando se producen este tipo de imágenes. Este exceso barroco forma parte de la sociedad contemporánea. En todo ello podríamos apreciar una atracción por lo sublime que se rechaza y contempla al mismo tiempo. Resulta difícil trazar los límites o incluso tratar de aplicar la estética de lo sublime a este tipo de acciones. No digamos a una obra de arte. Y es que la propia palabra sublime, como menciona Miguel Cereceda, incluye el término límite si analizamos sus orígenes etimológicos, lo sublime sería algo que está por debajo del límite. Saber dónde se encuentra ese límite es lo que resulta complicado.

Al hilo de la violencia Peter Sloterdijk nos dice que lo kitsch ha sido capaz de convertir en sublime aquello que no lo es. Nuestra sociedad ha sido capaz de banalizar la muerte e instaurar un expresionismo de violencia y falta de gusto que solo tiene un parangón en el disfrute que el público sentía al acudir a un espectáculo del circo romano.

Hay un momento en el que se produce un paso de lo sublime natural a lo sublime tecnológico. Quizás la obra *Lluvia, vapor y velocidad* de Turner sea un buen ejemplo de ello. La invención de la máquina de vapor propicia una revolución en la industria y también en las comunicaciones, la aplicación de este invento al ferrocarril permite el transporte más rápido de personas y mercancías. El cuadro de Turner es un homenaje a todo lo que representa esta innovación. Un paisaje lleno del humo que sale de la chimenea de la máquina, mezclada con diferentes fenómenos meteorológicos y tipos de nubes nos ofrece unos avances

hasta entonces no pensados por el ser humano, que no abarca solo a las comunicaciones sino un cambio profundo en el modo de vida y de producción.



Alberto Santamaría en su libro *Políticas de lo Sensible* nos habla también de este concepto de lo sublime tecnológico. Allí nos dice que frente a una experiencia basada en la naturaleza que desborda la imaginación y causa cierto terror, como ocurría en Europa, en Estados Unidos la idea de lo sublime va a dirigirse hacia los nuevos descubrimientos que se diseminan poco o poco por el país. Allí el hombre parece capaz de doblar a la naturaleza creando diferentes obras de ingeniería que salvan todo tipo de dificultades para que el transporte sea posible.

Charles Caldwell decía lo siguiente sobre la distribución del ferrocarril en Estados Unidos: “los objetos de gran poder y grandeza elevan los pensamientos de quienes los contemplan, impartiendoles más alcance y vigor. El paisaje alpino o la vista del mar ahonda en la contemplación y dan su propia sublimidad a las ideas de quienes los miran. Lo mismo ocurrirá con nuestro sistema de ferrocarriles. Su amplitud magnificencia serán transmisibles y ampliarán las ideas de nuestro país”.

Pero no se reducen estas declaraciones solo a este nuevo invento sino a otras obras de ingeniería que permiten salvar desniveles, horadar montañas u organizar puertos. Thomas Ewbank en un artículo publicado en 1850 afirmaba que las obras de los ingenieros norteamericanos proclamaban la preferencia por lo útil, en vez de lo meramente imaginativo, y realmente es en ello donde se encuentra lo verdaderamente bello y sublime. Un barco de vapor puede ser más épico que la *Iliada*.

Timothy Walker afirmaba: “Allí donde la naturaleza nos negó ríos, la máquina nos los ha proporcionado. Allí donde dejó a nuestro planeta incómodamente escabroso, el mecanismo aportó la aplanadora. Allí donde las montañas se han interpuesto,

él se ha atrevido a nivelarlas y horadarlas. Incluso el océano, que la naturaleza pensó que podría separar a sus pendencieros hijos, la mecánica los ha alentado a atravesarlo. Y como si la tierra no fuese apropiada para las ruedas, gracias a la mecánica es recorrida ahora por ferrocarriles”.

Nos habla Santamaría no solo de esta acepción de lo sublime tecnológico sino también de la experiencia turística como algo sublime. Y lo hace en una doble vertiente, al contemplar alguna de las maravillas de la naturaleza, porque para ello ha sido necesario que sean construidas obras de ingeniería que permiten la buena contemplación de lugares como las cataratas del Niágara o el gran cañón del río Colorado. Se produce una doble experiencia sensible, una provocada por la naturaleza y otra por la capacidad del ser humano para adaptarse a esa visión de lo sublime. Pero al igual que se produce una experiencia de lo sublime ante cualquiera de estos paisajes, es posible sentir la misma sensación ante alguno de los grandes edificios construidos por el hombre, rascacielos u obras monumentales, como por ejemplo la posibilidad de buscar en internet las presas o pantanos más grandes del mundo. Una alteración del paisaje cuya intervención humana nos da idea de una nueva contemplación de lo sublime.

El autor nos habla de dos acepciones más de lo sublime, por un lado tendríamos lo sublime eléctrico, los primeros arcos de luz comenzaron en 1870. Desde entonces se aproximaba un cambio que iba a cambiar el modo de vida. La idea de contemplar un paisaje urbano completamente iluminado nos ofrece otra visión de lo sublime. La iluminación forma parte esencial de cualquier celebración. Algunas de las celebraciones más conocidas en España tienen que ver con esta idea. Durante las fallas de Valencia la iluminación de las calles días antes de la fiesta se convierte en un elemento importante de contemplación. Algo parecido sucede con la portada que da acceso a la Feria de Abril en Sevilla o bien con iluminaciones navideñas que congregan gran cantidad de público como la de la Calle Larios en Málaga o bien, en los últimos años, el despliegue competitivo que se ha realizado en la ciudad de Vigo.

La segunda acepción tendría que ver con la capacidad de destrucción. Se acerca al concepto de lo sublime nuclear. Una idea que se extiende tras el lanzamiento de bombas sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. Pero también durante la época de la guerra fría, cuando se es consciente, de que la destrucción total de la humanidad, de la tierra tal como la conocemos, es posible. Solo es necesario que alguna persona desde su despacho pulse un botón para que toda nuestra historia como sociedad se vaya al traste en un instante. Es una capacidad de destrucción capaz no solo de destruir la tierra sino varios planetas como el nuestro, para que no quede rastro de vida, ni pueda ser habitado en un gran número de años. Frente a la contemplación romántica de la naturaleza la tensión contenida de una destrucción total. Lo bello y lo sublime, que podían haber estado unidos, siendo lo terrible el límite de lo bello, quedan completamente separados en el siglo XX, con ideas como la que acabamos de expresar.

Tal vez en el momento de hibridación en el que vivimos, se hace muy complicado poder distinguir las diferentes categorías estéticas, porque unas y otras, al igual que el arte, se tocan y sus límites se vuelven tan finos que unas zonas contaminan a otras. Fernando Castro nos dice que estamos inscritos en un espectáculo donde lo banal ha sido capaz de triunfar, donde se impone un frikismo que forma parte del continuo reality show, o tal vez donde vemos solo un arte que pretende provocar y que no pasa de tener sus ojos puestos en el mercado (Damien Hirst puede ser un buen ejemplo de ello). Así que los conceptos que podamos utilizar pueden confundirse entre ellos, las diferencias entre lo lúdico y lo crítico parecen no existir porque en algunos casos son exactamente iguales. Pero igual nos pasa con la frontera entre lo cómico y lo trágico, entre lo que parece elaborado y sofisticado o aquello que se sostiene en un discurso idiota, entre lo cutre y lo sublime. No es quizás el mejor momento para intentar definir alguna de estas palabras o categorías porque pueden ser interpretadas de tantas formas que nos llevan a una terrible confusión.

Frederic Jameson en su libro *Teoría de la Postmodernidad* junta los conceptos de lo sublime y lo Camp que se daría en nuestros días. Lo camp fue tratado por primera vez en un artículo publicado por Susan Sontag en 1964, un texto que se titulaba "*Notas sobre lo camp*" que puede convertirse de un síntoma contemporáneo que podemos apreciar en personas y objetos. Ambos han de presentar un elemento de extremismo contra natura. Camp es el amor por lo excéntrico, por las cosas que son lo que no son. Uno de los ejemplos que tenemos de camp es el Art Noveau que es capaz de transformar cualquier objeto en un elemento que esté tomado de la naturaleza.

La Sagrada Familia realizada por Antoni Gaudí en Barcelona sería un ejemplo perfecto de arquitectura camp. Lo camp sería también el de la persona que tiene una experiencia de lo kitsch sabiendo perfectamente que lo que contempla es kitsch. Como dice Jameson quizás lo sublime camp se transforma en una noción de lo histérico. Edmun Burke en la segunda mitad del siglo XVIII decía que lo sublime es una experiencia lindante con el terror, una visión espasmódica llena de asombro, estupor o pavor de aquello que podía aplastar por completo la vida humana. Quizás la contradicción que produce lo camp puede significar una sensación similar a la descrita por Burke (salvando por supuesto el tema del aplastamiento o tal vez aludiendo a las ideas ya preconcebidas). Kant reorganizará estas palabras de Burke aludiendo al tema de la figuración y diciendo que la mente es incapaz para poder representar las fuerzas tan inmensas que genera la sensación de lo sublime.

Categoría estética de lo siniestro

En su manuscrito titulado *Das Unheimliche* publicado por Sigmund Freud en el año 1919 hay un pasaje en el que describe la sensación de lo siniestro que quizás nos puede orientar sobre lo que este sentimiento despierta en cada uno de nosotros cuando se produce. El autor nos habla sobre las posibilidades de la repetición como uno de los aspectos de lo unheimliche que lleva a sentir una situación de desamparo. Escribe el autor “antaño, cuando al recorrer una calurosa tarde verano las calles desiertas y desconocidas para mí de una pequeña ciudad italiana, fui a dar a una zona sobre cuyo carácter no podía quedar mucho tiempo en duda. Podían verse solo mujeres pintarrajeadas en las ventanas de las pequeñas casas, y me apresuré a abandonar la estrecha calle doblando la primera esquina. Pero después de que yo vagara un rato sin rumbo, me encontré de pronto en la primera calle, en la cual empecé a llamar la atención y mi apurado alejamiento tuvo como consecuencia que, tras un nuevo rodeo, vine a dar allí por tercera vez. Entonces me sobrevino un sentimiento que podría calificar de unheimlich, y me alegré cuando, renunciando a más exploraciones, encontré de nuevo la plaza que hace poco había abandonado”.

Esta idea del retorno involuntario es uno de los aspectos que pueden llevarnos a esta sensación de lo siniestro, pero no la única, ya que a lo largo de este texto podremos comprobar que existen otros momentos en los cuales puede llegar a sentirse lo mismo. Puede ser que se trate de una sensación de *Deja Vu* de la cual Freud había hablado ya como algo unheimlich en el año 1907, es decir encontrarse en una situación que ya parece haberse experimentado y que paraliza el cuerpo tratando de pensar en qué momento se vivió por primera vez. Pero esa sensación de repetición tiene algo de unheimlich, ya que por mucho esfuerzo realizado somos incapaces de recordar cuando se produjo esa primera vez. El retorno de lo reprimido para Freud no es un acontecimiento que ocurra en el pasado que es capaz de volver sino una represión que ha ocurrido por otros hechos que sucedieron en el pasado. Es algo que puede aparecer en cualquier momento, como en la repetición que se produce en su paseo por la ciudad italiana.

Una de las cosas que más me llama la atención y que también señala Lionel F. Klimkiewicz en su libro donde analiza el manuscrito inédito de Freud en un texto bilingüe, es la traducción que podemos darle a la palabra Unheimliche.

Walter Benjamin en un texto escrito en 1919 titulado “*Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*” nos habla de la labor del traductor. Allí viene a decir que en toda traducción que se realiza se produce una pérdida de información. Esto se debe en ocasiones a la persona que traduce, bien porque no es capaz de encontrar la palabra exacta en el idioma en el que debe volcar el texto o bien el sentido que se le da a esa palabra no es el mismo en una lengua que en otra o simplemente no existe. De ahí que cada vez que cae en nuestras manos un libro traducido hay en parte un sentimiento de pérdida por no poder abarcar todo el contenido que incluye.

Creo que estas palabras pueden servirnos perfectamente para explicar la multitud de traducciones que en cada idioma se han dado a la palabra Unheimlich.

Esta extraña palabra alemana se traduce en castellano como lo siniestro o lo ominoso, aunque quizás sea la primera la que ha dado más pábulo al término que la segunda. Ominoso tiene una definición corta pues se trata de algo abominable o despreciable. Si pensamos en el sentido que da Freud al término no cabe duda que tiene relación. Aquello que debía permanecer oculto pero que se ha revelado puede causar esa sensación de abominación, por su extrañeza, o bien de desprecio, por el rechazo que esa información puede causar.

Por su parte siniestro alude en principio a la mano izquierda y tendría su conexión con el augurio provocado por el vuelo de los pájaros (principalmente águilas, buitres y halcones) que si venían volando por ese lado significaba que las cosas no iban a ir bien. En la Grecia antigua, los adivinos leían como un mal presagio, cuando parados hacia el norte, veían venir a los pájaros volando por el oeste, es decir, por la izquierda. Así pues, en español alude a un mal presagio que nos lleva a tomar una actitud defensiva. Alguien siniestro es una persona que no alberga buenas intenciones, que va de espaldas y en el momento menos esperado aparece para acabar con aquello que tenías. Hemos intentado camuflar tanto el término que nuestra mano en oposición a la diestra es la izquierda, debido al sentido negativo que adquiere la palabra siniestro en nuestro idioma. Algo siniestro es también algo avieso y malintencionado, infeliz, funesto o aciago. Como vemos todas y cada una de estas palabras tienen connotaciones negativas. Lo que parece revelarse no es para nada una buena noticia.

Una de las cosas que llama la atención es que los sajones tienen una palabra para designar la casa de uno, el lugar donde vive frente a otros lugares en los que no reside. Nosotros utilizamos la palabra casa, pero sin especificar si se trata de mi casa o de la del vecino. Home en inglés o Heim en alemán hacen referencia a la casa de uno, quizás podríamos traducir esta palabra como el hogar. Pero lo cierto es que en español no usamos habitualmente el hogar como el sitio donde residimos. Si es cierto que el hogar nos recuerda al lugar en el que se reúne un grupo de personas en torno a la lumbre, pero también tiene el sentido de casa, aunque una casa familiar, el lugar donde vive la familia.

Felix Duque decía que el hogar, es sentido como tal cuando ya es demasiado tarde: cuando ya se ha perdido. El hogar es el lugar de la infancia, el lugar de los juegos, la prolongación cálida y anchurosa del claustro materno. Y es imposible volver a él. Nuestro nomadismo contemporáneo cargado de actividades nos lo impide. Es entonces cuando surge la nostalgia de lo perdido, de un ámbito de protección que ya no existe.

Si apuntamos en ese sentido, podríamos encontrar la conexión con home o heim, en el hogar, en aquello que nos es familiar y que tendría el sentido que le damos a la palabra Unheimlich.

Lo más curioso del tema es que la palabra Heim y Unheim tienen el mismo significado que a la vez es antagónico entre sí. Pues si Heim hace alusión a lo familiar como algo que es agradable y placentero, también se podría denominar como Unheim esa misma sensación, pero, por otro lado también hace alusión a aquello que debe permanecer oculto dentro del ámbito familiar, se trata de aquello que es conocido dentro del ámbito de lo familiar pero no debe ser desvelado.

Dice Freud “Lo más interesante de esta cita para nosotros es que la palabra heimlich muestra también, entre los múltiples matices de su significado, uno en que coincide con su opuesto unheimlich. Lo heimliche se vuelve entonces unheimliche”.

Todo esto con respecto al estudio de las palabras heim y unheim nos lleva a la conclusión de lo difícil que se hace realizar una correcta traducción de la palabra que Freud utiliza en el título del texto publicado en el año 1919: “*Das Unheimliche*”.

Heimlich significa propio de casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo confidencial. Podemos dar un consejo íntimo Heimlich Rat. Por extensión Heimlich significa también secreto, oculto, algo que los extraños no pueden advertir, por ejemplo las reuniones clandestinas utilizan el término heimlich. Unheimliche es algo inquietante, que provoca un terror atroz, sentirse unheimliche es estar incómodo. Se opone al primer significado, pero no al segundo. Así que significan lo mismo en algún caso: misterioso, oculto, secreto.

Pero si lo observamos en otros idiomas nos daremos cuenta de lo umheimliche en un diccionario latino se refiere a la noche como algo intempestivo, alejado de la realidad del día. En griego se habla de algo ajeno o extraño, es decir que se sale de lo que es común y que al mismo tiempo causa una reacción, provoca un tipo de sentimiento. En inglés se dice que es algo molesto y que no es confortable, pero no se refiere a la comodidad de un sofá, sino a la reacción corporal ante una situación. Ellos cuentan con la palabra *weird* cuyo uso hace alusión a lo que es extraño, raro, curioso o peculiar. En francés se habla de algo lúgubre, inquietante, quizás por ello coincide con el español en lo sospechoso de la situación que se presenta ante nosotros. En otras lenguas como el italiano o el portugués se habla de lo perturbador o bien de lo inquietante. En árabe o hebreo se habla de lo demoníaco y de lo escalofriante. Cada una de estas palabras que acabamos de precisar tienen que ver con la manera a la que cada uno se enfrenta a una situación concreta que, al fin y al cabo, lo que le provoca no es un rechazo sino angustia ante aquello que considera terrorífico, pavoroso o escalofriante en palabras del propio Freud.

Hemos citado la condición familiar del tema siniestro, así es como podríamos definirlo. Lo siniestro es algo que se encontraba en el ámbito de lo familiar pero que debía permanecer oculto, pero se ha revelado y al salir a la luz, provoca ese sentimiento de angustia.

Hay un aspecto interesante que tiene que ver con la ruptura de lo cotidiano. Un aspecto que han tratado diferentes artistas. Lo cotidiano nos parece bueno porque entra dentro del ámbito de lo familiar, aunque es posible que al revelarse a otras personas

pueda resultar siniestro para ellas. Si hay algo, lo que sea, que rompe lo cotidiano, también se puede sentir esa sensación de *unheimliche*, porque, como decía Freud, el hombre rechaza lo novedoso porque no le ofrece la confianza que ya tenía en lo ya conocido, en lo que le era familiar desde el principio. Como decía Ernest Jensch en su ensayo sobre la psicología de lo *unheimliche*, la mayoría de los hombres se apoyan en lo heredado y tienden a revelar una aversión casi patológica hacia lo nuevo que puede socavar sus cómodas certezas.

Hablamos de artistas que nos presentan en sus obras situaciones familiares. Algunas de ellas pueden ser normales para estos creadores, ya que forman parte del día a día en la relación con sus padres o hermanos, pero para el espectador la sensación producida al contemplar las obras sea completamente distinta. En un texto donde repasan algunos artistas que vamos a mencionar Tania Pardo^[1] afirma que en la actualidad estamos acostumbrados a recibir toneladas de información. Miles de imágenes bombardean nuestra mente cada día, no digamos desde la proliferación de redes sociales. Cuanta más información mejor, sea lo que sea y venga de donde venga. Si son artistas los que quieren mostrar algo de su vida privada, no deja de formar parte de esas noticias que cada día consumimos. Claro que algunas de las situaciones representadas pueden parecer muy chocantes o incluso son llevadas al extremo por el propio artista para provocar sensación de miedo o de terror.

Walter Benjamin hablaba de la “iluminación profana”, un extrañamiento que nos lleva a ver los objetos ordinarios de la vida cotidiana como extraños, raros, insólitos, sobrenaturales o irracionales. Estos extrañamientos tendrían un valioso potencial de extracción con dimensiones vitales que podría ser un ámbito de importante desarrollo para el arte. Una combinación entre familiaridad y extrañeza que podría ser extraída de lo cotidiano en diferentes dimensiones.

Algunas obras presentadas en el año 1996 por el artista Richard Billingham muestran fotografías de sus padres en situaciones cotidianas que no dejan de causar extrañeza si conocemos las circunstancias en las que fueron realizadas. El padre del artista fue despedido de su trabajo como maquinista cuando el autor contaba con 10 años. Desde entonces decidió no volver a trabajar y vivir de los seguros sociales, de manera que terminó convirtiéndose en un alcohólico. Su madre, una mujer con tendencia a la obesidad, se pasaba el día fumando, haciendo puzles y comenzaba a tener cierta obsesión por sus animales domésticos. Ambos se vieron obligados a vender la casa que tenían y acceder a un piso de protección oficial, donde el silencio y la rutina hacían que los días fueran transcurriendo uno tras otro.



Se trata pues de una situación cotidiana para el artista, pero quizás a nosotros que escuchamos esta historia nos resulte algo extraño. Es por tanto una información privada, que de alguna manera debería permanecer oculta, pero que ha salido a la luz a través de fotografías de los padres del artista en situaciones de la vida diaria, donde se transmite, una gran sensación de incomunicación entre ambos, una falta de diálogo que ha sido sustituida por elementos de entretenimiento como el alcohol, los puzzles o la conversación con las mascotas.

Otros artistas que podríamos citar que han tratado el tema de lo cotidiano podrían ser algunas de las obras de Tracey Enim como por ejemplo *My Bed*, autorretratos realizados por el artista Marc Quinn, Ron Mueck que presentó una estatua desnuda de su padre muerto o ejemplos españoles donde lo familiar se hace presente en las obras de Mira Bernabeu de la serie *Mise en Scene* o las representaciones que realiza Enrique Marty de su ámbito familiar.



Freud decía en su texto que en las exposiciones que se celebraban, prefieren ocuparse de lo bello, grandioso, atrayente, es decir de sentimientos que tienen que ver con lo positivo, de sus condiciones y los objetos que provocan, pero, aquellos que se muestran contrarios, es decir que son repulsivos y penosos son mucho menos tratados por las cuestiones estéticas.

