

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**DE LO ABYECTO EN EL CUERPO HUMANO
Y SUS RELACIONES CON EL ARTE
Y LA SEMIÓTICA**

Tesis Doctoral con mención internacional en Producción e Investigación

Presentada por:

Dña. AMPARO LATORRE
ROMERO

Dirigida por:

Catedrático Dr. D. FELIPE VICENTE
GARÍN LLOMBART
Catedrática Dra. Dña. CARLA
SUBRIZI

Valencia-Roma, septiembre 2013

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi inmenso agradecimiento a mis directores de tesis, el catedrático Dr. D. Felipe Vicente Garín Llombart y la Dott.ssa. Carla Subrizi, por creer en mí, por su gran ayuda, recomendaciones, interés, apoyo e inspiración en la preparación de este proyecto.

Gracias por su supervisión, aliento y consejos a lo largo de todo el proceso de investigación. Desde mi más profunda admiración y respeto.

A Pilar Pedraza, muchas gracias por sus sabios consejos, su aliento y su gran amabilidad.

A Teresa Cháfer Bixquert, Coordinadora del Programa de Postgrado, muchas gracias por haberme brindado su ayuda, consejos y comprensión.

A mis padres, Francisco y Rosa, por su gran amor, sabiduría, fuerza, comprensión y apoyo incondicional durante toda mi vida.

†A mis abuelos Amparo y José Manuel.

A mi hermano Francisco Fernando, mi mentor, amigo y confidente, el espejo donde mirarme para superarme. Gracias por haberme sumergido desde muy pequeña en el maravilloso mundo de la literatura y la creatividad.

A Bonnie Craig, fuente de inspiración, amistad y fuerte apoyo durante muchos años (*my american old sister*).

A Vincenzo Macchiarola, "il mio grande amico incondizionale".

A Anastasia-Zoi, mi terataki, η μικρή μου αδελφή.

A Bianca, mi pequeña amiga, que ha compartido mucho tiempo de lectura siempre a mi lado.

A te.

Imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis (imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad).

Quod erat demonstrandum (como había que demostrar).

"Scelsi allora Roma, prima di tutto perché mi piacque sopra ogni altra città, e poi perché mi parve più adatta a ospitar con indifferenza, fra tanti forestieri, un forestiere come me." Il fu Mattia Pascal Pirandello

Napoleón: *"La anatomía es el destino"*.

"El pensamiento es el resultado del cuerpo entero". Émile Zola, *La Obra*

- III -

El «yo pecador» del artista

¡Cuán penetrante es el final del día en otoño! ¡Ay! ¡Penetrante hasta el dolor! Pues hay en él ciertas sensaciones deliciosas, no por vagas menos intensas; y no hay punta más acerada que la de lo infinito.

¡Delicia grande la de ahogar la mirada en lo inmenso del cielo y del mar! ¡Soledad, silencio, castidad incomparable de lo cerúleo! Una vela chica, temblorosa en el horizonte, imitadora, en su pequeñez y aislamiento, de mi existencia irremediable, melodía monótona de la marejada, todo eso que piensa por mí, o yo por ello –ya que en la grandeza de la divagación el yo presto se pierde; piensa, digo, pero musical y pintorescamente, sin argucias, sin silogismos, sin deducciones.

Tales pensamientos, no obstante, ya salgan de mí, ya surjan de las cosas, presto cobran demasiada intensidad. La energía en el placer crea malestar y sufrimiento positivo. Mis nervios, hartos tirantes, no dan más que vibraciones chillonas, dolorosas.

Y ahora la profundidad del cielo me consterna; me exaspera su limpidez. La insensibilidad del mar, lo inmutable del espectáculo me subleva... ¡Ay! ¿Es fuerza eternamente sufrir, o huir de lo bello eternamente? ¡Naturaleza encantadora, despiadada, rival siempre victoriosa, déjame! ¡No tientes más a mis deseos y a mi orgullo! El estudio de la belleza es un duelo en el que el artista da gritos de terror antes de caer vencido.

Poemas en prosa, Charles Baudelair

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
Objetivos	17
Metodología.....	21

PRIMERA PARTE

Estudio y análisis de las relaciones del cuerpo abyecto: entre el arte y la semiótica	31
--	-----------

CAPÍTULO 1

Cuerpo del horror, sexo y muerte	33
1.1. Horror en la comida y alteraciones del cuerpo	35
1.2. Mutilaciones del cuerpo	45
1.3. Mutilaciones del sexo: ablación-circuncisión	71
1.4. Prácticas de esterilización invasivas	77
1.5. Cuerpo de la mujer embarazada: máxima representación de lo abyecto..	87
1.6. Sexualidad en la mujer e histeria.....	95
1.7. La relación maternofilial crea bases del lenguaje entre la paralingüística y la semiótica	103
1.8. Alteraciones del cuerpo en la maternidad	125
1.9. Fluidos corporales: leche materna, sangre, saliva y mucosidad interna-externa	135
1.10. Final del cuerpo útil reproductor: menopausia	149

CAPÍTULO 2

Abiezione nella società	157
2.1. Abiezione dell'ambiente: ghetto	159
2.1.1. Abiezione sociale: mendicanti, prostitute, prigionieri	165

2.1.2. Abiezione in ruoli sociali (madre assente-aberrante-nella società): la surrogata è cattiva culturalmente, la Cenerentola	193
2.1.3. Abiezione nel sesso: pederastia.	205

CAPÍTULO 3

Abyección en la cultura	213
3.1. Jurisprudencia en cuanto a lo abyecto.....	215
3.2. Levítico: abyección en el cuerpo.....	227
3.3. El feto como imagen publicitaria.....	239
3.4. El origen de la criatura abyecta en la literatura: Mary Shelley, <i>Frankenstein</i>	251
3.5. Abyección en el teatro: <i>Orgien Mystery Theatre</i> , Hermann Nitsch.....	279
3.6. Fotografía abyecta: <i>Piss Christ</i> , Andrés Serrano	309

CAPÍTULO 4

Formas abyectas de representación en el arte del cuerpo	321
4.1. Aspectos ocultos del cuerpo de la mujer: menstruación	323
4.2. Utilización en el arte de la comida como representación femenina: The Dinner Party.....	337

CAPÍTULO 5

Análisis de la abyección en la cultura.....	353
5.1. Modelos referenciales antropológicos	355
5.2. Normas y hábitos conductivos preestablecidos.....	369
5.3. Adaptación a roles sociales y a doctrinas dogmáticas	379

SEGUNDA PARTE

Estudio y análisis de lo abyecto en los principales movimientos artísticos.

Ejemplos	397
1. Arte Prehistórico.....	399
2. Arte Clásico	401
3. Baja Edad Media (900-1400).....	407
4. Edad Moderna (1400-1800).....	419
5. Siglo XIX.....	471
6. Siglo XX.....	489
7. Primeras Vanguardias (1905-1942).....	495
8. Segundas Vanguardias (1942-2000).....	521
9. Arte Post-Moderno.....	551
10. Siglo XXI.....	587

TERCERA PARTE

Conclusiones.....	615
Conclusiones: español e inglés	617

BIBLIOGRAFÍA	633
1. Bibliografía.....	635
2. Páginas web.....	651
3. Películas y documentales.....	657
4. Artículos.....	659

ANEXOS	661
1. Exposiciones actuales sobre lo abyecto	663
2. Índice onomástico	667
3. Resúmenes: español, valenciano e inglés.....	687

INTRODUCCIÓN

Objetivos

Tenemos por objetivos concretos:

- Establecer cómo aplicamos el juicio del gusto estético y lo subjetivo del término *abyecto*. Para ello, recurriremos a la crítica del juicio kantiana. Seleccionaremos los materiales de una forma jerárquica para poder trabajar con la ingente cantidad de material disponible y tendremos en cuenta que la historia del arte último es, como sugiere Anna Maria Guasch: «una historia de la creación, de los creadores-artistas (el artista como autor y la obra como un todo estético y simbólico).»
- Estudiar cómo enjuiciamos los objetos y qué factores intervienen en ello, puesto que es de vital importancia.
- Establecer el marco ético y el juicio moral en el que nos movemos para determinar qué entendemos por abyecto.
- Estudiar el pensamiento cultural: cómo este gestiona el eje paradigmático ética-estética-moral del cuerpo abyecto.
- Demostrar la existencia del lenguaje abyecto por asociación de cosas comunes y cotidianas (v. g. “Das unheimlich”, como lo definió Freud).
- Darnos cuenta de que surgió una teoría después de la lectura de una obra literaria, y quedarnos patente que el principio de realidad, muchas veces, surge del arte, así como la necesidad de tener un arte transgresor para poder desarrollar las sociedades.
- Investigar las teorías del origen de la vida (v. g. Oparin, quien nos narra, cómo todos los filósofos clásicos nos creían salidos del cieno).
- Investigar a los artistas que han tratado el tema de lo abyecto en el cuerpo humano.
- Estudiar las relaciones de la semiótica con la abyección a través de la construcción del mundo que tiene el hombre y que este entiende por

realidad, como lo describió Piaget, afirmando que el hombre se acompaña del pensamiento práctico y conceptual. Y cómo esta, a su vez, entronca con el arte en su necesidad de realidad, al igual que la semiótica necesita de una verdad discursiva (semántica o sintáctica).

- Demostrar que el cuerpo es, en realidad, una abstracción; los hay de todas las tipologías posibles. Desde siempre, el cuerpo ha supuesto un reto en la semiótica desde la reflexión filosófica hasta los modelos teórico-metodológicos de análisis, incluyendo su aplicación.
- Estudiar cómo utilizando los símbolos se ha creado un cuerpo de conceptos, según la tipología de Greimas.
- Analizar, como nos sugiere Alfredo Tenoch que, a través del cuerpo, podemos saber los valores del pensamiento occidental.

Creemos haber logrado con este estudio:

- Analizar las teorías de Irigaray, Kant, Foucault, Lacan, Derrida, de Beauvoir, Cixous y Kristeva, entre otros, mediante sus textos, observando nuestros referentes culturales: literarios, teatrales, audiovisuales, institucionales, sanitarios, así como la ética y la moral del cuerpo abyecto.
- Ejemplificar situaciones abyectas en nuestra sociedad respecto al cuerpo humano.
- Analizar y estudiar el uso de lo abyecto en las principales tendencias artísticas contemporáneas, así como el grado de impacto de lo abyecto en la sociedad y el grado de aceptación. Además de la interrelación de lo abyecto desde la transversalidad de las disciplinas científicas y artísticas.

Por ello, pensamos haber logrado cumplir los objetivos que nos propusimos al redactar esta tesis, ante todo, relacionar transversalmente lo abyecto del cuerpo

humano partiendo de las ideas de Irigaray, Kant, Derrida, Foucault y Kristeva, entre otros, así como sus implicaciones en el arte, haciendo una reflexión profunda sobre por qué el concepto de “abyecto” ha estado excluido del campo artístico. De tal modo que lo abyecto entroncaría con lo verosímil. La verdad es un discurso que se asemeja a lo real; lo verosímil quiere decir que es un sentido, la imagen mental de lo que algo es. Puede que, incluso, no exista en el mundo real; es más conceptual que el referente.

Por último, quisiéramos también haber aportado los argumentos necesarios para que nuestra investigación arroje la luz necesaria en cuanto al concepto de abyecto en el cuerpo humano.

Metodología

Al redactar esta tesis doctoral es de vital importancia y quisiéramos plasmar en esta el proceso seguido para su elaboración: la elección del tema, los procedimientos de investigación y el porqué del objeto de la investigación.

Por lo que respecta a los indicadores de la selección de los contenidos, están cuidadosamente adecuados al desarrollo del proyecto y se ha comprobado que las informaciones fueran exactas, actuales y científicamente rigurosas, además de utilizar materiales complementarios para facilitar la investigación en temas transversales.

Nuestro estudio es parte de una investigación teórica que pretende relacionar ideas: críticas, filosóficas, estéticas, culturales, literarias, audiovisuales y artísticas en su mayor concepto de transversalidad con respecto al cuerpo abyecto y su semiótica. Además de reflexionar acerca de cómo damos por sentado ciertos temas contemporáneos sobre el cuerpo.

Para ello hemos hecho un profundo análisis del cuerpo humano-social, así como su identidad y género, y hemos estudiado las teorías de Bryan S. Turner, Chris Shilling, Michel Foucault, Judith Butler, Natividad Corral, Simone de Beauvoir, Gabriella Buzzatti, Elisabeth Badinter, Jane Ussher, Melanie Klein, Silvia Tubert, Anne Fausto-Sterling, José Antonio Nieto Piñeroba, C. A. Tripp Esquire y Luce Irigaray, principalmente.

Para situar la abyección en el contexto ético-social hemos recurrido a los textos de Zygmunt Bauman, Loïc Wacquant y Michel Foucault.

Por ello, la tesis será abarcada desde una perspectiva panorámica, y siguiendo una estructura ramificada, que nos permita poder ahondar en aquellos capítulos que consideremos más importantes.

Tiene por objeto examinar científicamente cómo el concepto de abyecto ha sido aplicado en el arte y por extensión a la sociedad, que está destinada a interpretarlo dentro de unos parámetros establecidos. v. g. Las representaciones

sociales de las mujeres y su circunscripción dentro de las leyes preestablecidas (mujeres representadas como portadoras de un ser, dentro de sus entrañas; un cuerpo formador de un todo).

Además, estudiar las afirmaciones respecto al cuerpo de Jacques Lacan o Sigmund Freud sobre la falta de formas fálicas y, por ello, ser incompletas.

Los textos de Julia Kristeva, Immanuel Kant, Simone de Beauvoir, Michel Foucault, entre otros, representan un grado de confrontación importante para acercarnos al estado de la cuestión.

Por lo que respecta a la semiótica y a su padre, Ferdinand de Saussure, que la concibió como *«la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social»*, así como su estructura y la relación entre el significante y el concepto de significado. Y por qué es necesario un referente iconológico para asociar un significante a un significado, qué papel desempeña la semántica de lo verosímil y las similitudes con los “semantemas” o “radicales”: la naturaleza, la vida, la evolución, la finalidad...

Cómo el arte se convierte en elemento translingüístico, así denominado por T. Todorov, primeramente entendido como metalingüística.

Asimismo, se puede enfocar desde una perspectiva semasiológica en la que se parte del significado para llegar a la forma, para tener un sentido; la imagen mental de lo que algo es.

Nos hemos basado en las teorías de: Jacques Derrida, Roland Barthes, Charles Sanders Peirce, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Robert Brandom, Algirdas J. Greimas, Jacques Fontanille y Michail Bachtin.

En esta óptica existe cierto paralelismo entre el arte y los criptolexemas, porque estos son significantes, cuyo significado ignora el hablante y que, especialmente en el ámbito literario, despiertan un placer estético en él. Y que, a través de la demiurgia (creación), podemos identificar un código de interpretación, encontrarlo en nuestra cultura cercana: literaria, teatral, audiovisual, institucional, y sanitaria, ahondar en la ética, la filosofía y la moral del tratamiento del cuerpo abyecto.

Para lo cual, hemos recurrido a los siguientes autores: Aristóteles, Goldstein, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Edgar Morin, Immanuel Kant, William James, Charles Sanders Pierce, Jacques Derrida, Jacques Lacan y Hans-Georg Gadamer.

Con esta investigación nos proponemos demostrar la siguiente tesis: el concepto de abyecto es real y absolutamente necesario, puesto que lo encontramos en la existencia del ser (el cuerpo) y, por extensión, en el arte (convención social de expresión), con un lenguaje propio y su propia semántica lingüística con sus propios semas (signos) y con su propia semiótica visual. Lo abyecto sirve para cruzar los límites y jugar con las prohibiciones, más concretamente, para transgredir; perturba el orden, el sistema y la identidad.

Por ello es tan interesante, porque nos hace reflexionar sobre lo preestablecido, la hermenéutica del cuerpo como sujeto activo y pasivo.

Además de ser absolutamente necesario porque, sin los desechos no existe el cuerpo, se deben eliminar los residuos para poder seguir vivo. Encontramos un paralelismo claro con el arte: es necesario eliminar los elementos residuales para crear la obra. Por ejemplo, cuando tallamos una piedra, si no se eliminan los desechos no existe la obra.

Lo abyecto nos acerca a la realidad humana y artística de imperdurabilidad; todo evoluciona y se transforma. Por ello, aplicable a todas las disciplinas de la vida y el arte, nos hemos preguntado cuándo surgió lo abyecto, puesto que en el arte prehistórico pintaban con sangre y la utilizaban como aglutinante. Pero no tenemos conciencia de que tuvieran el referente iconológico para poder asociar un significante a un significado.

Las investigaciones que se han realizado hasta ahora han dejado muchos aspectos incompletos y han planteado muchas cuestiones, sobre todo, desde la vertiente estética. No existe una realidad histórica ya toda hecha que bastaría reconstruir con fidelidad.

Se ha explicado el arte abyecto como un elemento de transgresión o *kitsch* (asociada al verbo *kitschen*, que significa 'barrer mugre de la calle').

Podemos encontrar *performances* entre las décadas de los 60 y 70 (v. g. *Orgien Mystery Theatre* de Hermann Nitsch, Vito Acconci con una *performance* en la Sonnabend Gallery o los Wiener Aktionismus que llevaban el arte a la acción relacionado con el Body Art, o las *performances* (v. g. Günter Brus, Otto Mühl o Rudolf Schwarzkogler).

También lo han tratado como tendencia artística en los 90, después de la exposición "Repulsion and Desire in American Art", New York, Whitney Museum of American Art. Pero no lo habían enfocado desde la existencia de un lenguaje abyecto con sus propios signos e iconos.

Otros lo han abarcado como un elemento real del ser, como la artista Tracey Emin en *My Bed*. La pieza era su propia cama sin hacer, rodeada de detritus domésticos: condones usados, ropa interior con manchas de sangre; todo rodeado de un ambiente de suciedad. Pero era la representación palpable de lo que el cuerpo humano puede hacer.

Esta tesis está estructurada en tres partes: la primera parte consta de cinco capítulos; la segunda parte consta de diez apartados, donde estudiamos y analizamos la abyección en los principales movimientos artísticos; y, por último, la tercera parte incluye la demostración de la hipótesis y las conclusiones finales.

La primera parte pretende conocer y analizar en profundidad el estado de la cuestión y las investigaciones precedentes mediante el estudio de las obras de Kristeva, Lacan, Foucault y Kant, principalmente, pudiendo obtener la información necesaria de fuentes de primera mano, estableciendo parámetros de confrontación sobre todo del entorno social, cultural, lingüístico, sexual, ético-moral, judicial y religioso. Todos aquellos elementos que conforman una sociedad occidental y que encuentran sus paralelismos en el arte como forma de convención social de expresión. Por supuesto, siempre interrelacionándolo con

el arte abyecto en el cuerpo humano.

La segunda parte recoge un estudio y un análisis de lo abyecto en los principales movimientos artísticos.

La tercera parte la conforman tres anexos en los que aparecen, entre otras cosas, las exposiciones actuales sobre lo abyecto en el cuerpo humano, un índice onomástico y resúmenes en español, valenciano e inglés.

El primer capítulo titulado “Cuerpo del horror, sexo y muerte” consta de diez apartados. Pretende ser un recorrido por los temas de la abyección en el cuerpo, (ya Foucault lo incluía dentro del lenguaje) tratando el horror por la comida, las mutilaciones del cuerpo y las mutilaciones del sexo por religiones judeocristianas. El otro ser, máxima representación de lo abyecto, una mujer embarazada formadora de un ser, un todo representa incorporación y pérdida de la identidad, el papel del cuerpo entre el yo y el mundo; la existencia de un lenguaje semiótico en la relación maternofilial: excreciones del cuerpo, fluidos, saliva, leche materna...

El segundo capítulo titulado “*Abiezione nella società*” consta de cuatro apartados. Nos hemos planteado reflexionar sobre la abyección del entorno social y la exclusión de sujetos por considerarlos cuerpos abyectos; en esta clasificación estarían los hermafroditas, transexuales, travestidos porque no están en ningún límite y por ello son excluidos. Abyección hacia esos individuos rechazados por la sociedad neoliberalista como presidiarios en un aislamiento-confinamiento de máxima seguridad, aumento de años y condenas, inclusión social y legal para reformar al delincuente, para regresar a una sociedad dispuesta a recibirlo; abyección en el sexo, pederastia.

La madre ausente es aberrante en la sociedad, la sustituta es mala culturalmente. Para la psicología analítica, según Carl Gustav Jung, representa el arquetipo de la madre con rasgos destructivos. En el plano económico y social, abyección en los mendigos excluidos por la sociedad capitalista y, aún más, por la neoliberal. El tercer capítulo titulado “Abyección en la cultura” consta de seis apartados.

Nos interesa hacer ejemplificaciones para demostrar que los elementos abyectos en el cuerpo son prolíficos, en nuestra cultura visual y literaria; y el uso que se hace de ellos en la publicidad y la jurisprudencia creada en cuanto a lo abyecto. Hemos estudiado el Levítico y las abyecciones del cuerpo existentes en él, el feto como imagen publicitaria.

También hemos estudiado el origen de la criatura abyecta en la literatura centrándonos en Frankenstein.

En cuanto al teatro nos hemos centrado en el Origen Mysterien Theatre, y en cuanto a la fotografía hemos estudiado a Andrés Serrano y su *Piss Christ*.

El cuarto capítulo titulado "Formas abyectas de representación en el arte del cuerpo" lo conforman dos apartados. Pretendemos demostrar la necesidad de crear elementos iconológicos de asociacionismo referencial para asociar elementos gastronómicos y significar el sexo femenino, creando la necesidad de omitir y crear elementos tabú en la cultura contemporánea.

El quinto capítulo titulado "Análisis de la abyección en la cultura" consta de tres apartados. Queremos demostrar con este apartado que nuestros patrones conductuales y de aceptación de doctrinas dogmáticas forman parte de la ideología colectiva, porque está enmarcada dentro de un perfil etnográfico, geocultural, religioso, geopolítico y sobre todo a nuestra cultura occidental, nos hacen decidir qué es abyecto y qué no lo es.

Por lo que respecta a la segunda parte de esta tesis, está estructurada en diez apartados: arte Prehistórico, arte Clásico, Baja Edad Media (900-1400), Edad Moderna (1400-1800), siglo XIX, siglo XX, primeras Vanguardias (1905-1942), segundas Vanguardias (1942-2000), arte Post-moderno y siglo XXI.

Nos ofrece la posibilidad de conocer los principales movimientos artísticos, así como sus artistas más representativos, desde el arte prehistórico hasta nuestros días. Pretende ser la vertiente investigadora del trabajo.

Hemos querido realizarlo de esta manera puesto que nos parece pertinente tener un punto de partida dentro de un marco cronológico para reflexionar sobre el desarrollo del arte y observar el tratamiento que cada periodo artístico ha dado al arte abyecto, o mejor dicho, cómo nosotros podemos identificar elementos abyectos en las corrientes artísticas.

Porque estaríamos sin duda hablando de un anacronismo, si pretendemos buscar elementos abyectos en el Románico, puesto que antes de que la Iglesia Católica estableciera sus preceptos, el sexo, por ejemplo, no era considerado un elemento abyecto por las religiones paganas, era un elemento de la vida cotidiana.

Pensamos que su estudio nos lleva a observar que el concepto de abyecto en el cuerpo humano no es, ni mucho menos, nuevo.

La perspectiva es diferente según se observe. A partir de su presente histórico se puede observar una historia de la abyección.

A lo largo de la Historia del Arte se han plasmado ejecuciones, fusilamientos, guillotina, garrote vil, decapitaciones e incluso se han exhibido sus cabezas en los cuadros.

Queremos, asimismo, explicar el orden que se ha seguido al estructurarlo. Hemos estudiado los movimientos y las obras artísticas que daban el perfil para poder observar elementos abyectos en el cuerpo humano o cómo este era tratado.

Por supuesto, está entroncando con la primera parte de esta investigación, puesto que nos ha llevado a considerarlo abyecto (v. g. La representación de un *Ecce Homo*). Por ello hemos tratado de verlo desde un punto de vista no occidental.

Marcel Duchamp y su celeberrimo mingitorio daría a los artistas conceptuales las primeras ideas de obras basadas en conceptos y realizadas con objetos de uso común. Los expresionistas están relacionados con la opresión, el terror y la

miseria. Abundan también referencias a los temas sexuales. Las ideas de Freud en torno a la sexualidad comenzaban a conocerse y esto repercutió, lógicamente, en la aparición de nuevas temáticas.

Algunos temas abordados resultan claramente novedosos: Damien Hirst con sus animales muertos en formaldehído y su calavera cubierta de diamantes o el Dr. Gunther von Hagens plastinizando cadáveres humanos y animales, realizando una autopsia delante de 500 personas, que fue grabada y luego retransmitida en la televisión inglesa. Patricia Piccinini tiene su propia forma de recrear el cuerpo haciendo mezclas de humanos y animales.

Pero antes que ellos ya lo hicieron Leonardo da Vinci y Andrés Vesalio.

Con todo esto, hemos podido establecer tres patrones básicos de abyección:

- Abyección corporal, entroncada directamente con la teratología, deformidad del cuerpo.
- Abyección estética, elementos que genera el propio cuerpo y son utilizados por él: mingitorios, heces, orina, sangre, sudor, secreciones, etc.
- Abyección de la psique: asesinatos, racismo, exterminio de raza, guerras, etc.

La tercera y última parte de este trabajo de investigación son las conclusiones, que pretenden ser una síntesis de todo lo analizado. En estas mostramos la necesidad del arte de plasmar la realidad, de igual forma que tratamos de demostrar la transversalidad de las disciplinas científicas y artísticas. Como cita Platón:

«Encerrado en la racionalidad cognoscente, el platonismo no puede considerar al “arte” de otro modo que en una relación con lo verdadero y por lo tanto como una rama de las ciencias aplicadas: el arte es más o menos impuro, su método es mixto puesto que utiliza la conjetura (orocasmos) así como la medición (metra) y no alcanza nunca la precisión perfecta (acrebeia)».

Asimismo, queremos ejemplificar el papel del arte como ente gestor de la denuncia social, así como de la expresión humana. Por ello, desde el mundo

antiguo, la cultura teocéntrica tenía la función de propaganda política. El arte es considerado un bien social; sus templos son los museos.

Quisiéramos aplicar estos criterios al concepto de abyecto en tres situaciones entre estética y función:

de oposición total entre belleza y función; de comparación: belleza y formalidad son elementos diferentes pero compaginables; de identificación: belleza y función se unifican.

Un estudio especial lo constituyen los recursos formales: la semiótica, los símbolos y elementos iconográficos, así como la creación de un lenguaje abyecto en la estética y cultura artística, que por sí solos, encierran todo un discurso.

Se trata de ponderar la necesidad del arte como elemento transgresor vanguardista, que lo pone en crisis, exponiendo las posibilidades que se podrían abrir, para lo cual se sirve de lo abyecto, lo sublime, porque crea un desorden estructural y paradigmático.

Como Hal Foster sostiene, “el retorno de un arte y de una teoría que buscan asentarse en los cuerpos reales y en los sitios sociales”.

La representación realista por la deconstrucción puede estar documentada escapando de la crítica ideológica reductora que devalúa al artista.

Otro de los aspectos a tener en consideración es el análisis del grado de impacto, asimilación y aceptación en la sociedad.

Con todo ello pretendemos reclamar la existencia de un lenguaje abyecto, así como una cultura abyecta del cuerpo.

Respecto a la bibliografía, la hemos distribuido en cuatro variantes: las obras, los artículos y las páginas web, las películas y los documentales y, por último, los artículos.

Creemos haber recopilado todo cuanto existe sobre el tema hasta el momento.
Por último, el anexo está dividido en tres apartados: las exposiciones actuales sobre lo abyecto, el índice onomástico y los resúmenes.

PRIMERA PARTE
Estudio y análisis de las relaciones del cuerpo abyecto:
entre el arte y la semiótica

CAPÍTULO 1
Cuerpo del horror, sexo y muerte

1.1. Horror en la comida y alteraciones del cuerpo

«El cuerpo anoréxico ha sido comparado con las esculturas delgadas como lápices de Giacometti, con su extraño aislamiento, su definición de sí mismas paradójicamente realizada mediante su mínimo consumo de espacio, su impresión de distancia, su intrínseca capacidad de hacerse visible desde lejos.»¹

Ascesis alimentaria o la santa anorexia era la forma de dominar el cuerpo y no sucumbir a los pecados de la carne. Los místicos tendían a hacer comidas escasas o las estropeaban². Durante la segunda mitad del siglo XVI, Carlo Severano Severoli, un capuchino de Faenza, come, únicamente, pan mezclado con ceniza y mojado en agua fétida procedente de los desagües de la cocina.

Debemos tener en cuenta que la percepción que tenemos nosotros del cuerpo no es la que se tenía antiguamente. Se veían con normalidad malformaciones, minusvalías, provocadas frecuentemente por epidemias, y esos rasgos desproporcionados y bestializados se utilizaron en el medievo para crear la imagen del diablo.

Étienne Wolff en *Science des monstres* y *Historie des monstres* del Dr. Martín demuestran la medicalización de los monstruos agrupándolos en una ciencia: la teratología.

Los hombres han temido o venerado a los monstruos; desde la Iglesia se utilizaban como ejemplo de castigo divino.

Con la aparición de la imprenta a finales del XV y principios del XVI, sobre todo en Italia y Alemania, se genera mucha expectación para reunir imágenes de las criaturas, como demuestran los tratados de Rueff, Lycosthenes, Boaistuau o

¹Gordon, A. Richard. *Anorexia y bulimia. Anatomía de una epidemia social*. Editorial Ariel, s. f., p. 112.

²Vigarello, Georges. *Historia del Cuerpo I. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus Historia, 2005. [Título original: *Historie du corps 1. De la Renaissance aux Lumières*]. Traducción: Núria Petit y Mónica Rubio.

Paré, hasta llegar al Renacimiento, cuando en la propia Iglesia se exhiben gotas de la leche de la Virgen, sangre del mártir y trozos de piel.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se van realizando registros de anatomía, porque sin las imágenes no hay monstruos, creando una iconografía e iconología³ propia o fabricando monstruos. Tanto es así que se realizaban grabados con la misma plancha haciendo variantes, a la vez que creando unos estereotipos de belleza que han ido cambiando a lo largo de los siglos.

En el s. XIX se utilizaban unos corsés que comprimían el cuerpo creando cinturas finísimas, deformando espaldas, que no se podían mantener erguidas sin el uso del consabido corsé.

Pero es especialmente en el siglo XX cuando se cambia la belleza o el ideal de belleza de decenio en decenio, sin duda, fuertemente influenciada por la moda. La languidez y el pelo corto de los años 20, el cuerpo bronceado aceptado en los años 30 y 40, las mujeres curvilíneas de los 50, el pelo largo y el cuerpo delgado de los 60 y 70, los 80 y 90 con el *boom* de las modelos, hasta llegar al cuerpo andrógino, presentado a la sociedad como canon de belleza, infantil y sin marcar los atributos femeninos.

Los principales trabajos exhaustivos y con base científica sobre la anorexia se publican en la década de los 70. Los primeros autores son: Hilde Bruch, Mara Selvini Palazzoli y Arthur H. Crisp.

El cuerpo es lugar de frustraciones y hechos violentos. Esta peculiaridad se puede entender con aspectos relacionados con el desarrollo: familia, sociedad, imagen corporal y política.

Durante las décadas de los 70 y 80, cabe destacar las publicaciones de investigaciones acerca del tema de los trastornos en la ingesta de la comida.

³Panofsky, Erwin. *Estudio sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 2010. [Título original: *Studies in Iconology*].

Se observa en el cuerpo el anhelo de la comunicación verdadera, el entendimiento y la pertenencia a un mundo que pone continuamente espejos delante del cuerpo. Consideramos, en este caso, el cuerpo como enemigo, que no queremos que sea observado o plasmado de ninguna de las maneras.