Quizás convendría en este punto diferenciar lo siniestro de lo macabro. En un texto publicado en la *Revista de Occidente*, Ana Carrasco Conde nos dice que para que la categoría de lo macabro se nos muestre, la muerte tiene que estar presente, cosa que no es necesaria en la categoría de lo siniestro. La muerte no es grotesca, no causa risa, sino que supone torcer el gesto al comprobar la caducidad del cuerpo y la posibilidad de vivir en otros lo que algún día se hará presente en el nuestro. Así que no todo lo siniestro es macabro pero lo macabro si deviene siniestro en el aspecto que tiene que ver con el paso del tiempo. Lo macabro pone delante de cada persona que lo contempla un espejo en el que verse reflejado, allí aparecen sentimientos que tienen que ver con la vulnerabilidad del cuerpo y con la fragilidad de una situación ante la que no se realiza una serena reflexión. Lo macabro supone una ruptura de la rutina, al igual que lo siniestro, pero expone todo aquello que el ser humano tiene de contingente. La contemplación de la muerte provoca al mismo tiempo sentimientos de rechazo y atracción, entre otras razones porque no es algo que estemos habituados a contemplar regularmente. Aristóteles decía en su poética que se podían contemplar los cadáveres con cierto deleite, Kant lo llamaba un *displacer* gozoso, esto era debido a que por un breve periodo de tiempo vemos como algo que se encuentra oculto regularmente, es capaz de proporcionar un conocimiento y un aprendizaje. El sentimiento de lo macabro surge cuando no podemos dejar de mirar y al hacerlo podemos asimilar que la carne del otro es exactamente igual a la nuestra. Podemos gozar del espectáculo de la muerte porque, como dice Ana Carrasco, aún no es la nuestra.

Establece la autora una clara diferencia entre el terror que entraría en el ámbito de lo siniestro y el horror que abarcaría el tema de lo macabro. El terror genera miedo porque algo que fue familiar se ha convertido en extraño. El horror en cambio genera pánico, porque alude directamente a la dimensión existencial del ser humano. El horror alude a aquello que no quiere ser pensado, lo que se rechaza pero que sin embargo es.

El tema del doble, que también toca Freud en su texto alude a la sensación de encontrar una persona con las mismas características físicas que el sujeto que lo contempla. Esa sensación sin duda parece desalentadora. ¿Será una persona igual? ¿Actuará de la misma manera? O tal vez frente a un moral rígida y estricta se encuentra en frente una persona éticamente deplorable. Algunas series de televisión recientes, como por ejemplo Counterpart, emitida en HBO, han jugado con esta idea.



El doble también nos lleva a pensar en Narciso y la contemplación que extasiado realiza de su propio reflejo en el agua. Es muy curioso reflexionar sobre aquello que contempla Narciso, porque en realidad él no está enamorado de una persona, ni conoce los aspectos éticos de la misma, sino que se ha enamorado de una imagen, de un reflejo que le ofrece el agua, a la cual termina arrojándose, persiguiendo esa imagen para perder su vida en el intento. Giorgio Agamben en su libro Estancias nos dice que este enamoramiento de la imagen alude al carácter fantasmagórico de un proceso que apunta esencialmente al obsesivo embeleso de una imagen por el cual el auténtico enamoramiento es siempre amar por sombra, intentar apropiarse de la imagen como si fuera una criatura real

Esta idea de Narciso y la contemplación de una imagen podía extrapolarse en la actualidad al mundo de las redes sociales. ¿No parece la imagen que nos ofrece el selfi una versión contemporánea de la imagen de Narciso? ¿No resulta siniestro que haya personas dispuestas a perder la vida por ofrecer una imagen suya con la finalidad de conseguir un mayor número de likes y de comentarios? El número de entradas que podemos encontrar en Google por esta forma de actuar no deja de ser sorprendente. Todo por una imagen, por un enamoramiento pasajero que no deja de ser una pose, un simple y mero postureo con una finalidad concreta, unos instantes de fama. Ana Adell en su libro *Atrapados por Saturno* nos dice que a estas personas le sucede lo mismo que a Narciso, solo desean ser amados, aunque tanto la imagen de Narciso como la del selfi no pasa de ser un mero espejismo. Freud decía que el narcisista es aquel que pretende atribuir a sus deseos el poder de actuar sobre la realidad. La imagen falsa que nos ofrece el selfi define a la perfección esta patología.

Es posible que lo siniestro también tenga conexión con el desarraigo, que no está solo conectado con esta categoría sino también, como dice Heidegger, que es una consecuencia de la técnica y de su desarrollo, ya que esa evolución nos impide estar en casa. La globalización, una de las consecuencias que ha provocado, es un desarraigo masivo. La experiencia de lo siniestro se encuentra en estar fuera, en un lugar desconocido, no familiar, rodeado de personas con las que no existe confianza y a las que llamamos compañeros de trabajo, lejos del hogar, apartado de las costumbres que nos eran familiares. Antes hablábamos de la sensación de nostalgia por la protección perdida, podríamos enlazarlo aquí de nuevo. Fernando Castro nos recuerda que quizás la mejor traducción que tenemos para la palabra *Unheimliche* sea exilio, igual que sugiere Jacques Lacan. La historia de la humanidad, nos dice Fernando, podría caracterizarse por la mutación de la hospitalidad en hostilidad. Lo siniestro nos recuerda que, al huésped indeseado, materialización fantasmal de la fobia al otro, pero también manifestación de nuestro propio desamparo.

Es posible que haya una relación entre lo siniestro y lo cómico. Lo cómico pertenece al mundo de la fantasía, pero cuando lo cómico termina y vuelve la realidad, cuando se desvanece la imaginación, puede surgir la sensación de lo siniestro. Jorge Fernández Gonzalo pone un ejemplo diciendo que si tenemos un actor que se hace el muerto y le acercan polvos pica pica a la nariz y de repente estornuda, estamos ante una situación cómica. Pero si el actor sufriera un ataque yuviéramos la certeza de que de verdad estaba muerto y, aun así, estornuda, estaríamos ante una situación completamente siniestra. Cómico puede ser si observamos a una persona que está pisando una rata, pero para el que la está pisando es una sensación de asco que, según Eugenio Trías, es una categoría de lo siniestro.

Me gustaría terminar con las palabras de Eugenio Trías que expresa en su libro *Lo bello y lo Siniestro* cuando dice que lo siniestro es condición y límite de lo bello. Pone un estupendo ejemplo con la imagen de la *Venus de Boticelli*, uno de los cuadros que representa el ideal de belleza, con esa mujer que sobre una concha se dirige impulsada por el viento hasta las costas de Chipre.

Pero lo siniestro se encuentra en el origen de la historia que da lugar al nacimiento de Venus. Un padre (Urano) castrado, una semilla desperdigada por el mar, una historia de odio y maltrato, todo ello se encuentra tras el nacimiento de la diosa de la belleza. Si nos ponemos a pensar en ello, no deja de causar cierta desazón.



Podríamos concluir como dice Eugenio Trías que una de las condiciones estéticas que hacen que una obra de arte sea bella es su capacidad para revelar y a la vez esconder algo siniestro. Sin duda esa parte siniestra será capaz de suscitar el interés que toda obra de arte necesita. Se trata de ese punto de misterio que toda obra de arte debería incluir y que sin duda puede convertirla en interesante, una palabra que como decía Rosenkranz en su *Estética de lo Feo*, alberga en su significado que algo es contradictorio.

Categoría estética de lo feo

Conocemos la categoría estética de lo bello y podemos aplicar este concepto a diferentes momentos de la historia del arte. Además, se aprecia que esos momentos son cambiantes ya que el canon estético de belleza se va alterando dependiendo de la época en la que estamos hablando. No es lo mismo la representación del *Nacimiento de Venus* que hace Botticelli que la representación de *Las Tres Gracias* de Rubens, cuando la idea de la mujer abandona la idealización para acercarse más a la realidad cotidiana. Incluso a lo largo del siglo XX ese canon se ha ido modificando, dependiendo de la década de que estemos hablando, no es lo mismo la imagen de la mujer deportista y liberada que nos ofrecen los años 20 que los cánones de los años 50, donde el modelo era Marilyn Monroe, o algunas de las imágenes que aparecían en el papel cuché en los años 90. No digamos desde que Photoshop hizo su aparición en el ámbito tecnológico, pudiendo de forma fácil y accesible corregir, errores, manchas o ámbitos de luz.



Pero ¿cómo podríamos calificar dentro de la estética o aplicar a una obra de arte la categoría de lo feo? Lessing decía en el año 1766 que la pintura como arte de la imitación puede ser capaz de traducir la fealdad, pero cuando apelamos a la categoría de arte, este no es capaz de representarla. Es decir existe lo feo, tenemos este concepto en nuestra cabeza pero a nivel artístico resulta complicado de determinar.

Es posible que lo feo se refiera a unas características físicas que se alejan del estándar establecido. Ya comentamos al hablar sobre lo bello algunas características físicas de Sócrates que no parecían hacerle muy agraciado físicamente. Al mismo tiempo

aquello que semejaba hacerle feo por dentro le convertía cuando hablaba en puro, sabio y también bello. De ahí que Sócrates era feo cuando callaba, pero bello al hablar. El físico en este caso resulta irrelevante, e incluso nos lleva a renegar de lo bello, si viene acompañado de un interior que no es capaz de expresar sus conocimientos.

Umberto Eco en su libro *Historia de la fealdad* pone un claro ejemplo al respecto, que encontramos en la Guerra de Troya. Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta, huye con Paris a la ciudad de Troya. Helena representa el ideal de belleza, la mujer más bella sobre la tierra. Aunque su comportamiento moral no parece ser el más adecuado. Abandona a su marido para escapar con su amante, situación además que provoca no solo la guerra y pérdida de vidas de numerosas personas ajenas a esa situación, sino la total desaparición de la ciudad de Troya. Bella pero no necesariamente un modelo de virtud. La consecuencia de su belleza es la perdición de la ciudad y con ella, un gran número de vidas humanas.

¿Qué es aquello que consideramos feo? Rosenkranz decía que lo feo se encuentra en la ausencia de forma, en la deformación, en la incorrección. Da impresión de que estemos hablando de algunas características del barroco y la irregularidad de sus formas, incluso del manierismo, o bien de la sociedad de lo actual, donde la estética de lo freak parece imponerse cada día en los medios de comunicación. La belleza física ha sido sustituida por lo raro, lo extraño, lo deforme y, sobre todo, por el espectáculo que todas esas cuestiones puedan proporcionar a un espectador ávido de morbo. Lo feo decía Rosenkranz es el infierno de lo bello, y tal vez, encontremos en la palabra infierno una clave para comprender mejor su significado porque si observamos, por ejemplo, cuadros donde se representa el Juicio Final, es allí donde suceden las cosas más interesantes, donde aparecen los personajes o las situaciones que se salen de la norma. Interesante, puede ser una palabra que nos ayude a comprender lo que estamos explicando, pero vamos a definir esta palabra, como nos indica Rosenkranz, diciendo que interesante es aquello que en sí alberga una contradicción.



¿Podemos decir que una obra de arte es fea? ¿En base a qué se puede hacer esta afirmación? En algunas representaciones en las que Jesucristo está sufriendo un gran escarnio durante los momentos de la pasión, algunos pintores medievales incluían imágenes de sus torturadores con rasgos muy acentuados y caras que no parecen muy agradables. Pero que estos personajes sean feos no significa que la obra también deba serlo. En la obra de El Greco titulada *El Expolio* parece que dos personajes con cara de pocos amigos insultan a Jesucristo, incluso parecen deformar sus rostros como si estuvieran gritando para tratar de corregir un error. Estamos en una situación muy similar, dos personajes feos no hacen que el cuadro sea feo. Se acepta durante el Renacimiento y el Barroco la figura de un Cristo doliente que transmite una imagen compasiva. Se busca la identificación del espectador con el personaje. Otra cosa sucede con los personajes que rodean a Jesucristo. Hegel decía que con el cristianismo la fealdad aparece asociada a los perseguidores de Jesucristo, que tratan solo de buscar una mayor identificación con el personaje que sufre el castigo, que la mayoría de las veces aparece con un rostro idealizado y carente de toda expresión.

José de Ribera es un pintor que se especializó, entre otras cosas, en la realización de escenas de martirio, donde diferentes personajes parecen ensañarse con los torturados. Así podemos apreciarlo en escenas como *El Martirio de San Bartolomé* u otras mitológicas como *Apolo y Marsias*. Pero eso no puede llevarnos a calificar esas obras como feas, quizás entrarían dentro de la categoría de lo desagradable o lo truculento. Lo mismo ocurre con la representación que el artista hace de *Sileno Ebrio*, un personaje que muestra su prominente barriga mientras se encuentra borracho bebiendo sin parar. El cuadro no es feo, sino que muestra una de las características típicas de los pintores barrocos españoles que es la representación realista de los personajes que aparecen en la obra. La idealización quedaba reservada para otros autores. Ribera es uno de los que representa con gran

fidelidad personajes populares. Apuntaba Schiller en 1792 que “es un fenómeno común a nuestra naturaleza, que lo que es triste, terrible, incluso horrendo, nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y terror nos provocan a la vez rechazo y una fuerte atracción”. No se alejan estas palabras de una realidad que tiene que ver con el morbo o con la curiosidad por lo desconocido, que incluye las reacciones humanas en situaciones extremas.



Theodor Adorno se pregunta por la manera de calificar lo feo. En teoría lo feo sería la contraposición de lo bello. Pero el concepto de belleza, como ya hemos dicho, es cambiante, no solo con el tiempo sino que intervienen otros factores como el juicio o el gusto. Lo que para mí resulta bello puede que para otra persona reciba otro calificativo. Durante el barroco las imperfecciones en el cuerpo de la mujer se reciben como algo atractivo, en algunos casos excitante y no carente de deseo, una idea que se retoma durante el Romanticismo. Adorno dice que podríamos observar un paisaje pintado que ha sido devastado por la industria y que ha perdido el contacto que antes tenía con la naturaleza. También podríamos contemplar algunos cuadros que incluyen deformaciones físicas, cosas que podemos observar en ciertas obras del manierismo o bien del expresionismo, pero nos dice que la calificación de feo es una respuesta espontánea a esos fenómenos pero que carece de evidencia y no se explica suficientemente desde el punto de vista formal.

Los griegos antiguos establecieron un canon de belleza, que estaba basado en aquello que la comunidad consideraba como agradable. Pero es un canon cambiante, porque lo que para ellos era bello puede que en la actualidad tenga otra calificación, ya que los gustos y la especie en sí han cambiado con el tiempo. Los cánones idealizan, muestran un estándar que no se ajusta a la realidad. Algunas empresas en los últimos años han tenido que sufrir diferentes protestas en redes sociales, ya que los cuerpos

de las mujeres que aparecían en sus anuncios, no se ajustaban a la realidad evidente de los receptores del mensaje. Algunos reaccionaron y cambiaron el mensaje, adaptándose a una realidad demandada. El canon, aludiría por tanto a la belleza, a la perfección física, aunque como hemos visto los propios griegos también nos hablan de una belleza moral, que escapa a las acepciones meramente visuales y que no coincide con la belleza del cuerpo, separando lo meramente físico de lo intelectual. Cuando Manet presentó el cuadro de *Olimpia* en el año 1865 en el Salón de París, la obra fue un gran escándalo por el hecho de mostrar una mujer desnuda de forma realista. Quizás pudieron afirmar que el cuadro era feo. Si lo comparamos con el estándar al que estaban acostumbrados en ese momento, la representación del desnudo estaba aceptada, pero se reducía a pinturas mitológicas donde los personajes representados se encontraban idealizados. Otra cosa muy diferente, por eso la obra fue un escándalo, era la representación realista de un cuerpo desnudo. El problema de esta obra no es que fuera fea, sino que la persona representada podía ser cualquiera que encontramos en una esquina (de hecho la mujer que se representa es una prostituta), pero en realidad se podía identificar con un retrato de nuestra madre, nuestra hermana o nuestra esposa. Al hilo de esta obra nos decía Jung en 1932 que lo feo es hoy signo de transformaciones futuras. Es decir que lo que fue considerado como feo en su momento, puede que hoy sea apreciado como bello, ya que el gusto va cambiando y la forma de percibir la obra de arte tiene una acepción completamente diferente desde el momento en que se presentó *Olimpia* o el *Entierro de Ornans* de Gustave Courbet, hasta nuestros días. Adorno en su *Teoría Estética* decía que “lo proscrito, lo prohibido, atrae el ingenio artístico. El arte nuevo impide seguir manchándose con lo verdadero, lo bello, lo bueno”.



De todas maneras, la introducción de personajes populares no era ajena a las representaciones artísticas de algunos países. Como ya citamos con Ribera en España, estaba muy extendida durante época barroca. Algunos cuadros de la primera época de Diego Velázquez nos dan buena cuenta de ello. Quizás uno de los más conocidos sea el realizado poco después de su traslado a Madrid, *El triunfo de Baco*. Junto a una imagen semi idealizada del dios del vino, representa una serie de personajes populares que parecen sacados de una taberna cercana, para así posar en el cuadro. Nos muestran sin pudor, de forma realista, la imperfección de sus cuerpos, al tiempo que beben alegremente. Otros artistas de la época tampoco rechazaron este tipo de representaciones, como el citado Ribera, cuya serie de los sentidos, no evita detalles sobre lo desagradable de alguno de los personajes, o bien, algunos de los cuadros dedicados por Murillo a los niños que habían quedado huérfanos y se dedicaban al pillaje en las calles de la ciudad del Sevilla, tras la epidemia de peste negra que asoló la ciudad en el año 1647. Son escenas de género que quizás en ese momento se consideraban en un nivel inferior a la gran pintura y a las que los artistas flamencos tampoco renuncian. Lo que entonces se consideraba menor y que puede resultar feo o desagradable, nadie pone hoy en duda su valía como obras que se integran en su tiempo.



En otros casos se ha dado en identificar lo feo cuando los artistas volvían sus ojos a una fase arcaica e incluían en sus obras algunos de estos elementos puede que mal llamados primitivos. Las máscaras o cierto tipo de objetos de culto que fueron utilizados para infundir el miedo en las personas que crédulas los practicaban. El primitivismo está muy presente en los trabajos de los artistas de principios del siglo XX. Simón Marchan Fiz en su libro *Arqueología de la Modernidad en las artes* califica el primitivismo con algo eurocéntrico, por la fascinación que siempre ha sentido el hombre europeo por los otros, en cuya idea

no deja de latir un halo de colonialismo. Hasta ese momento tanto lo primitivo como lo etnográfico no formaban parte de la obra de arte porque se consideraban una categoría menor, más como algo folclórico que artístico, pero serán estos artistas de vanguardia, los que van a incorporar en sus obras estas representaciones, saltándose la idea de que no formaban parte de la cultura y del arte. No tenemos más que pensar en Picasso y en la primera obra cubista *Las Señoritas de Aviñón* (1907) donde varias de las mujeres que aparecen representadas portan en sus rostros lo que parece ser una máscara africana, una influencia que recibió el artista malagueño junto a algunas representaciones de la escultura ibérica. No es que solamente estos artistas trataran de representar la fealdad o bien la deformación de la realidad, sino que sus obras eran percibidas por el público como feas, no por los personajes representados, sino desde el punto de vista artístico. Recordemos que muchos de los movimientos de vanguardia adquieren sus nombres del desprecio de la crítica.

Algo parecido sucede con la abstracción que surge en esta misma época. No se trata de que las obras abstractas puedan ser calificadas como feas, sino que abandonan unos estándares de representación que habían sido aceptados de forma mayoritaria hasta entonces y se presentan como una novedad que se aleja de la costumbre para adentrarse en un nuevo camino, en una nueva idea y concepto de la manera de percibir el arte, a través de nuevas formas que tienen que ver con la geometría o con el color. Umberto Eco dice que los autores se las ingeniaban para sorprender al burgués, pero que el público al observar estas obras, no solo se sorprendía, sino que también se escandalizaba.

Todo el arte de vanguardia recibió el rechazo del régimen nazi en la exposición de arte degenerado montada por el estado fascista. Esta exposición itinerante recorrió varias ciudades de Alemania. Eric Micaud en su obra *La estética nazi* nos cuenta como esta idea del arte degenerado tendría cierta relación con la esterilización que se llevaba a cabo desde el año 1937, para evitar mezclas que alteraran la raza aria. La “esterilización artística” era tan importante como la otra, ya que las obras presentadas por judíos o degenerados, producía un efecto similar en el futuro de la raza germana, de como si fuera una escultura, debería ser moldeada por los “artistas” que se encontraban al frente del gobierno.

Al hilo de esto hay una anécdota curiosa que sucede a finales del siglo XIX, cuando existía, en algunos casos la creencia de que la imaginación de las mujeres embarazadas podía determinar la conformación de los niños que llevaban en su vientre. Las mujeres que fueran impresionadas durante su embarazo por un espectáculo horrible podrían engendrar monstruos. Eric Micaud nos cuenta una reseña satírica del crítico Louis Lery en la exposición de los impresionistas de 1877, cuando recomendaba que, si visitaban la exposición con una mujer encinta, pasaran lo más rápido posible delante del retrato de Cezanne, ya que ésta podía quedar tan impresionada que provocará una fiebre amarilla al niño antes de su entrada en el mundo.

Para los nazis el arte degenerado engendraba monstruos. Ellos apelaban a un tipo de arte que imitara el idealismo griego que encarnaba mucho mejor las virtudes del pueblo alemán. El arte degenerado representaba todo lo contrario a los ideales que debía reunir Alemania, cuyo arte debía girar en torno a la exaltación de la cultura germana y nórdica, representante de la pureza (aunque el modelo fuera el mediterráneo griego).

Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* sugiere que es posible encontrar lo bello en lo feo o bien en aquello que carece de interés. Esto enlaza con varios conceptos anteriores que tendrían que ver con la visión que Baudelaire nos ofrece del Flaneur, capaz de apreciar la belleza, en su paseo despreocupado, en aquellas cosas que no la tienen. Aquellos detalles que otros no han sido capaces de apreciar. Señala Sontag que el fotógrafo sigue los pasos del trapero, un término que había sido utilizado por Walter Benjamin, para referirse al historiador como una persona que construye a través de lo que nadie quiere. Uno de los ejemplos que aún estos dos conceptos sería el fotógrafo francés Eugene Atget, retratando aquellas calles olvidadas de París a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Al mismo tiempo este artista es citado por Benjamin como uno de los autores que conservan el “aura” en su trabajo frente a la distribución promiscua de la imagen que empieza a contemplarse en la época en la que el filósofo alemán escribe su *Pequeña historia de la fotografía*.