En 1982, se inició una publicación que se dedicaba exclusivamente a la investigación de anorexia y bulimia titulada *International Journal of Eating Disorders*, donde se explicita: «Los aumentos de tipos particulares de psicopatología indican las dificultades que ciertas personas vulnerables tienen para adaptarse a los dilemas de su cultura y su época.»⁴

Nunca una sociedad se había visto tan inmersa en perseguir estereotipos corporales y de éxito, más allá de la ética, comprendida y aplicada hasta ahora. Acrecentada, aun más si cabe, con el sentido de pertenencia a un cierto tipo de estética corporal e ideológica.

La cultura contemporánea presenta a mujeres extremadamente delgadas e infantiles, «tipo niña perdida y abandonada», que había estado de moda anteriormente en la década de los 60.

La bulimia, hasta los años 70 no se conocía ni entre los propios expertos, encontrando complejas dificultades para ofrecer diagnóstico a los trastornos alimentarios. Es más, se creía que era una forma utilizada por las pacientes para algunos periodos de cese de la anorexia e intentos de continuar bajando peso.

Según las ideas del antropólogo y psicoanalista George Devereux, ciertos trastornos: «expresan stress y tensiones de una cultura o periodo histórico en particular: la noción de un trastorno ético».⁵

Se podría argüir que los animales hembra aguantan más sin la presencia de comida. Así entramos dentro del discurso biológico y filosófico y de los funcionamientos de la compleja maquinaria corporal.

⁴Gordon, A. Richard. *Anorexia y bulimia: anatomía de una epidemia social*. Editorial Ariel, s. f.

⁵Ibíd. p. 27.

Los hombres anoréxicos y bulímicos esconden sus patologías, puesto que esto influye objetivamente en su condición de virilidad. Y les molesta mostrarse vulnerables ante aquello que les asusta, ya que no es un comportamiento socialmente aceptado.

Las mujeres que tienen una excesiva dependencia de los pasteles son vistas con una vida vacía y deficiente, e incluso asexuadas, puesto que tienen que reemplazar la conducta sexual por elementos externos.

Nicoletta Comand⁶ es una artista que se ha especializado en realizar obras basadas en las reacciones del cuerpo con la comida. Un ejemplo es *The Food I ate Turned Into Flesh*⁷ (La comida que comí transformada en carne). En ella observamos una fotografía de una cara hinchada de aspecto esponjoso, en la que la artista ha querido plasmar la apropiación del alimento con respecto al cuerpo.

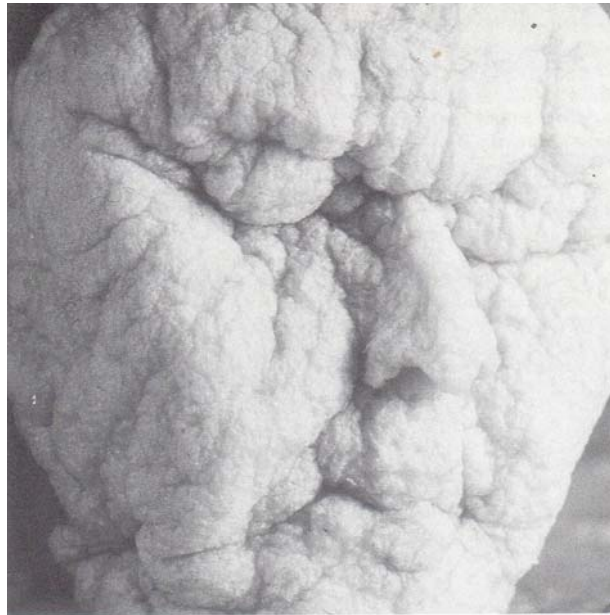


Plate 33 Nicoletta Comand, *The Food I Ate Turned Into Flesh*, 1994, colour photograph, (one part of seven, 110cm x 110cm).

Esta es una impresión típica de los pacientes anoréxicos que tienen la sensación

⁶Comand, Nicoletta [en línea], <http://www.independent.co.uk/news/uk/contemporary-art-market/student-sculptors-pick-up-on-pop-1416065.html> (Consulta: 23/10/2012).

⁷1994, fotografía a color (una de siete, 110 x 110 cm).

de que, con cada bocado que dan, la comida se alberga en su cuerpo. Tal es la ansiedad y el asco que les produce que recurren al vómito para purgar (limpiar) su cuerpo.

Los estudios endocrinológicos afirman que la cantidad que una mujer ingiere de comida es relativa a sus miedos y ansiedades, que se relacionan con la identidad. Esta sociedad proclama que los cuerpos delgados tienen autocontrol, de modo que no caen en la fragilidad o la vulnerabilidad. Está demostrado que muchos hombres de alta posición laboral tienen un alto índice de trastornos con la bulimia.

Mientras los hombres desarrollan como fetiche los zapatos de tacón, las mujeres comen chocolate y pasteles. Básicamente, esta sería la diferenciación entre fetiches que harían Lorraine Gamman y Merja Makinen.

Como sostiene Freud, los fetiches masculinos se forman previamente al complejo de Edipo, mientras que Kristeva sostiene que los fetiches femeninos se forman en la etapa oral de la infancia.

*“Nicoletta Comand, de Central St. Martin’s, ha esculpido estantes de manzanas con rostros humanos y les permitió que se marchitaran. Ella lo llama «La comida que comí se convirtió en carne» y con coquetería se describe el precio como «negociable».”*⁸

Comand utiliza la manzana, símbolo de tentación a la vez que objeto de esclavitud hacia el cuerpo de la mujer, siempre a dieta.

La relación de la mujer con la abyección es extrañamente contradictoria, se lleva mal con el cuerpo materno, pero no así con la idea de ser madre. Este concepto se explica particularmente bien en el libro *Poderes del horror*⁹, de Julia Kristeva. Para ella, la comida es el objeto -abyecto- oral que se opone al yo, la relación de uno mismo con los otros, pero otra vez esta frontera se hace mutable porque la mujer con el amamantamiento es capaz de eliminar esa frontera en el cuerpo.

Si, como hemos visto con anterioridad, la anorexia significa “completo rechazo por el cuerpo materno”, el fetiche sustituiría a la madre simbólica ausente.

⁸Comand, Nicoletta [en línea], <http://www.independent.co.uk/news/uk/contemporary-art-market-student-sculptors-pick-up-on-pop-1416065.html> (Consulta: 23/10/2012). [Traducción: la autora].

⁹Kristeva, Julia. *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*. Milán: Spirali, 2006.



Helen Chadwick¹⁰, *Cacao*, 1994, chocolate, aluminium, steel, electrical apparatus (85 cm x 300 cm x 300 cm)

En esta obra la artista representa un objeto fetiche para las mujeres: el chocolate, “el otro” que entra en el cuerpo como sensación placentera, a la vez que odiosa porque hace engordar.

PLACER DEL CHOCOLATE

*Un cuadrado oscuro de chocolate
tiene para los dientes
el mismo efecto sensual
que el lodo en los pies traviesos de la niñez.*

*En la lengua, la densa materia oscura
suelta saliva en rojos cauces.
El chocolate se disuelve en un dulce espeso fango
cuando lentamente se acarician los bordes
hasta que la tableta en la cavidad cálida
suelta aromas, recuerdos y flores
en las distendidas papilas.*

*Ríos de chocolate
atravesan encías y resquicios dentales*

¹⁰Chadwick, Helen [en línea], Entrevista “Invadiendo tu espacio” (Waldemar Januszczak talks to Helen Chadwick, one of this year’s Turner prize shortlisted artists) <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/1987/nov/18/20yearsoftheturnerprize.turnerprize> (Consulta: 23/10/2012).
Chadwick, Helen [en línea], <http://www.henry-moore.org/hmi/archive/turning-the-pages--helen-chadwick-notebooks> (Consulta: 23/10/2012).

*y el placer -que uno sabe fugaz-
da vueltas atrapado en la boca.*

*Devoro chocolate ahora que no te tengo
para, lícitamente y sin culpas,
abandonarme al erotismo.*

*Comiendo chocolate pienso en tu piel a mordiscos
pienso en tus piernas
tus pies
pienso en los manjares succulentos
de la vida.¹¹*

Representaría el “Das unheimlich” freudiano, que denota lo espantoso y lo horrible a partir de las cosas familiares y conocidas. A partir del relato *El hombre de arena* de Hoffmann, las inferencias entre arte y psicología, y como esta explica fenómenos a partir de obras de arte se desarrollará en el capítulo “4.4. Citaciones en la literatura: Mary Shelley, *Frankenstein*.” Aquí desarrollamos en profundidad el concepto “Das unheimlich” y cómo surgió a partir de la literatura.

Irigaray nos propone que debemos reflexionar sobre los fluidos y sobre la inestabilidad del discurso sexual, interior-exterior, saliva, leche y fluidos corporales, dándonos cuenta de la subjetividad del cuerpo.

Volviendo al trabajo de Comand, el hecho de cómo estaban peladas las manzanas nos transmitía, según la propia artista, las mutilaciones y los horrores del cuerpo, recordándonos los trabajos de Gina Pane y, más recientemente, de Orlan que trabaja sobre su propio cuerpo; esta última con cirugía estética. Y, a su vez, cómo las mujeres asocian culturalmente el estar bellas con el sufrimiento al mismo tiempo que queda patente su grado de negación.

Como nos sugiere en el artículo, Charalambos Tsekeris: *El “hermoso” dolor: la cirugía estética y la encarnación del dolor.*¹²

¹¹Belli, Gioconda. *Ibíd.*

¹²Tsekeris, Charalambos y otros. «The “Beautiful” pain: cosmetic surgery and the Continúa en la siguiente página.

La cirugía estética mejora partes del cuerpo, basadas en criterios de estética, que psicológicamente representan frustraciones que se sienten en la imagen del cuerpo.

Como toda operación, implica un postoperatorio donde hay dolor y las personas están dispuestas a sufrirlo deliberadamente. Además de negarlo, es ahí donde emerge el concepto de estándares de belleza.

Lo peor es que estas personas necesitan legitimar su dolor por la sociedad “medicalizada” en la que vivimos.

El cuerpo nunca miente y mantiene una relación constante entre él y el mundo que lo rodea.



Laura Godfrey-Isaacs¹³, *Fleshy Face* [1990]. Óleo sobre lienzo, 77 x 77 cm

Para la autora, el rosa del cuadro acerca la piel al espectador, y este tiene la

embodiment of pain». *JAH*R: Annual of the Department of Social Sciences and Medical Humanities at Rijeka University Medical School, 2012, vol. 3, nº 5, p. 285-304.

[Traducción: la autora].

¹³Godfrey-Isaacs, Laura

[en línea], [http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw82862/Laura-Godfrey Isaacs](http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw82862/Laura-Godfrey%20Isaacs) (Consulta: 23/10/2012).

[en línea],

http://www.art.newhall.cam.ac.uk/thehttp://www.frieze.com/issue/review/laura_godfrey_issacs/ (Consulta: 23/10/2012).

sensación de ser tocado.

«A diferencia de lo que entra en la boca y nutre, lo que sale del cuerpo, de sus poros y de sus orificios, marca la finitud del cuerpo propio y provoca la abyección. Las materias fecales significan, de alguna manera, aquello que no cesa de separarse de un cuerpo en estado de pérdida permanente para pasar a ser autónomo, distinto de las mezclas, alteraciones y podredumbres que lo atraviesan. Solo al precio de esta pérdida el cuerpo se hace propio.»¹⁴

Más adelante, lo analizaremos en el capítulo sobre las citas en la Biblia en cuanto a la abyección en el cuerpo. Por ahora, nos centraremos en la abominación alimentaria que nos sugiere la Biblia.

En el Génesis le prohíbe comer al hombre del árbol de la vida. Eva es tentada por la serpiente y ella tienta a Adán. En palabras de Kristeva, *“la tentación del hombre ha sido femenina y animal”*.

Kristeva utiliza otra ejemplificación de la Biblia; es una abominación cocer el cabrito en la leche de la madre; ello no cubre las necesidades de supervivencia, *“es una fantasía culinaria cultural.”¹⁵*

«Un alimento solo se vuelve abyecto cuando es un borde entre dos entidades o territorios distintos. Frontera entre la naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo no-humano.»¹⁶
«Lo cierto es que, a pesar de todo, cualquier alimento es capaz de producir impureza. [...] Aquí el alimento designa al otro “natural” que se opone a la condición social del hombre y que penetra en el cuerpo propio. Por otro lado, el alimento es el objeto oral (ese ab-yecto) que funda la relación arcaica del ser humano con el otro, su madre, detentadora de un poder tan vital como temible.»¹⁷

¹⁴Ibíd. p. 143.

¹⁵Ibíd. p. 139.

¹⁶Ibíd. p. 101.

¹⁷Ibíd. p. 101-102.

1.2. Mutilaciones del cuerpo

Las primeras disecciones humanas¹⁸ conocidas son del siglo III a. C. en Alejandría.

Después, transcurre un periodo de quince siglos sin disecciones. Estas se retoman al final de la Edad Media y su punto de partida será desde la medicina grecoárabe, dándolas a conocer mediante la traducción de sus textos al latín.

La Iglesia decreta en 1299 el *Detestande feritatis*¹⁹, haciéndose necesario un privilegio especial de la Iglesia romana para extraer las entrañas de los cadáveres, (refiriéndose concretamente al embalsamamiento).

En 1215, el canon 18 del IV Concilio de Letrán prohíbe expresamente practicar cirugía en la que se utilice el hierro o el fuego.

La necesidad de las disecciones aparece cuando los únicos textos disponibles son: Haly Habbas, Rhazès, Avicena y Averroes²⁰.

Entre el 1432 y el 1434, Leon Battista Alberti redacta su *Libri della Famiglia* y establece, con ello, unos principios fundamentales. Este texto es especialmente importante porque basa los pilares en los que se sostendrán las teorías del s. XVII y el XVIII entre el alma y el cuerpo, especialmente en el s. XVI, con la obsesión por las proporciones y cánones.

Alberti atribuye al hombre tres cosas de su propiedad, pero de las que debe hacer buen uso: su alma, el tiempo y su cuerpo.

Como sostiene Foucault²¹, para el pensamiento clásico, en filosofía el problema

¹⁸Vigarello, Georges. *Historia del Cuerpo I. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus Historia, 2005. [Título original: *Historie du corps I. De la Renaissance aux Lumières*]. Traducción: Núria Petit y Mónica Rubio.

¹⁹N. del A. El Papa Bonifacio VIII se opone al despiece de cadáveres, no prohibía las disecciones anatómicas, trataba de evitar el hecho de trocear los cadáveres para ser sepultados con mayor facilidad; el castigo era la excomuni3n. Mondino de Liuzzi, en 1315, profesor de Bolonia redacta en su *Anathomia* que ha tenido que diseccionar el cadáver de dos mujeres. El primer teatro anatómico fue la facultad de Medicina de Montpellier, pero era desmontable. En 1584 se construyó uno fijo en Padua. Rafael Mandresi, disecciones y anatomía.

²⁰N. del A. Legado de Medicina árabe. Precursores de la medicina moderna, con fines didácticos.

²¹ Foucault, Michel. *Una lectura de Kant. Introducción a la antropología en sentido pragmático*. Colección Siglo XXI. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010. [En esta edición se han añadido corchetes y aclaraciones para facilitar la lectura, se han traducido al castellano términos, textos y títulos referidos por Foucault en alemán o latín. Se han modificado las referencias bibliográficas a pie de página. En el caso de las remisiones al texto de la Antropología, se deriva a la edición española *Antropología en sentido pragmático*. Traducción de José Gaos, Madrid: Alianza, 2004 (primera edición de 1935 en la *Revista de Occidente*)]. Traducción: Ariel Dillon. *Continúa en la siguiente página.*

son las relaciones entre lo finito e infinito, entre Dios y el hombre.

En el pensamiento moderno se piensa en finitud a partir de la finitud, el sujeto desde sí mismo. Este tema está más especificado en el “Capítulo 6. Análisis de la abyección en la cultura”, en el subapartado 6.1. titulado “Modelos referenciales antropológicos”.

Cuando Niccolò da Reggio traduce *De usu partium* se deberá esperar hasta encontrar, dos siglos después, otro tratado que será el *De anatomicis administrationibus*, que fue imprimido en Bolonia en 1529. Fue una traducción de Demetrios Chalcondyles, quedándose pronto desfasado por Gunther de Andernach, profesor de Medicina de París.

Esta obra comprende ocho libros y el principio del tratado de Galeno, que fue reimprimido y revisado por Vesalio²² para la edición latina *Galenii omnia opera*, publicado en Venezia, en 1541, puesto que Vesalio había sido discípulo de Gunter en París y había colaborado en *Institutionum Anatomicarum* en 1536 con un libro realizado sobre las obras de Galeno.

Hemos querido realizar esta pequeña puesta en escena para demostrar la colaboración entre artistas, humanistas y anatomistas.

Las primeras anatomías realizadas se deben a Berengario da Carpi, que realizaba sus obras entre decorados de paisajes y casas, haciendo esqueletos animados.

Los anatomistas, como reacción al *De contemptu mundi*, promulgado por el Papa Bonifacio VIII²³, que tiene una marcada concepción teocéntrica que controla las

Título original: *Introducción à l'Anthropologie de Kant (Genèse et structure de l'Anthropologie de Kant)*. Librairie Philosophique, J. Vrin, 2008. p. 12.

²²N. del A. Sustituye la anatomía libresca de los glosadores de Galeno por otra más fiel a la realidad y basada en su propia experiencia de disector. A Vesalio puede calificársele de disector, profesor, demostrador y dibujante. Corrige casi todos los errores descriptivos de Galeno. Las descripciones de Vesalio se refieren a la verdad del cuerpo humano, no al cuerpo del mono o del perro. Añade muchos descubrimientos nuevos. Describe con claridad las partes anatómicas del cuerpo humano. Utiliza la ilustración anatómica con una esplendidez, una belleza y una eficacia inéditas.

²³N del A. El Papa que subió al trono arrebatándole el cargo a Pedro Morone, conocido como Celestino V., le susurró con un tubo en su celda: “Celestino, renuncia. Esta carga es muy pesada para ti”, y lo repitió varias noches. Celestino convencido de que era el Espíritu Santo abdicó. (Un claro caso de engaño de los sentidos).

Celestino profetizó: “Morirás como un perro” (*Morieris ut canis*) que, según contaban las leyendas, se golpeaba la cabeza contra la pared sin cesar y roía uno de sus brazos, como un perro

Continúa en la siguiente página.

áreas de la cultura y la vida, pronto le hacen la réplica. En concreto, Antonio Manetti escribe la obra *De dignitate hominis*, donde se exaltan las cualidades del cuerpo humano. El hombre del Renacimiento sentará las bases del superhombre, con sus facultades e individualidad.

Pero incluso antes, con Boccaccio ya se puede hablar de humanismo, puesto que sus personajes son terrenos.

De dignitate hominis, sin duda, está influenciada por Dante Alighieri, que sepultó en el octavo círculo del infierno, cabeza abajo en las grietas de una roca²⁴ al Papa Bonifacio VIII, además de hablar de la vida como un “correr hacia la muerte”.

Otros tratados como *De dissectione* de Charles Estienne reproducen ilustraciones de Rosso Fiorentino y Perino del Vaga.

Se sucede la aparición de nuevos tratados: el de Rosso Fiorentino con el *Primatice*, Francesco Salviati con *De escritos quirúrgicos* atribuidos a Hipócrates y publicado en 1544 por Guido Guidi. Girolamo da Carpi dibujó en 1541 las 54 ilustraciones del tratado de miología de Giovanni Battista Canano.

Miguel Servet propuso una hipótesis en la que citaba que la sangre circulaba por los pulmones y llegó a la conclusión de que la sangre no podía gotear.

inquieto por un hueso.

²⁴Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Versión poética de Abilio Echeverría. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Traducción y notas: Abilio Echeverría, El infierno, canto XIX, 53-66, p. 113.

Y él gritó: ¿Ya has llegado a este Infierno, Bonifacio?

No en muchos años me engañó lo escrito.

*¿Tan pronto del botín quedaste sacio
por el cual a engañar la hermosa Dama,
y al vejarla, fuiste reacio?»*

*Yo quedé como queda quién la trama,
no capta, ni el sentido manifiesto,
de lo que oye, y entonces va y se escama.*

*Dijo entonces Virgilio: «Dile presto:
“No soy ése, no soy quién te imaginas.”*

*Y yo le respondí cual me fue impuesto.
Los pies él retorció en sus zancas pinas
y me dijo después con voz de llanto:*

«¿Qué quieres de mí, tú, que a mí te inclinas ?

Tenemos que destacar el tratado de *De re anatomica* de 1559 de Colombo, que confirmó la teoría de Servet. Fue publicado sin ilustraciones, pero con una cubierta atribuida al Veronés.

Tiempo después, sus ilustraciones fueron creadas por Miguel Ángel, porque Colombo era su amigo y médico personal.

Los artistas, sin duda, introdujeron una nueva visión dramática y de estética en los cadáveres. Esto nos lleva irremediabilmente al juicio del gusto estético kantiano «[...] no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino mediante la imaginación (unida quizá al entendimiento)».²⁵

Seguimos explicando el concepto de “estética” visto por Kant: «El juicio de gusto no es un juicio de conocimiento; por tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva».²⁶

Ahora abordamos la visión dramática, «[...] el juicio de gusto es meramente contemplativo, es decir, un juicio que, indiferentemente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de este con el sentimiento de placer o dolor.»²⁷

Pero fue en el Renacimiento cuando Leonardo da Vinci establece una serie de proporciones en su estudio conocido como *El Hombre de Vitrubio*²⁸.

²⁵Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Edición y traducción: Manuel García Morente. Colección Austral Ciencia y Humanidades, Espasa Calpe, 2009, p. 127.

²⁶Ibíd. p. 128.

²⁷Ibíd. p. 135.

²⁸De acuerdo con las notas del propio Leonardo, en el *Hombre de Vitrubio* se dan otras relaciones:

Una palma es la anchura de cuatro dedos.

Un pie es la anchura de cuatro palmas.

Un antebrazo es la anchura de seis palmas.

La altura de un hombre son cuatro antebrazos (24 palmas).

Un paso es igual a cuatro antebrazos.

La longitud de los brazos extendidos de un hombre es igual a su altura.

La distancia entre el nacimiento del pelo y la barbilla es un décimo de la altura de un hombre.

La altura de la cabeza hasta la barbilla es un octavo de la altura de un hombre.

La distancia entre el nacimiento del pelo a la parte superior del pecho es un séptimo de la altura de un hombre.

La altura de la cabeza hasta el final de las costillas es un cuarto de la altura de un hombre.

La anchura máxima de los hombros es un cuarto de la altura de un hombre.

La distancia del codo al extremo de la mano es un quinto de la altura de un hombre.

La distancia del codo a la axila es un octavo de la altura de un hombre.

La longitud de la mano es un décimo de la altura de un hombre.

La distancia de la barbilla a la nariz es un tercio de la longitud de la cara.

Continúa en la siguiente página.

En *Los Códices Anatómicos* los dibujos están acompañados de texto; el dibujo complementa el texto. Así, la figura, la imagen y la percepción tienen más importancia. De la misma manera, el flujo del texto va de izquierda a derecha (parece que Leonardo exigía un grado de inteligencia para poder ver sus investigaciones).

En 1507, Leonardo comienza a practicar la disección pero el Papa León X, en 1515 se lo prohíbe expresamente.

Entre 1510 y 1512 hace los dibujos más importantes de su *Corpus anatomicae*, con sus estudios de embriología, dibujando el feto en el útero y los órganos genitales. Pero fue Durero, con la redacción de *Cuatro libros de las proporciones humanas*²⁹, quien analiza por primera vez el cuerpo femenino preconizando la equidad entre los dos cuerpos.

Hemos considerado importante hacer un repaso por la anatomía, pues se basa en el concepto por el cual el individuo, humano, no es un cuerpo, como modelo referencial sino objetual. El humano tiene un cuerpo del que es dependiente y responsable. Es un cuerpo con caducidad, fragmentario, con defectos y limitaciones. Como cita José Miguel G. Cortés, «*El cuerpo no es nunca un elemento indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural.*»³⁰

La distancia entre el nacimiento del pelo y las cejas es un tercio de la longitud de la cara.
La altura de la oreja es un tercio de la longitud de la cara.

²⁹N. del A. custodia la Biblioteca Histórica del Colegio de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid, con la signatura "Incunables y raros", cuyo título original es *Vier Bücher von Menschlicher Proportion*. Apareció en 1528, después de la muerte del artista, editado por su mujer Agnes Frey en Nuremberg. El humanista Joachim Camerarius lo tradujo muy pronto al latín. La razón fue clara: para su mayor difusión. Quería que todo lo que él había investigado con los italianos por los que sentía verdadera admiración, sobre todo, por los desnudos y las perspectivas. N. del A. El alemán en aquel periodo estaba en proceso de formación y se debían de inventar palabras mientras que la lengua de Dante podía expresar los conceptos deseados.

En él admitió proporciones de siete, ocho, nueve y diez cabezas, dando como canon la de ocho cabezas como perfecta, tal y como relata Miguel Ángel Zalama en su artículo "Un ejemplar de «Cuatro libros sobre las proporciones» humanas de Durero" en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid en España. Contó con mucha difusión y no necesariamente solo de humanistas. Los maestros canteros encontraron en él el tipo de arte que querían realizar. Además de artistas y teóricos, desde el siglo XVI, Francisco Pacheco en *El arte de la pintura* y Juan de Arfe y Villafañe.

³⁰G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Colección: Arte, estética y pensamiento. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciències, 1996, p. 29.

Berengario da Carpi, médico italiano, prevesaliano, con su *Tractatus de fractura calve sive cranei* (1518), que le dedicó a Lorenzo de Medici por su traumatismo en el cráneo, *Commentaria super anatomia Mundini* (1521) e *Isagogae breves* (1522) fue el primero que realizó dibujos sobre el tema, pero estaban basados en los conocimientos de medicina erráticos del medievo, muy distante del grado de calidad de Vesalio, quien pareció entender que su *De humani Corporis fabrica* sería consultado por los artistas.

Charles Estienne en *De dissectione partium corporis* colocaba a las figuras en paisajes en posiciones artísticas y se crearon así seguidores como Juan Valverde con *Anatomia del corpo humano* en 1556, o Realdo Colombo con *De re anatomica libri XV* en 1559.

Cuando Pieter Pauwen, en 1615 crea el *Primitiae anatomicae: De humani corporis ossibus*, teatro de anatomía en Leiden, la gente pagaba para ver las autopsias, hecho que se ha producido recientemente en Inglaterra. En el año 2005 se creó y estelarizó un programa de cuatro episodios para el Channel 4 de Gran Bretaña, llamado *Anatomy For Beginners*³¹, en el que Gunther von Hagens, con ayuda de un patólogo forense explicaba el funcionamiento del cuerpo en un sentido muy didáctico.

Primero realizaban un dibujo, por ejemplo, del sistema respiratorio, pintando los órganos por fuera de una persona viva. Posteriormente, se acercaban al cadáver y diseccionaban los órganos, explicándolo paso por paso.

Un hombre muerto, sin alma y sin órganos se convierte en una máquina, a la que se le van quitando las piezas. Tanto es así que incluso tienen recambio. No te funciona el riñón, te lo cambian, o como sea una sola pieza (riñón) el que no funciona, puedes utilizar el otro.

O incluso el cuerpo humano encarna el Pattern de Ciborg porque, si la pieza (en este caso, el riñón) no funciona, te conectan a una máquina externa y te realizan un tratamiento de diálisis.

³¹Dr. Gunther von Hagens y patólogo profesor John Lee, 2005, Channel 4, BBC, Inglaterra. [en línea], You Tube, Anatomy for beginners playlist, serie en cuatro capítulos. (Consulta: 11/05/2012).

El “arte” del Dr. Gunther von Hagens consiste en crear esculturas de cadáveres en actitudes de la vida: tocando el saxo, montando a caballo, etc.

Con su exposición “Body Worlds: the Anatomical Exhibition of Real Human Bodies”, ha dado la posibilidad de ver por dentro el cuerpo humano.

Los cuerpos que están plastinizadas³² son donados. Los espectadores pronto tuvieron miedo de que las obras fueran fruto del tráfico de órganos.

Adquieren, sin lugar a dudas, un cierto grado de perversión, pero esto no es nuevo ni mucho menos. En el *De humani Corporis fabrica* de Spigelius, publicado en 1627, se puede apreciar cierto grado de perversión. Ilustra en una imagen la musculatura del pene y la anal. Al igual que John Browne con su *Myographia Nova*, que publicó en 1698.

William Hogarth, en 1715, con su *The Reward of Cruelty*³³, fue un paso más allá: utilizó el arte para aleccionar al pueblo.

The Four Stages of Cruelty (Las cuatro etapas de la crueldad) es lo que con mayor crudeza recuerda el desmembramiento del cuerpo humano en nombre de la ciencia. Es una serie de cuatro grabados del personaje ficticio Tom Nero.

En la “Primera etapa de la crueldad” tortura a un perro; en la “Segunda etapa de la crueldad” golpea a su caballo; en “Crueldad en la perfección” roba, seduce y asesina. Y en la última, “La recompensa de la crueldad” (“The Reward of Cruelty”) es donde recibe su castigo, su cuerpo se baja de la horca, después de ser ejecutado por asesinato y es mutilado por los cirujanos en un anfiteatro anatómico mientras un perro le come el corazón.

De hecho, en 1752 se creó por ley el acta de asesinatos para que los cuerpos de los asesinos pudieran ser diseccionados. Se esperaba que, con la falta de sepultura, los asesinos serían disuadidos, además de tener un método legal para

³²N. del A. Proceso por el cual se extrae el agua de un cuerpo por acetona fría y luego se sustituye por una solución plástica endurecible. Para ese proceso requirió estudios muy complejos hasta llegar a plastinar su primer cuerpo en 1990.

³³Hogarth, William [en línea], http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_databas (Consulta: 11/05/2012).

evitar el robo de cadáveres.

Pero, sin lugar a dudas, es en 1741 cuando Pietro da Cortona da el giro, al darle más importancia artística que científica, cuando en un dibujo de su propia autoría detalla su garganta abierta y con la mano izquierda coge un bastón de mando. Se llega a ser más cruento en 1685 con *Anatomia humani corporis* de G. Bidloo, ilustrada con grabados.

En 1745, siguiendo con la tradición de los grabados, esta vez en color de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, con sus dos obras tituladas *Essai d'anatomie en couleur* y *Myologie complete en couleur*, publicadas en 1746.

En 1779 Jacques Gamelin con su *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné d'après nature*, de interpretación fantástica, da su versión de lo sublime en el cuerpo disecado.

Alberti en el *De Pictura* aconsejaba hacer las figuras desde el esqueleto hasta recubrirlas de músculos y piel; desollaban a los cuerpos para poder estudiarlos. Hay que conocer muy bien la perspectiva y la anatomía, sin duda, para poder pintar el *Cristo muerto* de Mantegna en 1480. Es cuando se empieza a demostrar que el ser humano va unido al cuerpo y el cuerpo al ser humano. Se ha creado la anatomía artística y se aplicará este concepto perfectamente en las lecciones de Anatomía de Rembrandt.

La *Lección del doctor Tulp* de 1632 pintada con total asepsia científica y *La lección de anatomía del doctor Joan Deyman* en 1656, diversa pues muestra la atención entre el ayudante y el cadáver. Un principio que se sigue aplicando actualmente, ya que los artistas deben conocer la anatomía artística.

Sin poner en cuestión dibujar manos y pies aislados del cuerpo para después ser insertados en él.

A través de los tiempos se ha producido un quiasmo con respecto al cuerpo: "Todas las partes forman un todo; un todo forma todas las partes".