A finales de los 80 y principios de los 90 tuvimos un grupo de artistas que se decantaban por lo abyecto, en algunos casos rompiendo los límites de lo que se consideraba políticamente correcto. Cuando alguien se enfrenta a una obra de Mike Kelley, Paul McCarthy o Andrés Serrano, uno de los más conocidos, puede pensar que estamos ante una obra fea porque el contenido

roza lo escatológico. Es posible que solo se trate de una ruptura, como dice Hal Foster en su libro *Malos, nuevos tiempos*, con las vanguardias. Al igual que ellas rompieron temáticamente con lo que parecía establecido, el introducir este tipo de temática que no se había tocado hasta el momento (tenemos de forma somera un ejemplo en la obra de 1929 realizada por Salvador Dalí que se llama *El Juego Lúgubre* o las latas presentadas por Piero Manzoni que contenían *Mierda de artista* en los años 60) sirve para plantarse ante lo que el arte de ese momento estaba ofreciendo e introducir una nueva vía que no había sido explotada hasta entonces. ¿Podemos considerar estas obras como feas? Más que feas serían desagradables, escatológicas, vomitivas en algún caso, pero la idea de feo sigue rondando en el ambiente sin que hasta el momento podamos encontrar una definición exacta. Umberto Eco alude al pudor como aquello que le impide a la sociedad occidental apreciar estas obras como bellas. Un pudor que incluye en su definición a la palabra recato, pero que admite una segunda acepción que tiene que ver con el hedor y el mal olor. El ser humano no se encuentra cómodo frente a los excrementos, se consideran feos porque nos son repugnantes y por ello se tiende a no representarlos.



Adorno dice que quizás podamos apreciar lo feo en lo kitsch con esa imitación abigarrada (la mayoría de los casos) del original que tratan de representar. Lo kitsch es un producto de consumo, un consumo que se antoja improductivo porque su uso solo sirve para activar el recuerdo. Pero como simple imitación de la realidad no se presenta como si fuera feo, de hecho, lo kitsch está completamente de moda y si alguien no tiene un objeto kitsch en su casa que levante la mano. Adorno nos dice que lo kitsch esconde la belleza con solo una apariencia, es decir que se dedica a tapizar la belleza, pero eso no significa que se oponga a lo bello porque es eso lo que trata de ofrecer, una sensación placentera y agradable bien a la vista o a la mente.

Así que tenemos un montón de acepciones para calificar lo feo. No sabemos realmente cual nos sirve para definir una obra de arte como tal. Los límites entre la calificación de feo en la obra de arte se diluyen y se acercan más a estas otras palabras, que podían ser ámbito de estudio en otras categorías estéticas. Algunas de ellas son: grotesco, truculento, desagradable, abyecto, macabro, cómico, deforme, anticlásico, primitivo, terrorífico, viejo, kitsch, escatológico, pecaminoso, repelente, disarmónico, friki, siniestro, infernal, voluptuoso, monstruoso, horroroso....

Categoría estética de lo kitsch

El origen de la palabra Kitsch hay que buscarlo en Alemania en la segunda mitad del siglo XIX, ligado a conceptos que tienen que ver con el cambio de estado de algunos objetos. Por ejemplo, se asocia en ese momento a la idea de adecentar muebles de manera que parezcan viejos, tratando de engañar al que pueda verlos y que sea capaz de dar una apariencia de lo que realmente no es.

Umberto Eco nos dice que algunas definiciones de lo kitsch lo interpretan como algo que tiende a provocar un efecto pasional en vez de permitir una contemplación desinteresada. En cambio, otros consideran lo kitsch como una práctica artística que trata de adquirir un mayor estatus, al mismo tiempo que también sirve al comprador para adquirir un nivel superior, imitando para ello o apropiándose del arte que se expone en los museos.

Clement Greenberg publicó un texto en el año 1939 titulado “*Vanguardia y kitsch*” donde hace una distinción entre dos tipos de público. Uno más elevado que identifica con una educada élite cultural capaz de aceptar los movimientos de vanguardia. Por otro lado, tendríamos a una masa de personas que emigraron del campo a la ciudad, donde aprendieron a leer y escribir y que allí también deseaban tener acceso a la cultura. Tengamos en cuenta cuando leemos esto la fecha en la que está escrito el

texto y también la utilización que se hace de la palabra masa, que otros autores en esa misma época, utilizan también en tono despectivo. Bien, pues estas masas populares insensibles para acceder a esa cultura genuina podían acceder a un sucedáneo que hemos llamado kitsch, una manera de definir un tipo de distracción que la cultura también puede proporcionar, pero sin profundizar como vemos en otros valores que no estarían al alcance de todos. Mientras que la vanguardia imita el acto de imitar, lo Kitsch imita el efecto de la imitación. Cuando la vanguardia crea una obra artística pone en evidencia los procedimientos que conducen a ella y los elige objetivo de su propio discurso mientras que lo Kitsch pone en evidencia las reacciones que la obra ha de provocar y elige objetivo de su propia operación la reacción emotiva del consumidor.

Una de las diferencias que establece Greenberg entre la obra original y el kitsch es que, este último, puede producirse mecánicamente y que se integra en el mercado, de manera que cualquiera puede tener acceso a él. Se plantea como una inversión que a nivel de producto sirve para obtener un beneficio a quien ha apostado por él. Estas premisas no serían aplicables a otro tipo de obras.

Estas ideas llevarían a los regímenes fascistas o comunistas que existían en Europa en la primera mitad del siglo XX a perseguir la vanguardia ya que parece imposible elevar el nivel cultural de las masas. Para llevarlo a cabo hacen descender la cultura a su nivel. Las obras de vanguardia no sirven para la propaganda que es lo que ambos regímenes pretenden y por ello deciden utilizar otro tipo de material de más fácil circulación.

De modo que, si el término kitsch tiene un sentido, no es por que designe un arte que tiende a suscitar efectos, porque en muchos casos el arte también se propone este objetivo. Tampoco es un arte que utiliza recursos aparecidos en otro contexto, porque esto puede suceder sin necesidad de caer en el mal gusto. Kitsch es la obra que, para lograr que se justifique su función estimuladora de efectos, se pavonea con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas.

Adorno se refiere en su teoría estética a las diferentes formas de calificar lo feo, como una categoría que se contrapone a lo bello o bien como un lugar de encuentro con sus propias características. Esta idea de fealdad habría surgido al irse apartando el arte del ideal que se había establecido en época clásica, donde la belleza solo podría encontrarse en el retorno permanente al clasicismo. Así que lo arcaico, o algunos elementos propios del primitivismo como por ejemplo las máscaras, que fueron recogidos y recuperados por las vanguardias artísticas, formarían parte de esta calificación, no porque estuvieran en realidad mal realizados sino en muchos casos por el miedo que transmitían esas imágenes. Lo feo para Adorno es un concepto ambiguo cuya ambigüedad procede de aquello que el arte había rechazado y metido en el saco de esta categoría, aspectos que en muchos casos tenían que ver con la sexualidad, la violencia o la muerte.

Lo kitsch para Adorno sería después de lo visto en este último párrafo lo bello en tanto que es feo. Se trata de una cobertura que sirve para cubrir lo que en otros tiempos fue contradictorio, pero que gracias a esa cobertura se encuentra ausente. Esta idea del envoltorio aparece unido a lo kitsch, con la finalidad de cubrir aquello que debe ocultarse para ofrecer una visión agradable capaz de conectar con el gusto de un grupo importante de personas que pretenden conseguir con ello un ascenso a nivel cultural.

Hal Foster por su parte nos dice que lo Kitsch tiene que ver con la historia de una patraña. Eduardo Paolozzi que juntaba portadas de la revista *Time* llamaba a sus obras patrañas, ya que el material para la historia podía ser también material para la crítica. Es posible que el programa político que se impuso después de la destrucción de las torres gemelas tenga que ver con esta idea. Existe una conexión que lleva a la falta de cuestionamiento de estas imposiciones y que asocia lo kitsch con la lágrima fácil, una idea de desvalimiento que también está unida a lo cuqui y que parece hacerse presente en multitud de objetos y representaciones que tenemos u observamos en la actualidad. La indefensión aprovechada en beneficio de unos intereses políticos que terminan por limitar la libertad e imponer restricciones en un momento donde se impone el silencio asociado con la empatía del suceso.

El kitsch comercia con los sentimientos falsos. Con la llegada de los nazis al poder podemos identificar un sentimiento parecido. En 1933 gran parte de la burguesía alemana parecía atrapada entre dos valores contradictorios: por un lado el ascetismo laboral y por otro la exaltación del sentimiento. Este sentimiento kitsch tenía que ver con una mezcla de un mojigato que parece no enterarse de lo que está pasando y un deleite por lo que estaba sucediendo, un sentimiento reprimido y acrecentado. Estas ideas llevadas al mundo del arte fueron calificadas en esa época por Hermann Broch como el mal en el sistema de valores del arte. Un comportamiento que lo único que hizo fue fomentar la ilusión de las masas sobre la forma dominante de gobierno que ya sabemos cómo terminó y que se hizo patente en otros regímenes del momento como el de Mussolini en Italia o el de Stalin en la Unión Soviética.

Una aparente capa de desilusión mezclada con autoritarismo, opresión y muerte. Son sentimientos fáciles de vender, a los que todo el mundo puede acceder pero que nadie puede poseer. Quizás podamos establecer una conexión con algunos de los populismos de derecha o izquierda que pueblan nuestra stampa política de la actualidad y que no se encuentran lejos de estos planteamientos.

Al hilo de estas palabras Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser* de 1984 argumentaba que el kitsch es fundamental para el ser humano. Tener constancia de que la existencia humana es buena a pesar de todo lo inaceptable que hay en ella. Esa realidad de muerte y catástrofe que es capaz de cubrirlo todo porque la verdadera función del kitsch es ocultarla tras una

cortina. Dice este autor que el kitsch tiene dos lágrimas, la primera es la que dice que bonito ver a ese niño corriendo por el campo, la segunda es la que dice qué hermoso es que a toda la humanidad nos conmueva ver a ese niño corriendo por el campo. Es la segunda lágrima la que hace kitsch al kitsch.

Simon May nos dice que se ha arremetido contra lo kitsch no sólo por propagar el mal gusto estético sino además por ser corrupto y corruptor en el plano moral. Herman Broch decía en la primera mitad del siglo XX que al autor de lo kitsch hay que enjuiciarlo como un proscrito desde el punto de vista ético, un delincuente que quiere el mal radical. Viendo como el arte podía estar expuesto a la terrible amenaza de las falsificaciones, está claro que no llegó al momento en que el arte pop realizaba las obras seriadas con la única finalidad de orientarlas al mercado. Broch decía que el kitsch era el anticristo, no sabemos si con la misma visión que se le daba en la edad media, ese ser monstruoso cargado de fealdad que había venido para llevarse todo lo bueno que había en la tierra o quizás el anticristo que sería igual que Cristo, hablaba como él, actuaba como él pero que en realidad era el mismo diablo revestido de una capa de kitsch.

Creo que a estas alturas podemos tener claro que lo kitsch, como dice el diccionario de Oxford, se caracteriza por una pretenciosidad que no tiene valor. Hablaremos más adelante como el souvenir es tremendamente Kitsch.

Robert Solomon dice que son seis las características de lo Kitsch y son las siguientes: provoca emociones inmaduras, manipula nuestras emociones (en esto coincide con el concepto de posverdad tan de moda actualmente), suscita sentimientos falsos, da expresión a emociones fáciles y superficiales, es autocomplaciente y nos procura una versión tergiversadamente benévola del mundo. En resumen, dice Simon May, lo kitsch es pura artificiosidad, moral perversa y mal gusto, emociones ramplonas, estética chabacana y populachera y un optimismo ingenuo.

Simon May establece una diferencia entre lo cuqui y lo kitsch diciendo las virtudes de las que carece este último. Por ejemplo, nos dice que lo kitsch no alberga la idea de lo siniestro, porque no tiene ese punto que se adentra entre lo conocido (familiar) y lo desconocido. Lo kitsch no es radical ni inventivo, ni sorprendente sino convencional y cargado de nostalgia. Las emociones kitsch son reconfortantes, expulsando lo doloroso, lo preocupante, lo desalentador. Los materiales kitsch están en el repertorio, son fáciles de asimilar y conformistas. Lo kitsch retrata un mundo falso.

Y es que lo kitsch tiene un punto clasista en el cual el rol social juega un papel muy importante. Existe un punto de imitación ya que se trata de emular o ridiculizar con aceptación el gusto de la clase social más alta. Una aspiración de prestigio y auto exaltación, una apariencia que se regodea en la propia fachada que representa. Se toma en serio a sí mismo y a sus representaciones. Frente a idea de simulacro expresada por Baudrillard, lo kitsch reclama su originalidad, jamás reconocerá que es una falsificación, una apropiación modificada.

Original y copia son uno de los síntomas de nuestro tiempo. Imitación hay por todas partes. Más que imitación se produce una estandarización del gusto que intenta ser accesible a todo el mundo. Pero el mercado es capaz de adaptarse a todos los bolsillos realizando los mismos objetos con diferentes coberturas para diferenciar a unos de otros. Si no es posible acceder a uno se podrán adquirir otros que se parezcan a los primeros. El nacimiento de la marca implica que se produzca la imitación que siempre encuentra un público dispuesto a acercarse a esta nueva forma de consumo donde la apariencia preludia parte del postureo que se aprecia en las redes sociales. El arte contemporáneo no es ajeno a toda esta vorágine y la apropiación se ha convertido en uno de los principales elementos de creación.

Un mercado global necesita transoriginalidad, es decir, originalidad que valga para cualquier cultura, en cualquier lugar, en cualquier momento. Sin embargo, la autenticidad, así como la originalidad son conceptos modernos asumidos solo por la retórica kitsch. (Santamaría 2019: 46)

El kitsch tiene que ver con la idea de posesión y también de acceso a un nivel al cual de otra manera sería imposible llegar. Pero se trata de una experiencia falseada. Completamente kitsch es una reproducción de la Torre Eiffel que decore alguna de las estanterías de la habitación. Walter Benjamin decía que debería existir cierta distancia entre el hombre y la obra de arte para que de esta manera pudiera apreciarse mejor su contenido, pero la reproducción masiva de obras ha llevado al hombre a interiorizar esas obras, aunque no se conozca realmente su significado. Se han interiorizado como iconos.

Cuando alguien adquiere una Torre Eiffel, no estoy realmente seguro que sea consciente de la importancia y la revolución que supone en los edificios el uso del hierro y el acero. Estos materiales permiten elevar los primeros rascacielos en la ciudad de Chicago y después ser usado en otros países occidentales, en el caso que nos ocupa en la arquitectura de la ciudad de París a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Al adquirir un souvenir de este tipo se está pagando por un icono de la ciudad de París, de Francia y por extensión mundial, debido a la reproducción a la que se ha visto sometido.

Lo kitsch requiere de una transacción económica, es lo único que demanda para pasar a formar parte de los avatares vitales del dueño, estamos hablando del recuerdo que genera su observación posterior. Eso sí, de una manera reducida. Toda la historia y el arte de esa obra se concentra en un objeto que no pasa de ser una reproducción en pequeño tamaño, ni siquiera realizada en los materiales originales. Una copia más de los millones que se generan en las fábricas cada día. Claro que si el souvenir está estandarizado y la mayoría de los turistas lo adquieren supone también una manera de igualar a cada uno de ellos. Poseen en sus casas el mismo objeto que seguramente no les dice nada más que el lugar que han visitado, creando una sensación de

nostalgia por ese momento que les sacó de la rutina y el estrés. Se trata como dice Fernando Castro de convertir “la memoria en una tienda cutre de souvenirs”.

Y es que lo Kitsch tiene un halo de modernidad que ya había sido comprendido por algunos pensadores a lo largo del siglo XX, aunque no trata de reconocerse como una imagen original sino como un dominio de lo artificioso que también impregna la vida moderna. Es una promesa de felicidad que termina convirtiéndose en una frustración, es un quiero y no puedo, aunque mientras quiero creo que puedo. Lo kitsch dice Fernando Castro en su libro *Estética a golpe de Like* es una expresión estética de la autodecepción y el engaño, es el reflejo más radical de la imagen del vacío de valores.

Frente a esa idea expresada por Benjamin (y otros autores como el citado Greenberg al principio de este texto) de que la cultura y sobre todo el disfrute de la obra de arte debería estar o más bien estaba solo al alcance de unos pocos, la cultura de masas ha liberado lo kitsch y se ha convertido en la forma de representación de la belleza contemporánea, bello en cuanto feo como decía Theodor Adorno. Lo kitsch ha banalizado algunos conceptos que se habían visto de forma trágica en el pasado imponiendo una falta de gusto que camina pareja al desarrollo de los medios de comunicación de masas y las redes sociales.

Existe una demanda de este tipo de objeto y lo que se ofrece al público no deja de ser lo que el comprador reclama. Objetos en muchos casos donde la barroquización encuentra su máximo exponente con formas complicadas y cargadas de decoración por todas partes. El turista demanda, en ocasiones, algunos de los estereotipos del país sobre los cuales ha escuchado o leído. Sería extraño para un autóctono comprar una figurita de una bailadora de flamenco en la ciudad de Sevilla con intención de colocarlo en una de las estanterías del salón, quizás pueda ser un anticipo de la categoría estética de lo cutre, pero no para un inglés que visita por primera vez España e identifica el baile flamenco como símbolo del país en el que acaba de pasar unos días. El flamenco es un estereotipo español para los extranjeros cuando, en muchos casos, queda reducido a los turistas que visitan la zona de Andalucía, pero del cual se desconoce prácticamente todo si subimos más allá de Despeñaperros. La bailadora de flamenco es un souvenir completamente kitsch y se identifica con todos los calificativos que estamos describiendo.

Categoría estética de lo cómico

Decía Aristóteles en su poética que la comedia es la imitación de las personas de baja estofa, pero no consiste en imitar cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo. Lo cómico es un efecto y una fealdad que no contiene ni dolor ni daño. Igual que la máscara cómica, es algo feo y deforme, pero sin dolor.

Frente a la tragedia que imita actos o situaciones excelsas, la comedia pretende imitar lo defectuoso, lo imperfecto (aquello que en Grecia se asociaba con lo feo).

Aristóteles decía que el arte serio está por encima del humor, del sarcasmo y de la broma que sería una forma baja de imitación. Lo defectuoso para Aristóteles no debe ocasionar dolor, no debe asustar o desagradar al espectador, ya que si consigue estos efectos. no hablaríamos de comedia sino de terror.

Frente a estas ideas del filósofo griego en el romanticismo dicen que la naturaleza humana no se manifiesta en sus grandes logros sino también en sus sinsentidos, tropiezos y deficiencias.

De todas maneras, habría que tener en cuenta que la manera de acercarse a lo cómico varía según los lugares y las culturas. También se trata de una percepción que se recibe de forma distinta dependiendo de la época artística de la que estemos hablando. Se trata de una puesta en cuestión del conflicto que existe entre lo serio y la risa, el placer y el dolor, lo alto y lo bajo.

Bergson en su libro sobre la risa publicado en 1899 nos dice que esta es un fenómeno humano, al mismo tiempo se trata de una capacidad humana. Fuera de lo humano no hay nada cómico. Un paisaje, dice, no puede ser cómico, podrá ser bello, sublime, tal vez feo, pero sin intervención humana no existe lo cómico. El acto de la risa se asocia con la insensibilidad. La risa está desprovista de cualquier tipo de afecto. En el caso de que sintamos afecto por esa persona, la risa será olvidada por unos instantes. La risa es un hecho social, no seríamos capaces de saborearla igual en silencio. La risa es siempre la risa de un grupo. Bergson dice que prestamos atención al sujeto cómico que puede ser la figura de un distraído o bien el poseedor de algún vicio o defecto que podamos imitar. Cualquier deformidad imitada por una persona bien conformada puede llegar a ser cómica.

También resulta cómico cualquier incidente que pueda distraer nuestra atención hacia los aspectos físicos y materiales. Por ejemplo, alguien está haciendo un discurso subido en una silla y de repente se cae de ella.

También lo repetitivo tiene relación con la comedia. Esta repetición puede ser de palabras, frases o situaciones. Algo que enlaza con el gusto del ser humano y que podemos apreciar en distintas sagas de películas o sitcom.

El hombre no es solo el único animal que ríe sino también el único que puede provocar un gesto cómico. Solo nos reímos de un animal cuando nos recuerda alguna actitud o expresión humana. La risa es un gesto con el que la sociedad responde a otro gesto, un correctivo que persigue el perfeccionamiento del grupo social, un fin que es útil desde el punto de vista de la comu-

nidad, aunque no necesariamente moral. Todo aquel que no se amolda a su grupo social se convierte en blanco de sus chanzas con independencia de la índole moral de su actitud o de su carácter porque lo que la risa sanciona no son defectos morales sino la inflexibilidad del aislamiento. La risa funciona como un correctivo que disuade a los individuos de caer en un ensimismamiento narcisista que les impediría adaptarse con éxito al grupo social.

Baudelaire hablaba de una situación cómica en la superioridad. La risa se produce al comparar nuestra situación con la situación no favorable de la persona ajena. “Yo no me caigo, yo camino derecho, mi pie es firme y seguro. No sería yo quien cometería la tontería de no ver una acera cortada o un adoquín que cierra el paso” esto piensa el que ríe y con ello demuestra pensarse superior. En su libro de mediados del siglo XIX *Lo cómico y la caricatura*, plantea el mismo tema que se planteaba en el libro/película *El nombre de la Rosa* cuando dos monjes discuten sobre la risa afirmando el más anciano al que llaman Jorge de Burgos que Jesús jamás rio, conoció la cólera o el llanto, pero en ningún momento del evangelio se afirma que riera. El otro monje, Guillermo de Baskerville, le replica que la risa es un atributo humano, que los animales no ríen y contesta el primero que sí, que la risa es un atributo humano, al igual que el pecado. En la tradición cristiana nos dice Baudelaire que la risa no es considerada como un valor positivo. La superioridad del que ríe sería satánica pues es el diablo el que marca las diferencias entre los seres humanos para crear la discordia. Según la tradición derivada de un evangelio apócrifo Cristo nunca rio, así aparece en la Epístola de Léntulo.

Esta discusión duró varios siglos, bien es cierto que los padres de la iglesia invitaban a disfrutar de una santa alegría, prueba de ello son algunos textos jocosos que circulaban en la edad media. Además, estaba permitido cierto tipo de licencias durante las celebraciones de carnaval con representaciones grotescas del cuerpo, parodias de cosas sagradas y una relajación en el lenguaje. El pueblo se vengaba del poder señorial y eclesiástico mediante representaciones teatrales que anulaban el miedo a la muerte, el terror a las epidemias o a las desgracias ocurridas durante el año.