A la vez que una colaboración entre artistas y anatomistas, con la que después los artistas fructificarán utilidades del cuerpo como Fiorentino Rosso, un exponente toscano del manierismo que preparó un tratado de anatomía con

cuyos estudios fue más allá y ejerció una erotización del cuerpo con Leda o el propio Rafael con *La Fornarina*. Este último no demasiado interesado en aspectos científicos, sino más bien en estilísticos. También manifestó necesidad e interés por la anatomía para realizar los dibujos preparatorios del *Descendimiento Borghese*, por la complejidad que el cuadro entrañaba.

La católica es la única religión en la que Dios toma en la historia forma humana. El cuerpo ha sido siempre objeto de apropiación, incluso por parte de la Iglesia, abriéndolo como el Sagrado Corazón; e incluso se ha referido a él como cuerpo de Cristo, la sagrada forma creando un elemento donde «se conjuga lo alimentario, lo sacramental y lo escatológico.»

A partir de la Edad Media, sobre todo entre el XVI y el XVII, se produce un tráfico de reliquias, puesto que la fragmentación del cuerpo santo no perturba la conciencia religiosa de la Iglesia católica. Algunas reliquias están relacionadas con la Pasión de Cristo: cruz, sudario, espinas y otras eucarísticas como sangre y sudor.

La reliquia incrementa su poder al estar fragmentada. Esto motiva que envíe su mayor parte a las leproserías y monasterios por sus beneficios terapéuticos. Aun así, no todas las partes de los desmembrados santos se veneran. Son frecuentes las piernas y brazos; en raros casos las costillas entre el XVII-XVIII y son muy raros los pies. Y los dedos índices son apreciados como gesto anunciador de la venida de Dios, sobre todo, San Juan Bautista.

La más apreciada es la cabeza como signo de humanidad. Se conserva dentro de un busto relicario, es como un cajón de desechos donde cabe todo.

A partir del siglo XVI, con los humanistas Giordano Bruno, Newton, Copérnico, Kepler, Galileo y sobre el que más nos atañe por sus estudios sobre el cuerpo, Vesalio³⁴.

Se ha decapitado muchas veces la figura humana; de hecho es lo más valioso

³⁴*De Humani Corporis Fabrica*. (Obra en siete volúmenes de la estructura del cuerpo humano)

para los caníbales (rituales y alimentares), no resultando baladí, puesto que es una apropiación de la razón, simbólicamente la cabeza es la parte pensante. En la antigüedad, Erodoto relata que durante los banquetes funerarios, los escitas se comían la carne de sus muertos.

El cráneo humano³⁵ más antiguo conocido en Europa es de hace 300.000 años. Se encontró en 1971 en los Pirineos orientales.

Es en el Paleolítico superior (35000-9000 a. C.) cuando los cráneos son modelados como copas de beber y se exponen sobre la piedra. En el Mesolítico encontramos cráneos amasados y sumergidos en ocre rosáceo, pero es en el Neolítico (7000-4000 a. C.), con el sedentarismo provocado por la agricultura, cuando aparecen los primeros objetos de arte realizados con cráneos. Los habitantes de Jericó (6000 a. C.) conservaban, debajo del pavimento de sus casas circulares, cráneos modelados con yeso y conchas incrustadas.

En el valle del Jordán, antes de la invención de la cerámica, embellecían los cráneos de sus muertos; unas veinte de estas piezas fueron encontradas en Palestina y se conservan en museos de Jerusalén, Londres, Amman y Damasco.

Nos resulta normal ver cuerpos acéfalos en los museos, pues la cabeza siempre ha tenido un tratamiento especial y ha sido separada del cuerpo. Se hacían especialmente sobre cabezas de jóvenes, maleables y con las suturas del cráneo todavía abiertas. Quedan vestigios de esas manipulaciones en el 8000 a. C. en Egipto y Asia Menor; otras son del 2000 a. C. en Chipre y Creta. Nefertiti, por ejemplo, tenía alargada la parte superior del cráneo. Se han decorado, se han grabado y se han ornamentado.

Estas mutilaciones se han realizado en su mayor parte sobre cabezas de mujeres. Querían castrarlas o quitarles la fuerza. Para nosotros el valor de estos rituales es que parece establecer que, a partir de los moldes de los cráneos, estamos ante

³⁵Kristeva, Julia. *La Testa Senza il Corpo, Il viso e l'invisibile nel'immaginario dell'Occidente*. Roma: Donzelli Editore, 2009. [La edición original está en francés, publicada para la exposición "Visions capitales" en el Museo del Louvre dal département des Arts graphiques, 1998]. Traducción: Alessia Piovanello.

los prototipos de la escultura.

En 1817, en La Tour, se encuentra un bajorrelieve de cuatro cabezas muertas juntas, que se guarda en el Musee Granet, Aix-en-Provence.

Los galos, cazadores de cuerpos, los embalsamaban y los colgaban en los muros de las casas o en los templos.

En la segunda mitad del tercer siglo a. C. era normal convivir con los muertos. De hecho, los romanos hicieron catacumbas donde, en la época cristiana, enterraban a los apóstoles o mártires cristianos, hecho que los romanos trasladaron a París, excavando túneles subterráneos en la piedra caliza, que se utilizó para la construcción de muchas catedrales. Tal fue su abuso que se hundieron muchos edificios. Y no debemos obviar su uso principal, que fue para apilar los restos óseos, ya que con la religión cristiana se dejaron de quemar los cuerpos. Y hubo tal falta de espacio en los cementerios de París que se empezaron a llevar los restos óseos a las catacumbas, realizando muros de contención de al menos 30 metros, y haciéndose necesaria una reestructuración periódica.

Para evitar derrumbes por la cuantía de restos, estimados en al menos seis millones de personas, al mismo tiempo que se revisaban, iban creándose composiciones artísticas con los huesos.

Otro caso similar pero más peculiar nos parece el de las catacumbas de los capuchinos de Palermo. Es diverso, pues, se encuentran unos ocho mil cuerpos disecados y vestidos en composiciones artísticas. Sus familiares los arreglaban para ir a visitarlos. Se los dejaba en una habitación para que perdieran los líquidos; durante ocho meses se trataban con vinagre o con arsénico y cal. La última fue en 1920 Rosalia Lombardo, que sigue intacta.

Como se ha descubierto, el cuerpo fue tratado con formaldehído³⁶ por Alfredo Salafia, conociéndose su existencia desde 1888.

³⁶Compuesto químico $H_2C=O$. Se obtiene por oxidación catalítica del alcohol metílico.

¿Quién se podría imaginar que Damien Hirst haría lo propio con animales y lo expondría, creando arte?

Proseguimos con el tema de los restos de huesos y la orden de los capuchinos. Tenemos un ejemplo curioso en el convento de la Via Veneto de Roma, fundado por Antonio Barberini, hermano del Papa Urbano VIII, una obra de arte del 1700, utilizada como lugar de rezo, sepultura y reflexión que fue transformada sucesivamente. Dicha obra está dividida en seis criptas. La primera es la “Cripta de la Resurrección”: se encuentra la tela que representa a Jesús resucitando a Lázaro; el techo está realizado con un artesonado con huesos humanos formando rosetones; la segunda es la “Capilla para la misa”, donde hay cinco capuchinos con sus hábitos. Tres frontales en pie, con otros dos: uno dispuesto a cada lado en reposo, además de una lámpara y un altar totalmente realizado por huesos.

La tercera es la “Cripta de las calaveras”: tres capuchinos arrodillados y dos reposando uno a cada lado. Está todo debajo de un gran baldaquino; también tiene un rosetón central realizado con siete escápulas y vértebras.

La cuarta es la “Cripta de las caderas”: tres capuchinos arrodillados y dos reposando a cada lado.

La quinta es la “Cripta de las tibias y fémures” realizada con cuatro frailes con sus correspondientes hornacinas, realizadas con huesos y un altar con el escudo franciscano; dos brazos cruzados, el brazo desnudo de Cristo y el cubierto de San Francisco. Tiene tres estrellas con ocho puntas indicando que arriba de los subterráneos está la Virgen.

La sexta es la “Cripta de los tres esqueletos”, dos de la familia Barberini y uno sutil. Dentro de una mandorla, símbolo de la vida, de la principessa Barberini, con una guadaña y una balanza hecha de huesos. En la pared opuesta, un reloj hecho de huesos como símbolo del paso del tiempo.

La pilastra di Entremont, con forma de paralelepípedo, tiene grabadas doce cabezas cortadas en el Musee Granet Aix-en-Provence.

Podemos encontrar diversos ejemplos. Uno de ellos sería el mosaico dorado de San Marcos en Venecia, mostrando la decapitación de San Juan Bautista.

Entre los artistas que han tratado el tema de la decapitación están: Lucas Cranach el Viejo con su *Salomé*, que se encuentra en el Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa; Andrea Pisano con un altorrelieve titulado *Decapitación de S. Juan Bautista*, que se encuentra en Florencia, en el Battistero; Dürer sorprende con la *Decapitación de S. Juan Bautista* por los ojos de enamorada con los que pinta a Salomé. La obra se encuentra en París, en el École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

En el Barroco con Carlo Dolci, 1667-70 *Salomé con la cabeza del Bautista*, y con Tiepolo, se busca una mayor teatralidad.

Como explica Panofsky: «La existencia de esta imagen devota estableció una asociación fija entre la idea de la cabeza de un hombre decapitado y la idea de una bandeja y así el motivo de la bandeja pudo sustituir más fácilmente al motivo del saco en una imagen de Judith, que el motivo de una espada podía insinuarse en una imagen de Salomé.»³⁷ Mientras que la cabeza de Holofernes cortada por Judith debe estar en un saco.

La decapitación no es un hecho solo artístico. Tiene sus bases en la antropología, pues diferentes sociedades, a lo largo del tiempo, lo han practicado como trofeo o apropiación de su enemigo. Los amerindios iowa, tribu de indios, reconocían valor en la batalla cuando cogían a un enemigo. La tradición era cortarle la cabeza para después cortarle la cabellera. Eran recompensados con plumas pintadas. Podemos encontrar una gran clase de tribus que practicaban estos rituales en el Smithsonian's National Museum of the American Indian en Washington D.C.

En la tribu de los *shuar* (jíbaros) el guerrero conserva una cabeza cortada de su enemigo. Pretende así que el *muisak* (espíritu del muerto) no vuelva para vengarse siguiendo un ritual: primero corta la cabeza al enemigo. Con un cuchillo se hace una incisión desde la nuca al cuello, se desuella y se desprende del cráneo, se quitan el cerebro, los ojos y todos los huesos, y se hierve con hojas de liana durante 15 minutos. Para que no se caiga el pelo, se pone a secar (se

³⁷Panofsky, Erwin. *Estudio sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 2010. Título original: *Studies in Iconology*, p. 23.

reduce a la mitad), se retiran los restos internos de carne para que no se pudran y se frota con aceite de carapa. Se zurcen la nuca, los ojos y la boca, se rellena con arena o una piedra. Se cuelga sobre el fuego para desecarla, se vacía la arena y se tinta la piel de negro, y se introduce un cordón de algodón en la parte superior en la abertura del cuello con un palo atravesado.

Encontramos un estilo más abyecto, pues se ve involucrado el dinero.

Damien Hirst es el artista vivo con la obra mejor pagada del mundo perteneciente a la generación YBA's (Young British Artists). Damien Hirst consiguió vender una de sus obras³⁸, *For the Love of God*, (Por el amor de Dios) realizada en el 2007³⁹ por una suma de 74 millones de euros, pagados por un grupo inversionista desconocido. (Posteriormente, se supo que el propio Hirst, su mánager y uno de sus galeristas pertenecían al consorcio). Una calavera humana auténtica, toda ella incrustada de diamantes.

Copia del original de 1993, *Mother and Child Divided*, (Madre e hijo divididos), de Hirst, compuesto por una vaca y un ternero diseccionados por la mitad y metidos en tanques de cristal llenos de formol, que se exhibe en la Tate Modern de Londres.

Los propios cazadores cortan la cabeza de sus presas: ciervos, jabalíes, rinocerontes, leones, tigres, búfalos, bisontes, etc., es decir, toda clase de caza mayor. Mencionamos el tema de los animales porque el arte también los utiliza, como por ejemplo, Bruce Nauman⁴¹, uno de los principales artistas del posminimalismo, comenzó a experimentar con obras no perecederas. El artista convierte sus textos de neón en imágenes alusivas al cuerpo humano: penes, piernas, brazos, cabezas... Cortaba animales para, posteriormente, recomponerlos, creando nuevas criaturas, además de realizar moldes de cabezas humanas que colgaba del techo, y los espectadores podían pasearse entre ellas.

³⁸Hirst, Damien [en línea], <http://La calavera humana incrustada de diamantes se vende por 74 millones de euros. En: El Mundo.> (Consulta: 31/08/2007).

Hirst, Damien [en línea], <http://http://www.gagosian.com/artists/damien-hirst> (Consulta: 14/05/2012).

³⁹Vidal-Folch, Ignacio. *El País*, 05/01/2008 [en línea], <http://Vanidad y radiante calavera> (Consulta: 14/05/2012).

En una pieza en concreto, *Cabeza que gira* (1990), la cabeza pende del techo, pero luego es proyectada al revés. La obra *Cuatro pares de cabezas* (1991) gira alrededor de la reflexión, de tener las cabezas como trofeo, de exhibición, como realizan los cazadores con los animales.

Ya hemos entrado en el proceso de desmaterialización de la obra de arte, y estamos ante el arte corporal, que antes de llegar a su apogeo ha tenido que tomar referencia del *happening*, de las acciones Fluxus, de la literatura, el teatro y, como no podía ser menos, de la pintura y la escultura.

Yves Klein, con sus antropometrías, acción que se llevó a cabo en París, en la Galerie Internationale d'Art Contemporain en 1960, en la que tres modelos cubiertas con pintura azul estampaban su cuerpo en papel dispuesto en la pared y en el suelo durante veinte minutos de silencio, con una sola nota musical.

Piero Manzoni llevó a tal punto sus actos con el cuerpo, con sus esculturas vivientes de 1961 que cualquiera podía ser una obra de arte si tenía la firma del artista. Las huellas dactilares, la sangre, los excrementos del artista eran arte, como en *Merda d'artista* (Mierda de artista) de 1961.

Katinka Simonse conocida como Tikenbell,⁴⁰ artista holandesa que mató a su gata enferma para convertirla en un bolso, y en una galería amenazó con triturar a 66 pollitos machos si la gente no los compraba en subasta, mutila a los animales y les inserta objetos, telas, ojos, etc.

Las asociaciones en defensa de los animales están contra su labor. Ella les replica que lo que realiza es una labor de taxidermia.

Chris Burden⁴¹, con su célebre obra *Shoot* («Disparo») —realizada en 1971 en el F Space de Santa Ana (California)— una acción en la que una ayudante le disparó en su brazo izquierdo a una distancia de unos cinco metros.

⁴⁰Tikenbell [en línea], <http://looovetinkebell.com/> (Consulta: 14/05/2012).

⁴¹[en línea] <http://www.gagosian.com/artists/chris-burden-2> (Consulta: 14/05/2012).

[en línea] <http://you tube Chris Burden: Shoot, 1971> (Consulta: 14/05/2012).

[en línea] <http://www.newyorker.com/arts/critics/artworld/2007/05/14/070514cra> (Consulta: 14/05/2012).

En una entrevista⁴² el artista explica que quería saber qué se sentía cuando te disparan. A la pregunta de: “¿Por qué solo se ve el disparo, sin sangre, sin el dolor posterior?”, Chris Burden responde que quería plasmar el hecho científico y físico del disparo.

Él lo entendió como una investigación, declarándose contrario a como lo representa Hermann Nistch, al que califica de chiste o bufón hereje, por prestarle más interés al *show* que a la propia investigación. Explica que no había prensa, prohibió expresamente su entrada, solo había 10 personas. Lo consideró un hecho privado.

«Solo se trataba de saber cómo era eso de recibir una bala en el cuerpo, de una manera científica. Ocurre, hay un público y se acaba y eso es todo.»

Gina Pane⁴³ mutila su cuerpo hasta abrirlo⁴⁴, es en femenino la representación viviente de S. Sebastián. Utiliza su cuerpo como soporte y como concepto.

En *Azione Sentimentale* (Acción sentimental) de 1973, Gina se corta la palma de la mano izquierda, dando un alto contenido agresivo y simbólico.

En 1971 *Escalade non Anesthesie* (Escalada sin anestesia), desliza sus pies y manos por una escalera con aristas cortantes, haciéndose heridas.

En *Psyché* de 1974 se hace una herida en cruz sobre el vientre. En *Cuerpo presente* de 1975 empieza por cortarse lentamente la parte superior del pie con una cuchilla de afeitar hasta que la sangre fluye y corre por el suelo.

Rudolf Schwarzkogler⁴⁵ pertenece al Accionismo Vienés, pero no de forma tan

⁴²Entrevista a Chris Burden “El minuto anterior y posterior al accidente” por Jorge Luis Marzo [en línea], <http://www.soymenos.net/burden.pdf> (Consulta: 14/05/2012).

⁴³[en línea] http://www.hansardgallery.org.uk/exhibition/archive/2001/gina_pane/ (Consulta: 14/05/2012).

⁴⁴Ballester Buigues, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, Edición Trea, 2012, p. 49.

⁴⁵[en línea], http://showstudio.com/contributor/rudolf_schwartzkogler/ (Consulta: 14/05/2012).

[en línea], http://www.nasher.duke.edu/exhibitions_collectedidentities.php/ (Consulta: 14/05/2012).

[en línea], <http://www.tumblr.com/tagged/vienna-actionism/> (Consulta: 14/05/2012).

[en línea], http://showstudio.com/shop/product/3_aktion/ (Consulta: 14/05/2012).

[en línea], http://http://supervert.com/elibrary/rudolf_schwartzkogler/unperformed_aktionen/ (Consulta: 14/05/2012).

sangrienta. Se venda la cabeza y el cuerpo con gasas blancas, se mutila, simula procesos de autocastración con materiales quirúrgicos, bisturís; el ambiente es aséptico, blanco, venda sardinas, las destripa... Incluso existen acciones que no llegó a ejecutar, pero de las que tenemos los textos:⁴⁶

Texto original (en alemán)

Texto 21(1965)

weissgestrichene knochen, um damit zu trommeln

r

draht spannen und durchhacken

asche verschütten

ballons mit gas füllen

weissgestrichene puppen und kadaver aufhängen

einen ballon mit schaum füllen mit der peitsche aufschlagen

Traducción al español:

el tambor con los huesos blanqueados

r

estirar un cable y cortar a través de ella

derrames de cenizas

llenar los globos con gas

cuelga las muñecas blancas y cadáveres

llenar un globo con espuma de hacerlo estallar con un látigo

⁴⁶[en línea], http://supervert.com/elibrary/rudolf_schwarzkogler/aktion_viewer (Consulta: 14/05/2012). [Traducción: la autora].

Texto 22 (probably 1969)

A: halt einen amethyst im mund, trinkt einen schluck wein, spuckt dann den amethyst in eine silberschale, giesst einen schluck wasser über den amethyst in die silberschale, nimmt den amethyst heraus und trinkt das wasser

Traducción al español:

(probablemente 1969)

A: tiene una amatista en su boca, bebe un sorbo de vino, y luego escupe la amatista en una medalla de plata en un plato, vierte un poco de agua sobre la amatista en el cuenco de plata, saca la amatista y bebe el agua

Texto 38 (1966)

malakt in einer kunstgalerie

in 1000 rohe eier werden mit injektionsspritzen spiritusfarben injiziert (hellrot hellblau dunkelblau hellgrün dunkelgrün violett) und die

so präparierten eier von den besuchern auf einem grossen aluminiumtisch aufgeschlagen

Traducción al español:

la pintura de acción en una galería de arte

jeringas inyectar 1.000 huevos crudos con los colores de espíritu (de color rojo brillante de color azul brillante de color azul oscuro brillante de color verde oscuro violeta verde)

y los huevos preparados de esta manera se resquebrajaron en una mesa grande de aluminio por los visitantes

Texto 42 (1965)

sein gesicht ist weiss

ihr kleid ist weiss

er knotet ihr einen strumpf um den hals

er verklebt ihr die augen

*er schüttet ihr farbe über den kopf er schüttet ihr wasser über die brüste
er zerreisst ihr kleid—er bindet ihr die arme hinten und die beine und legt sie aufs bett
er schlitzt ihr kleid mit dem messer
er tunkt seine hände in rote farbe
er greift ihr in den mund
er verbindet ihr gesicht
er überspritzt sie weiss
er bindet ihr einen gürtel um die brust und hängt sie an einen haken—gesicht unten
er umwindet sie mit schläuchen
monochrom gestrichene puppen und kadaver*

Traducción al español:

*su cara es de color blanco
su vestido es de color blanco
él una media de alrededor de nudos en la garganta
le venda los ojos los ojos
vierte la pintura encima de su cabeza que vierte el agua sobre sus pechos
él desgarrar el vestido—que ata sus brazos detrás de ella y luego las piernas y la pone en
una cama
él rendija su vestido con un cuchillo
sumerge sus manos en pintura roja
que toca la boca
él las vendas de su rostro
pinta su blanco
se engancha un cinturón alrededor de su pecho y se cuelga de un gancho de su—boca
abajo
él va a las mangueras a su alrededor
blanco y negro pintados muñecos y cadáveres*

Texto 43 (ca 1965)

ein weisses quadrat ein weisser kreis

äther chloroform

ein feiner draht eine nadel

pulsschlag blick

zerschnitten abgebissen

das fieber die feuersbrunst ein gelber strich ein roter strich

Traducción al español:

un cuadrado blanco con un círculo blanco

éter de cloroformo

un alambre delgado de una aguja

pulso de vista

recorte mordido

la fiebre de la conflagración

una línea amarilla con una línea roja

Marina Abramović⁴⁷ fue pionera en realizar arte con el cuerpo. Este es utilizado como objeto y como medio. Es muy interesante escuchar su manifiesto en el que proclama que el artista debe crear sus propios símbolos, y debe traducirlos al arte.

Como sostiene Estrella de Diego:

«No hay cuerpo sin lenguaje, y al explicar la causa de esas cicatrices se obliga a la mirada del espectador a enfrentarse con otro cuerpo diferente de aquellos que conforman el cuerpo social sin cuerpo que oculta o reduce sus cuerpos del delito, como quién reduce a los participantes en una reyerta urbana.»⁴⁸

⁴⁷*Balkan Baroque*. Pierre Coulibeuf, 1999.

[en línea] <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic///> (Consulta: 15/05/2012).

Entrevista a Marina Abramović, *The Guardian*, 3/8/2010

[en línea], <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist///> (Consulta: 14/05/2012).

[en línea], Marina Abramović; Manifiesto 2011 You Tube/// (Consulta: 15/05/2012).

⁴⁸de Diego, Estrella. "Cuerpos Colonizados" *Revista de Occidente*, n° 134-135, p. 155.

Marina Abramović explicita que el artista debe sufrir porque del sufrimiento surge el mejor trabajo, y el sufrimiento trae consigo la transformación, el artista no debe suicidarse.

Además podemos encontrar en una retrospectiva⁴⁹ en Valencia y Alicante, con una cuchilla dibuja una estrella de cinco puntas en su estómago simbolizando la *opresión* de Tito del régimen comunista.

Podemos encontrar sus *performances*⁵⁰ compiladas en la página del MoMA, (Museum of Modern Art). Nosotros, en este caso, nos hemos ceñido al tema que tratamos, las mutilaciones.

En su serie *Rythm* (1973-1974):

La número 0 consistía en la entrega de su cuerpo al público, que le daba órdenes que debía ejecutar con cadenas, hachas, una pistola.

En la segunda *performance* tomó una pastilla para enfermos catatónicos; tenía convulsiones pero seguía consciente.

En *Rhythm 5* se instaló dentro de una estrella de fuego de cinco puntas; casi se ahoga por la falta de oxígeno.

En 1997 *Balkan Baroque*, la artista está en el escenario, con pantallas en las cuales se ve la imagen de sus padres. Mientras ella limpia restos de carne de huesos de animales cuenta la leyenda del lobo-rata que devora a su misma especie cuando tiene miedo. Como es inherente a su obra, alude a la guerra de los Balcanes.

En *Rhythm 10* ("The Star", 1999) coloca los cuchillos y empieza a ir rápido pasando por los huecos de la mano.

En 2002, en la *performance The House with the Ocean View* construye una casa de tres plataformas unidas al suelo por una escalera de peldaños de cuchillos; en

⁴⁹Marina Abramović. *The Bridge* (El puente). Milano: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.

⁵⁰[en línea], <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972>. (Consulta: 15/05/2012).

doce días no se movió de allí.

En el 2004 *Virgin/Warrior, Warrior/Virgin* en el Palais de Tokio de París realiza una *performance* junto a Jan Fabre, consistente en encerrarse por cuatro horas en una estructura de vidrio, protegidos por una armadura ambos, y desnudos después, se hirieron mutuamente con armas de metal. Se comunicaban con los espectadores con mensajes de su propia sangre.

En el 2005 *Count on US*, cinco proyecciones forman una estrella de cinco puntas, prosiguiendo con el tema de los Balcanes.

Seven Easy Pieces 2005: en una semana realizó todas las noches una *performance*, cinco de otros artistas y dos suyas.

Fakir Musafar suspende su cuerpo en la altura mediante ganchos.

Vito Acconci experimenta el dolor con su cuerpo y sobre él se ahoga con sus propias manos o se araña y se da mordiscos⁵¹. En 1971 realiza *Marcas registradas*, se muerde brutalmente y luego cubre la herida con tinta negra, para después imprimirlas en papel.

David Nebreda, que fotografía sus automutilaciones, autotorturas, autovejaciones y autorretratos, como en la obra *El espejo, los excrementos y las quemaduras* (1989-90), fotografía-autorretrato de David Nebreda, reproducido en el libro *Corpus solus*.

Sterlac⁵² se produce descargas eléctricas, pasa tres días encerrado en la galería Tamara de Tokio, atrapado entre dos tablas colgantes, con la boca y los

⁵¹Ramírez, Juan Antonio. *Art corporel o el mordisco hecho arte. Hitos del arte reciente*. 1975: El cuerpo como campo experimental "El Cultural.es" publicado el 18/12/2009. [en línea], <http://www.elcultural.es/articulo>. (Consulta: 15/05/2012).

⁵²[en línea], <http://www.youtube.com/Stelarc> - The Body is Obsolete - Contemporary Arts Media. (Consulta: 15/05/2012).

[en línea], <http://www.youtube.com/Stelarc> at The University of Warwick. (Consulta: 15/05/2012).

[en línea], <http://www.youtube.com/Stelarc> - The Techno Body (1993). (Consulta: 15/05/2012).

párpados cosidos con hilo quirúrgico. La obra se tituló *Performance para soportar las estructuras* en 1979.

Hermann Nitsch también utiliza animales muertos troceados y mutilados en sus escenas orgiásticas, pero como hemos dedicado un subapartado exclusivamente a este artista, lo trataremos en profundidad en el capítulo "4.5. Abyección en el teatro: *Orgien Mystery Theatre*, de Hermann Nitsch".

El cuerpo humano es limitado, deficiente, fragmentario, transitorio, tiene caducidad y tiene límites.

Como sostiene José Miguel G. Cortés: «*el cuerpo es una construcción simbólica, no es una realidad en sí misma*».⁵³

Nos resulta normal ver cuerpos acéfalos en los museos, templos del arte, porque es una convención.

No resulta escandaloso la apropiación representacional de la cabeza; en escultura podemos utilizar bustos como prueba tangible de su paso por la vida, queriendo así capturar los pensamientos de la persona retratada. Incluso llevando en la cartera una foto carnet, sentimos que nos hemos apropiado de la imagen.

Y no sorprende en absoluto que se utilice como canon de proporción, de donde se establece el ideal de siete cabezas, creado por Policeto⁵⁴ en su *Doríforo* y que sigue vigente como ideal en las sociedades occidentales.

Lisipo⁵⁵, por el contrario, estableció el canon de siete cabezas y media en su *Apoxiomeno*.

Praxíteles en sus obras *Hermes de Olimpia* o el *Apolo Sauróctono* sigue un criterio estético esencialmente distinto, que corresponde a un canon que llega hasta las 8

⁵³G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Colección: Arte, estética y pensamiento. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciències, 1996, p. 20.

⁵⁴Siglo V a. C. escultor griego que junto a Fidias, Mirón y Cresilas están clasificados en la antigüedad clásica.

⁵⁵Lisipo, Escopas y Praxíteles están considerados los tres grandes escultores de la segunda fase del clasicismo, (siglo IV a. C.), época de transición entre la era griega clásica y el helenismo.

cabezas.

Existen tres cánones para determinar la figura humana: canon de siete cabezas y media = figura común; canon de ocho cabezas = figura ideal; canon de ocho cabezas y media = figura heroica.

Por su parte, los egipcios establecieron que el canon se debía representar con los miembros corporales que producen y crean las cosas, la mano y el brazo. Cada lado de un cuadrado de la cuadrícula egipcia es siempre igual a un puño; y se establece que sea igual la anchura de la mano, medida sobre los nudillos, incluyendo el pulgar.

El cúbito pequeño es igual a la distancia que media desde el arranque del antebrazo por dentro (no desde el codo, sino desde el hoyo del lado contrario) al filo de la uña del pulgar. Fue la base del canon antiguo, que establecía la altura del hombre desde la planta del pie hasta la mitad de la frente en cuatro cúbitos pequeños, equivalentes a 18 puños (o cuadrados de la cuadrícula) o a 6 pies (el pie = 3 puños o cuadrados). Por ejemplo, podemos observar su utilización en la *Estatua sedente* de Zoser.

Las divisiones del cúbito pequeño se conocen exactamente por varas de medir y por la descripción de Herodoto (111, 149), quien lo equipara al cúbito griego, dividido de un modo semejante.

El cuerpo ha sido desde siempre una cuestión artística importante y se ha tratado de construir y de representar como un objeto artístico y, como tal, divisible.

El torso ha sido desde siempre un objeto representado. Desde la mitología griega y romana, sobre todo el de las amazonas, mujeres guerreras que participaron en la guerra de Troya, según la tradición se decía que las amazonas se cortaban o quemaban el pecho derecho, las que no tienen seno, para poder ser capaces de usar el arco con más libertad y arrojar lanzas sin la limitación y obstrucción física. No hay indicios de esta práctica en obras de arte, en las que las amazonas siempre son representadas con ambos pechos, aunque con el

derecho. La batalla entre los atenienses y las Amazonas se conmemora con frecuencia en un género artístico completo, la amazonomaquia.

El artista, asimismo, debe ser capaz de enfrentarse a las mutilaciones nasales, auriculares y labiales de algunas tribus africanas o americanas. Las cabezas en forma cuadrada que nos muestran ciertas esculturas de Etiopía y que eran provocadas intencionadamente desde algunos lugares de Australia y Nueva Guinea. Una costumbre tribal es el *septum perforado* (parte en medio de los orificios nasales y debajo del tabique), para así dar al guerrero una fiera y salvaje apariencia.

Siendo la mutilación de la cabeza tan importante que se aplicaba como método de justicia, siendo la condena (pena capital), la decapitación manual, mediante espada o hacha, se ha utilizado desde tiempos remotos. El mayor castigo está asociada a la Revolución francesa de 1792 en varios países europeos como Francia, Reino Unido, Bélgica, Suecia, Italia y Alemania.

Principios de la *shar'ía*: *En cuanto al ladrón y a la ladrona, cortadles la mano a ambos en retribución por lo que han hecho, como castigo disuasivo ordenado por Al-lâh: pues Al-lâh es poderoso, sabio.*

(*Qurán*, surat 5, Al-Ma'ida, ayat 38)

Las obras fragmentadas o cortadas concentran la fuerza expresiva en lo que tienen o en lo que les falta.