Gracias a las pinturas de Peter Brueghel conocemos el mundo de los campesinos con sus fiestas, grosería y deformaciones. Según Hauser, los que quieren representar su propia vida son los grupos sociales satisfechos de su condición, no los que todavía están oprimidos y aspiran a un cambio en su estatus.

Pero otros como Bernardo de Clavalar se posicionaban en el siglo XII contra la risa. Bernardo de Claraval prevenía sobre los efectos de la risa en una carta a su hermana, allí decía: “es un error que alguien ría cuando debe llorar. Por ello se dice que la risa es un error, porque quien ríe, no tiene el día de su muerte en la propia mente. No dijo el Señor felices los que ríen sino felices los que lloran. Por lo tanto, hermana, evita la risa, casi tanto como un error y permuta la alegría temporal por el luto”.

Una de las formas de caracterizar la ironía sería a través de la caricatura. La caricatura moderna nace como instrumento polémico frente a una persona real o frente a una categoría social y exagera un aspecto del cuerpo para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico.

Rosenkranz consideraba la caricatura como una especie de redención estética de lo feo, la buena caricatura introduce la exageración como una hermosa representación que hace un uso armónico de la deformación. La caricatura es la forma extrema de lo feo, pero precisamente por eso, por su reflejo determinado en la imagen positiva que distorsiona, deriva en comicidad.

Alberto Santamaría dedica un apartado en su libro *Políticas de lo sensible* al tema de la risa. Alude a la pintura del siglo XV y dice que en algunos casos algunas de las emociones que provocaban la risa estaban ligadas a otras que representaban situaciones trágicas. Si nos fijamos en el *Retrato del bufón Gonella*, una obra de 1445 realizada por Jean Fouquet donde representa una iconografía propia del escarnio de Cristo destacando la risa del bufón. Esta idea de partir de modelos elevados fue habitual en el siglo XVI ya que no existían otros modelos. El humor es posible porque se conoce el dolor y la tragedia.



Platón decía en *La república* que la risa traspasa el marco de lo individual y viene a cuestionar el concepto de orden y justicia. Así es posible que lo inferior se convierta en tema supremo y lo trascendente sea lo banal produciéndose una posibilidad de invertir la jerarquía.

A finales del siglo XVI la risa comienza a ocupar un territorio nuevo, a crear su propio espacio de representación. Esto tiene que ver con una nueva sensibilidad, con una nueva aceptación del cuerpo como territorio sensible y, por tanto, social y político.

La risa proviene en esta época de la destrucción de las formas establecidas (feo, deforme, deshonesto, indecente, indecoroso e inconveniente). Quizás la forma que tiene Rubens de representar el cuerpo festivo delata una nueva manera de pensar el cuerpo, un cuerpo en un contexto social diferente. Una representación que a veces roza lo grotesco.

Esto lo podemos apreciar en la representación que hace de *Sileno*, una figura no tan importante, un dios de segunda categoría, un borracho, pero su embriaguez crea algo atractivo y repulsivo al mismo tiempo. Según nos cuenta Virgilio dos pastorcillos y una ninfa descubren a Sileno borracho y dormido, lo despiertan, lo coronan con ramas y le untan la frente con un jugo de bayas. Rubens lo representa con un cuerpo que ya no se cuida hace mucho tiempo. En la obra de 1610 está tan borracho que parece perder el equilibrio, está a punto de arrancarse a cantar, porque, según parece, su voz era muy apreciada entre los que le escuchaban.



Algo similar observamos en la obra *El rey bebedor* de Jordaens, una nueva manera de representar el cuerpo, donde lo grotesco y lo cómico parecen encontrarse. La risa pasa a ser un rasgo de desenfreno y la antesala de un llanto sin fin en el futuro. También circulaban grabados que eran conocidos por las clases populares, comprados tanto por la clase alta como por algunos comerciantes. Las clases populares pueden reírse de los grabados en los cuales se ridiculizaba lo elevado, si previamente conocían lo elevado, si habían tenido contacto con ello. Un arte que habrían observado en iglesias y palacios y que habría sido utilizado para inculcar valores morales al pueblo.



En *El carro de la cosecha* de Thomas Gainsborough trata de representar la vida campesina. Sería un grupo de campesinos que están celebrando el fin de la cosecha, una fiesta de los cuerpos donde beben y comparten cerveza tras un duro año de faena. Parecen haberse detenido para subir al carro a una muchacha a la que tratan de subir para que se una a la celebración. El juego de diagonales nos recuerda lo elevado por ejemplo si lo comparamos con *El descendimiento de Cristo* de Rubens, pero el tema no tendría nada que ver. En este último se representa lo elevado en un cuadro religioso y en otro lo que tenemos es un tema profano.

En el arte contemporáneo también es posible observar la ironía en obras de Marcel Duchamp. Por ejemplo en las obras que realiza desde el año 1913 y que conocemos como ready made. El arte pop retomará esta idea años más tarde con esa recreación de objetos de uso diario o en las latas presentadas por Piero Manzoni con carácter escatológico.

La ironía acepta la opinión del interlocutor, no se enfrenta de forma directa al adversario, aunque si intenta que caiga en su propia contradicción o bien en el absurdo. Con respecto a la ironía Víctor Lenore en su libro *Indies Hipsters y pagafantas* dice que en el apartado sentimental de la posmodernidad, es sumamente importante la alegría de sentirse superior a las víctimas imaginarias. La ironía funciona como escudo que nos defiende de la crítica. Lo mismo pasa en la vida cotidiana. La ironía es el estilo más defensivo, que nos permite esquivar la responsabilidad por nuestras elecciones, tanto estéticas como de cualquier otro tipo. En resumidas cuentas: una actitud muy parecida al cinismo.

Duchamp parece influenciado por el tratamiento que el arte debe dar a la imagen a principios del siglo XX. Otros movimientos de vanguardia estaban intentando adaptar esa imagen a los nuevos avances que se producían en la técnica y en los transportes siendo el futurismo uno de los planteamientos que más se acercaba a ello. El propio Duchamp participa de ello cuando realiza *Desnudo bajando la escalera*, una versión que se encuentra a caballo entre el cubismo y el futurismo. Las imágenes de esta época abandonan la finalidad espiritual que hasta entonces habían tenido para dedicarse a otros aspectos que tienen que ver con el consumo, la comunicación, el transporte. Duchamp en 1913, cuando presenta sus primeros ready made, nos dice José Jiménez en su libro *Crítica del mundo imagen*, toma conciencia de un mundo dominado por la técnica. En ese ambiente el arte no podía seguir aspirando a situarse de manera exclusiva en el ámbito de la creación. Todas las imágenes estaban ya dadas, por eso se debe buscar un nuevo camino para el arte a través del objeto encontrado, a través de la ironía que inquiere al espectador.



Existe una relación entre lo cómico y lo siniestro. Robert Pfaller decía que lo cómico es lo que resulta siniestro para los demás. Cuando el velo de la fantasía cae, lo cómico se vuelve siniestro. Lo que resulta cómico para nosotros resulta siniestro para los desprevenidos e ingenuos. Lo cómico se sustenta por el velo de lo imaginario, una vez que atravesamos la fantasía, nos encontramos con el oscuro abismo de lo real, una singularidad horrenda y desbordante. Para que el fenómeno de los fantasmas nos resulte perturbador debemos de haber dejado de creer en ellos, es la única manera de que esa situación pueda inquietarnos. Para que lo siniestro tenga lugar es preciso una ilusión en la que llegamos a creer, mientras que en lo cómico esa ilusión está en suspenso.

Me gustaría terminar con una visión sobre lo cómico que nos aporta Walter Benjamin en relación al cine y al tratamiento que el cine hace de la comedia. Benjamin pensaba que tanto el arte como el cine deberían cumplir una función social. Si se alejaban de esta función también se alejaban del público que pasaría a concebir tanto el arte como el cine como un mero entretenimiento, una manera de pasar el tiempo, estar distraído. ¿Cuál es la reacción de la masa ante un Picasso? En el momento en que habla Benjamin, Picasso era reconocido por la crítica, pero el público general le despreciaba porque su obra no era entendida por ellos. Pero esa es una cosa que no ocurre con una de las estrellas de cine del momento. Charles Chaplin era reconocido y venerado por todo el mundo gracias a las películas que había realizado. Los dos son artistas, pero uno de ellos accede desde un planteamiento elevado a un público que le rechaza o no le comprende, mientras el otro llega al público a través de las pantallas de cine y utilizando la comedia para ridiculizar diferentes situaciones humanas.

El cine, como arte, sobre todo en los años 20, debía ser popular, sino nunca sería considerado como arte. Es sabido que Benjamín admiraba el cine soviético por su vertiente educadora de la sociedad o bien el cine de vanguardia y que le repugnaba el producto realizado en Hollywood, pero parece sentir un respeto especial por la comedia y por la figura de Charles Chaplin, ya que lo pone a la misma altura que Picasso en su libro sobre la reproductibilidad mecánica cuando afirma: “La masa más retrógrada, ante un Picasso, se invierte en progresista, por ejemplo ante Chaplin”.

El acercamiento al cine de la generación intelectual de los años 20 se produce como una reacción a la alta cultura, en la línea de movimientos contemporáneos como el surrealismo o el dadaísmo. La exaltación de las películas cómicas, del cine de consumo popular, era una forma más del rechazo al arte con mayúsculas.

No se trata de una película que juegue con el shock, aludiendo a planos y contraplanos, ni panorámicas, sino que se trata solo de la evolución de un personaje en una situación concreta, unos veinte minutos en los cuales a ese personaje se le explota desde todos los ángulos, llevándolo al paroxismo del absurdo, creciendo en un ritmo y confusión que suele terminar en una persecución del mismo. En esto, Chaplin era un maestro. Antes de que el cine se hiciera tan frecuente, dice Benjamin, los dadaístas trataban con sus mensajes de producir en el público una conmoción que luego logró Chaplin de modo mucho más simple y natural. Quizás está bien para darse cuenta que Benjamin piensa que una obra, aunque tenga éxito y sea popular, no queda descalificada por ello.

La ausencia del shock también sería un elemento importante, los shocks en el cine actual son continuos con cambios de plano y de cámara que se producen de forma continua, escenas que duran unas milésimas de segundo y cambian para sucederse sin fin. Benjamin decía que estos shocks se producen cuando un personaje irrumpe en la escena, aunque no haya habido un cambio de plano en el montaje o bien cuando en un mismo plano se reúnan objetos heterogéneos. El montaje, aunque sea el montaje dialéctico se asemeja a un collage. El espectador está a merced del montaje que decide cuando se pasa de una imagen a otra. Esto le sacude de un modo contemplativo y lo asemeja a una situación que se parece a la de la realidad actual, donde nos encontramos bombardeados por un montón de estímulos.

Categoría estética del horror

La emoción más antigua y más fuerte de la humanidad es el miedo, y el miedo más antiguo y más fuerte es el miedo a lo desconocido. Pocos psicólogos pondrán en duda este hecho, lo cual debe garantizar para siempre la legitimidad y dignidad del relato fantástico y de horror como género literario. Esto nos recuerda la primera vez que se habla sobre la figura de un fantasma en un texto escrito. Fue Plinio el Joven en una carta que envía a Licinio Sura en el año 109 d.c. Parece que hay una persona que compró una casa sin saber que en su interior vagaba una presencia que podríamos identificar con un fantasma, ya que se escuchan extraños ruidos parecidos al sonido del hierro y un estrépito de cadenas que primero se oían más lejos, pero poco a poco se iba acercando. El fantasma era descrito como “un viejo consumido por la delgadez y la suciedad, de larga barba y cabello erizado, en los tobillos llevaba grilletes, en las manos cadenas que agitaba”.

Algunos autores han tratado este estatus del miedo en la actualidad llevándolo al momento de escuchar noticias en televisión. Lo siniestro, como elemento transformador de la realidad cotidiana, sería no tener acceso a ese tipo de noticias durante un largo periodo de tiempo. El miedo en las sociedades desarrolladas ya no tiene que ver con pasar hambre sino a perder el estatus que se ha construido. Una mala noticia que puede llegar con la pérdida del empleo o la falta de reconocimiento del rango social al que se ha llegado a pertenecer. Pero mientras las necesidades básicas estén satisfechas o exista un sistema de protección social que pueda proveer esas necesidades, el miedo se reduce al tiempo que se elevan las demandas de seguridad que permitan mantener las propiedades adquiridas. En eso consiste básicamente la libertad. Tener la seguridad de que lo que adquieres o construyes con tu esfuerzo es tuyo o bien en un futuro cercano, de tus herederos.

El atractivo de lo espectral y macabro es generalmente escaso porque exige del lector una cierta dosis de imaginación y una capacidad de evasión de la vida cotidiana. Son relativamente pocos los que pueden sustraerse lo suficiente al hechizo de la rutina diaria para responder a las llamadas del exterior.

Recordemos que lo espectral tendría que ver con una idea que viene del pasado y se vuelve a hacer presente en el momento actual para quizás torturar al que ha decidido emplear su tiempo concediéndole un estatus del que no gozaba hasta ese momento.

Por su parte la apelación a lo macabro tiene relación con lo siniestro. A veces lo siniestro no es macabro pero lo macabro sí es siniestro, por la simple razón de que siempre es familiar. Lo macabro tiene que ver con la muerte. Ante ella el gesto no es de risa, es decir la muerte no se presenta ante nosotros como algo grotesco, sino que el gesto es de horror, una mueca de abyección ante la caducidad del cuerpo del que no podemos separarnos. Vivimos y morimos al mismo tiempo en nuestro cuerpo. Nuestro cuerpo, como algo familiar, deviene extraño e incontrolable con el paso del tiempo. Lo peor es que somos perfectamente cons-

cientes de ello y no podemos hacer nada por evitarlo. Lo macabro es sintomático del modo en que el ser humano se enfrenta a lo que le presenta ante los demás como un ser mortal, finito, vulnerable. Lo macabro es la desagradable certeza de muerte, un desplazamiento que desenchaja el contexto de lo normalizado o habitual.

Aristóteles decía en su poética que la contemplación del horror de los cadáveres con cierto deleite o, en palabras de Kant, con displacer gozoso, se debe a que, por un breve periodo de tiempo vemos algo que, velado usualmente, nos proporciona un conocimiento y un aprendizaje. Es decir, la contemplación de un cadáver nos proporciona una información que hasta ese momento no teníamos, ampliando una carencia que hasta entonces teníamos sobre el tema. En una atmósfera siniestra nos proporciona una forma de atracción y repulsión al mismo tiempo.

Ana Carrasco Conde^[2] dice que la certeza de la carne muerta y la interacción con un cadáver es lo que introduce lo macabro en la escena. Un órgano destinado a albergar vida pasa a un estado de putrefacción, del deseo al asco. De lo bello a la abyección. En lo macabro lo que se impone es la verdad de lo que no quiere saberse, la carnalidad y el deterioro del propio cuerpo. El horror. El sentimiento de lo macabro surge cuando no podemos dejar de mirar y, al hacerlo, de comprender y aprehender que la carne del otro es como la nuestra y así, identificados con ella, gozamos del espectáculo de una muerte que nos estremece, pero que aún no ha llegado a nosotros. El horror es la constatación de lo que no quiere ser pensado, lo rechazado, pero que sin embargo es.

Tan solo queda preguntarse si se podría asociar lo macabro con la estética de lo feo, aunque esta última sea una definición muy complicada y dependiente del gusto, pero la ausencia de forma o bien la deformidad nos llevan a pensar en ello. Unos planteamientos que si nos paramos a pensar enlazan con algunos postulados que definen el estilo barroco. Parece que todos están de acuerdo en que el término barroco nació como una designación peyorativa, la perla deformada, berrueca en portugués. Esta línea de valoración negativa ha sido constante desde que, en los albores de la ilustración, admitiera por primera vez en 1740 el sentido figurado del término. Irregularidad y anomalía algo que parece poco oportuno para definir un estilo. “Todo lo que sigue no las normas de las proporciones sino el capricho del artista” escribían en 1757

De aquella tradición ha sobrevivido hasta hoy un prejuicio contra lo barroco asociándolo con connotaciones peyorativas como por ejemplo tensión, extravagancia, desequilibrio, desorden, convulsión, exceso, grandilocuencia, escapismo, simulación, superficialidad.

Recordamos el dolor y la amenaza de muerte más vivamente que el placer y nuestros sentimientos con respecto a los aspectos benéficos de lo desconocido han sido acaparados y formalizados desde el primer momento por los rituales religiosos convencionales, el lado más siniestro y maléfico del misterio cósmico ha sido relegado sobre todo a nuestro folclore popular, aquello

que en un momento se planteaba como inexplicable, sobrenatural, inabarcable y por tanto que provocaba el horror con tan solo pensar en ello. Esta tendencia se ha incrementado naturalmente por el hecho de que la incertidumbre y el peligro están siempre estrechamente ligados, convirtiendo así cualquier tipo de mundo desconocido en un mundo amenazador y lleno de posibilidades ominosas. Los niños siempre tendrán miedo a la oscuridad y los hombres de mente sensible al impulso hereditario siempre temblarán ante la idea de la posibilidad de mundos lejanos donde pueda existir un modo de vida diferente al nuestro, nada extraño si pensamos en las posibilidades de las leyes físicas. Lugares más allá de las estrellas visibles que solo con pensarlo causa cierto temor.

Nick Land dice que la única piedra de toque de lo verdaderamente fantástico es simplemente esto: si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de atención sobrecogida, como si escuchase el batir de unas alas misteriosas, o el chirrido de unas formas e identidades exteriores en el borde extremo del universo conocido.

Cuando se lo concibe rigurosamente como un arte literario y cinematográfico, el horror es indisociable de una tarea específica: crear un objeto de lo desconocido, en tanto que desconocido. Solo en estos términos pueden valorarse sus logros esenciales. El horror se definía asimismo a través de un pacto con la abstracción, una compulsión tan primordial que la metafísica disciplinada apenas puede esforzarse, y siempre de manera tardía, por recapturarla. Hay una cosa sublime que pertenece al horror desde mucho antes que la razón diera inicio a su búsqueda.

Resulta curiosa esa asociación del horror con la abstracción, es decir con una ausencia de forma que causa desasosiego en el espectador. Simón Marchán Fiz nos indica que la abstracción sería prescindir de las cualidades y determinaciones accidentales que proporcionaba la forma sustancia, es decir la esencia de los objetos. Algunos artistas que abandonaron la forma como Kandinsky establecen analogías entre las formas y las palabras o bien con la música. Decía que el amarillo suena como una trompeta, el azul claro corresponde a una flauta, el azul oscuro a un violonchelo, el más oscuro de los tonos a un contrabajo, el verde a un violín, el rojo a una trompeta. La música expresada en pintura despierta vibraciones anímicas mucho más finas que las palabras. Pese a la dificultad de la abstracción Kandinsky intuye tres fuentes orgánicas que intervienen en la abstracción: la impresión directa de la naturaleza externa, la expresión inconsciente generalmente súbita de procesos de carácter interno, es decir impresión de la naturaleza interna, por fin composiciones que parten de un primer esbozo normalmente se subordinan a formas geométricas. Malevich en cambio apuntará a Cezanne como el primer artista que inicia la reducción de formas, que tomaron como referencia los artistas cubistas y que llevarían hasta el extremo artistas como Malevich o Mondrian.

Quizás esa idea del horror conecta mejor con alguno de los comentarios que recibieron las obras de Jackson Pollock cuando mentaban la imposibilidad de representar al ser humano, tras el horror que había supuesto el descubrimiento de los campos de concentración y el desprecio exhibido durante la segunda guerra mundial por la vida humana, con un ingente número de personas muertas, no solo por cuestiones deplorables que tenían que ver con la raza sino el desprecio a una población civil que entregó su vida por las ambiciones de los diferentes bandos.

Nick Land nos dice que podríamos asociar el horror con películas como Terminator. En ellas el robot parece indestructible y puede volver a presentarse en cualquier momento porque la línea espacial del tiempo no tiene continuidad. Se trata de una pesadilla continua porque cada vez que uno de los robots parece destruido, desde un incierto futuro completamente distópico, se envía una nueva máquina, más desarrollada que la anterior, más difícil de destruir y capaz de sembrar el terror por cada sitio por el que pasa. No cesa en su objetivo, no descansa y, por qué negarlo, permite a la franquicia, realizar versiones continuas, convertir el tema en una de las características neobarrocas de las que nos hablaba Omar Calabrese, la serialización.

Terminator es una saga con una persecución sin fin, es el horror que no permite el descanso porque en cualquier lugar y en cualquier momento la criatura bajo diferentes formas puede presentarse para acabar con la vida del perseguido y sus acompañantes.

Como indica W. J. T. Mitchell el clon, es una quimera técnica y biocibernética de nuestro tiempo y, por ello, suele representarse como una monstruosidad, un engendro contranatural y estéril. Personifica y encarna, en carne y hueso, la ansiedad en torno a las imágenes que impregnan ciertas críticas hipericonoclastas como la de la precisión de los simulacros de Baudrillard: copias sin original, copias indistinguibles, el horror de la repetición y de la invariabilidad indefinida, el miedo al doble, la homofobia, y la heteronormatividad, la reproducción de la identidad con la similitud. El clon es también una imagen dialéctica. Apunta a un futuro utópico o diatópico en el que el retrato elevado, el simulacro exacto, se extiende a un nivel sin precedentes.

Pongamos un ejemplo con la contradicción que supone la presencia de los zombis para personas que conocen la dimensión de la muerte y la imposibilidad de una nueva vida. El zombi altera el conocimiento adquirido sobre la muerte, cuya atracción curiosa, se transforma en horror al darse cuenta de que ese cuerpo inerte puede volver a la vida para acabar y transformar en su misma forma a todos aquellos vivos que puedan caer en sus manos.

Pero analicemos y tengamos en cuenta que estas películas ilusorias y series están más de moda que nunca. La distopía parece un filón inagotable que altera la percepción de la realidad y toca la fibra sensible del espectador, escandalizado ante la posibilidad de que el futuro que se presenta pueda convertirse finalmente en una realidad. Mark Fisher en *Los fantasmas de mi vida* dice que la distopía del siglo XX no es algo que simplemente nos impusieron, sino que fue construida a partir de nuestros

propios deseos capturados. La hauntología tiene algo de duelo fallido: nos han robado el futuro. El club de snobs hiper tecnológicos ha reivindicado e incluso convertido en marketing ese fracaso que ofrece el camuflaje perfecto.

Continúa Nick Land diciendo que realidad y normalidad tienden a confundirse, el horror se ha visto exiliado a esos espacios de aberración social y psicológica en los que el delirio más extravagante encuentra su refugio precario.

El horror puede abrirse camino en nuestra mente, en unos pensamientos no controlados que generan imágenes y situaciones que escapan a la realidad y nos sumergen en un ambiente surrealista construido por ti mismo.

Vamos a terminar con un texto de Paul Virilio y Enrico Baj en su *Discurso sobre el horror en el arte* refiriéndose a algunas obras de arte contemporáneo y a cierto elitismo que puede observarse en las exposiciones de algunos trabajos en los museos, que parecen alejarse del público o bien de sus demandas, para sorprenderle con nuevas tecnologías excesivamente complejas. Da la impresión de que comisarios y críticos complacientes no quieren mezclarse con el público, el arte, es asunto de expertos y el resto queda excluido o, como mucho, puede apuntarse a las visitas guiadas para enterarse de lo que hay. La imagen actual debe ser políticamente correcta, eficaz, solo los más fuertes sobreviven, ante una imagen espectacular, ante las proyecciones, los poderosísimos haces de luz, las video-instalaciones o la alta definición, cualquier otra figuración, cualquier otra sensibilidad óptica queda relegada a lo que Virilio denomina el *arte del motor*, el arte de la motorización, que abarca también las pantallas, los píxeles, lo digital. Los pintores ven así reducidas sus posibilidades de exponer. La alta definición y las imágenes de dimensiones desmedidas producen una especial atracción óptica, producen el mismo efecto que el terror o el horror. Disfrutamos de un nuevo academicismo, el academicismo de la tecnología, el arte del motor. El impacto del cine y sobre todo del cine sonoro sobre las artes plásticas ha sido devastador.

Categoría estética del ensimismamiento

A lo largo del siglo XVI y XVII tenemos un acercamiento del arte a cuestiones que tienen que ver con lo cómico, lugares donde la risa hace su aparición en representaciones que mezclan lo placentero y una tristeza que a veces tiene que ver con la nostalgia. Para que este tipo de arte tenga su difusión es necesario que haya un conocimiento de otro tipo de representaciones como son el arte escolástico y principesco, destinada, entre otras cosas, a educar e inculcar valores, transmitir una serie de hechos (puede que de una manera interesada) o tocar la sensibilidad del espectador. Estamos hablando de unas representaciones

que tratan de mezclar lo alto y lo bajo, lo serio y lo cómico, el placer y el dolor, en esos cuadros conviven todo este tipo de sensaciones.

Rosenkranz consideraba la caricatura una especie de redención estética de lo feo, en la medida en que no se limita a poner en evidencia una desproporción, ni enfatiza todos los elementos anómalos que encuentra. La buena caricatura introduce la exageración como un factor dinámico que implica a su totalidad y hace que el elemento de desorganización formal se vuelva orgánico. Dicho en otras palabras, se trata de una hermosa representación que hace un uso armónico de la deformación.

Frente a este tipo de obras en el siglo XVIII encontramos una manera de composición en el que el sujeto representado busca el auto olvido. Para llegar a comprender el tránsito de la temática del siglo XVII con la risa y el que se produce en el siglo XVIII con el ensimismamiento es la posición que pasa a ocupar el espectador que observa la obra y experiencia estética que adquiere ante cada una de ellas.

Tengamos en cuenta que las primeras exposiciones artísticas tuvieron lugar en Francia a partir del año 1673, recibían el nombre de salones. Estas exposiciones irán creciendo y permitiendo el acceso libre a las mismas en el siglo XVIII. Ello también da lugar a un grupo de personas que sirva como filtro a lo que se está exponiendo o bien que sea capaz de ejercer un papel de mediador entre la obra de arte y el público, nos referimos a la crítica de arte. No será hasta ese momento hasta que se reconozca la historia del arte como disciplina. En este contexto es donde podemos empezar a hablar del ensimismamiento y del porqué algunos autores van a hablar del mismo cuando un espectador observa la obra de arte.

Una de las primeras intervenciones críticas que encontramos en el ámbito que acabamos de describir son las realizadas por Denis Diderot. En ese momento se entiende por crítica fundamentalmente la formulación de un juicio de valor aplicado a obras literarias, artísticas o musicales, sostenido con argumentos intelectuales. La palabra fue usada en primer lugar por los humanistas y aún a dos aspectos que deben ser importantes para poder ejercerla, en primer lugar, la capacidad de juicio, en segundo la formación erudita de la persona que la ejerce. Por tanto, la crítica aparece como un elemento clave en la clasificación y jerarquización de las obras, así como en la formación del “gusto” del público. Los escritos de Diderot presentan dos rasgos de gran importancia teórica: un uso general de la idea de crítica aplicada al conjunto de las artes y una fundamentación filosófica de la misma. Con la vista puesta en los salones, el público naciente puede situarse ante la obra sin quedar a la deriva.

El espectador que comienza a ampliarse debido a la exposición abierta de las obras, adquiere un nuevo papel ante la obra de arte, es un espectador institucional, tiene una nueva manera de pensar y de sentir. El ensimismamiento exige la necesidad de una radical conciencia de ser espectador, es decir crear una distancia sensible entre el sujeto que observa y el objeto observado.

Se trata de una nueva política sensible de la mirada que va a dar forma una transformación estética radical, una mutación de la mente.

En este sentido el objeto, es decir, la imagen producida ya no es una imagen cuyo sentido sea *para mí*, sino que se despliega como un *para sí*, un objeto que se encuentra encerrado en su propia ficción. En este argumento se condensa la transformación que tiene lugar a lo largo del siglo XVIII en cuanto a la percepción de la imagen artística.

Tenemos, nos cuenta Alberto Santamaría, un comerciante de telas que, al tiempo que poseía varios terrenos recientemente adquiridos, comienza a disfrutar estéticamente de una cosa llamada arte dentro de un nuevo recinto donde se acumulan otros objetos similares, de los que empiezan a hablar con un nuevo lenguaje saturado de referencias afectivas. Y eso lo hace con conciencia de su progresivo crecimiento económico sensible a los cambios que suceden en la cultura, en la ciencia y en la sociedad. Michael Fried en su libro *Arte y objetualidad* habla sobre el momento en que el espectador encuentra su lugar en la historia. Esto sucede cuando el pintor acepta eliminar la presencia de ese espectador como premisa necesaria para la existencia del cuadro como tal. Se trataría de una serie de obras en la pintura francesa del siglo XVIII que condensan a la perfección los nuevos moldes creativos basados esencialmente en la representación del ensimismamiento. Serían pinturas hechas para ser contempladas. Se representaba personajes tan atentos y absortos en lo que estaban haciendo, pensando o sintiendo, que parecían no ser conscientes de ninguna otra cosa, como por ejemplo sucede en algunas pinturas de Chardin. Este ensimismamiento implica la representación de figuras que actúan sobre el lienzo de manera que reflejan un auto olvido o un abandono en función de una tarea que están realizando y que absorbe por completo su atención y, como consecuencia de ello, expulsa al espectador del cuadro generando una temporalidad no-dramatizada. Es decir, el cuadro puede existir perfectamente sin el espectador. El pintor concibe al espectador fuera del centro, no es necesario para la existencia del cuadro en cuanto tal. Parece un planteamiento propio de la modernidad que tendrá lugar un siglo más tarde, pero ese síntoma parece apreciarse en cuadros del siglo anterior. Fried dice que los personajes representados son completamente teatrales ya que parecen totalmente ajenos a que estaban siendo observados frente a la ocupación de los personajes que podía observarse en otras pinturas. Es decir, al no existir la obra para nadie sino sólo para sí, se convierte en un fácil instrumento o mercancía de difusión de formas de sentir, orientando ese objeto a la percepción estética.



Diderot decía que no es posible distinguir belleza o fealdad, ya que toda forma tiene su causa y entre todos los seres que existen no hay uno solo que no sea como tiene que ser. El artista debe sentir una pulsión hacia la naturaleza para así encontrar su propio lugar. Acción y pasión sirven para llegar al alma del espectador, el cual debe ser sacudido hasta el éxtasis. Para ello Diderot nos habla de la conexión de la pintura y del teatro que fue esencial para algunos pintores como Rembrandt que convirtió su taller en una especie de salón de ensayos de sus obras.

Diderot reclama una dramaturgia escénica inspirada en la pintura y concretamente en cuadros como el *Testamento de Eudimas* de Poussin. La pintura nos cuenta la historia de un soldado de Corinto caído en la pobreza que dicta su testamento delante de su médico. Allí deja a su mujer y a su hija al cuidado de sus amigos Areteo y Charixeno para cuidar de ellas y dotar a su hija de una buena boda. Este testamento provoca la burla en la ciudad, pero, de forma inesperada, será cumplida por sus dos amigos. Diderot recomendaba a los autores dramáticos que no inventen argumentos complicados o posiciones aparentemente histriónicas, aboga por acciones convincentes y una gestualidad construida para captar emociones. Deben buscar posiciones visualmente satisfactorias, silenciosas y aparentemente accidentales. Esta idea teatral supondrá una concepción renovadora para el ejercicio de la pintura, donde se deja de lado la sobreactuación que era típica del rococó. Pensaba Diderot que no era necesaria una excesiva gesticulación. La mirada teatral se encuentra en realidad cuando se actúa como si no existieran los espectadores. De esta manera las obras pueden funcionar con su propia autonomía, expulsando al espectador para, al mismo tiempo, incorporarlo como elemento necesario.

Decía Diderot que todo está perdido cuando el pintor supone a los espectadores cuando está realizando el cuadro. Malo si solo está pensando en el público cuando lo que debe hacer es estar centrado en los personajes que aparecen en el cuadro, solo de esta manera la obra podrá adquirir un carácter sublime.

El ensimismamiento en la pintura trata de hallar el momento único. Atrapar ese momento único donde el sujeto ensimismado se olvida del mundo y de sí mismo a través de una acción de la cual no se nos hace partícipes. Aceptamos nuestra propia inexistencia, de ahí nace la experiencia estética moderna. Jean Baptista Greuze y Chardin serían para Diderot representantes del ensimismamiento. Ambos poseen la capacidad de generar un nuevo modelo pictórico donde el ensimismamiento es el vector desde el cual se produce la imagen del espectador como paradigma de una nueva forma de relación con las artes visuales. Frente al cuadro como un escenario teatral donde suceden cosas hablamos de un cuadro que no es para nosotros sino para sí. Un para sí que nos expulsa en la misma medida que nos atrae.



En el cuadro *La lectura de la biblia* de Greuze cada uno de los personajes permanece absorto en sus pensamientos a partir del eje creado por la lectura de la biblia que hace el padre. Este aparece atrapado en la lectura igual que el resto excepto un niño aburrido que parece jugar con una astilla de la mesa. Tanto la actividad del padre absorto en la lectura como dice Fried, como la actitud concentrada en este tema pasó a la familia, cuyo papel es escuchar. Todos ellos pueden considerarse como esencialmente ensimismados por naturaleza. Lo importante del cuadro dice Fried, no son las reacciones individuales, psicológicas y

emocionales al texto bíblico sino el carácter convincente de las respuestas totalmente absortas en los pensamientos y sentimientos que suscita.

En la obra de Chardín *Filósofo ocupado en su lectura* aparece una figura en el centro del cuadro. Un personaje que lee y medita. Pero se trata de una persona que absorbido por completo por lo que hace olvida todo lo que tiene a su alrededor. Esta idea será algo común a los cuadros de Chardin. El cierto desorden de los objetos que aparecen en el cuadro solo serviría para reforzar la inconsciencia del sujeto representado. Ambas serían formas de reforzar la idea de ensimismamiento. Esta idea según Fried donde el autor del cuadro juega a expulsar al espectador del proceso fue algo consciente por parte del artista. Parece que la presencia del espectador amenazara con distraer a los personajes dramáticos de su concentración en estados y actividades cotidianas.

Neutralizar la presencia del espectador como un método para desteatralizar el arte. Construir imágenes absorbentes capaces de condensar una fuerte dosis de pensamiento y tensión. Los personajes ya no están para nosotros sino para ellos mismos, viven su propia acción, que atrae toda su atención.

En obras de Chardín como *El Joven dibujante* se nos muestra un joven entregado por completo a sus actividades ensimismadas, prestando una gran atención a su tarea. Son figuras que generan al mismo tiempo una gran capacidad de atracción y rechazo. Quizás este autor sea el único que lleva a cabo esta herramienta discursiva del ensimismamiento convencido de la necesidad de crear este tipo de cuadros y quizás por ello se convirtió en un pintor fetiche para Diderot.



Pero también hay que decir que no es este autor el inventor del ensimismamiento, ni tampoco de los pintores franceses del siglo XVIII, otros ya habían representado situaciones parecidas. Lo que ocurre es que estos pintores del siglo XVIII son conscientes de su desarrollo. El proceso se consigue aislando a los personajes y teniendo en cuenta que existe un nuevo modelo de espectador que se nutre de la representación ensimismada.

Podemos pensar en figuras como *El sueño de Jacob* de José de Ribera donde el personaje se encuentra absorto en sus pensamientos, en un sueño que le muestra una escalera por la que suben y bajan ángeles. El espectador no participa de ninguna manera en el sueño del personaje, sino que observa lo que ocurre de forma pasiva. Es decir, es una tradición que se encuentra ya en los pintores del siglo XVII, lo que ocurre es que en el XVIII se le da un nuevo empuje, conscientes de que esa debe ser la mejor manera de representación, donde el ensimismamiento se separa de otros temas convirtiéndose en único. La acción ya no se encuentra en el ámbito religioso, como en el cuadro que acabamos de describir, sino que se traslada al ámbito cotidiano en el que se desenvuelven estos personajes. Esta idea de lo cotidiano será fuente de polémica para algunos autores. Donald Kuspit en su libro *El fin del arte* nos viene a decir que lo cotidiano se opone al arte elevado y que el comienzo del fin comenzó a verse en el momento en que los artistas empezaron a utilizar lo cotidiano como fuente de inspiración artística. La representación de lo cotidiano devuelve, según este autor, la obra a su propia vulgaridad.

En una de las más conocidas obras de Chardín titulada *Pompas de Jabón* de 1733, hay personas que quieren ver aquí una continuación de la vanitas barroca. Fried dice que es complejo saber qué es lo que el autor nos quiere decir exactamente con estas obras, ya que podría ser que estuvieran representados simples juegos, como en este caso con el jabón o en otro similar con la peonza, pero también pueden ser momentos de diversión, aunque tampoco es descartable que traten de ser un ejemplo con carga moral. También lo que parece atraer a Chardín no es lo que están haciendo los personajes sino el profundo grado de ensimismamiento que las actividades que realizan producen en ellos. El foco está puesto en la actividad quedando del resto fuera de lo importante. Esto nos lleva a pensar en una nueva manera de percepción del espectador, en una manera de relacionarse con la pintura que no había existido hasta ese momento.



La expulsión del espectador se consigue con una acción completamente trivial, pero en la que vuelcan toda su atención, una acción que les paraliza y que genera una barrera invisible entre esa acción y nuestra mirada en busca de una respuesta. Para reforzarlo Chardin incluye algún detalle que pasa desapercibido, pero que nos dispone a entrar en la escena con la conciencia de que algo inesperado ha sucedido. En el cuadro de *Pompas de Jabón* lo observamos en el descosido de la chaqueta o la posibilidad de que la pompa se encuentre a punto de explotar o en el vaso que se encuentra junto al codo que se puede caer en cualquier momento.

Lo que sucede entonces es que el personaje protagonista se olvida de aquel que le está observando, ensimismado en la labor que está llevando a cabo, tremendamente concentrado en este caso en hacer más grande la pompa sin que esta explote delante de su cara.

Fried nos dice que todos estos cuadros de juegos y diversiones y en general esta pintura de género destaca por su extraño poder de sugerir la duración real de los estados y actividades ensimismadas que representan, como si hubiera una dimensión temporal de lo que en ellos sucede. Como venimos repitiendo esto exige al espectador una nueva manera de mirar que va ligada a las transformaciones que se están viviendo a nivel social y también político.

Acciones como la risa, las imágenes cómicas, o el ensimismamiento, pueden servir como punto de partida para penetrar en la lectura de una imagen de la que ahora somos herederos y que sigue generando conflictos intelectuales y sensibles. No tenemos más que pensar en el uso que hacemos actualmente de la imagen gracias a nuestros dispositivos móviles o el nacimiento y

la omnipresencia del selfi, que ya hemos comentado en otras sesiones del curso de categorías estéticas, donde aparecían conceptos como lo sublime o lo siniestro. ¿Cómo percibimos al espectador y cómo nos dirigimos a él? Joan Foncuberta en su libro *La Furia de las Imágenes* dice que muchas de las imágenes actuales se reducen a una mera información, como si estuviéramos enviando un email, pero en vez de usar texto se usa una imagen. Pero ese es un tema mucho más amplio y debemos quedarnos con este camino que parece abrirse en el siglo XVIII asociado a la pintura de género en Francia.

Categoría estética de lo abyecto

A finales de los 80 y principios de los 90 se produce un cambio de paradigma en la manera en que las obras de arte deberían ser presentadas delante del espectador, de manera que algunas de esas concepciones se inclinaron hacia lo real. Pero cuando hablamos de lo real no nos estamos refiriendo a la pintura o la escultura hiperrealista, sino a lo real como un acontecimiento traumático. Un tipo de representación que no había sido explotado excesivamente hasta ese momento.

Hablamos de un cambio de paradigma porque en ese momento se asumen algunos de los planteamientos de Lacan en torno a la mirada, donde el sujeto contempla directamente un objeto, que puede ser perfectamente una obra de arte, pero ese objeto también observa al sujeto, se encuentra bajo su mirada, fotografiado por su punto de luz, convertido en imagen. Frente a cualquier animal que se encuentra atrapado en la mirada del mundo, el ser humano puede domar la mirada, negociar esa mirada ante una pantalla. La mirada entendida como un elemento de control maléfico, incluso violento, una fuerza incapaz de parar si no se detiene primero en las imágenes. Es decir, la producción de la imagen en este caso tiene la misión de detener la mirada antes de que la mirada pueda detener al observador. La producción de imágenes es apaciguadora para la mirada, sus formas y

sus perfecciones están destinadas a relajar al observador. Para Lacan la contemplación estética tiene que ver con la idea de teatralidad que algunas obras nos ofrecen, pero en realidad toda pintura aspira a domar la mirada. Este arte del cual hablamos hoy rechaza el mandato de pacificación de la mirada, está buscando que el objeto exista, en todo su esplendor y realidad. Que lo real sea capaz de aparecer en toda su gloria (o en todo su horror). Algunos artistas se propusieron no sólo atacar la imagen, sino desgarrar la pantalla o por lo menos sugerir que ya estaba desgarrada.



Un buen ejemplo del cambio hacia este tipo de representación es la artista Cindy Sherman que se desplaza desde la inclusión del sujeto en sus obras, para después aceptar la mirada del mundo en una condición que nos lleva al dominio de lo real (entendido como abyecto). Sus primeras imágenes tienen que ver con la representación del sujeto, tratando de imbuir al mundo del arte un halo de feminismo del que hasta entonces se había desentendido. En sus trabajos los sujetos son capturados por la mirada, muestra a sus sujetos femeninos para que sean autovigilados mostrando que quizás no sea lo que en realidad imaginaba ser. Desde aquí pasará a mostrar un giro hacia lo real que se va confirmando poco a poco, mostrando horribles deformaciones congénitas y extraños fenómenos de la naturaleza. El horror que se muestra en algunos de sus trabajos tiene que ver con el concepto de lo siniestro, puede ser por ejemplo el horror ante un cuerpo materno que se ha vuelto extraño, repulsivo, en todo aquello que tiene de represión.

Julia Kristeva define lo abyecto como el no ser sujeto u objeto, pero, de algún modo, antes de que uno sea lo primero (antes de la separación completa de la madre) o después de que uno sea un cadáver en su condición de objeto. Así que para representar esa

idea nos sirve todo tipo de secreciones y condiciones extremas: sangre, vómitos, heces, decadencia y muerte. Es como si fuera una representación del cuerpo, pero vuelto del revés, de un sujeto abyectado, es decir, dado la vuelta para que seamos capaces de percibir lo que ocurre en su interior. En ellas podemos apreciar lo que encontraríamos dentro si quitamos el envoltorio piloso que nos cubre a cada uno de nosotros. Aunque no se adapte perfectamente a esta definición, también lo obsceno entraría dentro de esta categoría.

Lo abyecto es un tipo de representación que no había tenido repercusión hasta el momento. Es posible que hasta ese momento la línea de vanguardias hubiera mantenido un discurso donde el realismo y la abstracción habían copado la conversación. Al introducir lo abyecto se trata de romper con el tipo normal de cuestión planteada hasta ese momento. A ello se suma la teoría de Freud según la cual la civilización se fundó con una oposición primordial a lo anal, así lo afirmaba en *El malestar de la cultura*. Allí nos dice que cuando el ser humano realizó el paso de las cuatro a dos patas se produce una revolución en los sentidos de manera que se pierde olfato mientras se potencia la vista o se reprime lo anal, frente a la pronunciación a veces exacerbada de lo genital que aparecerá en un montón de representaciones. Las obras que nos plantean estos artistas no dejan de tener tintes siniestros, es familiar porque es un ámbito del que nadie escapa, pero no es algo que suela pregonarse a los cuatro vientos.



Con los genitales expuestos, el hombre aprendió a sentir vergüenza, en contraposición a los animales. Su frecuencia sexual se hizo continua y no periódica y la vergüenza permanente y la frecuencia sexual le llevó a buscar una pareja y a formar una familia, en suma, a fundar una sociedad. Bajo esta premisa se produce la represión de lo anal y de lo olfativo. El erotismo anal

encuentra una aplicación narcisista en la producción de desafíos, esto escribía Freud en 1917 y observamos reminiscencias en la obra *Molinillos de chocolate* de Marcel Duchamp o en las latas que nos ofrece Piero Manzoni o bien en las performance escatológicas de Mike Kelley o Paul McCarthy. Estas obras nos remiten a la represión que ha existido sobre el tema en la cultura tradicional

Kristeva sigue definiendo lo abyecto como algo de lo que el sujeto debe deshacerse para ser plenamente sujeto. Es una sustancia necesaria para el funcionamiento del cuerpo y al mismo tiempo ajena al sujeto, demasiado íntima de hecho y esta gran proximidad genera pánico en el sujeto. Y es que lo abyecto representa todo aquello que no tiene nada que ver con la belleza exterior, aquella que transmitimos a los demás con esas imágenes que tratamos de exteriorizar a través de las redes sociales o bien cuando vamos caminando por la calle. Lo abyecto tiene que ver con el interior, con nuestra manera interna de funcionamiento, de la que en ocasiones no queremos saber nada, porque se trata de todo aquello que sobra, que es desecho. Representa la contradicción de aquello que necesitamos mantener en nuestro interior y expulsamos para continuar con el pavoneo que supone esa supuesta belleza externa, por otro lado, tremendamente estereotipada.