Louise Bourgeois presentó en la galería Stable de Nueva York, en 1964, una serie de penes y vaginas, con concavidades y convexidades, realizadas en látex. v. g. *Double negative* (Doble negativo), 1963, donde en sus obras se observa que se debaten entre lo informe y lo formal.

«Un cuerpo presentado sin velos encubridores, sin imágenes pantalla, sin escenografías protectoras, lo cual nos lleva, al decir de Foster, a un discurso en el que la realidad ya no es entendida como efecto de la representación, sino como un acontecimiento de trauma y, en último término, al discurso de la herida y de la wound culture.»⁵⁶

⁵⁶Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 22.

En la mutilación existe cierto grado de triunfo y victoria respecto a la vida. Un cuerpo mutilado puede seguir vivo, una mastectomía puede salvar una vida. Las cicatrices y la mutilación existen desde que nacemos: se nos mutila, cortan el cordón umbilical con la madre, que nos ha mantenido unidos y vivos. Y ella sufre la misma mutilación para que podamos salir y evitar el desgarro (episiotomía).

1.3. Mutilaciones del sexo: ablación-circuncisión

«Las investigaciones existentes sobre el origen de la escisión genital femenina y la circuncisión masculina identifican trazos de su existencia desde la protohistoria de la humanidad. Sobre la escisión femenina existen datos en la cultura egipcia que se remontan a 6000 a. C.; y a más de 2.000 años a. C. para la circuncisión masculina. Ambas se practicaban en África oriental y occidental y Medio Oriente con mucha anterioridad al proceso de la islamización.»⁵⁷

«Clases de escisiones genitales femeninas:

Tipo I. Escisión del prepucio con o sin escisión de una parte o todo el clítoris.

Tipo II. Escisión del prepucio y clítoris junto con escisión parcial o total de los labios menores.

Tipo III. Escisión de parte o todos los genitales externos e infibulación combinada con la escisión. Se trata de la ablación del cuerpo del clítoris, de los labios menores y de una parte de los labios mayores que se suturan entre sí, dejando un pequeño orificio para la salida de los flujos naturales. Es la llamada “circuncisión faraónica”.

Tipo IV. No clasificadas, como pinchado, perforación o incisión del clítoris o los labios, estiramiento del clítoris y/o los labios, cauterización por quemadura del clítoris o los tejidos adyacentes, erosiones del orificio vaginal o cortes de la vagina “angurya” y “gishir”, introducción de sustancias corrosivas dentro de la vagina para causar sangrado o de hierbas con la intención de estrecharla, y cualquier otro procedimiento que se incluya en la definición de MGF.»⁵⁸

«La OMS divide las complicaciones de las escisiones entre corto y largo plazo, que relatamos a continuación. Además de otros factores como higiene, condiciones físicas de la niña o mujer, y el operador:

⁵⁷Álvarez Degregori, M^a Cristina. *Sobre la mutilación genital femenina y otros demonios*. Bellaterra (Barcelona): Publicacions d' Antropologia Cultural, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 25.

⁵⁸Ibíd. p. 12.

Complicaciones a corto plazo	Complicaciones a largo plazo
Dolor	Dificultad en la emisión de orina
Daño de los tejidos adyacentes: uretra, vagina, perineo y recto	Infecciones recurrentes del tracto urinario
Hemorragia: es la más común y grave complicación, que incluso puede causar la muerte	Infecciones pélvicas
Shock: por hemorragia, dolor y trauma	Infertilidad
Fractura o dislocación	Cicatriz queloide
Infección	Abscesos y quistes
Fracaso de la cicatrización	Neuroma del clítoris Dificultades de la menstruación Formación de cálculos en la vagina Fístulas Desarrollo de una falsa vagina Disfunción de la sexualidad Problemas de embarazo y parto Dispareunia (coito doloroso) ⁵⁹

En Occidente existe el patrón ético-moral contra los derechos humanos, la sanitaria y la cultura, que necesita un cambio en las tradiciones.

⁵⁹ *Ibíd.* p. 13.

Los genitales externos masculinos y femeninos se hacen anatómicamente indistinguibles hasta el final del segundo mes de la gestación embrionaria. En los neonatos prematuros, las similitudes entre el pene y el clítoris resultan más que evidentes para cualquier observador.

Hay correspondencias sexuales entre el hombre y la mujer: los labios mayores y el escroto.

Un caso particular, lo podemos encontrar en EE.UU. por una circuncisión profiláctica que realizan a los neonatos, y que se sigue realizando entre 1,2 millones de niños, con un coste anual de 150 y 270 millones de dólares. En principio, para evitar enfermedades venéreas, inflamaciones locales, cáncer de pene y cáncer de cuello uterino.

Esta obsesión empezó en la sociedad victoriana por la jerarquización de las clases sociales, la prosperidad económica, social y moral; su nivel de higiene y limpieza, además de poder encontrar el baño y el agua corriente.

«Además del conocimiento de los virus y miasmas humanos: heces, orina, pus, sangre, esmegma, los genitales se consideraron sucios.»⁶⁰

Querían deconstruir la imagen simbólica del prepucio, relacionado con la masturbación, el placer sexual, no con fines reproductivos, escatológico.

El prepucio masculino y femenino deben ser evaluados antes de su extirpación por las siguientes causas:

«-El prepucio tanto masculino como femenino forman la cobertura anatómica primaria del glande del pene (incluyendo el meato urinario) y del clítoris y tiene la función, al internalizarlos, de disminuir la irritación externa y la contaminación. En la circuncisión masculina el meato uretral queda expuesto y proclive a la irritación. Adicionalmente, la arteria frenular también puede ser seccionada, privando a la uretra anterior de su mayor fuente de irritación sanguínea. La conjunción de isquemia e irritación por exposición dan como resultado el desarrollo de estenosis meatal, que se observa en el 5-10 % de los

⁶⁰Ibíd. p. 33.

varones circuncidados quirúrgicamente.

-La mucosa que recubre el glande masculino, el surco coronal y la parte interna del prepucio tienen un origen embriológico común y deberían ser considerados como un solo tejido compartimentado, que en el recién nacido se haya generalmente fusionado y que se separa gradualmente en función del proceso biológico natural, que se completa normalmente alrededor de los 17 años de edad.

-La circuncisión neonatal, realizada antes de que el prepucio se haya separado naturalmente, daña esa mucosa común no delimitada con la del glande, con el riesgo de escoriación granular e injuria. La mucosa del glande, además, por la exposición se torna anormalmente queratinizada, disminuyendo la sensibilidad.

-La inervación compleja y múltiple del prepucio hace que los tipos de anestesia utilizados (bloqueo del nervio dorsal del pene, bloqueo del anillo peniano y crema anestésica local) sean insuficientes para garantizar un alivio completo y eficaz del dolor causado por el procedimiento quirúrgico. La extirpación del prepucio puede producir, además, neuromas de amputación, provocando dolor y degeneración axonal en el retorno del nervio sensitivo a la médula espinal, que podrían estar relacionados con los cambios de la conducta sexual en los varones circuncidados.

-Mientras que la inervación sensorial del glande brinda una sensibilidad mayoritariamente protopática (nocioceptores / terminaciones nerviosas libres), con sensaciones toscas y pobremente localizables, el prepucio, especialmente en la zona mucocutánea de fusión con el glande posee una alta concentración de receptores sensoriales especializados (mecano-receptores/receptores encapsulados). Esta diferencia sensorial entre glande y prepucio interacciona como complemento de la sensibilidad erógena peniana, necesario para el proceso copulatorio normal [y masturbatorio habitual]. En función de ello, la amputación del prepucio causa cambios en la conducta sexual humana femenina y masculina.

-La lámina propia del prepucio masculino y femenino está ricamente vascularizada, lo que explica las frecuentes complicaciones hemorrágicas asociadas a la circuncisión.

-El músculo liso dartos es de un tipo de musculatura lisa específica de los genitales externos masculinos, cuya distribución en el pene está mayoritariamente concentrada en el prepucio. Desde allí se conectan mediante una fina red de músculos dartos presentes en el mango del pene con el músculo dartos escrotal. El músculo dartos es termodependiente, permitiendo también los cambios de volumen necesario para la erección. Su extirpación junto al prepucio disminuye los ajustes posicionales del pene durante la erección y su adaptación a los cambios de temperatura.»⁶¹

A las mujeres se les realizaba la ovariectomía normal, las manipulaciones y el uso de agentes químicos en el clítoris.

Deberíamos resaltar que solo en el caso de las mujeres era para controlar su sexualidad.

El trato de los medios de comunicación no son suficientemente fuertes con los adjetivos empleados, simplificando en demasía los papeles: una anciana torturadora, una madre que consiente a un padre que hostiga y una niña que sufre.

En vez de percatarse de que la abuela fue niña, y la madre lo sufrió y para el padre es su cultura.

La solución pasaría por una culturización de la sociedad y una interrupción por ley de dichas prácticas.

El fotógrafo Kim Manresa publicó un reportaje sobre la escisión genital femenina sin obviar ninguna imagen. Narrando los hechos, suponemos que no sería bello pero narraba una realidad abyecta, pero real. Estaríamos otra vez entre la ética y la estética y la función absolutamente necesaria del arte como agente social.

⁶¹Ibíd. p. 35-37.

1.4. Prácticas de esterilización invasivas

La elección de las técnicas contraceptivas está indicada para cada persona (cuerpo) o pareja (dos cuerpos).

En España la simple información y propaganda estuvo penada hasta 1978.

Existen resistencias externas, ligadas a la represión sexual del cuerpo, y ligadas a pensamientos confesionales por su nivel sociocultural, su mentalidad o su estado de salud. Además, existen unas resistencias intrínsecas que dependen del sujeto por motivaciones psicológicas o la erótica del cuerpo.

La contracepción se puede considerar a sí misma una castración simbólica para ambos sexos, por privar al cuerpo de la procreación. En otras personas genera miedos por la posibilidad de dejarse llevar por los instintos.

Algunos métodos quirúrgicos de anticoncepción femenina son: OT (oclusión de trompas), conocida como ligadura de trompas. Después del parto es un buen momento para que la solicite quien no quiera tener más hijos. Así como para los hombres la vasectomía, pero existen otros métodos: esteroides, Ciberninas, Gossypol, sustancias que alteran la maduración posttesticular de los espermatozoides y métodos inmunológicos.⁶²

Esteroides: hormonas masculinas o femeninas que impiden la producción de espermatozoides, la de mayor eficacia, la testosterona, con acción a dos niveles: el primero, producción de espermatozoides y el segundo en la libido, la erección y la potencia sexual.

La testosterona como anticonceptivo es similar al de la píldora femenina; su administración frena la producción de gonadotropinas (FSH y LH), con lo que el testículo no produce testosterona y, como consecuencia, la no producción de

⁶²Dexeus, Santiago. *La contracepción hoy*. Barcelona: Salvat Editores, 1986, p. 110.

*espermatozoides.*⁶³

Gossypol: se descubrió en China, por la baja concepción en los lugares de cultivo de algodón y donde se consumían semillas de algodón sin cocer. Su acción no es hormonal aunque inhibe la formación de espermatozoides.

Vasectomía: sección de los conductos deferentes, método quirúrgico irreversible; algunas veces se ha demostrado su reversibilidad.

Asistimos en todos estos tratamientos a la subversión del cuerpo, a su colonización y desnaturalización por motivos filosóficos, de credo, sociales, culturales, geopolíticos y económicos.

Existe una clara silenciación de los cuerpos sexuados, y los significados y significantes de la masculinidad y de la femineidad que ya no se asocian al mero hecho de la fecundación.

Las necesidades corporales han cambiado a lo largo de la historia. Antes era necesaria una mayor procreación debido a la alta mortalidad infantil y a la corta esperanza de vida. Pero, sobre todo, por motivos confesionales, como nos sugiere la idea foucaultiana, que explica que la ética griega se preocupaba más de su conducta moral, de su ética y de la relación para con ellos mismos y para con los otros que de los problemas religiosos.⁶⁴

En palabras de Foucault: «*Lo que interesaba a los griegos, su tema principal, era la constitución de una ética que fuese una estética de la existencia*».⁶⁵

Esto representaría la política y el cuidado de uno mismo. Para más información, sugerimos el estudio socrático-platónico que representa la aparición de la *épimélie*, cuestiones psicoanalíticas y un estudio profundo del marxismo.

⁶³Ibíd. p. 110.

⁶⁴Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1987, p. 11.

⁶⁵Ibíd. p. 11.

Farinelli

Me llamo Farinelli

El castrado.

Amé a las mujeres demasiado

Para este castigo que tuve.

Con los hombres me entretuve

Pero con ellos fui desgraciado

A las hembras no pude satisfacerlas

En el tálamo

Mi voz confundió a todos

A ninfas y faunos

Y nunca supe dónde estaba el amor

Que se escapó de mis manos

El día que descubrieron mi voz

De soprano.

Fui operado.

Farinelli.

Nadie se resistió a mí

Pero nunca pude alcanzarlo

El amor

Del que estamos hablando.

Mi canto no valió la pena

*Ni valió la pena mi llanto.*⁶⁶

Es un sacrificio psíquico-corporal en nombre del arte del Bel Canto; en este caso la música, para conseguir las denominadas “voces blancas”.

La sacra eviración estaba muy difundida en Asia Menor y Oriente. Los oficiantes en el culto de Artemisia Efesia eran vírgenes y castrados. Los *galli*, sacerdotes de Cibele, eran castrados antes de convertirse, evocando al pastor frigio Attis dedicado al culto de Cibele. Attis tuvo relaciones sexuales con la ninfa Sangaris, y Cibele mató a la ninfa y lo volvió loco a él, que se amputó los genitales con una piedra afilada. La reina de las amazonas, Semiramis fue la primera en hacer practicar la castración.

En el *Deuteronomio* ya se cita la eviración sacra para obtener sopranos y contraltos.

Otras castraciones diferentes eran para los cuidadores de harenes llamados eunucos, castraciones punitivas de los árabes, o como práctica cultural entre los hotontes, castración unilateral, o las practicadas en la isla de Puná, Ecuador, Micronesia y Etiopía.

Los dioses de los pueblos mediterráneos eran honrados con la castración de sus fieles.

Plinio en su *Historia Natural* cuenta cómo los sacerdotes se amputaban las partes viriles con un trozo de cerámica de Samos, así como los sacerdotes de Milita en Babilonia y Fenicia también eran castrados.

En la Roma imperial se castraba a los niños (*exoleti* o *pueri delicati*), y se vendían como esclavos para los gineceos.

Arianno aplicó la “Lex Cornelia” (confiscación y muerte del infractor). Constantino lo castigó con la pena de muerte; Domiciano con la “Ley Aquilia”

⁶⁶N. del A. Carlo Maria Broschi, más conocido como Farinelli. En Nápoles en los s. XVII y XVIII, se castraba a los niños muy pobres para que consiguieran una buena voz. Muchos se suicidaban o tenían graves problemas psicológicos o estaban abocados a la prostitución. Véase la película *Farinelli, il castrato*, dirigida por Gérard Corbiau de 1994.

castigaba con la castración.

Adriano y Nerva, Lex Cornelia de Sicariis (confiscación y muerte del esclavo).

Justiniano con la pena de Talión (confiscación y envío del culpable a las minas de Proconeso y también se le mutilaba).

A finales del siglo XVIII se excluyó a los castrados de los coros.

A principios del s. XVIII se hallaban los *falsetti* o “falsetistas” en los coros de la Capilla Sixtina. No se castraban, eran educados para cantar en tonos agudos llamados “de cabeza”. Unos 4.000 niños fueron castrados en Italia durante el siglo XVIII.

Los castrados o *eviratis* recibían nombres despectivos: “capones”, “grandes huevos” o “huevazos”, “elefantes sonoros” o “musicí”; este último, apelativo entre gentes del teatro.

Con esto queda patente la sustantivación del cuerpo respecto a la cultura y el periodo histórico.

Los romanos distinguían entre *spadones* (con un solo testículo); *thadioi* o *thasiasi* (testículos atrofiados por torsión), eunucos (extirpación de los testículos pero con pene, buscados por las romanas).

Hay muchos *castratti* famosos, pero no los citaremos porque no nos parece que venga a colación. Ya hemos puesto el ejemplo de Farinelli, uno de los más representativos.

Con este repaso histórico pretendemos demostrar la colonización del cuerpo realizada siempre por el hombre, y la medicalización del mismo.

LLAMO AL TORO DE ESPAÑA

Alza, toro de España: levántate, despierta.

*Despiértate del todo, toro de negra espuma,
que respiras la luz y rezumas la sombra,
y concentras los mares bajo tu piel cerrada.*

Despiértate.

Despiértate del todo, que te veo dormido,

*un pedazo del pecho y otro de la cabeza:
que aún no te has despertado como despierta un toro
cuando se le acomete con traiciones lobunas.*

Levántate.

*Resopla tu poder, despliega tu esqueleto,
enarbola tu frente con las rotundas hachas,
con las dos herramientas de asustar a los astros,
de amenazar al cielo con astas de tragedia.*

Esgrímete.

*Toro en la primavera más toro que otras veces,
en España más toro, toro, que en otras partes.
Más cálido que nunca, más volcánico, toro,
que irradas, que iluminas al fuego, yérguete.*

Desencadénate.

*Desencadena el raudo corazón que te orienta
por las plazas de España, sobre su astral arena
A desollarte vivo vienen lobos y águilas
que han envidiado siempre tu hermosura de pueblo.*

Yérguete.

*No te van a castrar: no dejarás que llegue
hasta tus atributos de varón abundante,
esa mano felina que pretende arrancártelos
de cuajo, impunemente: pataléalos, toro.*

Víbrate.

*No te van a absorber la sangre de riqueza,
no te arrebatarán los ojos minerales.
La piel donde recoge resplandor el lucero
no arrancará del toro de torrencial mercurio.*

Revuélvete.

*Es como si quisieran arrancar la piel al sol,
al torrente la espuma con uña y picotazo.
No te van a castrar, poder tan masculino
que fecundas la piedra; no te van a castrar.*

Truénete.

*No retrocede el toro: no da un paso hacia atrás
si no es para escarbar sangre y furia en la arena,
unir todas sus fuerzas, y desde las pezuñas
abalanzarse luego con decisión de rayo.*

Abalánzate.

*Gran toro que en el bronce y en la piedra has mamado,
y en el granito fiero paciste la fiereza:
revuélvete en el alma de todos los que han visto
la luz primera en esta península ultrajada.*

Revuélvete.

*Partido en dos pedazos, este toro de siglos,
este toro que dentro de nosotros habita:
partido en dos mitades, con una mataría*

y con la otra mitad moriría luchando.

Atorbellínate.

*De la airada cabeza que fortalece el mundo,
del cuello como un bloque de titanes en marcha,
brotará la victoria como un ancho bramido
que hará sangrar al mármol y sonar a la arena.*

Sálvate.

Despierta, toro: esgrime, desencadena, víbrate.

Levanta, toro: truena, toro, abalánzate.

Atorbellínate, toro: revuélvete.

Sálvate, denso toro de emoción y de España.

*Sálvate.*⁶⁷

Gaia, la madre Tierra puede ser considerada la primera “aparición” de la materia. Por sí sola engendra a Urano, movida por la necesidad de tener un compañero. Eros, su contemporáneo en el Caos, principio espiritual del Amor, hace que Gaia se una a su primogénito. Fecundada por este, Gaia da luz a los Titanes, los Cíclopes (monstruos de un solo ojo) y los Hecatónquiros (gigantes de cien brazos y cincuenta cabezas).

La leyenda cosmogónica de Hesíodo⁶⁸ muestra a Cronos, el Tiempo, indomable hijo de Gaia y Urano, rebelado contra su padre por el incesante fecundar de su madre. Otra razón de su rebelión es, justamente, la devastación que la Tierra sufre con la violencia de sus otros hijos, los Hecatónquiros y los Cíclopes.

⁶⁷Hernández, Miguel. *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*. Madrid: Letras Hispánicas, Cátedra, 1989, p. 117.

⁶⁸West, M. L. *Hesiod Theogony*. Londres: Oxford University Press, 1966, p. 192-193.

Para que Gaia no continúe engendrando infinitamente, Cronos corta los genitales a su padre. Su instrumento es una guadaña que la propia Tierra había afilado. La guadaña es el símbolo de la muerte. Pero quien muere no es Urano (él es inmortal): es su reino, que deja lugar al de Cronos, inclinándose a la implacable necesidad de evolución.

Al caer sobre la tierra, la sangre de Urano la fecunda una vez más, engendrando a las Erinias (símbolos de la culpa de Cronos), los Gigantes y las Melíadas, ninfas de los árboles. Al caer al mar, los genitales del dios forman, con el semen expedito antes de la castración, una blanca espuma, de la cual nace Afrodita (Venus).

Cronos significa el Tiempo: el hambre devoradora de vida, el deseo insaciable de evolución. Juntamente con Rea (Cibeles), su esposa y hermana, establece un reinado que se asemeja a la era preconsciente de la humanidad. En ese periodo, el Tiempo es todavía ciego. La vida no se comprende a sí misma, parece más bien un simple hervidero de elementos confusos que una real evolución.

Ininterrumpidamente nacen y mueren seres, sin orden alguno (Cronos devora a sus hijos). Zeus ordenará definitivamente el universo. Él es el principio divino de la espiritualidad, el nuevo orden que surgirá con la generación de los Olímpicos. Destronando a su propio padre, Zeus establecerá la base de las relaciones entre todos los seres.

Encontramos un ejemplo en el arte *La castración de Urano*, fresco de Giorgio Vasari, en el Palazzo Vecchio di Florencia de 1560.

1.5. Cuerpo de la mujer embarazada: máxima representación
de lo abyecto

Las elegías de Duíno

Primera elegía

«¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre las órdenes
angélicas? Y aun si de repente algún ángel
me apretara contra su corazón, me suprimiría
su existencia más fuerte. Pues la belleza no es nada
sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces
de soportar, lo que solo admiramos porque serenamente
desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible.
Así que me contengo, y me ahogo el clamor de la garganta
tenebrosa. Ay, ¿quién de veras podría ayudarnos? No
los ángeles, no los hombres, y ya saben los astutos
animales que no nos sentimos muy seguros en casa,
dentro del mundo interpretado. Nos queda quizás
algún árbol en la loma, al cual mirar todos los días;
nos queda la calle de ayer y la demorada lealtad
de una costumbre, a la que le gustamos, y permaneció,
y no se fue. Oh, y la noche, y la noche, cuando el viento
lleno de espacio cósmico nos roe la cara: [...]»⁶⁹

¿Sería posible aunar el terror, el cambio, lo interno-externo, el placer-el dolor, las fantasías, los miedos, los fluidos, la materia, la expansión-la retracción, la inserción-la expulsión, cuerpo conquistado y cuerpo abandonado, duelo por separación y existencia fuera del cuerpo?

⁶⁹Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 2010, p. 61.

La respuesta sería que todo esto se podría contener en un cuerpo gestante, madre omnipotente capaz de contener dos sexos: masculino y femenino.

La Diosa Madre, *reine sprache*, lengua pura, lengua madre.

En ese cuerpo, he estado yo. Compartir una coidentidad, simbiosis, dáda, fusión, mezcla con otro cuerpo tan cercano como lejano, la primera morada.

El niño abandona el cuerpo de la madre cuando nace. Es una acción traumática.

¿Son las excreciones una respuesta física involuntaria en un proceso de significación abyecta durante el parto?

Kristeva⁷⁰ sostiene que es necesaria la expulsión de lo considerado abyecto para la formación de la identidad social, sexual y psicológica.

Es la madre quien le enseña lo que debe ser rechazado, sustancias como la baba, el orín o la caca son sustancias sucias y no objetos de placer.

Distingue tres categorías: oral, anal y genital. Las aberturas del cuerpo humano que sirven de conexión entre dentro y fuera: la oral (comida-residuos), anal (desechos corporales), genital (signos de diferencia sexual).

La abyección, según Kristeva, es: *“lo que perturba identidad, sistema y orden. Lo que no respeta bordes, posiciones, reglas.”*

¿Qué podemos encontrar más semejante a esta definición que el cuerpo de la mujer gestante?

Tanto espacial como temporalmente, la abyección es la condición en la cual la identidad se encuentra perturbada, donde se produce un colapso del significado.

¿No es durante nueve meses cuando la identidad de la mujer se ve alterada?

Freud nos habla de todos aquellos afectos que desembocan en extrañeza, reunidos en el concepto “Das unheimlich”, aquello espantoso y horrible a partir de las cosas conocidas.

El “heim”, el hogar; “heimlich”, lo familiar.

⁷⁰Kristeva, Julia. *Powers of horror. Ann Essay on Abjection*. New York University Press, 1982.

Y volvemos a recordar que surgió después del libro *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann, basado en un cuento tradicional titulado *El hombre de la arena* (*Der Sandmann*), que lanza arena a los ojos para que los niños duerman, como nuestro “hombre del saco”, pero con un trato siniestro y terrorífico. Volvemos a encontrar en los ojos esos mismos elementos, los cuales, si los niños no están dormidos, les son robados por el hombre de arena en el relato de Hoffmann.

Miedo a la pérdida de los ojos, (pérdida del padre), miedo a la castración y a la amputación de miembros, y al desmembramiento que sufrimos nada más nacer, el hecho de cortar el cordón umbilical, con una marca corporal de por vida, el ombligo.

Es el nexo que une más directamente al bebé y la madre. A través de él se transporta la sangre sin oxígeno que proviene del bebé a la placenta (parte materna) y se devuelve posteriormente al corazón del bebé cargada de oxígeno y nutrientes. Además se encarga de eliminar sustancias tóxicas que el bebé debe apartar de su cuerpo. En el feto humano, el cordón umbilical es, por lo general, de unos 56 cm de longitud y de 1 a 2 cm de diámetro. Los cordones umbilicales son de naturaleza helicoidal, con hasta 380 hélices.

Encontramos en la mitología griega a Μέδουσα (Medusa), única mortal de las gorgonas. Para Freud, en su artículo “Das Meduseo” decapitar a Medusa era igual a emascular.

Observamos que el cabello formado por serpientes nos recuerda inconscientemente a la forma helicoidal del cordón umbilical.

«La boca de Medusa, abierta de par en par, hace parecer la matriz originaria: la cavidad del cuerpo materno, la vagina, el agujero carente de falo. Esa cosa –y el término mismo alude a algo indistinto, arcaico, que evoca un estatus de degradación y de indiferenciación– atrae el horror de la mirada; se da necesariamente fantaseada como abismo devorador, intolerable amenaza de castración. El pensamiento encuentra en ella su obstáculo último, su límite extremo; alcanza el umbral más allá del cual no hay más

que angustia y absoluta turbación.»⁷¹

No se puede escapar a la comprensión de la historia que sea Palas Atenea concebida solo por Zeus⁷², sin madre, quien guíe a Perseo, para que sin mirarla a los ojos, porque quedaría petrificado, acabe matándola.

«Alude al contagio obscuro con la materia, con la cosa sin nombre, con el vientre útero cuya vorágine oscura y amenazante captura y petrifica al mismo tiempo.»⁷³

De la cabeza de Medusa sale su descendencia: Crisaor y el caballo alado Pegaso.

Si entramos en una vertiente psicoanalítica, podemos asociar el papel de Perseo con la personificación de los hijos.

«Que deben romper a la madre, a su vez la madre ex-pulsa, dominada por la pulsión, y reconstruye su territorio, cercado por lo abyecto.» Kristeva

Debe existir esa extracción de fluidos viscosos para dar la vida al ser que ha estado intermedio entre el interior y el exterior. Como define Kristeva, lo abyecto es el objeto de la represión primaria y está muy relacionado con la angustia por la separación materna, que no satisface lo simbólico del medio.

Ahora debemos profundizar en qué es la represión primaria. Para ello, acudimos a la explicación de la autora: *«Digamos: la capacidad del ser hablante, siempre ya habitado por el Otro, de dividir, rechazar, repetir. Sin que estén constituidos una división, una separación, un sujeto/objeto (no todavía, o ya no).»⁷⁴*

«Desde el interior del cuerpo materno (parto, menstruación) al cuerpo que se pudre. ¿Cuál es el cambio que hace que el interior de la madre esté asociado a la podredumbre? [...] La evocación del cuerpo materno y del parto induce la imagen del nacimiento como

⁷¹Ibíd. p. 55.

⁷²Hesiodo. *Teogonía: Trabajos y Días; Escudo; Certamen*. Madrid: Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, 2007.

⁷³Ibíd. p. 54.

⁷⁴Ibíd. p. 21.

un acto de expulsión violenta por el cual el cuerpo naciente se arranca a las sustancias del interior materno. Y de esas sustancias, la piel sigue llevando las huellas. Huellas persecutorias y amenazadoras, a través de las cuales el fantasma del cuerpo -nacido, oprimido en una placenta que ya no es nutricia, sino devastadora.

[...]

se puede rechazar más drásticamente aun una madre con quien es intolerable la identificación preedípica: entonces el sujeto se da a luz a sí mismo, fantasmalizando sus propias entrañas como el feto precioso del que debe desprenderse, feto sin embargo abyecto, ya que la única idea que tiene de las entrañas, aunque las pretenda suyas es la de la abominación que lo loga a lo abyecto, a esa madre no introyectada sino incorporada como devorante, intolerable.»⁷⁵

FETO

Tú,

pequeño ser,

*estás **creciendo** dentro de mí*

dándome una nueva dimensión.

*(Has aumentado **mi volumen**: cuando bajo las escaleras no puedo verme los pies. Tengo que subir con cuidado a los carros y caminar despacio por las **calles**.)*

Por las noches ya me despiertas

*con tu **suave** golpeteo*

a las puertas de mi casa más secreta.

*Platicamos **sin palabras***

y luego te arrullo

con el correr de mi sangre

*y los **latidos** de mi corazón.*

Sientes los pájaros primero que yo

*y tu **vida rebulle** contenta*

como la colita de un perro

⁷⁵Ibíd. p. 135-136.

en la **mañana**.

Eres mi pequeño habitante
con el que **vivo** frente a frente
y yo soy tu saco amniótico,
diminuta **humanidad** sin sexo,
al que a veces imagino mujer
y otras hombre,
al que **quiero** sin ver
y conozco sin conocer,
nutriéndote y **esperando**
el momento de nuestra cita.⁷⁶

MATERNIDAD

Mi cuerpo,
como **tierra** agradecida,
se va extendiendo.
Ya las planicies de mi **vientre**
van cogiendo la forma
de una redonda **colina** palpitante,
mientras por dentro,
en quién sabe qué **misterio**
de agua, sangre y silencio
va creciendo como un **puño** que se abre
el hijo que sembraste
en el centro de mi **fertilidad**.⁷⁷

Kristeva nos explica su visión del enfrentamiento con lo materno:

«Tanto ella como él, los devotos de lo abyecto no cesan de buscar, en lo que huye del “foro interno” del otro, el adentro deseable y terrorífico, nutritivo y homicida, fascinante y abyecto, del cuerpo materno. Ya que en la identificación fallida con la madre y con el

⁷⁶Belli, Gioconda. *Feto*, *Ibíd.*

⁷⁷Belli, Gioconda. *Feto*. *Ibíd.* p. 53.

padre, ¿qué le queda para incorporarse en el Otro? Nada más que incorporar una madre devoradora, a falta de haber podido introyectarla, y gozar de aquello que la manifiesta, a falta de poder significarla: orina, sangre, esperma, excremento. Vertiginosa escenificación de un aborto, de una autoaparición siempre fracasada y que debe empezar de nuevo infinitamente, dado que la esperanza de renacer está soslayada por el clivaje mismo: el advenimiento de una identidad propia demanda una ley que mutile, mientras que el goce exige una abyección cuya identidad se ausenta.»⁷⁸

En cuanto a la autoridad materna, nuestra autora hace la siguiente reflexión:

«En tipología de Kristeva lógica binaria, cartografía primaria de ese cuerpo, que yo llamo semiótica, pese a indicar que es precondition del lenguaje es tributaria del sentido, pero de una manera que no es la de los signos lingüísticos ni la del orden simbólico que estos instauran.