Lo abyecto alude a la fragilidad de nuestras fronteras, a la distinción que hacemos entre lo de dentro y lo de fuera. Lo abyecto es una condición en la que la subjetividad está perturbada, es aquello donde el significado se derrumba, quizás por ello existió una atracción por el tema en diferentes artistas de vanguardia, escritores y en aquellos que intentaron perturbar el orden del sujeto y de la sociedad.

Deberíamos distinguir según indica Kristeva entre abyectar que es una situación que deberíamos entender como algo natural y la otra acepción es la de ser abyecto que nos indica una forma de expresión y por tanto es subversiva ¿Hasta qué punto la representación de lo abyecto puede convertirse en un tema tabú? Hemos dicho que desde hace bastante tiempo este tipo de expulsión corporal parece reprimido por el ser humano, por tanto, su representación no genera sentimientos morbosos, como quizás podríamos tener ante un cuerpo muerto, donde la visión de lo desconocido nos atrae con suma fuerza. En el caso de la abyección nos es conocido y forma parte, queramos o no de nuestra vida diaria, pero hay una tendencia a la ocultación, al arrepentimiento, a esconder todo lo que esté asociado a nuestros procesos internos, que al final, son lo que sostienen nuestra vida. Kristeva nos dice que en nuestra sociedad la figura del “otro” ha colapsado, la individualidad ha llevado a la mirada a no empatizar con el otro con lo cual ya no se sugiere su representación, por eso la tarea del artista ya no será sublimar lo abyecto sino sondearlo para así poder entender de donde viene esa idea de represión que se ha venido dando desde los orígenes del ser humano.

Fernando Castro nos dice en su libro *Estética a golpe de Like* que el yo se ha convertido en parte maldita, la mirada del artista exterioriza la indefensión del sujeto vigilado impunemente, la catástrofe, pero también la obligación de continuar a pesar de todo. Lo siniestro ha sido reprimido y retorna con toda su incomodidad.

Todo efecto de un impulso emocional es convertido por la represión en angustia. En artistas como Paul McCarthy o Cindy Sherman lo siniestro no solo aparece ligado al doble, sino que está destinado a desubicar al espectador. Las ruinas, y los elementos kitsch que aparecen en las obras de ciertos creadores remiten a lo abyecto, en este caso mediadas de forma tan estética como crítico-política. Los abyecto sería el objeto de represión primaria, un proceso que nos confronta como nuestra arqueología personal, con los instantes más antiguos en los que nos diferenciamos de la entidad materna y conseguimos la autonomía del lenguaje. En última instancia lo abyecto es la violencia del duelo de un “objeto” desde siempre perdido, aunque también es una especie de alquimia que transforma la pulsión de la muerte en un arranque de vida. Esa especie de catarsis purificatoria se sublima a través de la experiencia artística conservando una cercanía al origen de la represión primaria.

Las vanguardias artísticas se presentaban al espectador como un modo de transgresión para ofrecer un nuevo punto de vista para poder apreciar el hecho artístico. Nuevas formas de representación que sorprendan al espectador que llevan a dejar de representar el objeto para investigar nuevos caminos que pueden trasladarnos a temáticas como la descomposición, la aceleración o bien la abstracción. Se trata de una fractura en todo aquello que representaba el orden establecido. Partiendo de este punto de vista, el objetivo de la vanguardia no es solo romper el orden simbólico sino revelar su crisis, registrar no solo sus signos de descomposición, sino también de avance, es decir registrar aquellos puntos en los que se abren nuevas posibilidades gracias a la crisis.

Quizás podamos entender la abyección también desde ese punto de vista. En un momento en que las vanguardias han colapsado, donde parece que no existe horizonte para ellas, cuando no parece posible que un nuevo ismo se sume a las ya existentes, surge lo abyecto para tratar un tema que hasta entonces no se había desarrollado con profusión, bien acercándose a esta categoría o bien para exponerla de manera directa.



Quizás sea posible encontrar reminiscencias a lo abyecto en la época surrealista. Este movimiento de vanguardia utilizaba lo abyecto para tentar los límites de la sublimación, en una provocación que era señal de identidad del movimiento. El propio Salvador Dalí utilizó la abyección en una obra del año 1929 llamada *El juego lúgubre* cuando representa la figura de su padre con los calzoncillos manchados haciendo alusión a una alusión traumática del niño Dalí que vio como su padre llegaba desde Barcelona en un taxi y al bajarse del mismo anunció ruidosamente que había defecado en los calzoncillos o la obsesión que en el mismo cuadro se puede apreciar por lo anal. Así como los artistas surrealistas actúan como víctimas juveniles que provocaban a la ley paterna menos para transgredirla que para asegurarse que todavía seguía allí. Esta pose era adoptada por algunos artistas abyectos ansiosos por decir cosas sucias en el museo y dispuestos a ser reprendidos por críticos neoconservadores. El arte abyecto se presentaba como una travesura edípica, como una perversión infantil, ser obsceno con el deseo de ser reprendido.

Frente al simulacro como señal de identidad del posmodernismo, como si fuera un envoltorio que sirve solamente para incrementar el consumo a través de todo tipo de anuncios y publicidad engañosa. Y para tales objetos, podemos reservar la concepción de Platón del simulacro, la copia idéntica de la que jamás ha existido un original. Muy coherentemente, la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso, una sociedad donde, como ha observado Guy Debord en una frase extraordinaria, la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía. Frente a este punto de vista los artistas abyectos trascendían lo referencial para complacerse en lo imaginario, se acercaban a lo real. Como si lo real, que había sido reprimido en la versión posestructuralista

de lo posmoderno, hubiera retornado de forma traumática. Lo real se lanzaba de forma directa contra un mundo de fantasía que ahora se veía comprometido por el consumismo. Todo ello acrecentado por la expansión sin límite del régimen capitalista tras la caída del muro de Berlín y la descomposición de la Unión Soviética aquello que Francis Fukuyama había denominado *El fin de la historia* al carecer de alternativa al sistema nacido en el Reino Unido cuya expansión imparable parecía no tener fin. Todos estos factores hacen que haya una fascinación por el trauma y también por la abyección.

Categoría estética de lo raro

La palabra Unheimliche que utilizó Freud en su ensayo es de difícil traducción en el idioma castellano que ha adoptado lo siniestro o lo ominoso como referencias, aunque en realidad no existe una traducción concreta para ella. Remite de forma indudable a lo familiar, es aquello que debería haber permanecido oculto dentro del ámbito familiar pero que de forma irremediable ha salido a la luz, provocando esa sensación de Unheimliche. Lo raro es un tipo de sensación muy similar, pero la diferencia es que lo raro no remite a lo familiar sino algo que se encuentra fuera de estos dominios y que no se puede reconciliar con lo doméstico.

Lo raro se identifica a nivel artístico con el collage, se trata de la unión de dos o más cosas que no deberían estar juntas. El surrealismo consideraba lo raro como su forma predilecta de expresión ya que entiende el inconsciente como una máquina de montaje, capaz de juntar ámbitos hasta entonces desconocidos que generan extrañas composiciones.

Lo raro se asocia con obras de arte contemporáneo y también de arte experimental. Es la sensación que se siente la primera vez que las vemos. Es una sensación de lo erróneo asociada a lo raro, la convicción de que algo no debería estar allí, suele además ser la señal de que estamos en presencia de algo nuevo. En este caso lo raro aparece unido a que los marcos y conceptos

que existían en cuanto a la idea arte han quedado alterados por completo para ofrecer como resultado algo completamente distinto.

Entonces ¿qué es lo raro? ¿Cuál es el tipo de sensación que sentimos cuando hablamos de algo como raro? Hemos señalado que lo erróneo lo que no debería aparecer en ese lugar serían señas de identidad. Pues eso que aparece tambalea todos los conceptos que hasta entonces teníamos sobre cómo deben ser las cosas. Las teorías que conocíamos acerca del mundo dejan de ser válidas. No es que lo raro sea erróneo, sino que nuestras concepciones no deben ser adecuadas.

En algunos casos se asocia lo raro con lo sobrenatural, pero no debería ser así, ya que algunos fenómenos naturales también son raros y pueden ser explicados con leyes físicas. Un vampiro es un elemento sobrenatural, por supuesto raro, aunque sabemos perfectamente que no existe. Pero un agujero negro también es raro. En primer lugar, sabemos de su existencia porque así nos lo explica la física, hay multitud en el universo, tienen un origen y un comportamiento un tanto peculiar. Lo extraño se encuentra en plantearse que sucede en el interior de estos agujeros, porque aquí viene la duda de lo que puede suceder. Nuestra convicción acerca del espacio-tiempo está definida desde la formación del universo, quizás tiene que ver con el big bang, de la nada pasamos al comienzo del espacio tiempo debido a la continua expansión del universo. Ahora, dentro del agujero negro ¿existe el espacio tiempo? Tal vez las dimensiones tal como las conocemos se alteran de manera que entramos en el dominio de lo raro porque el tiempo no se comporta de la misma manera que con el fluir del que ahora somos conscientes. Así que ahí tenemos un fenómeno natural que se comporta de forma rara.

Lo raro no infunde terror sino fascinación, aunque sea una fascinación que suela ir acompañada de una cierta inquietud. Lo raro no repele (cosa que puede suceder) sino que atrae la atención. Sin fascinación no hay rareza. Puede tratarse de un objeto normal y corriente que provoca cierto desagrado, una cosa que es tanto terrible como cautivadora, algo que no puede ser clasificado como positivo o negativo. Lo raro es incontenible a la par que fascinante

El pintor Guillermo Roux manifestó que si vemos un gato sarnoso y a otro perfecto, con la piel sedosa y el pelo largo y muy fino, nos quedaríamos con el segundo porque, según el pintor, sería la verdadera estética de la belleza. Esto enlaza con la idea de Kant de que lo bello es aquello que es como debería ser.

Pero, para un observador, el gato sarnoso ilumina, lo expone entonces como una estética actual, lo presenta como la angustia actual del hombre mientras que el gato perfecto, bien alimentado, peinado, jamás expresará el mundo de hoy.

Mi estética actual, decía el pintor, es manifestar al gato sarnoso porque se encuentra indefenso y despreciado, por tal motivo, me da ideas de cómo representar el mundo actual.

Giorgio Agamben dice que ser contemporáneo es raro. El contemporáneo es una persona que es capaz de percibir la oscuridad del presente, esa luz que trata de alcanzarnos y no puede. Por eso ser contemporáneo es una cuestión de coraje porque significa, no sólo ser capaces de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente

Quizás como dice Fernando Castro en su libro *Estética a golpe de like* lo natural en el mundo de hoy es la violencia. Estamos acostumbrados a visionarla en todas partes, en cualquiera de las pantallas que cada día aturden nuestros ojos. A comienzos del siglo XXI, con las imágenes de la caída de las Torres Gemelas se produce una visión general de una violencia que, hasta ese momento, solo había podido ser imaginada en escenas de diferentes películas. Parece que la veda se abrió para ir avanzando en el visionado de una realidad que sacude el mundo cada día y muestra la peor cara del ser humano, pero al mismo tiempo, nos pone de bruces contra una realidad palpable: hay seres humanos a los que no les incumbe lo más mínimo, ni les remuerde posteriormente el uso indiscriminado de la violencia contra alguno de sus semejantes. La comprensión del hecho violento y quién es el encargado de provocarlo no es solo una de las rutinas de nuestro tiempo, sino uno de los signos que marcan el devenir contemporáneo. Frente a esa violencia diaria en el mundo de hoy, Fernando Castro contrapone dos elementos que son capaces de componer la visión artística de un objeto, aquellos que lo definen como obra de arte, que serían lo raro y lo desconcertante.



La indiferencia no existe ante la obra de arte contemporáneo porque si no estamos hablando de otro tipo de arte, con unas características distintas, con una visión más clásica, más vanguardista o quizás más Kitsch como muchas de las imágenes que inundan (o inundaban) los nuevos NFT que pueblan el océano abierto del portal Opensea. Imágenes amables, series con

pequeñas variaciones de color y similares expresiones que poco tienen que aportar al mundo artístico y que caminan en la línea de éxitos masivos como los realizados por Jeff Koons o Murakami. No es extraño que Damien Hirst viendo el tirón de las NFT se haya decidido a incluir varias series de imágenes protagonizadas por sus famosos “dots” o puntos de colores, que inmediatamente han alcanzado precios que escapan a la mayoría de los mortales, pero no pagado en dólares sino en Ethereum, una de las monedas virtuales en las que se realizan este tipo de transacciones. El resto se lo reparten simios aburridos, plátanos pelados como el disco rareza con distintas versiones Warholianas editado por Velvet Underground, sirenas con cara de muñeca Nancy, marcianos salvadores y una pléyade de animales cuyas series superiores a las 10.000 fotografías parecen anunciar un sinfín de posibilidades para el coleccionista de token no fungibles.

Da la impresión de que la mayoría de estas imágenes podrían definirse como cuquis, es decir, en palabras de Simon May podríamos decir que son imágenes que evocan un jardín de la inocencia, en las cuales, los sentimientos infantiles despiertan sentimientos deliciosamente protectores en los observadores, que lo que hacen es imbuirles de contento y consuelo. Desamparados, inofensivos, cautivadores, complacientes, son algunos de los adjetivos que definen lo cuqui, pero que también podrían definir estas imágenes con sus frentes prominentes, ojos como platos, mentones huidizos y andares torpes. Pero la pregunta sería ¿y si lo cuqui no se relaciona solo con el desvalimiento, sino que apunta también el juego, a la burla, la ironía, al valor que le otorgamos al poder y a las relaciones de dominación que ello establece? Y si estas imágenes tan atractivas tienen que ver con aquello que percibimos como confuso, raro, inseguro, defectuoso y astuto, aunque todo sea capaz de presentarse en un tono jocoso. Esta idea de lo cuqui no deja de rondar en torno a estas imágenes, cuya conexión con lo infantil parece haberse convertido en el centro vital de la mayoría de las familias que han sido capaces de procrear.

El circo de lo raro se presenta cada día ante nosotros en la televisión, acercándose a un triunfo de lo freak que no está exento de espectáculo. Cualquiera puede convertirse en un fenómeno televisivo, cuanto más extraño mejor. Ser un fenómeno de masas pasa por lo raro. Ello puede proporcionar la promoción personal en diferentes discotecas o locales de moda del país o bien el summum de la televisión, la posibilidad del retorno en forma de tertuliano o bien el acceso a la versión VIP del programa ya protagonizado, donde el atractivo de la rareza continúe proporcionando a la cadena suculentas dosis de audiencia rentabilizada en forma de publicidad. La banalidad y el circo mediático son capaces de elevar a los altares la mayor de las estulticias, por extrañas que estas puedan parecer. También es cierto que según decía Lacan el exceso de goce produce displacer. Es decir, el exceso del visionado de algo que nos agrada puede terminar produciendo rechazo, como le ocurría al protagonista de la película de Stanley Kubrick *La naranja mecánica*. Freud hablaba de una “ceguera histérica” que era aquella que había sido provocada por un exceso de visión, una sobreexposición que había sido provocada por haber visto demasiado.

Nosotros en el canal hemos hablado en varias ocasiones de artistas que tocan temas que rozan lo cotidiano. En sus obras se puede apreciar algo extraño, cotidiano, pero a la vez siniestro, en el sentido que Sigmund Freud daba a la palabra en su ensayo del año 1919. La definición de siniestro, de la sensación que transmite resulta complicada, quizás los ingleses tienen una palabra que se acerca mejor a esa situación. Se trata de weird, en cuya definición encontramos varias acepciones que actúan al mismo tiempo como reacción ante ella. Weird sería algo extraño, raro, pero al mismo tiempo, ya que contiene esas dos primeras acepciones acepta junto a ellas las dos segundas, que se refieren a lo que es curioso o peculiar. Da la impresión de que existe un movimiento pendular, que tiene bastante que ver con lo contemporáneo, de aquello que se presenta como raro pero que en su rareza contiene al mismo tiempo su atractivo. Me interesa porque es raro, al ser diferente se convierte en peculiar y por esa razón quiere conocer más sobre ello, aunque pueda parecer desagradable. Weird tiene también un significado arcaico que tiene que ver con la palabra destino. El destino, algo que podemos observar en historias como la de Edipo o bien en Hamlet, es raro, ya que implica formas enrevesadas de tiempo y causalidad que son ajenas a la percepción corriente, pero también el destino resulta espeluznante al plantear preguntas sobre quién ha sido capaz de tejer esa entidad que construye la historia.



Varias de las obras de la exposición Sensation donde muchos de los Young British Artists se dieron a conocer, trataron temas ligados a lo cotidiano en sus trabajos. Hablamos de trabajos como los presentados por Ron Mueck, Tracey Enim o Marc Quinn aunque tenemos artistas españoles que también han tocado el tema de lo cotidiano como por ejemplo Mira Bernabeu.

Tania Pardo nos dice que, por ser cercano, lo cotidiano, lo familiar, muchas veces pasa desapercibido, pero numerosos artistas han trabajado el tema, ya que resulta difícil hablar de lo que nos rodea, sin llegar a tocar alguno de esos temas. Puede ser la familia, los amantes, los hijos, las situaciones depresivas, las relaciones sociales, el día a día. La información que cada día recibimos a miríadas no está exenta del ansia de conocer, en este caso acerca de la vida o costumbres del artista.

Pero hablar de lo cotidiano mediante el arte puede servirnos como terapia para ver reflejados nuestros propios miedos, amores, temores que parecen hacernos reflexionar desde el otro lado. Y es que en lo cotidiano hay siempre algo enigmático, extraño, raro, lo cercano deja de serlo cuando somos conscientes de que lo aparentemente próximo ha dejado de estarlo. Lo que resulta cotidiano para ti puede resultar excesivamente raro para mí.

El autor Diego Bianchi dice que para componer su trabajo le interesa aquello que ya no tiene valor, lo que fue descartado, lo que está fuera de la cadena de intercambio mercantil. Eligió trabajar con objetos que no fueran costosos ni tuvieran una carga personal, es decir objetos cotidianos, democráticos, banales, olvidados. Siempre, dice, voy a preferir una caja rota que una sana. Me gusta la fragilidad, la armonía efímera. Lo roto, lo desaliñado, lo estropeado sirve, mejor que lo bello, para hablar del mundo de hoy.

Desechos y materiales descartables parecen formar parte de múltiples obras en la actualidad. Se trata de lo que llamaríamos arte vestigio e incluiría obras que exhiben desechos y materiales descartables. Jean Luc Nancy dice que este tipo de obras se refiere a una situación del arte en general, y del arte contemporáneo en particular. Nancy se pregunta si el arte no es capaz de mostrar mejor su naturaleza o su meta cuando se revela como un vestigio de sí mismo, cuando “apartado de la grandeza de las obras capaces de crear mundos, parece pasado y ya no muestra más que su pasaje”.

El mercado dice Nancy es el lugar donde el arte se vacía de su propio ser. El arte en sí no tiene precio, pero cuando una obra de arte sale al mercado es capaz de adquirirlo como cualquier otro producto debido a la ley de la oferta y la demanda. Pero olvidemos por un momento el mercado y centrémonos en el museo, en las obras que se exponen en un museo, donde no existe el mercado sino solo la contemplación de la obra de arte. Allí ¿quién puede decir que un Picasso tiene mayor valor que un Mondrián? En el museo el valor material se neutraliza y la visión artística de la obra adquiere un nuevo carácter, porque deja de ser una cuestión económica para convertirse en una apreciación de aquello que la obra tiene de archiprecioso, de valorable, del espíritu del que nos hablaba Adorno en su *Teoría estética*. Esa labor ante la obra de arte será en primer lugar trabajo para el crítico que debe asumirla con total responsabilidad al igual que el público que acuda a gozar de ese diálogo con la obra de arte. Hegel decía que el arte es la presentación sensible de la idea, es una frase muy bonita, pero debemos dotarla de contenido ¿A qué se refiere Hegel cuando nos habla de la idea? ¿Tal vez nos está diciendo que el arte no es un mero ejercicio de técnica?

¿Debe la obra de arte incluir algo más que el mero uso de los pinceles sobre el lienzo? Elena Oliveras nos dice que hay una tesis que occidente hizo suya y que diría que el arte es la manifestación sensible de una esencia intangible, es la presentación de lo impresentable, la visibilidad de lo invisible. Por tanto, parece que la obra de arte no se reduce solo al goce de su contemplación sino que debe incluir algo más que la definir como tal, aquello que no somos capaces de ver en ningún otro lugar. Lo que hace la obra de arte es mostrar todo aquello que, escondido, quizás por raro, no se hace visible con facilidad para un espectador acostumbrado al estándar de una cotidianidad que siendo aburrida, es preferible que no incluya grandes cambios.

Nancy dice que en algunos casos la imagen de la idea que debe incluir la obra de arte comienza a extenuarse. Es lo que Nancy denomina “la retirada de la idea”. Pero si se retira la idea la imagen deja de tener ese carácter artístico. ¿De qué sirve una imagen sin imagen? Vivimos en la era de la imagen, pero resulta que la mayoría de las imágenes que consumimos no incluyen ninguna imagen en el sentido que le daba Hegel y que hemos tratado de definir. ¿Dónde estaría la rareza o lo raro de esa imagen respecto a otros miles iguales que contemplamos cada día? Quizás la nuestra sea una civilización sin imagen.

Sin idea por tanto ¿qué concepto cabe en el arte de nuestro tiempo? Es posible que el concepto ya no existe o bien no remite a nada. En un momento en que muchos creadores trabajan para el momento, para el presente y no para el futuro, donde creador y no obra no tienen el mismo sentido que se le otorgaba hace unos años.