Es la depositaria de esta cartografía del cuerpo propio en ambos sentidos del término; se distingue de las leyes paternas en las que transcurrirá el destino del hombre, en el momento de la fase fálica y la adquisición del lenguaje.»⁷⁹

Para sentenciar:

«El lenguaje, como la cultura, establece una separación y, a partir de elementos discretos encadena un orden precisamente reprimiendo esta autoridad materna y la topografía corporal que las acercan.»⁸⁰

Sería necesario aplicar un concepto de John Berger, quien nos sugiere que:

«La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar. Pero esto es cierto también en otro sentido. La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos este mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él.»⁸¹

Estableceremos y estudiamos el nexo entre el lenguaje madre-hijo con más profundidad en el capítulo "1.7. La relación maternofilial crea bases del lenguaje

⁷⁸Ibíd. p. 75.

⁷⁹Ibíd. p. 97.

⁸⁰op. cit.

⁸¹Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

entre la paralingüística y la semiótica”.

*«El habitante de la frontera como ser hablante está sujeto a la castración, en relación con lo simbólico».*⁸²

Kristeva establece unas fronteras del cuerpo propio:

*«La madre y la muerte, abominadas, abyectadas, construyen sutilmente una máquina victimaria y persecutoria al precio de la cual Yo devengo sujeto de lo Simbólico como Otro de lo abyecto.»*⁸³

*«El miedo a la madre arcaica resulta ser esencialmente un miedo a su poder procreador. La filiación patrilineal se encarga de domeñar este término poder.»*⁸⁴

⁸²Ibíd. p. 75.

⁸³Ibíd. p. 148.

⁸⁴Ibíd. p. 103.

1.6. Sexualidad en la mujer e histeria

Según Julia Kristeva: «En la abyección, la rebelión ocurre totalmente en el ser, en el ser del lenguaje. A diferencia de la histeria que provoca, pone mala cara a lo simbólico pero no lo produce, el sujeto de la abyección es eminentemente un productor de cultura. Su síntoma es el rechazo y la reconstrucción de los lenguajes». ⁸⁵

Desde siempre se ha considerado a la mujer erotómana. En los últimos años del siglo XIX, los psiquiatras, neurólogos, se preocupaban de encontrar respuesta a la enfermedad que aquejaba a las mujeres, conocida con el nombre de "histeria". Hacía palpable la crisis de identidad de la mujer.

Normalmente eran mujeres solteras, cultas, de gran educación y rebeldes ante lo que les deparaba la sociedad victoriana de la época.

Como osaban a desafiar la naturaleza, dejar de lado sus funciones naturales corporales -de procreación- y querían tener derechos de los hombres, tenían que ser objetos pasivos y subordinados al cuerpo masculino, más fuerte y resistente. Biológicamente eran frágiles cuerpos imperfectos:

«La histeria era un trastorno misterioso y esquivo que se manifestaba por medio de una variedad de síntomas somáticos: parálisis, trastornos sensitivos como ceguera, períodos de desvanecimiento, incluso crisis epilépticas...» ⁸⁶

Es evidente que existe una dismorfia sexual. Hegel determina en la *Fenomenología* que la diferenciación reside en el hecho de que el hombre es individual, mientras que la mujer no tiene individualidad plena. Es hija, hermana, madre, esposa. Este concepto lo explica muy bien Hegel poniendo el ejemplo de Antígona de Sófocles, quien debe enterrar a su hermano muerto, aunque su muerte se deba a luchar contra el Estado. Sin embargo, Creón como gobernante debe condenar a muerte a Antígona, aunque sepa que haya obrado

⁸⁵Ibíd. p. 64.

⁸⁶Gordon, A. Richard. *Anorexia y bulimia: anatomía de una epidemia social*. Editorial Ariel, s. f.

bien.⁸⁷

Kierkegaard, con su misoginia galante, trata a la mujer como esa posesión que una vez se tiene deja de ser objeto de deseo porque uno no ama aquello que tiene. Para él, la dama, la doncella, son los sueños que el caballero proyecta en su ideal platónico hacia la mujer real.

Schopenhauer cree que el sexo masculino es reflexivo y el femenino es inmediato, y define a las mujeres como: «*seres carentes de inteligencia, equidad o virtud*», «*las mujeres no maduran, “florecen” como la naturaleza que son*».⁸⁸

Para él, la pronta perfección de la mujer es una estratagema de la naturaleza para frenar la reflexión.

Carmen Saéz Buenaventura sostiene que los filósofos, los legisladores, los sacerdotes han tratado a la mujer como una paria. Los filósofos consideraban que por su constitución era inferior al hombre, sin inteligencia y comprensión para las cuestiones elevadas, sin capacidad para las ciencias exactas; un hombre tiene que tener autoridad sobre ti.

Los legisladores: “no puedes encontrar tu sitio en el banquete social, debes encontrar un anexo y servir a tu señor. De soltera obedecerás a tu padre, de casada a tu marido y de viuda o anciana no se te hará ningún caso”.

El sacerdote, «*Mujer, tú eres la tentación, el pecado, el mal (...). Lloro por tu condición, echa cenizas sobre tu cabeza, enciérrate en un claustro y allí mortifica tu corazón que ha sido hecho para el amor, y tus entrañas, que han sido hechas para la maternidad; y cuando hayas mutilado de esta forma tu corazón y tu cuerpo, ofrécelos ensangrentados y reseco a tu Dios, para la remisión del pecado original cometido por tu madre Eva*».⁸⁹

⁸⁷Valcárcel, Amelia. *La política de las mujeres (Feminismos)*. Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, s. f.

⁸⁸Ibíd. p. 33.

⁸⁹Tudor, Jeanette y otros. *Mujer, Locura y Feminismo*. Madrid: Dédalo Ediciones, 1979, p. 9.

Ya antes de Hipócrates, conocido como padre de la medicina moderna, sigue prevaleciendo que la mujer es un hombre mal acabado, defectuoso, débil e incompleto. Uno de los momentos de cambio mejores para la mujer es la Roma del periodo republicano y comienzos del Imperio, cuando la mujer participa de forma activa en la sociedad, menos en el terreno político-jurídico.

Con la llegada de la tradición judeocristiana al Imperio es cuando todo esto retrocede y se impone un nuevo modelo: la de virgen-madre de Dios.

San Agustín dice que la mujer es igual al varón en la inteligencia racional, pero en el sexo deben estar supeditadas al hombre para que las acciones estén supeditadas a una conducta conveniente.

En la Edad Media los disidentes eran castigados por herejía por el Santo Oficio y las mujeres como brujas o aliadas del diablo.

En el siglo XIX la mujer se incorpora al trabajo por las necesidades históricas y tenemos que pasar de la brujería a la psicopatología. Su principal exponente fue Freud con sus *Escritos sobre la histeria*⁹⁰, con un claro determinismo biológico.

Hemos puesto algunas citas que consideramos oportunas:

*«Si queremos que los síntomas de una histeria nos revelen de un modo aproximadamente análogo la génesis de la enfermedad, habremos de tomar como punto de partida el importante descubrimiento de Breuer de que los síntomas de la histeria (con excepción de los estigmas) derivan su determinación de ciertos sucesos de efecto traumático vividos por el enfermo como símbolos mnémicos de los cuales son reproducidos en la vida anímica del mismo».*⁹¹

*«La referencia de un síntoma histérico a una escena traumática solo trae consigo un progreso de nuestra comprensión etiológica cuando tal escena cumple dos condiciones esenciales: ha de poseer adecuación determinante y fuerza traumática suficientes.»*⁹²

⁹⁰Freud, Sigmund. *Escritos sobre la histeria*. Madrid: Biblioteca Freud Alianza Editorial, 1973, 1ª reimpresión 2011. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres y Ramón Rey Ardid. *Bruchstück einer Hysterieanalyse-Zur Ätiologie der Hysterie*.

⁹¹Ibíd. p. 112.

⁹²Ibíd. p. 113.

«Hasta que consigamos llegar, por fin, desde el síntoma histérico a la auténtica escena traumática, satisfactoria ya por los conceptos, tanto desde el punto de vista terapéutico como analítico.»⁹³

«Hemos comprobado que ningún síntoma histérico puede surgir de un solo suceso real, pues siempre coadyuva a la causación del síntoma el recuerdo de sucesos anteriores, asociativamente despertado. Si este principio se confirma, como yo creo en todo caso y sin excepción alguna, tendremos en él la base de una teoría psicológica de la histeria.»⁹⁴

Freud tomó una posición conservadora y desde el patriarcalismo burgués. Esta enfermedad hacía culpable al útero femenino de todas las reacciones catalogadas por los médicos de extrañas.

Y por supuesto tenían tratamiento; vamos a detallar algunas de las crueldades que recetaban y practicaban los médicos.

«...una serie de inyecciones en el recto, introducción de hielo y agua en la vagina, y aplicación de sanguijuelas en los labios. La rapidez con la que las sanguijuelas aplicadas a esta parte se llenan aumenta considerablemente los buenos efectos de su aplicación y, durante algunas horas después de retirarlas, sigue rezumando sangre de las mordeduras de las sanguijuelas.» Smith

«El Dr. Benet, que recomendaba colocar las sanguijuelas justo sobre la vulva, o el cuello del útero, (y) advertía al doctor que las contase según se iban desprendiendo, no fuese a perder alguna.»⁹⁵

«La ovariectomía o extirpación de los ovarios, (a menudo llamada “castración femenina”), era probablemente la “cura” más común para los males femeninos.»⁹⁶

«La cura del descanso por el neurólogo Silas Mitchell: Era un tratamiento que guarda estrecha semejanza con los tipos de tortura empleados con prisioneros políticos en

⁹³Ibíd. p. 115.

⁹⁴Ibíd. p. 117.

⁹⁵Usher, Jane. *La psicología del cuerpo femenino. Temas para debate*. Madrid: Arias Montano Editores, 1991.

⁹⁶Ibíd. p. 26.

tiempos más modernos con el fin de hacer tambalear sus convicciones, desorientándolos mediante la privación sensorial. Se aislaba a las mujeres de sus familiares y amigos, sin permitirles actividad ni comunicación alguna (ni siquiera se las dejaba incorporarse en la cama). Y se las obligaba a ingerir numerosas y abundantes comidas por medio de una enfermera.»⁹⁷

«La histeria y la neurastenia han sido reemplazadas por las modernas “enfermedades” del síndrome premenstrual, depresión postnatal y el síndrome de deficiencia menopáusica. Si bien, la clitoridectomía y la reclusión en solitario confinamiento han dejado de ser “tratamientos” aceptados. La quimioterapia, la terapia electroconvulsiva y la histerectomía son tan solo algunas de las intervenciones que han venido a ocupar su lugar.»⁹⁸

Sin duda, la época victoriana fue el caldo de cultivo principal. Como lo explica Foucault en su *Historia de la sexualidad*, dividida en tres volúmenes, está vinculada al proyecto nietzscheano de construir una genealogía de la moral. Foucault piensa que para hablar de sexo: «Como si para dominarlo en lo real hubiese sido necesario primero reducirlo en el campo del lenguaje, controlar su libre circulación en el discurso, expulsarlo de lo que se dice y apagar las palabras que lo hacen presente con demasiado vigor.»⁹⁹

“Los médicos reunieron alrededor de las menores fantasías todo el enfático vocabulario de la abominación.»¹⁰⁰

En el segundo tomo de la *Historia de la Sexualidad: el uso de los placeres*¹⁰¹ se hace hincapié sobre la *enkrateia*, dominio de sí por parte siempre del hombre. La mujer hace uso de la *aphrodisia* (placer), siempre de forma pasiva (*aphrodisiasthenai*). Se dice que la mujer tiene una ternura especial para ocuparse de los niños, pero no se cita en el texto nada de los cuidados que deben tenerse

⁹⁷Ibíd. p. 26.

⁹⁸Ibíd. p. 27.

⁹⁹Ibíd. p. 25.

¹⁰⁰Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México D.F.: Siglo XXI, 2009. Trad. Ulises Guiñazú: *Historie de la sexualité 1: la volonté de savoir*, p. 48.

¹⁰¹Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. México D.F.: Siglo XXI, 2009. Trad. Martí Soler: *Historie de la sexualité II: l'usage des plaisirs*.

para una mejor progeñie. Los textos hablan de moderación sexual, se presenta a la mujer como compañera sexual y objeto de placer de su marido.

En el tercer tomo *La inquietud de sí*¹⁰² se analizan las relaciones hombre-mujer y su funcionamiento, especialmente en el matrimonio. Cómo la mujer debe dar “charis” su consentimiento, complacencia al hombre, “time” respeto, “agapesis” afecto, “pistis” confianza.

Pero siempre desde el hombre, el ciudadano que debe cuidar a su mujer y su progeñie.

Histeria:

*«Mientras ella reía, me di cuenta de que me iba enredando en su risa y haciéndome parte de ella, hasta que sus dientes fueron solo estrellas casuales con talento para la instrucción por pelotones. Era absorbido en cortos jadeos, inhalados a cada recuperación momentánea, perdido al fin en las oscuras cavernas de su garganta, restregado por la ondulación de músculos no vistos. Un camarero de cierta edad, con manos temblorosas, extendió apresuradamente un mantel a cuadros rosas y blancos sobre la oxidada mesa verde de hierro, diciendo: “Si la señora y el caballero quisieran tomar el té en el jardín, si la señora y el caballero quisieran tomar el té en el jardín...”. Decidí que si fuera posible pararle el temblor de sus pechos, cabría recoger algunos trozos de la tarde, y concentré mi atención con cuidadosa sutileza en ese objetivo».*¹⁰³

Margarita

*«¿Recuerdas que querías ser una Margarita
Gautier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está,
cuando cenamos juntos, en la primera cita,
en una noche alegre que nunca volverá.*

Tus labios escarlatas de púrpura maldita

¹⁰²Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. México DF.: Siglo XXI, 2010. Trad. Tomás Segovia: *Historie de la sexualité III: le souci de soi*.

¹⁰³T. S. Eliot. *Poesías reunidas 1909-1962*. Madrid: Alianza Literaria, 1999, p. 48.

*sorbían el champaña del fino baccarat;
tus dedos deshojaban la blanca margarita,
«Sí... no... sí... no...» ¡y sabías que te adoraba ya!*

*Después, ¡oh flor de Histeria! llorabas y reías;
tus besos y tus lágrimas tuve en mi boca yo;
tus risas, tus fragancias, tus quejas, eran mías.*

*Y en una tarde triste de los más dulces días,
la Muerte, la celosa, por ver si me querías,
¡como a una margarita de amor, te deshojó!»¹⁰⁴*

Las mujeres eran consideradas unas parias por los sacerdotes, necesitaban las firmas del marido para abrir cuentas bancarias. Siempre siendo reguladas corporalmente, estéticamente y genéticamente.

¹⁰⁴Rubén, Dario. *Poesía. Literatura*. Madrid: Alianza Editorial, 2010, p. 67.

1.7. La relación maternofilial crea bases del lenguaje
entre la paralingüística y la semiótica

*«El cuerpo aparece entonces como representación y se convierte en objeto de estudio, texto, expresión de imágenes. Lo encontramos así como instrumento de medida y como punto de partida para la gestación de textualidad. Es la base para generar sensaciones, pasiones, cánones estéticos, variaciones en las normas que operan en los sistemas, y sus cambios con el paso del tiempo».*¹⁰⁵

Muchos semiólogos de la llamada escuela moderna han tratado de dar explicación a los signos. Algunos de ellos son: Roland Barthes, Charles Sanders Peirce, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Juan Magariños y Daniel Chandler.

Según la doctrina peirceana, cualquier signo nos lleva a un signo más elaborado. Esa es la tarea del arte (convención social de expresión): crear nuevos símbolos, que pueden ser con significaciones éticas o estéticas. Pero, como sabemos, debe cumplir unos requisitos, debe tener significado y significante.

El ser humano tiene una construcción del mundo que él entiende por realidad. A través de un pensamiento simbólico, como lo describió Piaget, que se acompaña del pensamiento práctico y conceptual.

Como sugiere Julia Kristeva: *«De suerte que lo verosímil parece formar un todo con la literatura (el arte), se identifica a su carácter, sustitutivo, y con ese mismo gesto hace surgir su complicidad con todos los atributos de nuestro pensamiento».*¹⁰⁶

El arte situado en el circuito de expresar, denunciar, proclamar, exhortar también debe escuchar las críticas, además de un significado, como lo define Kristeva: un decir verdadero. Pero, a su vez, señala unos límites lingüísticos cerrados, haciéndose palpables y evidentes unas limitaciones:

«1- la imposibilidad de considerar una práctica semiótica a no ser en sus relaciones con una verdad discursiva (semántica o sintáctica).

¹⁰⁵Ibíd. p. 161.

¹⁰⁶Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Espiral. Editorial Fundamentos, 1978, p. 8.

2- la amputación (abstracción idealista) de la totalidad que funciona en una de sus partes: en resultado consumido por determinado sujeto. El consumo literario y la ciencia literaria pasan junto a la productividad textual; no alcanzan más que a un objeto modelado (su propia programación social e histórica) y no conceden más que el conocimiento a sí mismas»¹⁰⁷, siendo muy evidente la necesidad del uso de la translingüística (arte) para expresar situaciones.

Lo verosímil por definición es aquello que tiene apariencia de verdadero, es el espacio donde se le da cabida a los sentidos, las sensaciones, las sugerencias. Pero para que algo sea verosímil debe tener sentido semántica o sintácticamente. No es necesario este concepto en el arte -el arte por el arte-, no es necesario un sentido aunque se suela pretender que se tenga. Sin embargo, debe tener un radical, aquello irreductible, tanto lingüísticamente como filosóficamente.

La semántica de lo verosímil exige semejanza con los semantemas, que recordamos deben ser portadores de significados. Así pueden o deben ser probables o plausibles en nuestra sociedad, en la historia, en la filosofía, en la retórica y en la antropología.

El radical es el elemento lingüístico irreductible que explica el significado principal de la palabra.

La translingüística de Bachtin sostiene que la comunicación se lleva a cabo en un sistema de significados compartidos. Este último aspecto es mucho más importante que la simple competencia sintáctica y gramatical. Toda palabra "obra" creará un contexto en el que responderá y corresponderá.

Brandom argumenta que el lenguaje es, básicamente, un "juego" que se caracteriza por el "dar y pedir razones" que nos permita construir un modelo de cómo los "otros deben comportarse", al menos según sus declaraciones y actuaciones.

Aquí tenemos un paralelismo que aplicamos al arte cuando en arte se realiza una obra, el espectador entra en juego con ella, incluso le da valor y significado. El arte desempeña una función absolutamente translingüística (trasferencia positiva). Cambia y hace reflexionar al ser humano en cuanto a los límites y

¹⁰⁷Ibíd. p. 9.

alecciona sobre cómo dirigir la mirada crítica.

La relación madre e hijo se construye persiguiendo la creación de un cuerpo único, a la que nos solemos referir con los términos “díada”, “fusión” o “coidentidad”. Pero el cuerpo compacto y único no resiste por mucho tiempo, y el objeto de la posesión absoluta debe ser separado.

«Madre y niño estaban capturados por una admiración recíproca, fuerte y circular, que aproximaba el uno al otro en aquel sueño de un «cuerpo único» que solo podía contener adoración y confianza.»

Como sostiene F. Pereña, la madre -su cuerpo- desarrolla el proceso de intrincación personal del niño, que se explica mediante el concepto de Freud de asistencia ajena. *«Dada su prematuridad neurofisiológica al nacer, el sujeto depende enteramente del otro para vivir de esta manera. El cuerpo de la madre no solo satisface las necesidades vitales, sino que es la fuente de algunas experiencias de placer y displacer y se convierte finalmente en el escenario por el que el niño transita para orientarse en el mundo y organizar sus representaciones.»*¹⁰⁸

Según las investigaciones realizadas, la madre juega al ensayo y error para comunicarse con su hijo, su llanto modulado según las necesidades del bebé, que pueden ser hambre, frío, presencia o contacto con la madre, sus caricias, palabras...

*«La carencia de un lazo apropiado y seguro con la madre desde los primeros meses de vida deja huellas decisivas en el cerebro y ocasiona serios trastornos.»*¹⁰⁹

El instinto maternal fue cuestionado por Simone de Beauvoir. En algunas sociedades el padre se encarga más del niño que la madre, porque socialmente no hemos querido aplicar estas doctrinas a nuestra sociedad.

La contribución al arte y la semiótica por parte de Mary Kelley¹¹⁰ con su instalación en seis secciones ha conseguido crear un hito en el arte conceptual.

¹⁰⁸Corral, Natividad. *Nadie sabe lo que puede un cuerpo. Variaciones sobre el cuerpo y sus destinos*. Madrid: Talasa Ediciones, 2005, p. 60.

¹⁰⁹Miller, Alice. *El cuerpo nunca miente*. Tusquets Editores, 2005, p. 165.

¹¹⁰Kelly, Mary. *Post-Partum Document*. University of California Press, Generali Foundation, 1999.

Analizaba las heces de su bebé y su gráfico de alimentación así como sus dibujos y palabras.

“Las expresiones son vistas como holofráscas (lenguaje gramatical), no es principalmente para probar que ciertos factores en la adquisición del lenguaje son innatos, pero en vez de sugerir ver una sola palabra en relación gramatical depende en última instancia del observador y la relación que la madre o (madre sustituta)¹¹¹ establece dentro de una relación específica de intersubjetividad con el niño, por lo cual ella ve palabras sueltas y, aparentemente, expresiones agramaticales como frases enteras conceptualmente.

En el esquema de la exposición las expresiones del niño y cómo descifra la madre el significado se analizan de la siguiente forma:

«EXPRESIÓN El contenido de identificación fonética de la expresión del niño.

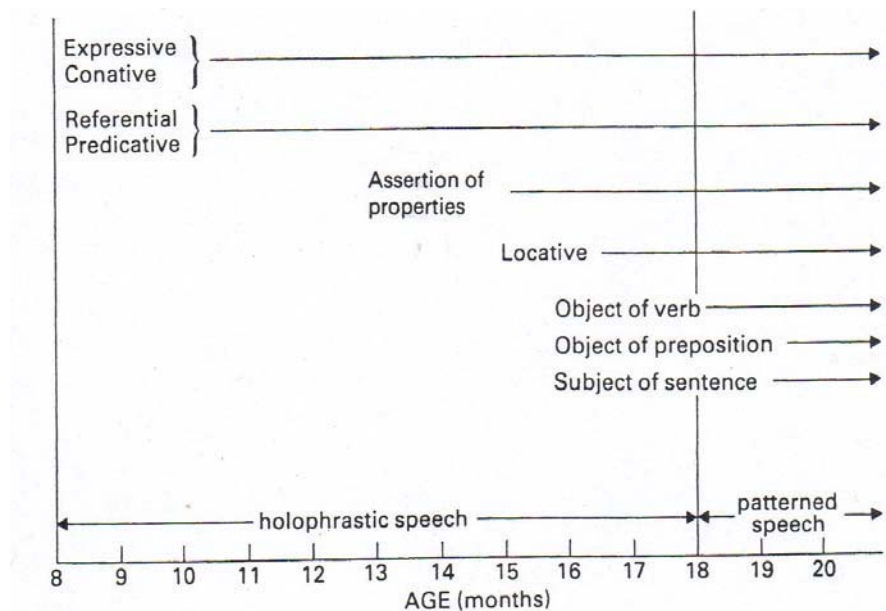
GLOSA La relación gramatical en que la madre piensa la expresión.

FUNCIÓN La relación de existencia, no-existencia y la recurrencia de los terrenos.

EDAD La secuencia temporal del habla que cambia la expresión de un eje paradigmático a un eje sintagmático.»¹¹²

¹¹¹N. del A. [La madre sustituta y su análisis social lo vamos a tratar con mayor detenimiento en el tema “3.4. Abyección en los roles sociales (madre ausente-aberrante-en la sociedad, la sustituta es mala culturalmente), la cenicienta”].

¹¹²Ibíd. p. 45-46. [Traducción: la autora].



113

Las expresiones holofrásticas de los niños, como por ejemplo /ma-ma/R1, es de obligado contexto en la medida que es un conjunto contradictorio de sentido como en /mama/R1 (ayúdame, estate aquí, mira esto), libremente enmarcado por la relación funcional de la existencia. El espacio entre las afirmaciones de la existencia y no existencia, como en /dere/ R2 y gah R5 está tallada sucesivamente, introduciendo diferencias a cada lado.

Así que la división en el lado de no existencia dará lugar a la funcionalidad en la relación de recurrencia.

Se expresa en la demanda por recurrencia como existe en /mo/R3 (más leche), /kiki/ R6 (vuelve kitty) y finalmente /weh/(?) R13-17, que siempre expresa relación con objetos de deseo: R13-17 (v. g. Coche, pelota, registro, bebé, foto), precisamente en la ausencia de ese objeto. En ese momento la madre se hace consciente de que cubrir las necesidades del niño no es equivalente a cubrir sus demandas. En el ejemplo de /weh/ ella no sabe lo que pide.

Una división más de no-existencia de rechazo, como existe en /no-no/R11, y no

¹¹³Ibíd. p. 44, gráfico de Mary Kelley.

existencia de afirmación así como una simple aserción /be-be/R23 propone afirmaciones y negaciones.

Esto sitúa a /weh/ como precursor de otros significantes (transformaciones) gramaticales, las preguntas abiertas; las arquetípicas expresiones de elementos de preguntas.

El contexto extralingüístico de la enunciación, que es crucial en la formulación de la proposición rudimentaria, figura en las tarjetas de índice por debajo.

Las transcripciones de mayor relevancia de eventos de habla se establecen en su totalidad y numerados para su referencia. Los comportamientos en curso se ponen entre paréntesis en la misma línea de la enunciación. Los límites del enunciado se indican con una barra, y cuando la pausa es algo larga del siguiente enunciado empieza una línea por debajo.

Madre Incitando preguntas abiertas.

Expansión (repetiendo la expresión del hijo agregando lo que se ha omitido).

Padre Modelización (comentando lo que el niño dice), también provocando.

Otros Haciéndose eco (repetiendo sin relleno en omisiones), a veces modelando.

¹¹⁴Ibíd. p. 47.

UTTERANCE	/MA-MA/
GLOSS	HELP ME, SEE THIS, BE THERE
FUNCTION	EXISTENCE
AGE	17.0
	JAN 20 1975

T1 26.1.75

CONTEXT: M(mother) getting K(son) ready for bed, 21:20 HRS.
 SPEECH EVENT(S) /ma-ma/R1

1.1 M. Is that Kelly the baby? (looking in mirror together)
 K. /ma-ma/ ma-ma/
 M. What, who's the baby? (pointing to K)
 K. da/ da/ da-da/ da-da/ (father not there at the time)
 M. No, it's Kelly.

1.2 K. /ma-ma/ (looking at object on M's desk)
 M. What is it?

1.3 K. /ma/ ma-ma/ ma/ (crying and reaching for desk)
 MOST FREQUENT UTTERANCES: /ma-ma/ da-da/ eh/ no/ dere/
 MEAN LENGTH OF UTTERANCE: 1.42 17 months

¹¹⁵Ibid. p. 49.

UTTERANCE	/MO/
GLOSS	GIVE ME 'MORE' MILK
FUNCTION	RECURRENCE
AGE	17.7
	FEB 2 1975

21 2.2.75

CONTEXT: M(mother) and K(son) having tea. 15:30 HRS.
 SPEECH EVENT(S) /mo/R3
 3.1 K. /ma-ma/ umm/
 M. You like that? (referring to drink of milk)
 K. /mo/ (M fills cup)
 M. I gave you more (pointing to full cup)
 K. /mo/ mo/ (drinks it)
 /mo/ (M fills cup again)
 MOST FREQUENT UTTERANCES: /ma-ma/ mo/ dere/ pe/
 MEAN LENGTH OF UTTERANCES: 1.52 17 months, 7 days

Los diarios de estos documentos están basados en conversaciones grabadas entre la madre y el hijo en el momento crucial en el que el niño entra en el proceso extrafamiliar de socialización (parvulario). La conversación tuvo lugar en intervalos entre el 7 de septiembre al 29 de noviembre de 1975. Se acabaron con los ajustes de la escuela. En ese momento, una división diádica entre la unidad madre-hijo ocurrió. Esto se evidenció en las referencias de los diarios de la madre, la presencia del padre y el uso de pronombres significantes "Yo"9S, en sus conversaciones y con los diagramas implicados (marcas concéntricas y círculos 5-10S) en sus dibujos. El proceso de marcaje fue regulado por la

rutina del parvulario, cada día los acababan y se los presentaban a sus madres.

El diario se leía de la siguiente forma:

R1 Una transcripción condensada de la conversación del niño, reproduciéndola inmediatamente siguiendo la sesión de grabación.

R2 Una transcripción del lenguaje interno materno en relación a R1, recordando la reproducción más tarde el mismo día.

R3 Una revisión secundaria de R2, una semana después, ubicando la conversación (como objeto) sin un intervalo de tiempo específico (como metáfora espacial) de representación en perspectiva (como sistema mnémico).

El siguiente esquema de diario está articulado sin una presentación revisada de los sistemas tradicionales de perspectiva. Se lee metafóricamente de la siguiente manera:

ABCD El objeto para ser dibujado o lo "real" en el sentido de qué es lo real para el sujeto.

V Punto de fuga o el punto de fuga de la realidad que define al sujeto en términos de objeto perdido.

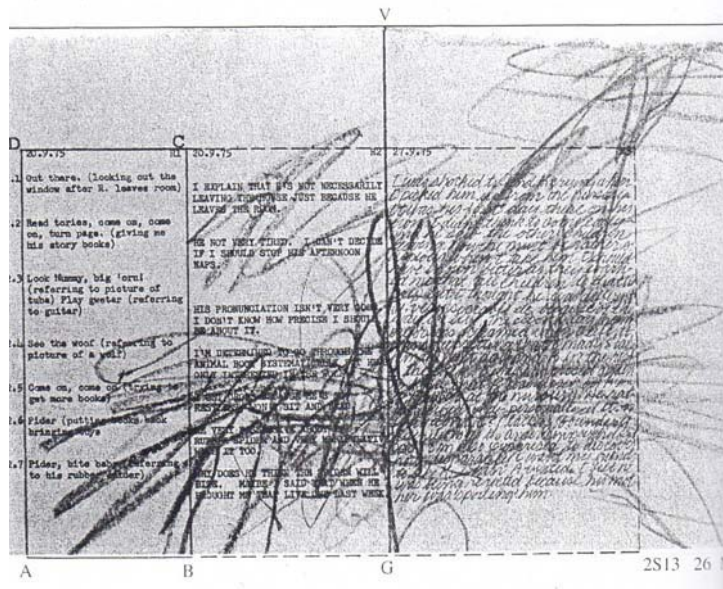
DP El punto de distancia o la función distante del Padre simbólico, que inserta la falta del objeto en la dialéctica del Complejo de Edipo.

Muchos niños siguen el mismo gráfico de evolución en descubrimiento de un modo visual de simbolización. A la edad de 2 años, ellos colocan garabateando de modo que la configuración total implica una forma, y con tres años, los niños hacen marcas diagramáticas (cruces, círculos, cuadrados, triángulos y formas -extrañas-) que se convertirán, por una parte, en sistema de significación de la lengua escrita y, por otra, en el significante de la práctica artística.

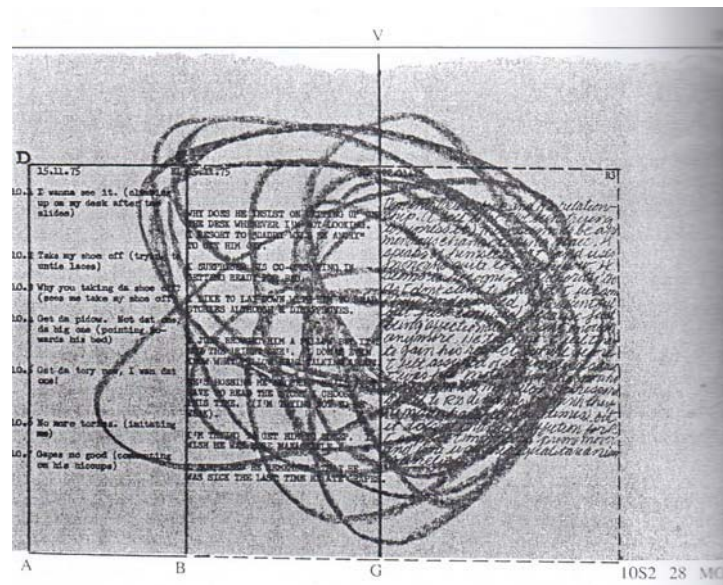
En este documento, la figuración del diario-perspectiva de esquema está superpuesto en los dibujos de los niños. Además de ser analizados, depende de la posición de las marcas y la edad a la que se hicieron.

- S1 *de conjunto*
 - S2 *centrada*
 - S3 *al borde del espacio*
 - S4 *mitad vertical*
 - S5 *mitad horizontal*
 - S6 *dos lados equilibrados*
 - S7 *mitad diagonal*
 - S8 *media diagonal ampliada*
 - S9 *eje diagonal*
 - S10 *división de dos tercios*
 - S11 *un cuarto de página*
 - S12 *arco en las dos esquinas*
 - S13 *arco en las tres esquinas*
 - S14 *de un lado al otro del papel*
- 116

¹¹⁶Ibíd. p. 80.

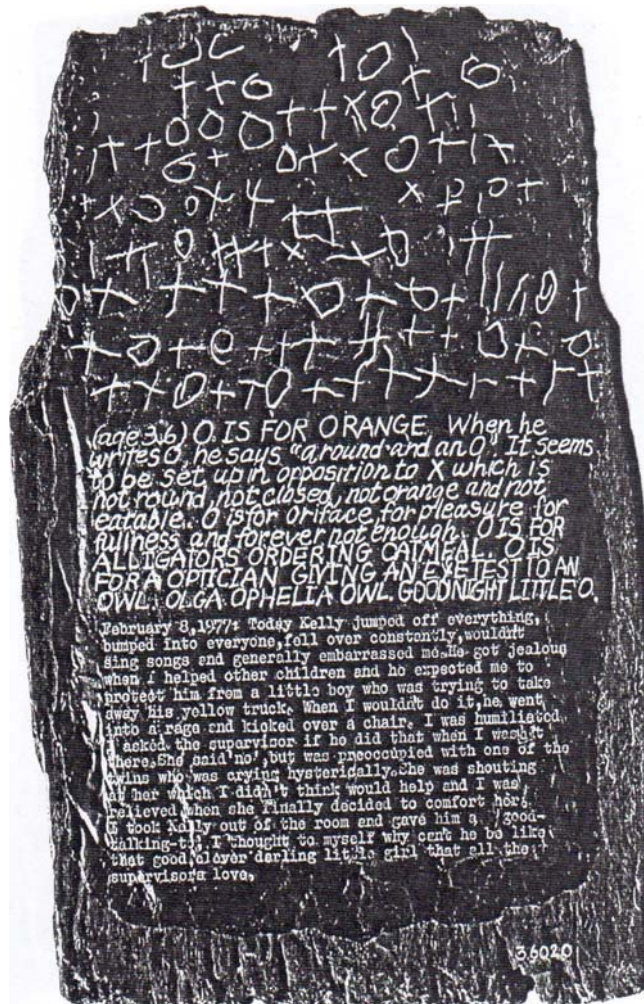


117



118

¹¹⁷Ibíd. p. 88.
¹¹⁸Ibíd. p. 171.



«Los gestos, las miradas, el malestar, son los códigos principales de ese lenguaje secreto mediante el cual madre y niño se comprenden entre sí y no admiten otros participantes, simples intrusos.»¹¹⁹

Como sostiene Saussure, la lingüística¹²⁰ está constituida, en primer lugar, por

¹¹⁹Buzzatti, Gabriella; Salvo, Anna. *El cuerpo-palabra de las mujeres: los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, s. f. p. 32.

¹²⁰De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Akal Ediciones, 2002.

todas las manifestaciones del lenguaje humano. Arbitrario, cultural, fonológico, histórico, sígnico a veces mutable, otras inmutable, subjetivo y objetivo, reconstruido, con elementos externos e internos, con dualidades internas, con leyes sincrónicas, diacrónicas y pancrónicas. Con identidades, realidades, valores, pensamientos, relaciones asociativas, con analogías, rupturas, evoluciones, leyes de alternancia, nexos, aglutinante, unitario, identitario, etimológico, diverso, reconstruido, antropológico y con mentalidad de grupo social. No hemos encontrado una metáfora mejor para describir el cuerpo humano.

La psicoanalista Melanie Klein se dio cuenta de que para tratar a los niños pequeños, el cuerpo de la madre es donde se produce una relación objetual. En el lactante no hay emociones, ni fantasías, angustias o defensas o estas operan *in vacuo*.

«El análisis de niños muy pequeños me ha enseñado que no hay ninguna necesidad instintiva, ningún proceso mental que no implique objetos, externos o internos: en otros términos, las relaciones objetales están en el centro de la vida emocional. [...] el amor, el odio, las fantasías, las angustias y las defensas actúan también desde el comienzo, y están ab initio indisolublemente ligadas con relaciones objetales.»¹²¹

Esta teoría kleniana se contraponen a la freudiana, que aboga por el estado “anobjetal” -narcisismo primario- mientras que Klein afirma que la relación con el objeto existe desde el nacimiento, como el psicoanalista Michael Balint.

Últimamente se ha valorado la teoría de que el bebé puede establecer una relación objetal desde el nacimiento.

La teoría de Piaget es que entre el quinto y el décimo mes «-es un mundo sin objetos-, que solo consiste en cuadros móviles e inconsistentes, que aparecen y se reabsorben totalmente, sea sin retorno, sea reapareciendo en una forma modificada o análoga.»¹²² En su estado cognitivo no hay ningún esquema de permanencia que suponga la existencia de un objeto.

¹²¹Kristeva, Julia. *El genio femenino 2. Melanie Klein, género y cultura*. Barcelona: Paidós, 2001.

¹²²Ibíd. p. 72.

Por el contrario, Henri Wallon¹²³ cree en el subjetivismo desde el nacimiento. El bebé frente a la madre imita los movimientos faciales de la madre.

G.C. Carpenter sostiene que el lactante de dos semanas es capaz de sintetizar la imagen de su madre -del cuerpo materno- en una imagen unificada y total con elementos auditivos.¹²⁴

Melanie Klein, muy empírica, tiene un sentido significante en el lenguaje. Reformuló sus teorías a lo largo de su profunda investigación, y de “objeto” pasó a llamarlo “presencia” y en 1934 descubrió la posición depresiva, consolidando la percepción de objeto del niño, además de formular las teorías de “posición esquizoparanoide” e “identificación proyectiva”.

El niño desde su nacimiento vive con angustia. Aquí Klein retoma la concepción freudiana: “pulsión de la muerte”.

En el primer lugar de las fantasías los bebés tienen ataques sádico-orales contra el pecho de la madre, el bebé se quiere apropiarse de los contenidos buenos de la madre.

Además de las pulsiones sádico-anales, que quieren introducir en ella sus excrementos, los bebés quieren entrar en el cuerpo de la madre para controlarla desde dentro.

El cuasi-objeto, el pecho, no cesan de tirarlo de afuera a dentro, se convierte en objeto parcial, reconocen los aspectos del cuerpo materno (la voz, el rostro, las manos, el regazo...).

«El niño jugando aprende y capta el inconsciente mediante una ósmosis materno-analítica.»¹²⁵

Klein utiliza el espacio del juego donde los procesos primarios (desplazamiento y condensación), además del lenguaje del niño que compete con la “semiología diversificada” de sus afectos como la denomina la autora, que descifra en el

¹²³N. del A. Para profundizar sobre estas teorías, véase la lectura de *Les origines du caractère chez l'enfant: les préludes du sentiment de personnalité*. París: Boivin, 1934.

¹²⁴N. del A. Para un mayor análisis, la lectura de G. C. Carpenter, véase *Mother's face and the new born*. (Nosotros nos limitaremos a citarlo por considerarlo importante).

¹²⁵Ibíd. p. 60.

comportamiento sensorial o en la gestualidad no verbalizada.

«Este tipo de interpretaciones implica que el niño sea capaz de comprender tanto el valor semántico de las palabras directas empleadas por el analista como su valor simbólico, que consiste en que traducen movimientos identificatorios imbricados.»¹²⁶

La teoría kleniana que se basa en el juego tiene en cuenta sus parámetros. *«(Códigos semióticos que suplantarían el lenguaje verbal, identificaciones polisémicas condensadas en fantasías actuadas o sustantivadas, transferencia negativa y positiva sobre el analista), ha sido de una fecundidad extraordinaria para la exploración de las profundidades del inconsciente.»¹²⁷*

Esta práctica del juego es aplicable a los adultos. Klein afirma: *«con el juego de los códigos semióticos plurales de los que dispone el niño, pero también el adulto; creatividad y psicodrama; juego con los significantes en la asociación libre.»*

Para la autora, los niños descifran los códigos jugando. Los más puristas han rechazado completamente sus estudios, pero los especialistas clínicos han abierto verdaderas posibilidades de investigación sobre el tema.

La fantasía kleniana propone -injerta- que no es un significante o las pulsiones introduciéndolos en los signos lingüísticos. Ella lo quiere incluir en la autonomía del sujeto centrándolo en la pulsión de la muerte, muchas veces constructiva y otras destructiva.

«Así como la gramática generativa postuló la existencia de una competencia lingüística innata (con la matriz mínima de todo enunciado: sujeto-verbo-objeto [...]). Las envolturas narrativas se acompañan de representaciones analógicas, de la envoltura narrativa, vivida en tiempo virtual.»¹²⁸

«“El cuerpo” es, en realidad, una abstracción; hay cuerpos de mujeres y de ancianos, cuerpos seropositivos y cuerpos que se rentan a la luz de las nuevas tecnologías de la reproducción. [...] la otra lección o al menos constatación es que las identidades personales y colectivas están o son necesariamente encarnadas.»¹²⁹

¹²⁶Ibíd. p. 63.

¹²⁷Ibíd. p. 66.

¹²⁸Ibíd. p. 165.

¹²⁹Bähler, Ursula y otros. *El cuerpo figurado*. “Tópicos del Seminario 16”. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006, p. 146.

Queremos definir la semiótica: «*La semiótica es una ciencia que depende de la "realidad de la comunicación". Primero vivimos y nos comunicamos; en un segundo momento, reflexionamos sobre su sentido, su estructura y funcionamiento. Eso es la semiótica.*»¹³⁰

Siempre ha existido una discusión sobre los términos. El término "semiología" referente a los signos, bautizada así por Saussure, pronto entró en colisión con la semiótica.

En el s. XVII, Locke habló sobre *semiotiké* y Johan Lambert en 1764 escribió en un tratado un apartado con ese nombre.

Fue en el s. XX con Saussure y Pierce, este último menos estudiado por la dificultad en la comprensión de sus textos.

Según las teorías saussureanas, la lingüística es solo una parte de la semiología. Estas corrientes se extendieron por Europa hasta Rusia y América Latina.

Hablan del término "semiología" Roland Barthes (1964), Louis Hjelmslev (1957), Luis Prieto (1966) y Pierre Guiraud (1971), aunque cada uno con diferentes enfoques.

Pierce concibió la semiótica como «*un campo científico articulado en torno a reflexiones de carácter lógico-filosófico que tuviera como objeto específico de su investigación la semiosis, es decir, el proceso de significación donde participan "un signo, su objeto y su interpretante"*».¹³¹

A su vez, existen generaciones de semiótica:

a) Las semióticas de primera generación. En la línea de Saussure eminentemente lingüísticas, se preguntaban sobre "la arquitectura del texto". Esta se definió más en 1960 con la aparición del estructuralismo: un significado y fruto de una tarea de producción. Roland Barthes fue uno de sus principales exponentes. Para él, todo lector es un decodificador y el mensaje, una obra.

¹³⁰Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2010, p. 15.

¹³¹Ibíd. p. 16.

*“Toda obra es un fragmento de una sustancia que tiene un cuerpo y ocupa un espacio, lleva en sí misma. Ahora bien, todo texto se organiza en torno al concepto central de estructura».*¹³²

b) Las semióticas de segunda generación. A partir de los 70, la semiótica postestructuralista se hizo hueco mientras desaparecían los modelos dominantes. Se empezaron a indagar otros hechos extralingüísticos y otros procesos comunicativos. De esta surgieron, a su vez, tres modelos dominantes:

1. Deconstruccionismo. J. Derrida: al estudiar el texto es necesario descentralizarlo, apartarse de sus símbolos centrales y reconstruirlo en torno a otros temas que se han marginado. Se debe poner en el centro al lector, que debe “reconstruirlo”.

También R. Barthes aportó valiosas indicaciones para la concreta lectura del texto.

2. La hermenéutica, con H. G. Gadamer y P. Ricoeur. Para Gadamer se trataba de interpretar al mismo ser humano, que a su vez divide la hermenéutica en tres esferas: la estética, la histórica y la lingüística.

Para Ricoeur, entre la interdependencia entre la explicación de los fenómenos y la comprensión de estos, creando “el círculo hermenéutico”.

3. Las teorías del lector implícito. J. Lotman, Iser, Booth y Chatman. Para ellos el verdadero lector de un texto no es el individuo concreto, sino una instancia simbólica que se activa en el interior del texto.

Queremos aclarar que el término “texto” no se refiere a escritos literarios, se extiende a producciones audiovisuales y mediáticas. Aparece la figura del lector como interlocutor y el mensaje es considerado un texto, y surge la noción del contrato como pacto enunciativo, como unión simbólica entre el autor y el lector del texto.

Estas teorías tienen dos rasgos distintivos: en primer lugar se indaga el proceso generativo del texto y se considera el relato como el lugar de intercambio y de contrato.

Algunos de estos defensores son: A. J. Greimas, Brémond, Genette y E. Verón.

¹³²Ibíd. p. 24.

En segundo lugar, hay un acercamiento interpretativo al texto considerado como objeto de fruición y lugar de interacción, con las teorías de cooperación textual de Umberto Eco, de la conversación audiovisual de G. Bettitini y las pasiones de los hablantes sugeridas por Paolo Fabbri.

c) Las semióticas de tercera generación. A mediados de 1980 aparece un escenario más complejo; antes se preocupaban por los “actores”, ahora por cómo interactúa un texto en su contexto de recepción. Queremos dejar claro que el término “texto” no se refiere a escritos literarios, se extiende a producciones audiovisuales y mediáticas.

Entonces se abre la semiótica al cognitivismismo y al interaccionismo. Entre ellos: Searle, Grice, Sperberg y Wilson Anscombe, Ducrot, R. Odin o la semiopragmática de Casetti o Umberto Eco.

Se ha acusado siempre a la semiótica de considerar el lenguaje verbal como sistema de significación primario y de imponer las significaciones lingüísticas a los otros tipos de texto.

La semiótica, desde que se estableció como disciplina autónoma, se ha estado preguntando sobre los estatutos semióticos de signos y lenguajes. Como consecuencia, no ha cesado de preguntarse sobre los modos de significación de la imagen.

«La significación del lenguaje plástico viene hipotizada con el modo semisimbólico: las correlaciones entre el plano de la expresión y el plano del contenido se presentan como microcódigos organizados, no por correlación entre los elementos aislados de dos planos, como en el caso de la semiótica simbólica, tenemos el lenguaje gestual. Con categorías elementales: verticalidad-horizontalidad, alto-bajo, izqda.-dcha.»¹³³

La semiótica postestructural, como explica Isabella Pezzini¹³⁴, pone en el centro de sus reflexiones al cuerpo como fuente-sustrato de la significación o como figura semiótica.

Su máximo exponente ha sido Jacques Fontanille con su libro *Figuras del cuerpo*.

Se está estudiando al cuerpo como sujeto del mundo, se investiga una relación

¹³³Ibíd. p. 18.

¹³⁴Pezzini, Isabella. *Immagini quotidiane. Sociosemiotica del visuale (Libri del Tempo)*. Bari: Editori Laterza, 2008, p. 25.

entre la estética y la significación entre sujeto y objeto. El autor que más ha estudiado esto ha sido Greimas, con su libro *Del senso*.

La teoría greimasiana piensa que utilizando los símbolos se puede hacer un cuerpo de conceptos. Se señala la pertenencia semiótica del cuerpo como cuerpo social.

«El cuerpo en lugar de las palabras, el cuerpo -sus mensajes cargados de sufrimiento- en el lugar de la organización simbólica que acompaña siempre el acceso a la posibilidad de percibir y representar.»¹³⁵

La semiología estructuralista, en la translingüística ve en la textualidad emoción y pasión como partes que integran la textualidad. Se generan textos como la suma de una sintaxis pasional, lo que la ha llevado a ser disciplinaria o a llamarse “semiótica de las pasiones”.

«La concepción del cuerpo no se deslinda de las dos grandes líneas que inspiran a la semiología de tradición barthesiana y que le brinda una función y tarea disciplinaria. Por una parte, la denuncia de la ideología burguesa y la búsqueda de liberar un grado cero de los lenguajes y, por otra, la reducción de todos los sistemas al predominio de los metalenguajes en tanto que se sirven de la lengua natural como vehículo y que reduce la semiótica a un carácter translingüístico.»¹³⁶

El estudio del cuerpo ha sido un reto en la semiótica desde la reflexión filosófica hasta los modelos teórico-metodológicos de análisis y su aplicación. Pero muestra un carácter fenomenológico y se involucran ciencias sociales como la historia, la sociología, la antropología, la etnología, la ergonomía, la proxémica y la kinésica.

Según Sergio Moyinedo, existen dos perspectivas: el cuerpo que se da a la mirada en las imágenes y el cuerpo legible que nos ofrecen las palabras que lo aluden.

Se trata de diferenciar el objeto representado del sujeto de la representación, donde el cuerpo traspasa la semiótica y los tecnicismos.

El sema y el soma, la dicotomía entre cuerpo¹³⁷ y texto relacionada con el estudio

¹³⁵Ibíd. p. 18.

¹³⁶Ibíd. p. 154.

¹³⁷Olavarría, María Eugenia y otros. *Cuerpo(s): sexos, sentidos, semiosis*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2010.

saussureano y, más concretamente, con Paolo Fabbri «que destaca el binomio corporeidad-pasión¹³⁸ que puede observarse en el proceso de textualidad.»¹³⁹ Se utiliza el cuerpo como función de texto resultante, es un producto de significado sógnico que puede incluir signos en diferentes niveles. «El cuerpo y su relación con otros sistemas será una condición intersubjetiva por medio de la cual la semiosis social confiere la posibilidad de depositar memoria en el uso del cuerpo que hacen las imágenes de él.»¹⁴⁰

Nos explica en su libro cómo en *La Retórica de Aristóteles* se diferencia en el primer libro la argumentación retórica y en el segundo las pasiones, que la teoría fabbriana diferencia en cuatro componentes: modales, temporales, aspectuales y estéticos.

Vamos a centrarnos concretamente en sus teorías del cuerpo y su interacción con la semiótica.

*Se nota que mucha parte de la semántica contemporánea representa las metáforas como portadoras de esquemas corporales. No solo esquemas fijos, también y sobre todo, de esquemas motores, diagramas de experiencias motoras, es decir diagramas de experiencias no solo conceptuales, sino unidas a movimientos de orden corporal, perceptivo y estético.*¹⁴¹

La semióloga cognitivista italiana Patricia Violi ha estudiado el cuerpo a través del cual se ubica al ser humano en el espacio, generando un juego metafórico (el cuello de una botella, las patas de la mesa, el diente de ajo, etc.) y creando un esquema corporal. El cuerpo es un claro generador de semiosis.

Como sugiere Alfredo Tenoch, por el cuerpo podemos saber los valores del pensamiento occidental, la positividad de la regularidad, la trascendencia o el cambio o con valores negativos, la transformación o la transgresión.

¹³⁸N. del A. Se han dedicado muchos seminarios a estos temas. Entre estos, en el 2000, en la Universidad de Urbino de Italia, en concreto, dos: uno titulado *El cuerpo y sus puestas en escena*, a cargo de Jenaro Talens UCM de Madrid y de Per A. Brante Universidad de Aarhus. El otro, *Séma et Soma "Donner Corps" à l'efficacité symbolique*, coordinado por Paolo Fabbri, Filippo Casadei y Giacomo Festi de la Universidad de Bolonia.

En 2004 aparece un libro de Jacques Fontanille titulado *Soma et Sema. Figures du corps*, que revoluciona el estudio del cuerpo como materia significativa.

¹³⁹Ibíd. p. 159.

¹⁴⁰Ibíd. p. 158.

¹⁴¹Fabbri, Paolo. *La svolta semiotica*. Roma-Bari: Fondazione Sigma-Tau, Editori Laterza, 1996.

*«El cuerpo es y será la medida en la comprensión del mundo que nos rodea sin importar la evolución en los medios y sus nuevas tecnologías en continuo cambio. Su tarea parece consistir en brindar el primer paso en el principio organizador del conocimiento individual de cada ser humano. Las preguntas que la semiótica se ha planteado en consecuencia van en estrecha relación con la concepción sígnica y textual que parte del cuerpo en tanto que proceso de lectura sensorial y patémica en primera instancia, y ética y cognitiva en una fase ulterior, que daría respuesta a la transformación de la sentencia senso ergo sum, en una pregunta».*¹⁴²

*«En cuanto a la concepción del lenguaje en tanto que “clave” del hombre y de la historia social, en tanto que vía de acceso a las leyes de funcionamiento de la sociedad, constituye quizá una de las características más determinantes de nuestra época.»*¹⁴³

Para Kristeva, quien dice lenguaje dice demarcación, significación y comunicación. Todas las praxis humanas son tipos de lenguajes, puesto que tienen la función de demarcar, significar y comunicar.

El lenguaje es el instrumento del pensamiento. ¿Qué es más importante: pensar un mensaje o comunicarlo? El lenguaje es inclasificable pues pertenece a diferentes dominios: filosóficos, históricos, artísticos, psíquicos, físicos, etc. Por lo tanto, estamos ante un elemento totalmente abyecto en cuanto a grado de transgresión, y por la no existencia de barreras es inclasificable.

La materialidad fónica, escritural y gestual tiene un sistema complejo de elementos y relaciones, que el sujeto -real- es el que organiza, porque como decía Lacan: *“No hay habla sin respuesta, aunque solo encuentre el silencio, siempre y cuando tenga un oyente”*.

También con el aprendizaje de la lengua por parte del niño, en la escuela de Piaget y la psicología genética, y toda la teoría de Freud que todavía hoy sigue estudiándose.

El adulto y el niño utilizan el lenguaje para liberarse, *«el sistema significante que Freud estudió tiene una universalidad que traspasa las lenguas nacionales constituidas,*

¹⁴²Ibíd. p. 161.

¹⁴³Kristeva, Julia. *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos, Espiral, 1988, p. 11.

*ya que se trata de una función del lenguaje propia de todas las lenguas».*¹⁴⁴

Se podría llegar a pensar que la lengua primigenia es la del inconsciente, pero la lingüística no admite este discurso. El lenguaje no existe fuera del discurso, de un sujeto y Freud no era lingüista.

Y la lengua se aprende y adquiere también por imitación, -el niño- copia y adquiere conductas de la madre (*reine sprache*), lengua pura, lengua madre.

¹⁴⁴Ibíd. p. 276.

1.8. Alteraciones del cuerpo en la maternidad

«El embarazo de una mujer, la gestación, es el único fenómeno natural de aceptación por parte del cuerpo y por ello de la psique, de un cuerpo extraño. Es el modelo de todos los trasplantes. [...] La gestación como generación, gesto, gestión y experiencia interior, experiencia de lo íntimo, pero también generosidad, instinto de la especie, aceptación del cuerpo extraño, hospitalidad, apertura, voluntad de injerto regenerador; la gestión integradora, no-conflictiva, pos-ambivalente de las diferencias, modelo de antropocultura, matriz de la universalidad del género humano, principio y origen de la ética.»¹⁴⁵

Estamos ante la afirmación de Carol Gilligan, que explica la complejidad de este estado corporal. Unicidad corporal, cuerpo objetual, protector, portador de miedos y traumas de una separación anunciada.

Maternidad

*¿Por qué te precipitas hacia la maternidad y verificas
tu ácido oscuro con gramos a menudo fatales?
¡El porvenir de las rosas ha llegado! ¡El tiempo
de la red y el relámpago! ¡Las suaves peticiones
de las hojas perdidamente alimentadas!
Un río roto en desmesura
recorre habitaciones y canastos
infundiendo pasiones y desgracias
con su pesado líquido y su golpe de gotas.*

*Se trata de una súbita estación
que puebla ciertos huesos, ciertas manos,
ciertos trajes marinos.*

¹⁴⁵Badinter, Elisabeth. *La mujer y la Madre*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2011, Trad. Montse Roca, p. 78.

*Y ya que su destello hace variar las rosas
dándoles pan y piedras y rocío,
oh madre oscura, ven,
con una máscara en la mano izquierda
y con los brazos llenos de sollozos.*

*Por corredores donde nadie ha muerto
quiero que pases, por un mar sin peces,
sin escamas, sin náufragos,
por un hotel sin pasos,
por un túnel sin humo.*

*Es para ti este mundo en que no nace nadie,
en que no existen
ni la corona muerta ni la flor uterina,
es tuyo este planeta lleno de piel y piedras.*

*Hay sombra allí para todas las vidas.
Hay círculos de leche y edificios de sangre,
y torres de aire verde.
Hay silencio en los muros, y grandes vacas pálidas
con pezuñas de vino.*

*Hay sombra allí para que continúe
el diente en la mandíbula y un labio frente a otro,
y para que tu boca pueda hablar sin morir,
y para que tu sangre no se derrumbe en vano.*

*Oh madre oscura, hiéreme
con diez cuchillos en el corazón,
hacia ese lado, hacia ese tiempo claro,
hacia esa primavera sin cenizas.*

*Hasta que rompas sus negras maderas
llama en mi corazón, hasta que un mapa
de sangre y de cabellos desbordados
manche los agujeros y la sombra,
hasta que lloren sus vidrios golpea,
hasta que se derramen sus agujas.*

*La sangre tiene dedos y abre túneles
debajo de la tierra.¹⁴⁶*

Ya en el texto bíblico del Génesis se creaba el mito de la maternidad y la separación de poderes, «*ganarás el pan con el sudor de tu frente, parirás con el dolor de tu vientre*».

Como hemos tratado con anterioridad en el capítulo 7, retomamos el discurso de la relación maternofilial, pero esta vez desde el punto de vista biológico. La prolactina, la hormona de la leche, en el amamantamiento crea nexos de unión. Así como la oxitocina, la hormona “del abrazo” que hace que las mujeres estén con su compañero.

Además de la teoría del vínculo (bond), empezado por la publicación de un artículo en *New England Journal of Medicine*, escrito por John Kenell y Marshall Klaus, quienes realizando un estudio con mujeres, determinaron que dieciséis horas después del parto se establece el “periodo sensible”, la mujer está hormonalmente predispuesta para aceptar o rechazar a su hijo. Los padres deben tener con el neonato de 30 a 60 minutos de contacto.

Esto se refutó con las teorías de Michel Lamb, que determinó que una madre humana no tiene comportamientos automáticos para ser buena madre.

La posición sociobiológicamente aceptada es aquella de Rousseau de aceptación de la Naturaleza, -primates mamíferos- con el llamado instinto maternal, dentro de la llamada ofensiva naturalista. También está el controvertido tema del parto con dolor. Algunas mujeres manifiestan que sin dolor no tienen un parto real,

¹⁴⁶Neruda, Pablo. *Residencia en la Tierra*. (Edición de Hernán Loyola). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2003. p. 233-236.

como en las antiguas sociedades donde la iniciación a la vida adulta se realizaba a través del dolor, huyendo de la concepción medicalizada, con protocolos de intervención innecesarios, como cesáreas.

Otro hecho innegablemente controvertido es la lactancia materna: hay que aprender a ser un animal nuevamente, en contacto con el propio cuerpo. Y estamos ante una transgresión de nuevo, nadie se escandaliza por ver a una mujer en la calle amamantando a su hijo, es un hecho socialmente aceptado y valorado.

Cuando una madre amamanta, los niveles de cortisol aumentan sustancialmente, la tensión arterial de la madre baja, la oxitocina le genera una sensación de bienestar, tiene que pasar mucho tiempo para que emocionalmente, psicológicamente y corporalmente dejen de estar unidos los cuerpos. También en la cama con el “cododo” (dormir con el bebé).

Endocrinológicamente, sexualmente y psicológicamente, el cuerpo de la mujer está totalmente cambiado, afectado por el sublime hecho maternal.

Si da el pecho, vuelve más rápidamente a su forma física, la protege del cáncer de mama y le proporciona una contracepción natural, e incluso te explican que si los pechos te duelen, busques ayuda antes de sangrar o agrietarse. Elogio cultural al masoquismo y sufrimiento femenino.

El neonato solo necesitará sólidos hacia la mitad del primer año de vida, de modo que se estigmatiza a las mujeres que no quieren dar el pecho. Las que menos lo hacen son las francesas e irlandesas, deben aparcarse su cuerpo y la relación social por el niño.

Parece que el concepto de cuerpo de la mujer y madre vayan asociados indisolublemente; la “nulípara” como acuña Jane Sautière, una mujer que no reparte con su hijo queda indivisa, sigue teniendo todo su territorio corporal.

La literatura ha reflexionado sobre este hecho, además de tratar de explicar las pertenencias del cuerpo, v. g. *Yerma*¹⁴⁷. Esta tragedia de tres actos nos ejemplifica

¹⁴⁷García Lorca, Federico. *Yerma*. Madrid: Alianza, 1981.

perfectamente la pertenencia-propiedad del cuerpo; esta mujer sumisa es entregada a su marido por su padre (plasma la sociedad patriarcal); su fin es tener hijos con su marido Juan, poseedor del cuerpo, que solo se dedicará a trabajar sus tierras y no entenderá por qué Yerma quiere tener un hijo. Este le prohibirá salir de casa por ser una mujer casada. Cuando no pueda tenerlos (frustración), matará a Juan porque le impide la aspiración a la plenitud corporal.

También encontramos el tema de la religión: Dios es el único que le puede conceder un hijo a Yerma. Imagen jerárquica patriarcal, a la que la mujer le tiene que pedir un hijo.

Los textos bíblicos ponen de manifiesto que el no poder tener hijos es un castigo divino.

Sarah, Rebeca y Raquel se vuelven estériles en sociedades que solo quieren hijos varones.

Hacen pensar a la mujer que no tiene control sobre su cuerpo, tiene que ser completada -tiene envidia del falo- si no es por un hombre, por una fuerza todavía superior.

Los hombres también sienten su falta de control a la hora de engendrar, siempre se sienten controlados por las mujeres. Eurípides le dice a Jasón, en Medea, que si existía otra forma de engendrar hijos que no fuera con el linaje femenino.

La función paterna, sin embargo, se ha debido construir simbólicamente: *Pater semper incertus*.

Sin embargo, la tradición filosófica occidental siempre ha abogado por una determinada construcción: la mujer = a naturaleza y el hombre= a cultura.