Categoría estética de lo kawaii^[3]

Uno de los aspectos que más llama la atención cuando realizas un viaje a Japón es la gran cantidad de imágenes relacionadas con el manga que se pueden observar tanto en la calle como en diferentes locales comerciales. Están por todas partes y tratan de llamar atraer tu atención para que te fijas en ellos.

Hay una serie de características que hacen referencia a estos personajes, que generalmente tiene una pinta adorable, se presentan ante nosotros con grandes ojos, voz dulce y una cierta condición tierna a ojos del espectador.

Este tipo de criaturas humanas y no humanas pertenecen a lo que los japoneses denominan como *kawaii*, una palabra que podríamos traducir como mono o cuqui, aunque se ha generalizado de tal manera que también se usa para designar algo que es bonito. Parece como si en Japón hubiera una invasión de estos personajes inocentes que cumplen todo tipo de funciones, están presentes en la publicidad o sirven de guía para un monumento o nos acompañan a lo largo de un reportaje que podamos contemplar en la televisión.

El uso de la palabra *Kawaii* se ha extendido tanto que resulta difícil que cualquier cosa no sea calificada como *kawaii*. El término se ha extendido a todo tipo de objetos que se puedan adquirir y personajes de manga de una apariencia de lo más edulcorada. Y es que debemos pensar que el manga es el origen de una estética que se ha extendido a otros ámbitos de la vida japonesa (también fuera de Japón) y que ha calado de forma radical en su cultura y en su estética.

Declara Kazuyuki Obata en su artículo *Hasta qué punto es mono lo kawaii* que siendo padre de familia su casa está llena de cosas monas que abarcan desde juguetes, ropa, vajilla, lápices, todo decorado con caritas dulces sacadas del anime o el manga. En las tiendas japonesas no hay más que este tipo de objetos infantiles ilustrados con personajes edulcorados. Japón parece vivir obsesionado con lo *Kawaii*.

Este tipo de estética también ha calado en el extranjero. Artistas como Takashi Murakami, que realiza trabajos donde aparecen personajes como los que acabamos de describir, son alguno de los más populares a nivel mundial.

Según nos indica Jaime Romero Leo la palabra *Kawaii* estaría formada por el ideograma Ka que puede traducirse como tolerable, posible, pasable. El segundo ideograma es Ai que significa amor. Para no pronunciar *kaai* se introduce entre ellas el sonido wa como si fuera una W. Tenemos una i más al final de la palabra que no indica que este es un adjetivo de tipo i que en japonés se distingue de los adjetivos de tipo na y que tienen la peculiaridad para nuestra gramática que uno de ellos puede conjugarse en tiempo pasado y el otro no. Esta separación que acabamos de hacer nos ayuda un poco mejor para comprender el significado de la palabra.

Kawaii es algo que denota amor, pasión, euforia por algo o por alguien, pero debemos tener en cuenta que la japonesa es una sociedad que no suele expresar en público sus sentimientos. Así pues, *Kawaii* sería una manera de expresar que algo es pasable o tolerable, es decir que expresa un tipo de pasión pero manteniéndose dentro de la convención social que admite el buen gusto o la educación. El tema es que esta idea de lo adorable o lo cálido ha sido capaz de impregnar todos los ámbitos de la sociedad japonesa. Lo *kawaii* se ha convertido en una moda comercializable que incluye aquello que podemos adquirir, vestir o llevar como complemento.

Obata dice que en Japón tú puedes decir que algo es mono y que mucha gente puede estar de acuerdo. Kawaii es una palabra muy útil. Si dices que algo es hermoso puede que no todo el mundo esté de acuerdo con ello. Nos ocurre a nosotros con nuestro concepto de belleza. Pero la palabra kawaii no tiene unas connotaciones estéticas que la gente se atreva a discutir. Nadie contradice a nadie por un producto mono, más en un momento en que la mayoría de los consumidores compran el mismo tipo de productos. Algunas decoraciones de objetos de uso cotidiano no dejan de ser tremendamente kawaii.

Una de las referencias más antiguas a lo kawaii, según nos indica Romero Leo, habría aparecido en el siglo XI con una palabra denominada Kawayushi que hace alusión a la cara, al rubor como si fuera un adjetivo que sirve para calificar a una persona. Se trata de un tipo de sentimiento que se asocia a la persona y que parece difícil de esconder. En otro texto del siglo XI también se alude a la misma palabra como si fuera algo adorable, parece pues un término muy ligado a la estética japonesa que define una situación donde se produce una reacción de pequeño sonrojo ante la presencia de aquello que nos parece amable. Este término kawayushi evoluciona en el siglo XVII para adquirir una connotación cercana a sentirse avergonzado o ruborizado debido a una punzada en la conciencia. Poco a poco el término abandona las connotaciones de pena y lástima para mantener aquellas que tenían que ver con el afecto y con el amor.

El término Kawayushi evoluciona después de la segunda guerra mundial. Este es un aspecto que no podemos dejar de lado ya que el comportamiento de Japón durante la segunda guerra mundial y la actitud del país con otros de su entorno es determinante para el uso y extensión de esta palabra. Parece que se produzca un paso de la agresividad a la amabilidad y en ello esta palabra tiene mucho que ver. Bien, después de la guerra el término varió a Kawayui admitiendo el mismo significado, pero añadiendo otros que tienen que ver con las palabras vulnerable, amable, cariñoso y pequeño. Será en los años 70 cuando adquiere su escritura actual y definiéndolo el diccionario como lastimoso o patético, algo que parece miserable pero que levanta simpatía. Cuando leemos esta definición parece que nos acercamos a la idea de lo cuqui que podríamos definir de una forma similar. La idea de desvalimiento que también está presente en lo cuqui se hace presente en la segunda definición que nos dice que alude a algo que no se puede descuidar. Simon May nos dice que un objeto cuqui sería aquel que es inocente en todos los sentidos, un objeto que es bueno, naif dulce y que carece de toda avaricia, cinismo y crueldad odio e intenciones violentas. La tercera definición del diccionario japonés nos dice que lo kawaii es aquello que tiene carácter dulce, adorable, por ejemplo, en rostros o figuras de mujeres jóvenes y niños. Kawaii es como un niño, inocente, obediente y conmovedor. También conserva el sentido de algo pequeño. Por último, puede ser usado como desprecio para indicar que algo es lastimoso. Hay diferentes aspectos en los que la idea de lo cuqui y la de lo kawaii coinciden plenamente.

Será desde los años 70 cuando el término se extienda. Comenzó a aflorar en medios de expresión artística como la ilustración, el manga o el anime, pero también en el ámbito cotidiano. Muchos estudiantes de instituto e universidad utilizaban de forma

intencionada una escritura infantilizada, Sharon Kinsella alude a este uso con la idea de que los jóvenes estaban buscando nuevas formas de expresión y reivindicación, Una revolución que toma lo infantil como arma para diferenciarse de la generación anterior. Pero es una revolución que permite a un país tan desarrollado como Japón presentarse al mundo de una forma diferente. Sería una estética propia que toma la bandera representativa del país y lo aleja al mismo tiempo del pensamiento atroz con muchas de las acciones llevadas a cabo durante la segunda guerra mundial. Japón fue uno de los países derrotados, se rindió después de que se lanzaran las bombas atómicas contra las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. A partir de ese momento el país debe enfrentarse a tres vecinos comunistas, la Unión Soviética, China y Corea del Norte, armados hasta los dientes y los dos últimos cargados de odio por la crueldad con la que habían tratado a sus poblaciones. En esta situación Japón se dedicó a forjar una forma de ser completamente opuesta a sus instintos bélicos, una nueva manera con la que quería ser percibido en el exterior. Frente a una Alemania que opta por el arrepentimiento, Japón opta por lo cuqui, una estética que hace desaparecer todo lo que Japón tiene de agresivo y amenazador.



El artista Takashi Murakami dice que el país se ha castrado a sí mismo como consecuencia de Hiroshima y Nagasaki, para así, no volver nunca a dar más motivos para un ataque nuclear. Cuando unos personajes, dice Murakami, kawaii, hetare (fracasado) o yurui (blando o apático) sonríen débilmente o se quedan mirando al vacío, la gente del mundo habrá de reconocer un corazón que se derrite de felicidad. Esto lleva a situaciones como la que ocurrió en 2008 cuando Doraemon fue nombrado embajador de la cultura manga del país y en 2009 el gobierno nombró a tres embajadoras humanas, una vestida de colegiala

en minifalda, otra de muñeca victoriana con vestido de volantes color pastel y la tercera con una camiseta de topos con un cojito estampado.

El lema que domina todo es la humildad. Japón no solo debe reconstruir su país y su economía sino también la confianza de otros países que puedan dar alas a su desarrollo industrial muy superior comparado con otros países. Esto hace que surjan nuevos estados de ánimo, una manera de estar en el mundo, un temple anímico, una revolución no violenta que en otros lugares tiene diferentes formas de expresión, por ejemplo, el movimiento pacifista y antibelicoso que surgió en Estados Unidos, donde el lema de hacer el amor y no la guerra ha trascendido hasta nuestros días.

Los trazos de la escritura curvados y más finos, los emojis, ahora indispensables en cualquier teléfono que se precie y que sirven para expresar palabras con imágenes, son algunos de los comienzos de lo kawaii que trata de romper con la cultura tradicional japonesa y las restricciones que lleva consigo. Junto a las palabras y emojis usaban también diminutivos que trastocaron las palabras en algo más mono. Lo mono o lo cuqui como una forma de sentir, como un estilo.

Una sociedad tan rígida como la japonesa, con un sistema de estudios que se va orientando hacia la competición y la posibilidad de trabajar en diferentes empresas desde que son muy jóvenes no pareció ver con malos ojos que se gesticulara o se mantuviera posturas o actitudes cercanas a los niños pequeños. Frente a los valores tradicionales, donde la educación y la sobriedad destacan tenemos otra parte de Japón que no se sorprende ante estos gestos infantiles que se han promocionado para que parezcan interesantes no solo entre la propia sociedad sino también de cara al turista occidental. No seremos capaces de despreciar la carita de ese niño de ojos grandes que parece estar pidiendo nuestra ayuda.

Lo Kawaii está asociado al desamparo y la vulnerabilidad que domina la cultura juvenil femenina para ir adquiriendo más tarde una indeterminación mucho más compleja. Kawaii como decimos tiene que ver con la vulnerabilidad, pero también con la autosuficiencia. Quizás bajo esa cara tan tierna se esconde una despiadada amenaza dispuesta a cualquier cosa con tal de defender sus intereses. Lo kawaii tiene que ver con la falta de madurez que parece no llegar asociada a una actitud inocente, carente de perspectivas y de sentimientos.

Donde lo kawaii ha encontrado un gran filón para su expresión ha sido en el manga y en su estética. Desde los años 70 lo kawaii fue un soporte ideal para todo tipo de historietas que se extenderían a lo largo de las décadas siguientes. Parece formar parte de un movimiento que conocemos con el nombre de Cool Japan, un ejemplo de cómo la sociedad y sobre todo el mercado asumen las corrientes contraculturales en su seno. No es el único ejemplo ya que el movimiento contracultural de los años sesenta en Estados Unidos será asumido por el mercado llegando a crear una idea individualista utilizada por la publicidad para crear estándares y ampliar mercado. El sistema asume y utiliza los mismos materiales con los que se le combate.



Hay un grupo de artistas que se han dedicado a reflexionar sobre este fenómeno de lo kawaii, entre ellos ya hemos citado a Takashi Murakami y este movimiento denominado Cool Japan. Otros artistas que podríamos citar son Aya Takano, Chiho Aoshima, Yoshimoto Nara y Makoto Aida. Ninguno de ellos trata este fenómeno de forma crítica ya que ellos mismos se consideran pertenecientes a este fenómeno de lo kawaii del que es difícil escapar en el Japón contemporáneo.

Se investiga sobre este movimiento desde dentro para dar cuenta del uso y también de las tendencias y derivaciones que adquiere. Reflejan una realidad, teñida de figuras adorables y monas que se funden con una cierta sexualización que también está presente en muchos de los dibujos de comic. Lo siniestro, en el sentido freudiano de la palabra, mezcla la estética de lo kawaii cuando figuras adorables y desvalidas parecen tornarse en símbolos sexuales que se ven sometidos a todo tipo de atrocidades.

Las imágenes de Yoshimoto Nara presentan a niños solos y alicaídos que parecen extrañamente ofensivos. Sus obras encierran una desesperación que no alude al desvalimiento total ni tampoco está pidiendo a gritos un rescate. La inocencia de estos niños nos habla de una sagacidad, rebeldía e incluso frivolidad sobre el apuro en que se encuentran. Vulnerabilidad y resiliencia coexisten entre ellos. La introducción de lo siniestro está muy presente en este tipo de trabajo. Parecen ser vulnerables y fingir vulnerabilidad al mismo tiempo. Ingenuos, pero agudos.

Así pues, lo kawaii se trata de la voluntad de todo un país para enlazar el genio japonés con la indeterminación, la miniatura, lo lúdico, dando como fruto esta cultura de la que estamos tratando. Una apariencia que se transforma en practicidad cuando

se pasa a una fase más íntima de puertas adentro, en el calor del hogar, donde no es necesario aparentar y los temas deben resolverse rápido y sin ambages.

Categoría estética de lo cutre

Comenta Alberto Olmos que ser cutre se presenta como una opción de vida. Se encuentra por encima de opciones económicas o políticas y parece una buena idea.

¿Cuál sería la manera de definir lo cutre? Si acudimos a lo que nos dice la Real Academia Española lo cutre se identifica con lo tacaño, miserable, coloquialmente pobre, descuidado, sucio o de mala calidad.

Alberto Olmos señala como visita a un amigo que después de dar varios tumbos encontró un trabajo muy bien remunerado, pero decidió vivir de forma completamente cutre. Tenía una casa pequeña, sucia, desordenada, sin televisión y con algunos objetos de dudoso uso, muchos de ellos antiguallas conseguidas en algún mercadillo, productos en serie que estaban de moda hace 40 o 50 años y que evocan sin duda recuerdos de tiempos pasados, de visitas a los abuelos o comidas en sus casas.

El origen de la palabra cutre se encontraría en el francés croute. Esta palabra denominaba el cubrimiento exterior de un alimento o incluso el de todo un planeta, por ejemplo podía hacer referencia a la corteza de pan, a esa capa que cubre el queso, a la cáscara que cubre algunas piezas de fruta o también a la costra. Se trata de una cobertura natural normalmente desechable a la hora de ingerir un producto alimentario. Quizás en este punto del cubrimiento tenga lo cutre conexiones con lo Kitsch, como ya veremos más adelante. Lo kitsch para Adorno sería después de lo visto en este párrafo lo bello en tanto que es feo. Se trata de una cobertura que sirve para cubrir lo que en otros tiempos fue contradictorio, pero que gracias a esa cobertura se encuentra ausente. Lo kitsch cubre una carencia que llevaría a la persona a ser algo más de lo que es en realidad, un souvenir

kitsch recubre de forma hortera un recuerdo que ha ofrecido la posibilidad de cambiar de estatus y poder viajar, algo que hace 60 años no estaba al alcance de todo el mundo. Los dos, tanto lo cutre como lo kitsch coinciden en que aúnan el gusto de un grupo de personas que consciente de ello han decidido vivir a gusto en ese tipo de situación.

Quizás una de las diferencias entre lo kitsch y lo cutre, es que el primero pretende ser pretencioso, mientras que el poseedor del segundo es perfectamente consciente de la cutrez del objeto y se encuentra tan a gusto con él. Incluso le proporciona una imagen delante de los demás, que le apetece transmitir. Aunque es verdad que los dos coinciden en un aspecto que es la nostalgia que enlaza con la idea de retromania de la que nos hablan Simon Reynolds en su libro *Retromania* o Mark Fisher en *Los fantasmas de mi vida*.

Miguel Ángel Hernández por ejemplo nos dice en su libro *El arte a contratiempo* que el uso nostálgico de las tecnologías nos proporciona una especie de fetichismo por lo obsoleto, una fijación de objeto que dota de un cierto animismo mágico, como el fetiche primitivo, a los dispositivos, repletos de memorias y experiencias que, de algún modo, permanecen adheridas allí como un suplemento afectivo que insufla vida propia al objeto.

Se puede entender la nueva presencia de lo retro no solo con una mirada al pasado sino también y sobre todo, como una especie de auto nostalgia, un duelo por una época que se pierde, pero especialmente por una manera de dar cuenta de ella, el duelo por un modo de ver y filtrar la realidad y todo lo que ello supone. Un tiempo de protección donde éramos incapaces de volvernos vulnerables. Un tiempo que se ha escapado, donde los afectos eran reales y no impostados. Una realidad que ha huido para que nunca podamos regresar a la inocencia.

Lo retro tiene conexión con aquello que se ha vivido, especialmente nos lleva a la nostalgia de un mundo perdido, a concebir la felicidad solo en el aire que una vez respiramos.

Salvatore Settis en su libro *El futuro de lo clásico* señala un aspecto referente al arte clásico que podríamos aplicar a los conceptos de retro y de nostalgia. Empezaremos diciendo que clásico es de por sí un concepto estático, pues designa un periodo histórico que por definición está concluido, el cual, sin embargo, no tiene sentido y no se vuelve operativo sin un mecanismo dinámico de nostalgia y de integración, sin una cierta pulsión bien hacia el retorno de lo clásico, bien hacia su superación.

Acerca de la melancolía nos hablaba Freud en su ensayo *Luto y Melancolía* del año 1917. Allí decía la melancolía es una reacción con la pérdida de un objeto de amor. Freud dice que en el estado melancólico “debe admitirse que se ha producido efectivamente una pérdida, pero sin lograr saber qué es lo que se ha perdido”.

La palabra francesa coutre entonces servía en el país galo en el siglo XIX para definir a una persona “estrecha de miras e imbécil” y en el arte pictórico para nombrar un cuadro chapucero o ridículo. A quien pintaba mamarrachadas o bodrios se le

consideraba un Croutier. Hoy en día croute puede referirse asimismo a un cuadro viejo resquebrajado por el paso del tiempo y que carece de valor. Esta idea de la costra vuelve de nuevo, aunque no se si es buena para referirse a un grupo de cuadros.

En España ser cutre empezó a alzar el vuelo en los años 80 con la liberación que se produce tras la caída de la dictadura y el comienzo de la democracia. Ser cutre tiene la connotación positiva de que suena a ser moderno, es decir, alguien que es capaz de crear pese a las dificultades económicas para llevar a cabo ese proceso. Dice Alberto Olmos que no hay casi nada que valga la pena en aquellos primeros años de la transición que no sea cutre, desde las canciones de la movida a las películas de Fernando Trueba o Pedro Almodóvar, pasando por el propio look del presidente del gobierno.

Si pensamos en la música de la movida, en los años 80, la mayoría de ella no destaca por su calidad. Solo algunos grupos se salvan de la quema, la mayoría de ellos suenan bastante cutres, con unas melodías simples y unas letras facilonas. Pero aquí entra en funcionamiento la nostalgia y escuchando esas canciones se echa de menos una época que no volverá y donde, los que la vivimos, tenemos anécdotas de cada una de las canciones, de los lugares donde las escuchamos por primera vez o el primer beso que fuimos capaces de dar. Así que muchas son malas, muy malas, pero avivan el recuerdo y evocan aquellas imágenes que queremos recordar. Son completamente cutres, pero no me importa lo más mínimo porque tenía 15 años.

Lo cutre necesita un contexto de bonanza para manifestarse, ya que está unido a la nostalgia de algo que se ha perdido y que puede servir como comparación con algo que se tiene ahora. En esa batalla sale completamente perjudicado, pero no importa lo más mínimo porque es una decisión personal. No se puede ser cutre si todo un país es cutre y todas las vidas que te rodean son igualmente cutre, nadie puede optar por el cutrerío frente al gusto convencional de su tiempo.

En esos años, los 80 en España, cuando la crisis de la reconversión industrial golpea al país y el paro comienza a aumentar de forma peligrosa, cutre se volverá en principio parte de la identidad nacional, una forma de ser español en libertad, cuando es posible que algunos hubieran salido de la miseria de la posguerra pero simplemente para aspirar a una vida digna que sea capaz de mantener unas necesidades básicas satisfechas. Se trataba de una inclinación fatal hacia la chapuza en el intento de alcanzar las maneras y expresiones europeas. Tras 40 años de dictadura donde las prohibiciones y la censura estaban a la orden del día, donde se cortaban los fotogramas de algunas películas y había que pasar por las manos de un censor para publicar artículos en los periódicos, nadie, durante la incipiente democracia podría atreverse a decir que algo no podía hacerse. Porque se pasó de la nada al todo, de la falta de libertad a la libertad absoluta. ¿Quién se va a meter conmigo con mi forma de vestir si yo mismo me fabrico mi propia ropa con lo que compro en las tiendas de segunda mano? ¿Quién se atreve a meterse conmigo por llevar el pelo a lo punk? Antes no podía, pero ahora tengo libertad para hacer lo que me dé la gana, hasta mal cine, malas canciones o malas obras de arte.

Para varias generaciones de españoles lo cutre era una expresión de lo melancólico, la infancia, contra la que uno nunca tiene nada que hacer. Muchos niños seguían conociendo lo cutre a través de las casas y las cosas que en ellas acumulaban sus abuelos. Esta asociación de cutrerío y niñez se prolongará mucho más allá de los primeros años de la transición, llegando en múltiples casos hasta nuestros días.

Algo de infantil tenía también la intención artística de aquellos años 70, donde la gente no sabía lo que hacía, pero lo hacía con todo entusiasmo como los niños. Podemos pensar incluso que lo cutre fue una manera de quitarse de encima el complejo de inferioridad, atezados por la idea de nunca llegar a nada.

Francisco Umbral decía en un artículo publicado en 1986 qué son los jóvenes, sobre todo, los que han revitalizado la palabra, mayormente en el ámbito creativo. Todo lo improvisado y rebelde podría tener cabida dentro de lo cutre. Todo aquello que por viejo y heredado de la dictadura también. Umbral sabía que lo cutre no dejaba de ser una marca de calidad de un arte y una actitud progresista, rompedora, desinhibida y, si me apuras, hasta clásica. Quizás todo lo que consideramos clásico fue cutre un día.

Lo cutre y volvemos a repetirlo de nuevo es también lo nostálgico, porque supone en buena medida un dolor también por las cosas que desaparecen, los bares que cierran y las personas que cambian o crecen o mueren, la posibilidad de que desaparezca la experiencia, algo que en muchos casos no estamos dispuestos a que suceda.