A pesar de ello, la maternidad no es ni cultural ni solamente natural, entra lo psíquico e inconsciente además de todos los registros: real, imaginario y simbólico. Tópica lacaniana que explicamos en el tema "4.4. El origen de la criatura abyecta en la literatura: Mary Shelley, *Frankenstein*".

También en el uso de la semántica encontramos claros ejemplos de la madre Tierra.

«Nos encontramos sometidos a dos modelos de comportamiento: el modelo darwiniano y

el modelo pavloviano. 1) En lo que concierne a la vida estaríamos siempre en lucha con el medio exterior, por una parte, y con el resto de los seres vivientes, por otra. Únicamente podríamos subsistir siendo más fuertes que esos adversarios. 2) En el plano de la cultura, nos educaríamos (conscientemente o no) por el aprendizaje de la repetición, por la adaptación a los esquemas sociales, por la educación en un hacer como, en un ser como, sin descubrimientos ni innovaciones decisivas.»¹⁴⁸

Angustia

*Hoy no vengo a vencer tu cuerpo, oh bestia llena
de todos los pecados de un pueblo que te ama,
ni a alzar tormentas tristes en tu impura melena
bajo el tedio incurable que mi labio derrama.*

*Pido a tu lecho el sueño sin sueños ni tormentos
con que duermes después de tu engaño, extenuada,
tras el telón ignoto de los remordimientos,
tú que, más que los muertos, sabes lo que es la nada.*

*Porque el Vicio, royendo mi majestad innata,
con su esterilidad como a ti me ha marcado;
pero mientras tu seno sin compasión recata*

*un corazón que nada turba, yo huyo, deshecho,
pálido, por el lúgubre sudario obsesionado,
¡con terror de morir cuando voy solo al lecho!¹⁴⁹*

¹⁴⁸Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*, Feminismos. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1992, p. 35.

¹⁴⁹Mallarmé, Stéphan. *Antología*. (Prólogo de Lezema Lima-Epílogo de Rubén Darío). Madrid: Colección Visor de Poesía, 2009, p. 43.

La estéril

*Con su veste ondulante, de visos nacarados
-aun cuando camina parece que danzara-
cual ágiles serpientes que en la mágica vara
y en cadencias concitan los juglares sagrados;*

*Como la arena fosca y el azul inclemente
-una y otro impasibles ante el dolor humano;
como la red sin fondo del artero océano,
va desplegando Ella su mirar indolente.*

*Tersos, fingen sus ojos un metal agorero
-amalgama de oro, gemas, lampos de acero-
suma del ángel puro y la esfinge profunda,*

*y en su naturaleza simbólica y extraña
esplende para siempre, con su inútil entraña,
la fría majestad de la hembra infecunda.¹⁵⁰*

La mujer estéril

*La mujer que no mece a un hijo en el regazo;
cuyo calor y aroma alcance a sus entrañas,
tiene una laxitud de mundo entre los brazos;
todo su corazón congoja inmensa baña.*

*El lirio le recuerda unas sienes de infante;
el Ángelus le pide otra boca con ruego;
e interroga la fuente de seno de diamante*

¹⁵⁰Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 1991, p. 157.

por qué su labio quiebra el cristal en sosiega

*Y al contemplar sus ojos se acuerda de la azada
piensa que en los de un hijo no mirará extasiada;
al vaciarse sus ojos, los follajes de octubre.*

*Con doble temblor oye el viento en los cipreses
¡Y una mendiga grávida, cuyo seno florece
cual la parva de enero, de vergüenza la cubre!¹⁵¹*

La identidad del cuerpo de la mujer está fuertemente vinculado al de madre, por la organización patriarcal, aunque una mujer sea directora de empresa siempre se la verá socialmente como madre.

Tendrá que tener un aspecto radiante y feliz (entrando dentro de los parámetros establecidos por la sociedad) o los que ella misma le habrá impuesto a su cuerpo. La ecuación de cuerpo femenino igual a madre responde a una representación, desencadenada por la sociedad y la cultura. El matricidio es un crimen civil negado por la humanidad, porque sería como reconocer el papel de creadoras en la mujer y reconocer sus obras, criaturas.

Como explica Silvia Tubert¹⁵², el feminismo ha generado tres propuestas para abordar la cuestión maternal:

- 1) Rechazo de que lo femenino esté relacionado con lo materno (Simone de Beauvoir).
- 2) “Transvalorización” de la maternidad, exaltada en lo imaginario pero desvalorizada en la práctica social, excluida del espacio público y desalojada de lo simbólico (Adrienne Rich y Julia Kristeva).
- 3) Análisis de la construcción de las representaciones mismas y el proceso por el

¹⁵¹Mistral, Gabriela. *En Verso y Prosa, Antología*. Perú: Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, p. 14.

¹⁵²Tubert, Silvia. *Figuras de la madre, Feminismos*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1996.

que ellas crecen y configuran la realidad.

*«La reproducción de los cuerpos es un hecho biológico que se localiza, efectivamente, en el cuerpo de la mujer».*¹⁵³

Las figuras, simbologías e iconocidades de la mujer como madre son arquetipos patriarcales producidos por una sociedad patriarcal.

*«Las representaciones o figuras de la maternidad, lejos de ser un reflejo o un efecto directo de la maternidad biológica, son producto de una operación simbólica que asigna una significación simbólica a la dimensión materna de la femineidad y, por ello, son al mismo tiempo portadoras y productoras de sentido.»*¹⁵⁴

El deseo de tener un hijo no es natural sino histórico, está dentro del marco de las relaciones intersubjetivas, simbolizadas, que representan el embarazo como una aspiración de plenitud corporal.

Tenemos que admitir que la maternidad requiere admitir un grado de pasividad frente al desarrollo embrionario y fetal.

Nuestra tradición cultural y filosófica coloca a la mujer en la naturaleza y al hombre al lado de la cultura, puesto que ha sido siempre una construcción simbólica: *Pater semper incertus*.

La maternidad implica los tres registros: real, imaginario y simbólico.

Al igual que Freud recurrió a las diversas figuras del padre¹⁵⁵, Tubert, además, crea una analogía y también las figuras de la madre.

Concebimos a la nodriza como sustituta culturalmente aceptada cuando se quiere tener más descendencia, además de para no enmadrar demasiado a los niños.

Estar embarazada es sentirse recogida y desconectada del mundo. Es un ciclo vital del cuerpo de la mujer. Y podemos estar hablando incluso de la sociología

¹⁵³Ibíd. p. 8.

¹⁵⁴Ibíd. p. 9.

¹⁵⁵N. del A. véase *Tótem y Tabú* de Freud. Madrid: Alianza Editorial, 1966.

de la mujer como transformadora demográfica de la sociedad. Este tema ha sido explorado ampliamente en el arte desde el sentido trágico como en *La madre muerta* y *La embarazada y la muerte* de Egon Schiele.

Como no podía ser de otra forma, la iconografía está plagada de representaciones de la Virgen María, único embarazo asexuado de la historia.

1.9. Fluidos corporales: leche materna, sangre, saliva y
mucosidad interna-externa

Vía Láctea

*Le salía leche de los pechos
Le salía leche que bajaba por su cuerpo
en arroyos de indecible blancura*

*Le salía leche que fluía por su vientre
le mojaba los pies
y se escurría por debajo de la puerta*

*Era un río de leche que corría por la calle
atravesaba el barrio de Santa Cruz
y llegaba a la plaza de doña Elvira*

*Era leche que subía por los árboles
ascendía a los cielos
y se desparramaba en la bóveda infinita*

Eran grumos de leche que brillaban en el firmamento¹⁵⁶

Resulta casi imprescindible que nos paremos a pensar con nuestra mentalidad judeocristiana en el tratamiento que esta hace con respecto al cuerpo.

Los franciscanos y los dominicos han auspiciado el uso del tema de la sangre, a veces utilizado como representación del sufrimiento¹⁵⁷ y a veces del éxtasis.¹⁵⁸

«La corona de espinas que se hunde en el cráneo haciendo brotar la preciosa sangre, los clavos que atraviesan la carne tierna de las palmas de las manos y de

¹⁵⁶Hahn, Óscar. *Apariciones profanas*. Madrid: Poesía Hiperión, 2002, p. 12.

¹⁵⁷*Cristo cae; Cristo bañado en sangre (Pasión de Oberammergau, hacia 1750)*, Bayerisches National Museum.

¹⁵⁸George Vigarello. *Historia del cuerpo I. Del Renacimiento a la Ilustración*. Taurus Historia, 2005, p. 34.

los pies, la lanza que Longinos clava en el costado de un cuerpo exangüe...».

San Juan Crisóstomo divide los fluidos en cuatro categorías: ¹⁵⁹«*La sangre es el licor de la vitalidad: cuando la sangre sale a borbotones de un cuerpo, la vida sale con ella. La bilis es el líquido gástrico, indispensable para la digestión. La flema, vasta categoría, que comprende todas las secreciones incoloras, es una especie de lubricante y refrigerante, visible en sustancias como el sudor y las lágrimas [...]*

El cuarto gran fluido, la bilis negra o melancolía, es más problemático. No se encuentra casi nunca pura; se la supone responsable del oscurecimiento de los demás fluidos, como cuando la sangre, la piel o los excrementos se vuelven negruzcos».

Tal era la importancia de la sangre que se sufrían sangrías cuando se consideraba la sangre corrupta.

No resultaba nada raro juzgar el estado del cuerpo por el estado de los fluidos¹⁶⁰, ya que la propia existencia es algo que fluye. Las caídas provocan líquidos. O por el contrario, Catalina de Siena quería embriagarse con la sangre de Cristo.

Se han producido persecuciones a lo largo de la historia contra los judíos o los musulmanes por la pureza de sangre.

Los fluidos forman lo inestable, fuera-dentro sexualmente, leche, saliva, mocos, flujo de esperma, de orines, de leche, etc. Freud descubrió este flujo de deseo.

Los mayas y los aztecas perforaban su lengua regularmente para extraer sangre para ceremonias y rituales. Con tal de aumentar el flujo de sangre pasaban una cuerda por la perforación, que deslizaban rítmicamente de arriba hacia abajo.

Numerosas tribus como los Mursi de Etiopía y los Botocudo de la Amazonia se insertan platos en los lóbulos de las orejas y de los labios, y se clavan en diversas partes del cuerpo huesos de animales como canon de belleza. Cuando alcanzan la pubertad se arrancan los cuatro incisivos inferiores para con ello salivar constantemente el labio deformado y para que así no se rompa por la sequedad.

Beber sangre no es solo cosa de vampiros. Algunas tribus africanas beben

¹⁵⁹Cuerpo, salud y enfermedades, p. 325.

¹⁶⁰Los diagnósticos del Renacimiento se hacían a través de la orina y se les conocía como “profetas del pis”.

diariamente la sangre de sus vacas porque les vuelve más vigorosos. En otras se bebe la sangre de los animales preñados como rito de fertilidad. Y en el mundo clásico los griegos regulaban cómo usar bien los fluidos.

*«He aquí por qué el coito en medio de la noche es engañoso, porque entonces los alimentos no están todavía elaborados: lo mismo sucede con el coito que se ejerce de madrugada, porque podría suceder que hubiera todavía alimentos mal digeridos en el estómago y porque todas las superfluidades no han sido todavía evacuadas por la orina y las heces».*¹⁶¹

Recomiendan incluso cuándo se debe tener relaciones para cuidar los fluidos. *«En todo caso deben transcurrir varios años durante los cuales el cuerpo forma los licores seminales sin que sea recomendable evacuarlos.»*¹⁶²

*«Una ética del deseo que siga el modelo de una física de las excreciones y la tendencia hacia un punto ideal en que el alma, purificada de todas sus representaciones vanas no dirige ya la atención sino a la economía austera de las evacuaciones orgánicas.»*¹⁶³
*La sumisión voluntaria al cuerpo debe entenderse como la escucha de una razón que preside orden natural y dispone, para sus fines, de la mecánica del cuerpo.»*¹⁶⁴

Por supuesto, el Arte también ha utilizado los fluidos como forma de expresión. Citaremos algunos ejemplos:

Effy se extrajo medio litro de sangre para menstruar sin útero ni óvulos frente al Congreso. Susy Shock y Marlene Wayar ya son referentes de la cultura *queer* argentina.¹⁶⁵

La exposición “Fluido” de Per Barclay, comisariada por Fernando Francés trajo al CAC Málaga una instalación concebida expresamente para el espacio central del museo. Un contenedor lleno de aceite negro reflejaba la estructura del edificio como si se tratara de un enorme espejo. La instalación permitía que los

¹⁶¹Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. México D.F.: Siglo XXI, 2010. Trad. Tomás Segovia. *Historie de la sexualité III: le souci de soi*, p. 148.

¹⁶²Ibíd. p. 144.

¹⁶³Ibíd. p. 153.

¹⁶⁴Ibíd. p. 153.

¹⁶⁵ [en línea], <http://www.revistaanfibia.com/cronica/fluidos-trans-arte-y-performance-queer> (Consulta: 28/10/2012).

visitantes pasearan alrededor de la misma para ver reproducida en su superficie una perspectiva muy diferente a la que se tenía del espacio del centro.¹⁶⁶

El fluido arte de Shinichi Maruyama, que emplea en sus fotografías, fluidos.¹⁶⁷

El *Body Juice*, la obra del artista belga Sancho Hemelsoen, quien ha querido representar algunos de los fluidos que desprende el cuerpo humano en forma de vestidos. Así pues, dentro de la colección podemos encontrar un vestido que representa la sangre, las babas, el vómito, el sudor, los mocos, la menstruación, el esperma o fluidos más dulces como el llanto o la leche materna.¹⁶⁸

Es más, los líquidos en la antigüedad clásica, reflejaban la filosofía y las leyes. La unión de dos cuerpos forma un nuevo líquido, del que nadie podrá disociar los dos componentes que logran perturbación y efervescencia (*di'holon krasis*). La pederastia, según Plutarco, era un amor sin gracia.

Los Stupra

PRIMERO

*Las bestias primitivas cubrían a galopa,
con glandes albardados en sangre y excremento.
Nuestros padres mostraban con orgullo su miembro,
el pliegue de la vaina y las bolsas rugosas.
En la edad media, a la hembra, ya fuera ángel o gocha,
le era preciso un mozo de sólido ornamento;
hasta el mismo Kleber, si el culote es sincero,
no han debido faltarle los recursos que te honran
El humano al mamífero más altivo es igual;
el grandor de su miembro sin razón nos extraña;
pues sonó la hora estéril: el caballo fugaz
y el buey han embridado sus ardores; ya nada
ni nadie osa arbolar su orgullo genital*

¹⁶⁶[en línea], <http://www.todo-arte.es/el-centro-de-arte-contemporaneo-de-malaga-presenta-fluido-de-per-barclay/> (Consulta: 28/10/2012).

¹⁶⁷[en línea], www.shinichimaruyama.com (Consulta: 28/10/2012).

¹⁶⁸[en línea], <http://monkeyzen.com/2010/11/vestidos-de-fluidos-corporales> (Consulta: 28/10/2012).

por boscajes que puebla una grotesca infancia.

SEGUNDO

*Nuestros glúteos no son iguales a sus glúteos,
He visto a gente en cueros, detrás de los vallados,
y a niños, cuando juegan libremente en el baño,
los planos y las huellas que ofrecen nuestros culos.
Más firmes, aunque a veces, con un dolor blancuzco,
y distintos niveles que entolda el emparrado
de los pelos. En ellas, sólo florece el raso
por su raja embrujada, raso largo y profuso.
Con una maestría que embriaga y maravilla
que sólo vi en los ángeles de las pinturas sacras
simulan un carrillo donde anida una risa.
¿Estar, así, desnudos, encontrar gozo y calma,
con la frente inclinada hacia su oronda dicha
y libres, los dos juntos, susurran una lágrima?*

y TERCERO

*Tan oscuro y fruncido como un clavel morado,
respira humildemente, entre el musgo, al abrigo,
húmedo aun de amor, con dulzura escurrido
entre las blancas nalgas hasta su centro orlado.
Hilillos semejantes a lagrimones lácteos
han llorado en el viento cruel, que al no admitirlos
los lanza entre los cuajos de unos lodos rojizos
hasta perderse donde han sido convocados.
Mi sueño se embocó, tenaz, a su ventosa;
mi espíritu, envidioso del coito material,
hizo de él lagrimal y nido de sus quejas.
Es la oliva convulsa, es la flauta mimosa,
el tubo por do baja la almendra celestial*

*Canaán femenino que la humedad apresa.*¹⁶⁹

El IVAM presentó la obra videográfica del pintor y cineasta Bigas Luna, dentro del proyecto expositivo “Ingestum-Los fluidos”. En esta muestra, Bigas Luna hablaba a través de su obra videográfica y de instalaciones multidisciplinares de la importancia del retorno al origen en todo lo que ingerimos y de los tres fluidos del interior de nuestro cuerpo: el agua, la leche y la sangre.¹⁷⁰

En el centro del vestíbulo se encontraba la mesa *Ingestum* y se proyectaba el video *Collar de moscas*. A su lado, una instalación dedicada al agua y a Masura Emoto, agua sensible a los sentimientos y con conciencia, se veían cristalizaciones de agua que se proyectaban sobre los espectadores.

En la instalación CPS “centímetros por segundo”, los visitantes podían ver a la velocidad que fluía su sangre cuando salía del corazón.

En el laberinto de la Vía Láctea, en la galería 8, se proyectaron videos relacionados con la leche materna y la lactancia, tomando como referencia los líquidos que fluyen por el interior del cuerpo humano: leche, sangre y agua.

Como hemos explicado en el capítulo “1.5. Cuerpo de la mujer embarazada: máxima representación de lo abyecto”, la que enseña al niño que los fluidos como la caca, el orín o las mucosidades son abyectas y no placenteras es la madre.

«Pero a su vez esos desechos deben ser expulsados para que yo viva, y mi cuerpo no vaya más allá del límite cadere-cadáver.» Kristeva

Debemos mencionar a Andrés Serrano, pero como lo trataremos con más profundidad en el capítulo “4.6. Fotografía abyecta: *Piss Christ*, Andrés Serrano”, nos limitamos a citarlo. En España, siempre se dio mucha importancia a los fluidos en la cultura:

¹⁶⁹Rimbaud, Arthur. *Poesías completas*. Edición bilingüe de Javier del Prado, (Letras Universales), Cátedra Edición, 2011, p. 481-485.

¹⁷⁰[en línea] http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/502238/Bigas_Luna_bucea_entre_fluidos_corporales_en_el_IVAM (Consulta: 28/10/2012).

“Bigas Luna se envuelve en la Tierra” (25 de febrero de 2008) [en línea] http://elpais.com/diario/2008/02/25/cultura/1203894001_850215.html (Consulta: 28/10/2012).

Los “estatutos de limpieza de sangre” fueron el mecanismo de discriminación legal hacia las minorías españolas conversas (“marranos” en el caso de los antiguos judíos y “moriscos” en el de los antiguos musulmanes). La literatura española está llena de ejemplos, como un entremés de Cervantes titulado *El retablo de las maravillas*. En el retablo (teatro pequeño en el que los actores son marionetas) se verá una historia con la particularidad de que no puede ser vista por hijos bastardos o por gente de sangre no pura, es decir, por aquel que no fuese cristiano viejo y tuviese ascendencia mora o judía (tan de acuerdo con los estatutos de limpieza de sangre de la época). El espectador, consciente de que están timando a los asistentes, incluyendo a las autoridades, se divierte por la crítica de costumbres que supone esta trama. Tanto es así que se pedían investigaciones sobre la sangre para ingresar en puestos de poder¹⁷¹, vinculadas con la honra y el honor.

Los estatutos de limpieza de sangre¹⁷² aparecen en España en el s. XVI pero es en el s. XVII cuando se aplican a las congregaciones religiosas, militares y civiles. Sociológicamente esto hizo otorgarle mucha importancia a la genealogía y a la descendencia, la cuna, los títulos de nobleza y los escudos de armas.

COPLAS A LA MUERTE DE SU PADRE

(...)

*Pues la sangre de los godos,
y el linaje y la nobleza
tan crecida,
¡por cuántas vías y modos 100
se pierde su gran alteza
en esta vida!
Unos, por poco valer,*

¹⁷¹Pérez-Castilla, Roberto. “Expediente de genealogía y limpieza de sangre del doctor don Antonio Mira de Amescua, aspirante en 1609 a una plaza en la Capilla Real de la Catedral de Granada. CRITICÓN. 73 (1998), Centro Virtual Cervantes, [en línea] http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/073/073_085.pdf (Consulta: 28/10/2012).

¹⁷²N. del A. Si se quiere investigar acerca del tema, véase *Los Estatutos de Limpieza de Sangre*, Albert A. Sicroff, Taurus Ediciones, 1985.

*¡por cuán bajos y abatidos
que los tienen! 105
otros que, por no tener,
con oficios no debidos
se mantienen.^[...]¹⁷³*

LA SANGRE DERRAMADA

Federico García Lorca

¡Que no quiero verla!

*Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.*

¡Que no quiero verla!

*La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.*

*¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!*

¹⁷³Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Edición de Carmen Díaz Castañón, Castalia Didáctica, 2010, p. 52.

*¡Que no quiero verla!
La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.*

*¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!
No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles*

*levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes
mayorales de pálida niebla.
No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué buen serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!*

*Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.
Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos,*

*vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.
¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiñeñor de sus venas!
No.
¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.
No.
¡¡Yo no quiero verla!!¹⁷⁴*

FUGA DE MUERTE

*Leche negra del alba te bebemos de tarde
te bebemos al mediodía y en la mañana
te bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos una tumba en el aire
donde no estamos encogidos
Un hombre vive en la casa
juega con las serpientes*

¹⁷⁴García Lorca, Federico. *Antología del Grupo Poético de 1927*. Madrid: Edición de Vicente Gaos, Cátedra, 1976, p. 127.

*escribe cuando oscurece a Alemania tu pelo de oro Margarete
escribe y sale de la casa
y brillan las estrellas y silba a sus perros
silba a sus judíos
y los manda a cavar una tumba en la tierra
y nos ordena ahora toquen para bailar*

*Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos de mañana y al mediodía
te bebemos de tarde
bebemos y bebemos*

*Un hombre vive en la casa
y juega con las serpientes y escribe
y escribe cuando oscurece a Alemania
tu pelo de oro Margarete
tu pelo de ceniza Sulamith
cavamos una tumba en el aire
donde no estamos encogidos*

*Grita
caven más hondo canten unos toquen otros
y empuña el acero del cinto
lo blande
sus ojos son azules
hundan más hondo las palas
toquen unos bailen otros*

*Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos de mañana y al mediodía
te bebemos de tarde
bebemos y bebemos
un hombre vive en la casa
tu pelo de oro Margarete
tu pelo de ceniza Sulamith*

*un hombre juega con serpientes
Grita toquen más dulce la muerte
la muerte es un maestro de Alemania
y grita toquen más oscuro los violines
luego ascienden al aire
convertidos en humo
solo entonces tienen una tumba en las nubes
donde no están encogidos.*

*Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía
la muerte es un maestro de Alemania
te bebemos en la tarde y de mañana
bebemos y bebemos
la muerte es un maestro de Alemania
sus ojos son azules
te alcanzan sus balas de plomo
te alcanzan sin fallar
un hombre vive en la casa
tu pelo de oro Margarete
lanza sus mastines contra nosotros
nos regala una tumba en el aire
juega con las serpientes y sueña
la muerte es un maestro de Alemania
tu pelo de oro Margarete
tu pelo de ceniza Sulamith.¹⁷⁵*

¹⁷⁵Celan Paul. *Amapola y memoria*. (Traducciones y notas de Jesús Munárriz). Madrid: Poesía Hiperión, 2010, p. 79-81.

1.10. Final del cuerpo útil reproductor: menopausia

Podemos distinguir en el cuerpo de la mujer diferentes etapas sexuales: la menarquía, la menstruación, el embarazo y la menopausia.

Como definían los griegos, el hilo continuo de la vida πάντα ρει, Panta rei, todo fluye, nada es permanente, y esto también afecta al cuerpo, que está en evolución continua.

Sin duda, nos encontramos ante un cuerpo figurado de la mujer o como lo define Rosas Landa: *«periodo en el cual se alarma a la mujer con vulgarizaciones absurdas para volver a darle esperanzas basadas en la endocrinoterapia. La mujer quiere que le quiten las molestias y se le rejuvenezca ya, se lo exigen el fantasma de la publicidad y el miedo, y siempre hay algún vendedor de fármacos que se lo ofrece. La mujer tiene miedo a envejecer, ha dejado de ser mujer objeto, no será deseada, ha dejado de ser niña, no será mimada ni dependerá de otros, ha dejado de ser mujer para procrear hijos, hay que prepararse para la muerte y la neurótica tiene miedo y otra oportunidad de depender de nuevo de alguien, su terapeuta.»*¹⁷⁶

MUIER IRREDENTA

*Hay quienes piensan
que he celebrado en exceso
los misterios del cuerpo
la piel y su aroma de fruta.*

*¡Calla, mujer! me ordenan
No nos aburras más con tu lujuria
Vete a la habitación
Desnúdate
Haz lo que quieras
Pero calla*

¹⁷⁶Rosas, Landa. *La práctica homeopática en ginecología*. Madrid: Boiron, 1996.

No lo pregones a los cuatro vientos.

*Una mujer es frágil, leve, maternal;
en sus ojos los velos del pudor
la erigen en eterna vestal de todas las virtudes.
Una mujer que goza es un mar agitado
donde sólo es posible el naufragio.*

*Cállate. No hables más de vientres y humedades.
Era quizás aceptable que lo hicieras en la juventud.
Después de todo, en esa época, siempre hay lugar para el desenfreno.
Pero ahora, cállate.*

*Ya pronto tendrás nietos. Ya no te sientan las pasiones.
No bien pierde la carne su solidez
debes doblar el alma
ir a la Iglesia
tejer escarpines
y apagar la mirada con el forzado decoro de la menopausia.*

*Me instalo hoy a escribir
para los Sumos Sacerdotes de la decencia
para los que, agotados los sucesivos argumentos,
nos recetan a las mujeres la vejez prematura
la solitaria tristeza
el espanto precoz a las arrugas.*

*¡Ah! Señores; no saben ustedes
cuánta delicia esconden los cuerpos otoñales
cuánta humedad, cuánto humus
cuánto fulgor de oro oculta el follaje del bosque
donde la tierra fértil*

se ha nutrido de tiempo.

*Gioconda Belli Managua*¹⁷⁷

A la mujer premenárquica y la postmenopáusica se la considera asexual, y el coito sin fin reproductivo se cubre de vergüenza y tabú por la sociedad.

La mujer, al perder la fertilidad, pierde también la femineidad. La menopausia viene del griego “meno-mes-cese mensual”, es aquella mujer que ya no sangra. Se da por hecho una vida limitada, se retrata a las mujeres mayores como maquilladas, vestidas más jóvenes como queriendo disimular la edad. Parece obvio que la sociedad necesita poner etiquetas y medicalizar al cuerpo, creando enfermedades aceptadas por la sociedad y que sirven de refugio a los cuerpos que se vuelven diferentes, que ya están fuera de garantía. Los cuerpos han cumplido su ciclo sexual: el cuerpo ha sido estético para buscar a un compañero, ha tenido una gestación, ha hecho crecer y mantener unido al núcleo familiar. Ahora es cuando debería comenzar a funcionar la ética: son cuerpos válidos, supervivientes pero algo fatigados. Despersonalizados totalmente, pero no todos los cuerpos son iguales.

La definición de climaterio es preferida por los expertos; en ambos sexos sobre los 45-60, la fuerza comienza a declinar. Se producen cambios en la distribución de la grasa. Antes de la menopausia, se depositaba en las caderas, los muslos y los glúteos. Después de la menopausia, la grasa se concentra en la cintura, el abdomen y los senos. En esta sociedad se considera como deficiencia del cuerpo y como tal se trata.

La TRH (terapia de reemplazamiento de hormonas):

Las mujeres tratadas experimentan mejoras, pero hechos los estudios sobre pacientes se ha demostrado que dando placebos se conseguían los mismos efectos.

La menopausia tiene una sintomatología psicológica y psicofísica: se sufren

¹⁷⁷Belli, Gioconda. *Antología personal*. Madrid: Visor Libros, De Viva Voz, 2010, p. 67.

sofocos, mareos, dolores reumáticos, sequedad de las paredes vaginales, se reduce el estrógeno por la involución ovárica, el cérvix y el útero se encogen provocando incontinencia. Cambios metabólicos, falta de calcio en los huesos, osteoporosis, palpitaciones, insomnio, aumento de peso, depresión, infelicidad, irritabilidad...

La sociedad medicalizada en la que vivimos le propone lo siguiente a su cuerpo: tranquilizantes como el fenobarbital, somníferos, estrógenos, andrógenos como la metiltestosterona o la progesterona.

La industria de la farmacopea, además, promete evitar la osteoporosis, eterna juventud y prevención de enfermedades cardiovasculares, sin dejar claro que después de la ingestión de hormonas el riesgo de cáncer de útero pasa del 5 al 15 por ciento en 5 años. O sus efectos secundarios: náuseas, tensión, trombosis, flebitis, dolor de cabeza o depresión.

La representación de la menopausia en el arte no es demasiado fecunda, son casi siempre mujeres atemporales y con una iconología que muestra su sensualidad. Aunque encontramos algunos ejemplos: *La Vieja friendo huevos*, un cuadro de juventud de Velázquez; *La Celestina* de Picasso, en homenaje a la obra de Fernando de Rojas; *Cabeza de anciana* de Gustav Klimt; *Ancianas en Arlés* de Paul Gauguin; *Retrato de Catrina Hooghsaet* de Rembrandt o *Self Portrait* de Suzanne Valadon.

En escultura encontramos la anciana ebria helenística *La Danaide* y *Andrómeda* de Rodin y *La miseria* de Jules Desbois o *Clotho* de Camille Claudel.

Y en cuanto a artistas contemporáneos encontramos ejemplos muy significativos en la obra escultórica hiperrealista de Ron Mueck, con *Mujer sentada* y *Anciana en la cama*, entre otras.

Ha habido conferencias acerca del tema¹⁷⁸, hemos encontrado representaciones en el arte indígena americano, en un artículo¹⁷⁹ de Paz Cabello. La figura humana suele ser atemporal, en algunas aparecen señas de arrugas avanzadas,

¹⁷⁸Garín, Felipe V. "El envejecimiento de la mujer a través del arte" dentro del curso *Climaterio: cultura y salud* (2 al 5 de octubre de 1995). Universidad Internacional Menéndez y Pelayo.

¹⁷⁹Cabello Carro, Paz. *Anales del Museo de América* 3 (1995), p. 131-144.

sin poder saber a qué convención iconográfica se refiere. Estas aparecen en códices mexicanos después de la Conquista. Esto se debe a que se representa a la mujer con signos de fecundidad y como procreadora para que sus hijos puedan llegar a la edad adulta, y así asegurar la supervivencia. Se da por supuesto que la mujer después del matrimonio sigue teniendo contacto con los niños, explicando a su propia prole cómo cuidar a sus hijos. Tienen el papel de sabiduría desarrollado a través de los años.

Solo se ha encontrado un caso al paso de la menopausia y está relacionado con la muerte, entre los Tin de Papúa-Nueva Guinea.

«La mujer pasa a la fase de la agonía, intermedio entre la vida y la muerte y es alejada del poblado, con otro estatus social, sus sueños se convierten en ley y da mensajes terapéuticos. Sin vida sexual, -reconocida- (aunque ella inicia a los muchachos), y es mediadora entre el mundo masculino y el femenino.