La nostalgia, nuevamente, ese deseo incontrolado de vivir en un tiempo que ya pasó, conecta de nuevo a estas fábricas viejas y catedrales en ruinas en una visión romántica de lo cutre que le ayuda moralmente.

La nostalgia, como palabra y como concepto fue inventada en el siglo XVII por el médico Johannes Hofer para describir una condición que ofrecía a los mercenarios suizos en sus largas travesías de deber militar. Nostalgia era literalmente añoranza del hogar, el anhelo de retornar a la tierra natal. Los síntomas incluyen melancolía, anorexia, incluso suicidio. Hasta los últimos años del siglo XIX esta enfermedad continuó preocupando a los médicos militares, porque mantener alta la moral de las tropas era crucial para triunfar en la guerra. La nostalgia era el dolor del desplazamiento. Poco a poco se convirtió en un anhelo colectivo de una época más feliz, más simple, más inocente. La nostalgia en el sentido moderno es una emoción imposible o por lo menos incurable; el único remedio posible para ella sería viajar en el tiempo.

El único concepto que puede competir en complejidad con lo cutre y con el que se relaciona mucho, al punto de formar a menudo pareja de baile en las conversaciones culturales es Kitsch. Lo Kitsch nos habla de la adopción falsa de un estatus, de una conciencia errónea de que esos bienes que compras exhibes te hacen parecer más elegante o importante. Gracias a ellos

puedes estar a la moda, mientras que lo cutre nunca te proyecta hacia arriba socialmente, sino justamente hacia el fondo de la comunidad, hacia lo popular, nada cutre es pretencioso.

Como señala Adorno, es la producción a gran escala de todo tipo de bienes en la utilización de materiales baratos, lo que hace de lo Kitsch un fenómeno mundial, transversal e imparable.

En lo cutre hay una falta de fabricación, una suerte de reciclaje sin aspavientos. No existe ánimo proselitista y por supuesto nula intención de proponerse mejor o aparentar o estar en sintonía con moda alguna. Lo cutre no es kitsch porque no desea parecer pobre sino boyante y distinguido. En uno es necesario tener dinero, en el otro es imprescindible no gastarlo. Nadie se deja el sueldo en tener una casa cutre, un bar o un coche cutres. Pero lo cutre tampoco es un tipo de avaricia o tacañería, ni una forma de ahorro, sino acaso una duda existencial, una forma de vida elegida de forma consciente.

Sayones de Semana Santa entre lo feo y lo grotesco^[4]

Para comenzar a hablar sobre la fealdad, deberíamos tener clara la idea sobre lo bello. Aunque habría que introducir aquí que dar una definición de fealdad en cuestión artística, donde podamos apreciar unas características concretas, puede resultar bastante complicado. Y es que en la apreciación interviene el gusto.

Para Kant el gusto es la facultad de una percepción estética, es decir una captación que realizamos de forma sensorial y que puede ser valorada en un amplio sentido. Quizás una primera acepción asocie el gusto con el paladar y aquello que resulta agradable a nuestro sentido gustativo. Aunque nosotros queremos dirigir esta acepción a la manera de percibir la obra artística. El gusto, partamos de esta base, es cambiante. Pero también es la capacidad, nos dice Kant, que tenemos de enjuiciar una representación de acuerdo con el agrado o desagrado que esta nos produce. Lo que nos agrada deberíamos convenir en decir que es bello y aquello que nos desagrade, por ser contrario a lo anterior, debería considerarse como feo.

Así pues, el gusto tiene que ver con el juicio. Pero el gusto puede educarse y nos dice Kant que cualquiera con el gusto suficientemente desarrollado, podrá coincidir fervientemente en lo que es bello. Démosle bastante importancia a la capacidad que da el filósofo a la educación del gusto. Dándole la vuelta a este planteamiento, cualquiera con el gusto desarrollado, insistentes en esta educación, podrá definir lo que es feo.

Aquello que me gusta o me agrada podría asociarse con lo bello por tanto aquello que es desagradable entraría en la categoría de lo feo. El juicio es una facultad entre la obra de arte como emisor y el espectador como receptor que causaría agrado o desagradado sin que hubiera de por medio ningún tipo de interés.

Lo feo se asoció y se sigue haciendo, en muchos casos, con la maldad. De hecho, en el siglo XIX Cesare Lombroso intentó demostrar que esta idea estaba asociada en el hombre delincuente a anomalías somáticas. Los argumentos para ello pretendían ser científicos, llegando a la conclusión de que las taras físicas se encuentran con mayor frecuencia en las clases sociales oprimidas donde se producen un mayor número de comportamientos asociales. De ahí que esta absurda idea de que lo malo y lo feo estaban asociados y que provenía de la Edad Media, se extiende como vemos hasta hace no tantos años.

Lo que sí es cierto es que la representación de maldad y fealdad se ha asociado en el caso de las representaciones de la pasión y muerte de Cristo a la figura del judío, unido además a las ideas de antisemitismo que se extienden por Europa a lo largo de toda la Edad Media y la Edad Moderna. Ello llevó a exagerar en diferentes representaciones algunas características físicas que se asociaban a este grupo humano.

Pero aplicar un concepto como feo a estas figuras puede ser algo dudoso, primero porque el artista ha tratado en la fealdad de las mismas que se perciban como bellas, lo que en palabras de Kant sería una figura que es capaz de agradar, pero sin interés, excluyendo de esta manera lo feo.

Quizás mejor que feo deberíamos aplicar otros términos para definir la actitud o la razón estética con las que podemos percibir estas figuras. Hegel decía que los que martirizan a Dios se representan como malvados y que la representación de la maldad implica una exterior fealdad, grosería, barbarie, rabia y deformación de la figura.

Y es que la idea de la fealdad, tan difícil de definir de forma artística, y lo grotesco van completamente unidas. Lo grotesco no implica directamente lo feo, sino que sería aquello que provoca risa o bien que predispone el ánimo a ella. Lo grotesco provoca la risa ante el horror.

Lo grotesco se asociaba en la Edad Media a representaciones del carnaval donde se hacían parodias de cosas sagradas que permitían ciertas licencias del lenguaje o bien dar rienda suelta a algunos aspectos prohibidos que no podían hacerse en otros momentos del año. Esta idea en el siglo XVI empieza a ocupar un territorio nuevo donde la risa hace su aparición, un nuevo

espacio de representación donde lo grotesco aparece como método en diferentes festividades. La risa como un acto de desfrenado, pero al mismo tiempo como una antesala del llanto sin fin en el futuro.

La iconografía burlesca se viene repitiendo desde el siglo XII donde por ejemplo observamos en el claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, escenas como *“La duda de Santo Tomás”*, donde el apóstol es representado mientras introduce sus dedos en la herida de Cristo con rasgos simiescos, aludiendo a su falta de fe.

Puede que debamos asociar lo grotesco con lo raro. Lo raro nos da la sensación de algo erróneo, de lo que no debería estar allí. Lo grotesco representa algo que está fuera de lugar. Tenemos dos formas de enfrentar lo grotesco, por un lado, hemos hablado de la risa, pero también es posible la repulsión. Lo grotesco nos lleva más allá de la risa. Y es en ese momento cuando se relaciona con lo raro. La diferencia entre uno y otro es que, mientras lo grotesco se asocia con la risa, en lo raro llega un momento en que la risa no hace su aparición.

Lo grotesco alude a lo humano, pero en un contexto en que esa humanidad no encaja. Se ha transformado en un monstruo de la naturaleza o bien en un monstruo que ya no tiene lugar en el orden natural que tenemos establecido.

Pedro Alberto Cruz nos dice que lo grotesco opera como una estructura del extrañamiento por medio del cual lo familiar y el lugar común son subvertidos por lo siniestro intrusivo. Siniestro sería aquello familiar que debería permanecer oculto, pero que ha salido a la luz, se ha revelado y al hacerlo, ha provocado esta sensación de extrañeza.

Tengamos en cuenta que lo grotesco permite al artista salirse de una representación ligada a lo tradicional. Es el lugar donde tiene ámbitos de libertad para poder crear sus propias formas, para dar rienda suelta a su imaginación.

Habitados, sobre todo en época barroca, a representaciones temáticas encapsuladas, la posibilidad de introducir lo grotesco profundiza en el extrañamiento, porque es capaz de captar la esencia de lo cotidiano, de un día a día que se aleja de la referencia que ya es conocida. La representación grotesca de los personajes ayuda a penetrar en su personalidad. Lo extraño se encuentra en lo cotidiano, un concepto que algunos pensadores contemporáneos como Donald Kuspit han unido al fin del arte. Lo grotesco quiere conocer el aspecto vulgar, donde los defectos se cuentan como imprevistos, enfatizando la contradicción que existe entre fondo y forma.

Categoría estética del asco

Quizás estaría bien comenzar con una definición de asco que nos proporcione la RAE y ver de esta manera alguna de las acepciones de este término. Así este diccionario nos dice en primer lugar que el asco supone una alteración del estómago causada por la repugnancia que se tiene hacia algo y que causa una sensación de vómito. La idea de movimiento defensivo aparece

en esta definición que ampliaremos más adelante. El sentimiento de asco sería eminentemente gustativo, insinúa a nuestro paladar que lo rechaza de forma energética. El asco de la comida, nos dice Fernando Castro, es la forma más elemental y arcaica de la abyección. Una segunda acepción nos habla de una impresión desagradable causada por algo que repugna, también veremos cuáles pueden ser las causas que pueden causar esa impresión ya que podemos nombrar cada una de ellas.

Kant en su libro sobre la crítica de la facultad de juzgar escrito en el año 1790 nos habla sobre el asco y trata de definirlo. Nos dice que es una emoción negativa provocada por la sensación de repugnancia hacia algo que se percibe como sucio, desagradable y dañino. Lo sucio es una palabra que proviene del latín *sucudus*, un derivado de la palabra *sucus* que significa jugo o saliva. En su origen *sucus* significaba simplemente húmedo, de ahí es de donde viene la idea de limpieza, ya que lo húmedo impregna una superficie alterada que es posible eliminar. La suciedad ha de ser entendida como una mancha superficial sin consecuencias más profundas o alarmantes.

Pero volvamos a Kant ya que decía que el asco es una emoción importante porque nos ayuda a evitar peligros potenciales, así que en realidad se trata de un movimiento de defensa que quizás pueda provenir del instinto animal que se mantiene en el ser humano y le lleva a analizar situaciones potenciales que podrían causarle algún daño procesando en la mente las opciones de que esto suceda, opciones que nuestra mente podría procesar por cientos en un tiempo ridículo. Por ejemplo, el asco puede que no queramos comer alimentos en mal estado o bien tocar cosas que pudieran estar contaminadas.

Para Kant el asco era positivo y moralmente significativo. Decía el filósofo que el asco puede ayudarnos a identificar el mal y de esta manera evitarlo. No se trata solo de podredumbre y fluidos sino que nos lleva a una vertiente moral que incluye la repulsión hacia la violencia, la crueldad o la injusticia. Al igual que somos capaces de crear juicios sobre la belleza o la moralidad, también podemos hacerlo sobre el asco.

El arte para Kant puede tratar cualquier tema y promover de esta manera cualquier tipo de sentimiento, independientemente de la moralidad o el sentimiento de horror que pueda provocar. Pero señala un solo límite a la obra de arte, un solo sentimiento que al ser suscitado provoca la quiebra del efecto estético. Este sentimiento imposible de ser promovido es el asco que el autor identifica con un tipo de fealdad, una extraña sensación que nos aleja de lo bello.

No será Kant el único filósofo que ha tratado este tema. Sigmund Freud pensaba que el asco es una emoción primaria que se origina en el miedo a la muerte como una coraza defensiva que nos ayuda a evitar la pérdida de la vida. El asco estaría relacionado con la repugnancia que se siente hacia la muerte debido a la descomposición y la enfermedad. Y aunque Aristóteles decía que pudiera existir cierta curiosidad ante la presencia de un cadáver debido a la dimensión desconocida de un hecho que nos

aterra, Freud nos dice que la sensación de asco también es importante en ese momento, luchando y estableciendo otras acepciones que tal vez tienen que ver con lo macabro.

Mary Douglas nos habla del asco como una emoción que se utiliza para mantener el orden social, de manera que podía establecerse para establecer los límites entre lo que se considera limpio o sucio.

La conexión del asco con lo abyecto fue argumentada por Julia Kristeva. Recordemos que a nivel artístico tenemos a mediados de los años 80 un retorno a lo real que utiliza la abyección como método de expresión, una categoría que siguió utilizándose durante los años 90 y que parece haber desaparecido de las representaciones contemporáneas. Kristeva dice que el asco es una emoción que nos lleva a reconocer nuestra propia vulnerabilidad y nuestra propia mortalidad.

El asco es una reacción que se asocia con la fealdad, la suciedad y la enfermedad formando parte de esta manera de la lista de categorías estéticas. Quizás sea posible utilizar el asco para crear belleza uniéndose de esta manera a algunos aspectos en los que los artistas utilizaban la fealdad en sus obras. Por ejemplo, el arte del horror utiliza el asco para provocar miedo y repulsión en el espectador. Vamos a pensar en alguno de los trabajos más conocidos donde pueden advertirse algunas de estas emociones, las imágenes de Saturno realizadas por Francisco de Goya o bien por Rubens pueden encontrarse en el límite entre todos estos aspectos de los que estamos hablando.



Algunos artistas han utilizado el arte del cuerpo, como los accionistas vieneses, que utilizaban el asco para explorar la naturaleza de la belleza y la fealdad. La pureza del cuerpo se ve alterada por todo tipo de acciones que lo ensucian, la carne limpia es atraída al padecimiento de lo sucio. El arte de la basura utiliza el asco para crear belleza a partir de lo que se considera basura.

El asco suele ir acompañado de una serie de emociones negativas entre las que podemos citar el miedo, la suciedad, la impureza moral casi tan importante como la suciedad física, una impureza moral que trata de limpiarse igual que la suciedad evidente que pueda estar adherida al cuerpo, la vergüenza sería otra de estas emociones. La mayoría de las ocasiones el elemento purificador para todas estas emociones sería el agua.

Martha C. Nussbaum dice que el sentimiento de asco incumbe a los límites del cuerpo y se centra principalmente en aquellas sustancias problemáticas que pudieran ser incorporadas al yo. El asco es una emoción encargada de proteger los límites del yo corporal y, por extensión, los límites del yo social. Y la manera en que guarda la integridad de tales fronteras es mediante el distanciamiento de cualquier objeto, evento o situación que pueda interpretarse como potencialmente ofensivo.

El asco proviene de nueve dominios, así podemos verlo en el libro de Pedro Alberto Cruz *Raza, género y moral*: comida, productos corporales, animales, comportamientos sexuales, contactos con cadáveres o con la muerte, violaciones de la piel, mala higiene, contaminación interpersonal y ofensas morales. En realidad, el concepto de moralidad se halla presente en cualquier reacción causada por una supuesta transgresión de los límites del cuerpo. El sentimiento de asco deriva de un sistema de evaluaciones morales que lo convierten en una metáfora de lo que resulta moralmente inapropiado. Parece posible de esta manera asignar a las ideas de pureza un origen localizado en los sentimientos de asco.

Bibliografía:

Theodor Adorno *"Teoría estética"*. Akal. 2004

Giorgio Agamben *"Desnudez"*. Anagrama 2011

Giorgio Agamben *"Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental"*. Editorial Pre-Textos. 2006

- Nicolas Bourriaud** “*Estética relacional*”. Adriana Hidalgo editora 2006
- Pedro Alberto Cruz** “*Arte y Performance*” Akal. 2021
- Pedro Alberto Cruz** “*Raza, género y moral. Lo limpio y lo sucio en el arte contemporáneo*”. Abada Editores. 2023
- Umberto Eco** “*Historia de la fealdad*”. Penguin Random House. 2017
- Fernando Castro Flórez** “*Arte y política en la época de la estafa global*” Sendema 2014
- Fernando Castro Flórez** “*Estética a golpe de like*” Newcastle ediciones. 2016
- Miguel Cereceda** “*Parcial apasionada política*”. Árdora ediciones. 2020
- Arthur C. Danto** “*Después del fin del arte*” Paidós. 2019
- Guy Debord** “*La sociedad del espectáculo*”. Pre-Textos 2002
- Georges Didi-Huberman** “*Desear Desobedecer*”. Abada editores 2019
- Mark Fisher** “*Los fantasmas de mi vida*”. Caja Negra 2013
- Mark Fisher** “*Lo raro y lo espeluznante*”. Alpha Decay. 2016
- Hal Foster** “*Malos, nuevos tiempos*”. Akal 2015
- Michael Fried** “*Arte y objetualidad*”. Antonio Machado libros. 1998
- Sigmund Freud** “*Das Unheimliche. Manuscrito inédito. Edición y comentarios Lionel F. Klimkiewicz*”. Mármol Izquierdo. 2014
- Clement Greenberg** “*Arte y cultura*” Paidós Estética 2002
- Graham Harman** “*Arte y objetos*” Enclave. 2021
- Miguel Ángel Hernández** “*La so(m)bra de lo real*”. Holobionte ediciones. 2021
- Frederic Jameson** “*Teoría de la posmodernidad*”. Ediciones Trotta 2016
- José Jiménez** “*Crítica del mundo imagen*”. Tecnos. 2019
- Nick Land** “*Teleoplexia. Ensayos sobre aceleracionismo y horror*”. Holobionte ediciones. 2021
- Konrad Paul Liessemann** “*Filosofía del Arte Moderno*”. Herder 2006
- Simon May** “*El poder de lo cuqui*”. Alpha Decay 2019
- Simón Marchán Fiz** “*Arqueologías de la modernidad en las artes*”. Ediciones Universidad de Salamanca 2019
- W.J.T. Mitchell** “*La ciencia de la imagen*”. Akal 2019
- Elena Oliveras** “*La cultura del arte en el siglo XXI*”. Paidós 2019
- Alberto Olmos** “*Vida y muerte del arte*”. HarperCollins 2021
- Karl Ronsenkranz** “*El arte y la cultura*”. Akal 2019



Las categorías estéticas: De lo bello a lo grotesco

Rafael López Borrego

kindleunlimited

- Nicolas Bourriaud** “*Estética relacional*”. Adriana Hidalgo editora 2006
- Pedro Alberto Cruz** “*Arte y Performance*” Akal. 2021
- Pedro Alberto Cruz** “*Raza, género y moral. Lo limpio y lo sucio en el arte contemporáneo*”. Abada Editores. 2023
- Umberto Eco** “*Historia de la fealdad*”. Penguin Random House. 2017
- Fernando Castro Flórez** “*Arte y política en la época de la estafa global*” Sendema 2014
- Fernando Castro Flórez** “*Estética a golpe de like*” Newcastle ediciones. 2016
- Miguel Cereceda** “*Parcial apasionada política*”. Árdora ediciones. 2020
- Arthur C. Danto** “*Después del fin del arte*” Paidós. 2019
- Guy Debord** “*La sociedad del espectáculo*”. Pre-Textos 2002
- Georges Didi-Huberman** “*Desear Desobedecer*”. Abada editores 2019
- Mark Fisher** “*Los fantasmas de mi vida*”. Caja Negra 2013
- Mark Fisher** “*Lo raro y lo espeluznante*”. Alpha Decay. 2016
- Hal Foster** “*Malos, nuevos tiempos*”. Akal 2015
- Michael Fried** “*Arte y objetualidad*”. Antonio Machado libros. 1998
- Sigmund Freud** “*Das Unheimliche. Manuscrito inédito. Edición y comentarios Lionel F. Klimkiewicz*”. Mármol Izquierdo. 2014
- Clement Greenberg** “*Arte y cultura*” Paidós Estética 2002
- Graham Harman** “*Arte y objetos*” Enclave. 2021
- Miguel Ángel Hernández** “*La so(m)bra de lo real*”. Holobionte ediciones. 2021
- Frederic Jameson** “*Teoría de la posmodernidad*”. Ediciones Trotta 2016
- José Jiménez** “*Crítica del mundo imagen*”. Tecnos. 2019
- Nick Land** “*Teleoplexia. Ensayos sobre aceleracionismo y horror*”. Holobionte ediciones. 2021
- Konrad Paul Liessemann** “*Filosofía del Arte Moderno*”. Herder 2006
- Simon May** “*El poder de lo cuqui*”. Alpha Decay 2019
- Simón Marchán Fiz** “*Arqueologías de la modernidad en las artes*”. Ediciones Universidad de Salamanca 2019
- W.J.T. Mitchell** “*La ciencia de la imagen*”. Akal 2019
- Elena Oliveras** “*La cuestión del arte en el siglo XXI*”. Paidós 2019
- Alberto Olmos** “*Vidas baratas. Elogio de lo cutre*”. HarperCollins 2021
- Karl Ronsenkranz** “*Estética de lo feo*”. Julio Ollero editor. 1992

Alberto Santamaría “*Políticas de lo sensible*” Akal 2020
Salvatore Settis “*El futuro de lo clásico*” Abada editores. 2006
Don Thomson “*La supermodelo y la caja de brillo*”. Ariel. 2015
Eugenio Triás “*Lo bello y lo siniestro*”. Penguin Random House. 2006
Peter Sloterdijk “*El imperativo estético*”. Akal. 2020
Paul Valéry “*La invención estética*”. Casimiro 2018
Paul Virilio y Enrico Baj “*Discurso sobre el horror en el arte*”. Casimiro 2010

Puedes seguirnos a través de Instagram
@rafaellopezborrego

También en nuestro canal de YouTube

<http://www.youtube.com/rafaellopezborrego>

Si quieres contactar

rafalopezsal@yahoo.es

[1] Pardo, Tania. (2003) Lo doméstico territorio (des)conocido. *Revista Lápis* nº192. Pag 30-37

[2] Carrasco Conde, A. (2019) Lo macabro. *Revista de Occidente* Nº 462. Pag 67-87

[3] Este texto está basado con diferentes añadidos en el texto publicado originalmente por Jaime Romero Leo titulado *El auge y la estética de lo kawaii: origen y consecuencias*. Este texto apareció originalmente en Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa ISSN-e 2171-4959 Nº 24, 2017 Pag 13-24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6211620>

[4] Este texto apareció originalmente en el número 29 de la revista *Pasión en Salamanca* editado en Salamanca en al año 2023. ISSN 1695-890X. Pag 37-39