Se realiza una asociación de la mujer postmenopáusica con la muerte, el curanderismo, la brujería y la libertad.»¹⁸⁰

O se las asocia con diosas, Toci o también llamada “nuestra abuela”, asociada a la Luna, diosa de la tierra, las cosechas, el alumbramiento y la medicina.

Como describe Elina Carril, el cuerpo de la mujer es un cuerpo en espera y cambio: menarca, vida sexual y menopausia.

MENOPAUSIA

*No la conozco
pero, hasta ahora,
las mujeres del mundo la han sobrevivido.
Sería por estoicismo
o porque nadie les concediera entonces
el derecho a quejarse
que nuestras abuelas*

¹⁸⁰Ibíd. p. 135.

*llegaron a la vejez
mustias de cuerpo
pero fuertes de alma.*

*En cambio ahora
se escriben tratados
y, desde los treinta,
empieza el sufrimiento,
el presentimiento de la catástrofe.*

*El cuerpo es mucho más que las hormonas.
menopáusicas o no,
una mujer sigue siendo una mujer;
mucho más que una fábrica de humores
o de óvulos.*

*Perder la regla no es perder la medida,
ni las facultades;
no es meterse cual caracol
en una concha
y echarse a morir.*

*Si hay depresión,
no será nada nuevo;
cada sangre menstrual ha traído lágrimas
y su dosis irracional de rabia.*

*No hay pues ninguna razón
para sentirse devaluada.*

*Tirá los tampones,
las toallas sanitarias.*

*Hacé una hoguera con ellas en el patio de tu casa.
Desnúdate.
Bailá la danza ritual de la madurez.
Y sobreviví
como sobreviviremos todas.*

Gioconda Belli Managua¹⁸¹

¹⁸¹Ibíd. p. 70.

CAPÍTULO 2
Abiezione nella società

2.1. Abiezione dell'ambiente: ghetto

*No hay sótano más oscuro
que éste al que desciende el alma
para esconder con palabras
lo que debería decirse
MUERTE.*

*Nos persiguen y por eso
dejamos constancia
de sobrevida.
Es un homenaje al ghetto
encierro precoz
donde la niña aprende a canjear
veinticuatro horas en blanco
por segundo de escritura.¹⁸²*

*Non c'è scantinato più buio
che questo in cui discende l'anima
per nascondere con parole
quello che si dovrebbe dire
MORTE.*

*Ci perseguitano e per questo
lasciamo la costanza
di sopravvissuta.
È un omaggio al ghetto
chiusura anticipata
dove la bambina impara a cambiare
ventiquattro ore in bianco*

¹⁸²Kamenzain, Tamara. *La novela de la Poesía. Poesía reunida*. Lengua/Poesía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012.

per secondo di scrittura.

Questa citazione di Tamara Kamenszain, saggista e poetessa argentina è di grande pregnanza, alla luce della sua storia personale. Discendente da immigrati russi e rumeni di origine ebrea, specialista nella storia del ghetto, racconta la sua esperienza.

Narra e sviluppa i concetti di limite, sradicamento, trasgressione e identità alterata che prendono forma in immagini simboliche, di mutazione ed emarginazione del corpo.

Nel 2012 è stata pubblicata una raccolta di tutte le sue poesie, in cui il ghetto risulta avere un forte legame con la sua discendenza ebraica.

*«Il multiculturalismo è analizzato attraverso i rapporti che esistono tra strutture dominanti e marginali, attraverso l'emergenza dell'arte del colonizzato, delle culture delle minoranze e delle aree periferiche».*¹⁸³

Ne consegue la globalizzazione e la deterritorializzazione del «ghetto come un meccanismo di dominazione razziale e depressione economica. Per segmenti periferici confinare e ridurre al minimo l'omaggio al ghetto come domanda di risorse collettive».

Los Parias Urbanos ci offre un panorama sulla disuguaglianza e la degradazione, non collocabile in uno spazio fisso: è l'emarginazione e la miseria sociale dei ghetti delle società avanzate, delle comunità urbane. Si parla di città duplice e frammentata (Wolfe, Castells y Mollenkopf) dagli Stati Uniti (Sarlo, O'Donnell) all'Argentina.¹⁸⁴

Il Ghetto si perpetua e persiste nel tempo, senza essere influenzato da tendenze sociali e forze politiche.

¹⁸³ Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 22.

¹⁸⁴ Wacquant, Loic. *Parias Urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio.* Buenos Aires: Editor Manantial, 2001.

*“I Ghetti non sono entità sociali autonome che contengono in sé il principio di riproduzione e di cambiamento”.*¹⁸⁵

*“Il ghetto è una ristrutturazione del sistema di forze-economiche, razziale e politico che spiegano la particolare configurazione di casta e di classe che incarna il ghetto”.*¹⁸⁶

Ci sono fattori esterni che riconfigurano il territorio sociale e simbolico nel quale i residenti del ghetto devono (ri) definire e fare lo stesso all'interno della forma collettiva del loro ordine interno, l'identità e la coscienza.

*“Lo Stato è a forma di monitoraggio contenimento oggi ... in enclavi di minoranza rovinosa (e nelle prigioni che sono state costruite a ritmo sorprendente negli ultimi dieci anni per assorbire gli occupanti più dirompenti)»*¹⁸⁷

La realtà del ghetto è fisica, sociale e simbolica. Il ghetto non è monotono, anzi mostra una certa varietà: chi abita nei ghetti non è semplicemente un corpo, sono persone diverse che cercano di guadagnarsi da vivere e di sopravvivere alle situazioni di oppressione in cui si trovano. Appartengono a un determinato ordine sociale in feroce competizione sia per le scarse risorse che per l'ambiente socialmente squalificato.

La parola ghettizzazione deriva dall'italiano ghetto, che a sua volta proviene dal veneto geto (che significa “ghisa”, un tempo prodotta dalla fabbrica del quartiere successivamente riservato agli ebrei). Ghetto sembrerebbe anche provenire dalla parola italiana borghetto e potrebbe inoltre significare gettare, espellere, buttare. Queste diverse etimologie concorrono a rafforzare l'idea di un luogo del borgo italiano, del quartiere abitato da minoranze che non possono lasciare questi confini senza autorizzazione. Tale accezione era un tempo riservata alle aree ebraiche in alcune città, soprattutto in Europa

¹⁸⁵Ibid. p. 40.

¹⁸⁶Ibid. p. 41.

¹⁸⁷Ibid. p. 37.

orientale. Durante la Seconda Guerra Mondiale, i nazisti hanno ricreato i ghetti, per lo più nella parte orientale occupata.

Le città prende un ordinamento di organismi ed ordini tra il corpo, la società e la struttura umana.

Per Bauman "altro" è la cosa strana e destabilizzante, perché minaccia l'ordine di rango sociale. E per controllare la differenza è ricorso a due strategie: la "fagica", consistente nel divorare, mangiare e avere nella società, che diventa un corpo con la stessa identità, e la "emica", consistente nell'espulsione, eliminazione o repulsione.

Riprendiamo di nuovo il discorso di Kristeva sull'abiezione, in questo caso con le fasi orale e fagica (anale) emica, quindi dei rifiuti corporali.

In questa maniera la formazione del ghetto sarebbe il modo di obiettare dalla società (. Bauman ci spiega la produzione dei 'rifiuti umani'.

"La produzione di 'rifiuti umani' o, per essere più precisi, i rifiuti umani (il "surplus" e "superfluo", vale a dire la popolazione di coloro che o non voleva essere riconosciuto, o non volle essere autorizzato a rimanere) sono una conseguenza inevitabile della modernizzazione e modernità compagno inseparabile.

Si tratta di un effetto collaterale inevitabile della costruzione di ordine (ogni ordine assegna ad alcune parti della popolazione esistente il ruolo di 'fuori posto', 'inadatti' o 'indesiderabile').¹⁸⁸

Il libro spiega che quando si chiedeva a Michelangelo come raggiungeva l'armonia delle sue sculture, lui rispondeva che eliminava i pezzi superflui, i residui. Non si può avere uno studio artistico senza una discarica.

Secondo Bauman:

"Il residuo è divino e satanico. È la levatrice di tutta la creazione il suo più formidabile

¹⁸⁸Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

ostacolo. Il residuo è sublime: un grande mix di attrazione e repulsione, che provoca una combinazione altrettanto eccezionale di rispetto e timore»¹⁸⁹

Secondo la teoria di Kristeva sull'abiezione, è ciò che disturba l'identità, il sistema e l'ordine, quello che non rispetta i confini, le posizioni, le regole, mentre ci rendiamo conto dell'importanza del residuo nel processo creativo. Oltre alla libertà della "trasgressione" del soggetto, l'abiezione fornisce una via di fuga dalla società e dall'ordine simbolico. Gli oggetti e gli esseri umani hanno una componente residuale. La paura del corpo, i comportamenti anti-sociali del corpo "sottoclasse".

"La macchina è prima di tutto una macchina sociale, è costituita da un corpo pieno e da uomini"¹⁹⁰

Dimostrando che l'uomo, così come lo conosciamo, è un animale sociale che vive in comunità.

II

*Mai la società attuale (1) potrà credere che ci siano
razze intere di uomini
che si sono decise a vivere di animali
e che per ciò stesso si sono viste spuntare degli
organi che permettono loro di sottrarre
la vita fluidica segreta dal corpo umano
nel Sig. Antonin Artaud,
padre degli uomini¹⁹¹*

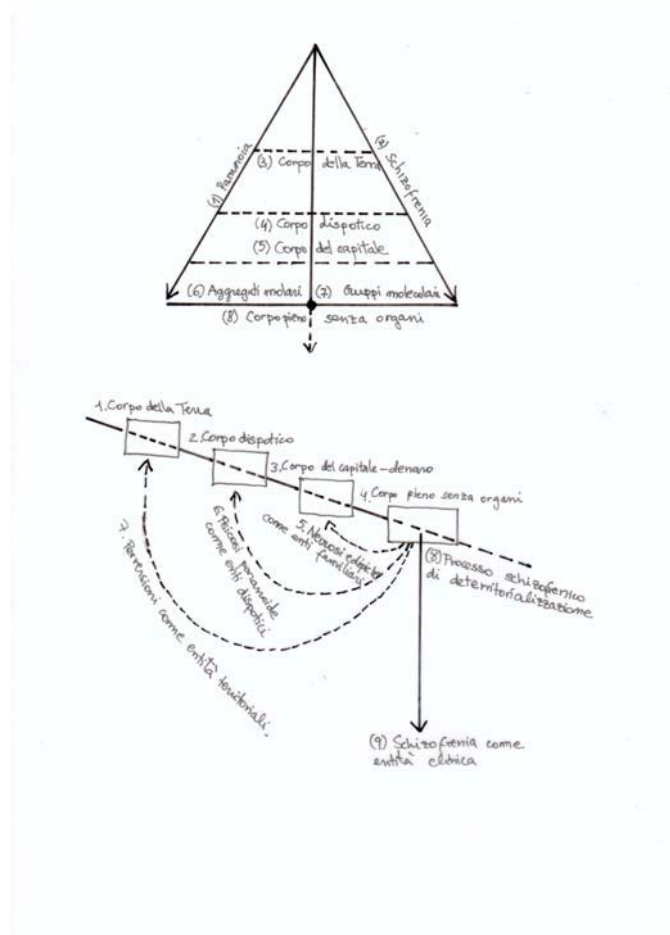
Così come per costituire una società servono dei corpi, devono esserci anche

¹⁸⁹Ibid. p. 16.

¹⁹⁰Ibid. p. 36.

¹⁹¹Artaud, Antonin. *Van Gogh: il suicidato della società*. Milano: Ed. Fundamentos, Biblioteca Adelphi, 1998, p.132.

degli esclusi.¹⁹²



¹⁹²Ibid. p. 292.

2.1.1. Abiezione sociale: mendicanti, prostitute, prigionieri

Storicamente, gli artisti sono stati sempre attratti dalle classi emarginate.

Nel corpo del condannato "[...] il terrore è, ad esempio, spesso la manifestazione della paura fisica, e le immagini di gruppo devono rimare impresse nella memoria degli spettatori, proprio come il segno sulla guancia o sulla spalla del condannato.»¹⁹³

Dal latino mendicitas, la mendicità è l'azione del mendicare.

La rappresentazione simbolica del mendicante è sempre con il corpo contorto, isolato, ripiegato su se stesso, a testa in giù.

I motivi più comuni che determinano questa condizione sono la mancanza di lavoro, menomazioni fisiche, la vecchiaia, organizzazioni criminali che impongono questo status, pigrizia o rifiuto di accettare l'assistenza sociale.

L'elemosina, tuttavia, può essere esercitata anche per libera scelta, come nel caso degli ordini mendicanti, i cui i membri fanno voto di povertà, rinunciando a qualsiasi tipo di proprietà o patrimonio, sia personale che pubblico, che mettono a disposizione della comunità religiosa a cui appartengono.

Vivono una vita semplice fatta di povertà, protetti dalla carità della gente, fedeli ai voti di castità e di obbedienza.

Gli ordini mendicanti nascono nel Medioevo nel XIII secolo, cercando di dare una svolta alla vita religiosa della Chiesa cattolica, coniugando la tradizione monastica basata sullo studio e la contemplazione, con la vita attiva del clero secolare e degli ordini militari e ospedalieri.

Ne è un esempio San Francesco d'Assisi, monaco modello, uomo capace di rinunciare a tutti i beni materiali, dedicando la sua vita a Dio con i voti di castità, obbedienza e povertà.

¹⁹³Foucault, Michel. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión. Criminología y Derecho*. Madrid: Siglo XXI, 2009. Traducción: *Surveiller et punir*, Gallimard.

Arrivando a Roma, ricevette l'opposizione di molti monaci e vescovi, che videro i fratelli francescani più come un gruppo di mendicanti che non di religiosi.

Tuttavia, Innocenzo III ne comprese lo spirito riconoscendo nel 1209 l'Ordine dei Frati Minori, come primo ordine mendicante.

Ai francescani si aggiunsero altri ordini: i cappuccini, i domenicani, gli agostiniani, i carmelitani scalzi o teresiani.

Non esiste molta bibliografia su questo tema. Lo scopo del nostro studio, però, è cercare le cause della povertà e dimostrare come essa, in generale, sia causata dal sistema, che anche avendo i mezzi per sradicarla, non lo fa.

Alla base ci possono essere problemi di lavoro, politiche sociali, instabilità, rapporti familiari, alcolismo e violenza.

Nelle definizioni tradizionali, il senzatetto si identifica con un individuo dedito all'ozio e ad una condotta asociale.

Il fannullone è senza obiettivi e soprattutto ha una forte individualità che non gli permette di essere integrato nella società.

Pochi anni fa il profilo sociodemografico del senzatetto nelle società dei paesi industrializzati era un uomo di mezza età, alla ricerca di lavoro. Si trattava spesso di persone sole, senza radici e dedite, in un varia misura, all'alcol.

Ora invece con l'abbassamento del tenore di vita, il profilo del senzatetto è cambiato: ha problemi di lavoro, droga, malattie psichiatriche, una famiglia che non può pagare l'affitto o con tutti i suoi membri disoccupati. Per capire il mendicante lo si deve studiare nel suo contesto fisico, economico e sociale.

Ci sono 3 modelli multidimensionali¹⁹⁴ che indagano le cause del fenomeno:

a) Modello di deficit strutturale: Jan Van der Ploeg ed Evert Scholte nel loro libro *Homeless Youth* hanno condotto uno studio approfondito sui giovani senzatetto nelle società occidentali a diversi livelli.

- individuale, in cui intervengono caratteristiche come il genere, l'etnia, la storia della vittimizzazione, le deficienze personali, ecc.;

¹⁹⁴Escudero Carretero, María J. *Mujeres sin hogar en Granada*. Un estudio etnográfico. Granada: Colección Feminae, Universidad de Granada, 2003, p. 37.

- di gruppo, in cui entrano in gioco la dimensione e la qualità delle reti sociali; comunitario o sociale, in cui si analizzano elementi di carattere strutturale come la disonibilità o l'assenza di mezzi di sussistenza e lavoro, la carenza di introiti.

b) Modello di stress: Norweeta Milburn e Ann D'Ercole hanno pubblicato un articolo intitolato «Homeless Woman. Moving toward a comprehensive model».

Le autrici definiscono lo stress come “un processo relazionale che avviene attraverso l'interazione di una circostanza minacciosa, e le risorse psicologiche e sociali di cui uno dispone per affrontare tale minaccia. Lo stress non risiede unicamente nella situazione o nella persona: nasce dalla loro interazione”.

Il modello ha tre elementi che si intersecano: le circostanze di esposizione allo stress nel corso della vita, l'interrelazione tra queste circostanze e le risorse psicologiche e sociali in grado di mediare l'impatto di questi fattori di stress. Milburn e D'Ercole segnalano tre circostanze stressanti esterne che possono diventare fattori di rischio:

- Instabilità residenziale, alloggi temporanei precari e povertà. La povertà non solo può portare le persone ad avere difficoltà a mantenere la propria casa, ma generalmente aumenta la loro vulnerabilità ad altri fattori di stress.

- la disoccupazione e un mercato di lavoro svantaggioso, perché le donne scelgono prevalentemente determinati posti di lavoro.

- Vittimizzazione: i senzatetto hanno subito con maggiore probabilità abusi ed altri eventi traumatici violenti nella loro vita rispetto a persone con fissa dimora. Altre circostanze esterne stressanti includono problemi di salute, violenza, discriminazione e privazioni emotive e materiali.

c) Modello de Shinn e Weitzman: è simile al modello di deficit strutturale ma con piccole variazioni. Esso analizza i fattori di rischio che interagiscono e

possono portare una persona alla perdita della casa o, per contro, alla sua salvaguardia. Si stabiliscono tre fattori di rischio che accomunano i senzateo: individuali, sociali e legati al contesto socioeconomico.

a) Individuali. Includono tre fattori relativi alle caratteristiche personali: sesso, età ed etnia che incidono su problemi come lo sfratto, la perdita di lavoro, la gravidanza, la tossicodipendenza, esperienze di violenza.

b) Sociali. Fanno riferimento sostanzialmente alla rete sociale che ognuno di noi ha, soprattutto famiglia e amicizie, e in alcuni casi con organizzazioni comunitarie come la Chiesa o altri tipi di associazioni.

c) Contesto socioeconomico. E' questo l'ambito più ampio in cui le autrici, seguendo McChesney, riconoscono le radici della crisi che non permette di accedere ai mezzi di sostentamento. Lo stato del mercato del lavoro, il tipo di stipendio, il livello di prestazioni sociali ma anche il modello demografico e di socializzazione sono elementi determinanti. Cause ed effetti sono strettamente interrelati e le conseguenze più diffuse sono la tossicodependenza e le gravidanze in età adolescenziale.

Le persone che vivono in realtà sociali ed economiche più depresse sono più vulnerabili alla perdita dei mezzi di sostentamento.

In questo contesto economico sempre più critico, la diversità delle persone, che finiscono per strada, aumenta enormemente.

Questo studio, però, non mette in discussione il sistema sociale che permette queste situazioni di marginalità estrema.

Il disincanto del modello sociale e l'allontanamento.

La povertà è un processo multidimensionale che coinvolge la mancanza di mezzi, l'esclusione e la disuguaglianza.

Le cause della povertà sono culturali e strutturali. La prima implica una distinzione tra povertà 'degnà' ed 'indegnà', intendendo per degna quella in cui

L'individuo compie continui sforzi per superarla, e 'indegna' quella associata ai fanulloni, alla pigrizia, a persone che si lasciano vivere.

Si identificano le seguenti cause:

a) Carenze materiali, educative, affettive: mancanza di occasioni di contatto, di possibilità economiche, di buona salute, di conoscenze, di capacità, di possibilità di godere di longevità e di una vita di qualità.

b) Povertà e disuguaglianza sociale. Il fatto che un gruppo non possa affermarsi, godere di benessere economico, non sia riconosciuto e non partecipi alla vita sociale a differenza di altri, implica distanza sociale tra categorie di individui, una disuguaglianza che comporta svantaggio.

c) Povertà ed esclusione sociale nascono anche dalla mancanza di scambi di idee e comunicazione con il resto della società.

Non avere accesso all'informazione significa non poter partecipare alla vita pubblica, non poter scegliere né decidere questioni che riguardano l'ambiente in cui si vive, non avere voce pubblica. Sperimentare l'esclusione per qualsiasi ragione è una forma di impoverimento personale.

Nel campo dell'arte esiste un'ampia gamma di contributi:

In pittura ad esempio: *'Gruppo di mendicanti'*, di Giacomo Ceruti, *'Famiglia di mendicanti'*, *'Due bambini mendicanti'*, *'Giovane mendicante'*, di Bartolomé Esteban Murillo.

Questo è un tema trattato ampiamente nella pittura barocca spagnola.

Picasso *'Il vecchio ebreo'*, *'Il tragico chitarrista cieco'*, *'Mendicanti lungo il mare'*, *'Le mani dei mendicanti'*, Oswaldo Guayasamín.

In scultura troviamo esempi contemporanei: *'Mendicanti con cani'* di Rafael R. Urrusti, *'Il mendicante'* di Simón González Escobar, *'Mendicanti con una tazza'*, *'Mendicante cecco'* di Ernst Barlach, *'Statua del Mendicante'* e *'Christ the Beggar'* all'Ospedale S.Spirito di Roma di Timothy Schmalz.

IL MENDICANTE

*«Mio è il mondo: come l'aria libero,
altri lavorano perché mangi io;
tutti si commuovono se affranto chiedo
un'elemosina per amor di Dio.*

[...]

*«Tutti sono miei benefattori,
e per tutti
prego Dio con fervore;
da villani e da signori
ricevo favori
senza stima e senza amore.*

*E non chiedo chi siano,
né mi obbligo
ad apprezzare;
solo le mie preghiere,
se le gradiscono;
dare l'elemosina
è un dovere.*

*Ed è un peccato
la ricchezza:
la povertà
santità:
Dio a volte
è mendicante,
all'avaro
da castigo,
perché gli nega
carità.*

*«Io sono povero e si dispiacciono
tutti al vedermi piangere,*

*senza vedere sono mie le loro ricchezze tutte,
che miniera inesauribile è il domandare.
Mio è il mondo: come l'aria libero.*¹⁹⁵

I detenuti sono rappresentati come un corpo chiuso, isolato, recluso.

Il Panoptico di Bentham è una figura architettonica che simbolizza il potere e si pone di fronte all'individuo 'anomalo' in modo tale da controllare e modificare il suo comportamento.

Questa tipologia di costruzione è caratterizzata da una forma esterna circolare.

Si riconosce questa tipologia di costruzione di forma circolare nelle periferie.

Questa costruzione circolare è divisa in celle che ne attraversano l'intera larghezza: hanno due finestre ognuna, una dà verso l'esterno per prendere luce, l'altra verso l'interno rivolta ad una torre centrale, nella quale si colloca una guardia che osserva e controlla gli individui rinchiusi nelle celle: pazzi, pazienti, condannati, operai o studenti.

A causa della retroilluminazione il prigioniero, la cui sagoma si staglia nella luce, può essere continuamente controllato dalla torre.¹⁹⁶

'*Celestina e sua figlia in carcere*', di Murillo e '*La ronda dei carcerati*' di Van Gogh ne sono un esempio. Queste opere raffigurano un gruppo di prigionieri che camminano in cerchio, sotto la sorveglianza delle guardie, all'interno delle alte mura di un carcere.

Nella casa correzionale «[...]il senso di internamento viene ridotto ad un ordine sociale oscuro che consente al gruppo di rimuovere gli elementi eterogenei o nocivi.

*L'internamento quindi diventa l'eliminazione spontanea degli asociali. L'epoca classica avrebbe neutralizzato, con freddezza efficace, le stesse persone che, non senza esitazioni o rischi, noi abbiamo distribuito tra carceri, case di correzione, ospedali psichiatrici o i gabinetti di psicoanalisti.»*¹⁹⁷

¹⁹⁵De Espronceda, José. *Grandes Poetas*. Orbis Fabbri, Poesía. El Mendigo. 1997. p. 32.

¹⁹⁶Almeda, Elisabet. Dossier: *Mujer y cárcel. Panóptico*, n° 2, Nueva Época, 2° semestre 2001, Virus Editorial, p. 133.

¹⁹⁷Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*. México D. F.: 1976, Continúa en la siguiente página.

Come sottolinea Foucault, l'internamento non svolge solo il ruolo negativo di esclusione ma anche quello positivo di organizzazione.

E' stato necessario porre una linea di demarcazione fra quello che era considerato il bene e il male, fra l'uomo accettato dalla società e quello punito.

Dal secolo XVI in poi gli uomini sono esiliati in luoghi dove avranno come compagna la follia. Formeranno così il mondo dell'irragionevolezza.

Uomo imprigionato che guarda suo figlio

*Quando ero come te mi hanno insegnato i vecchi
e così le maestre buone e miopi
che libertà o morte era una ridondanza
che veniva in mente in un paese
dove i presidenti camminavano senza comandanti.
Che la patria o la tomba era un altro pleonasmo
giacché la patria funzionava bene
negli stadi e nei pascoli.
In verità non sapevano un tubo
poveracci, credevano che libertà
fosse solamente una parola tronca
che morte fosse solo una parola piana
e carcere, per fortuna, una parola sdrucchiola.
Dimenticavano di mettere l'accento sull'uomo.
La colpa non era esattamente loro,
ma di altri più duri e minacciosi
e questi sì
come ci fregavano
nella pura repubblica verbale
come idealizzavano
la buona vita di vacche e latifondisti
come ci vendevano un esercito*

decimotercera reimpresión, 2011 (2 tomos). Fondo de Cultura Económica. Trad. de Juan José Utrilla, *Histoire de la folie à l'âge classique*. p.126.

*che beveva il suo mate nelle caserme.
Uno non sempre fa quello che vuole
uno non sempre può
per questo sono qui
che ti guardo e sento
la tua mancanza.
E' per questo non posso spettinarti il ciuffo
né aiutarti con la tabellina del nove
né bersagliarti di pallonate.
Tu sai già che ho dovuto scegliere altri giochi
e che ho giocato sul serio.
E ho giocato per esempio a guardie e ladri
e i ladri erano le guardie
E ho giocato per esempio a nascondino
e se ti scoprivano ti uccidevano
e ho giocato alle belle statuine
ed erano insanguinate.
Ragazzino anche sei hai pochi anni
credo di doverti dire la verità
perché non la dimentichi.
Perciò non ti nascondo che mi hanno dato delle scariche elettriche
che quasi mi esplodevano i reni
tutte queste piaghe, rigonfiamenti e ferite
che i tuoi occhi rotondi
osservano ipnotizzati
sono durissimi colpi
sono calci in faccia
troppo dolore perché te lo nasconda
troppo supplizio perché me ne dimentichi.
Ma è anche giusto che tu sappia
che il tuo vecchio è stato zitto
o ha imprecato come un matto
che è una bella maniera di tacere.*

*Che il tuo vecchio ha dimenticato tutti i numeri
(per questo non potrà aiutarti con le tabelline)
e pertanto tutti i telefoni.
E le strade e il colore degli occhi
e i capelli e le cicatrici
e in quale angolo
in quale bar
quale fermata
quale casa.
E ricordarsi di te
del tuo faccino
lo aiutava a tacere.
Una cosa è morire di dolore
e un'altra è morire di vergogna.
Per questo ora
mi puoi chiedere
e soprattutto
io posso rispondere.
Uno non sempre fa quello che vuole
però ha il diritto di non fare
quello che non vuole.
Piangi pure ragazzino
sono balle
che gli uomini non piangono
qui piangiamo tutti.
Urliamo, impuntiamoci, moccichiamo, strilliamo, malediciamo
perché è meglio piangere che tradire
perché è meglio piangere che tradirsi.
Piangi
ma non dimenticare.¹⁹⁸*

¹⁹⁸Benedetti, Mario. *Inventario Uno: Poesía 1950-1985*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 2008, p. 373.

Come dicevano i Padri della Chiesa, «le fogne sono necessarie per mantenere la pulizia dei palazzi».

Le prostitute sono il capro espiatorio di una società ipocrita, che dà il potere agli uomini di distinguere tra “donne rispettabili” e “donne perdute”.

Sono perseguitate dalla polizia, dall'umiliazione dei medici, sono frequentemente affette da alcolismo ed infezioni e hanno spesso superato la sessantina.

L'uomo ha bisogno della trasgressione, come sostiene Kristeva, perciò non può chiedere alla donna ufficiale – che ha scelto davanti alla società – di seguire certe pratiche sessuali (di cui lui si vergogna), o di porsi ad un livello di schiavitù femminile. Non a caso le prostitute che guadagnano di più sono proprio quelle specializzate nelle fantasie erotiche.

Tra i ceti sociali è proprio la borghesia ad avere molti tabù in campo sessuale, mentre tra le classi sociali più basse il sesso viene visto in maniera neutra.

Le prostitute scelgono questo mestiere perché sono malate o non riescono a trovare un lavoro. Allora cercano un mezzo per migliorare la propria condizione economica, ed ottengono i primi capitali da sfruttatori e maîtresse che acquisiscono, così, diritti su di loro.

La letteratura ha introdotto la figura dello sfruttatore che una donna deve avere per poter guadagnare, avere appoggio morale e protezione dai clienti.

Solitamente le meretrici si consolano tra donne, infatti c'è un tasso molto alto di prostitute lesbiche. Questo si spiega col fatto che non trovano piacere negli uomini, per i quali provano ripugnanza e cercano appoggio e consolazione tra donne.

Poiché nella società le prostitute sono viste come paria, esiste una grande solidarietà tra di loro, anche se a volte si vedono come concorrenti, provano gelosia, si insultano, però alla fine rimangono unite perché devono costruire una realtà alternativa per difendersi e recuperare la propria dignità.

Finora abbiamo parlato di prostituzione a basso livello. Esistevano, tuttavia,

anche prostitute colte, come le eterae (letteralmente dal greco ἑταίρα, hetaíra significa 'compagnia') dell'antica Grecia, donne libere e influenti, le cortigiane del Rinascimento o le Gheisce giapponesi.

Le prostitute si facevano incidere dal calzolaio una frase sulla suola di una scarpa, per scrivere a terra: ΑΚΟΛΟΥΘΙ, AKOLOUTHI («Seguimi!»)

Queste donne sono le muse di scrittori, pittori, scultori, poeti e sono usate come oggetti di desiderio.

Perché il loro corpo resti attraente devono lottare contro l'invecchiamento.

La cortigiana ha la reputazione di essere frigida¹⁹⁹, non deve provare piacere per l'uomo, altrimenti perde il controllo.

Sono state fatte sculture in suo onore come *'La Venere Capitolina'*, copia della *'Venere di Cnido'*, opera di Prassitele nella quale la hetera, Friné, è la modella, e si trova al Museo del Louvre.

'Vecchia prostituta stringendo il boccale di vino', secolo II a. C., Gliptoteca di Munich.

'Maschera di cortigiana Nuova Commedia', numero 39 della lista di Julio Pólux, secolo III a. C. o secolo II a. C., Museo del Louvre.

'Etera ed assistente al banchetto seduto su uno sgabello', terracotta di Mirina, c.25 a. C., Museo del Louvre.

Nella pittura possiamo trovare Joaquín Sorolla *'Nudo sul divano giallo'*, popolarmente conosciuto come *'La prostituta ubriaca'*.

Henri Toulouse-Lautrec, (l'amico delle puttane) Salone della Rue des Moulins.

William Hogarth, *'La carriera di una prostituta'*, (1732, tavoli distrutti, è noto per le copie registrate). È la prima delle sue opere morali. Nelle sue sei scene, la misera sorte di una ragazza di campagna, che ha iniziato una carriera di prostituzione in città, è seguita dall'inizio alla finale, con la morte e la malattia venerea, e il funerale senza cerimonie. La serie è stata un successo immediato.

¹⁹⁹De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo, Feminismos*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 2005, p. 729.

'Desengaños de las mujeres' (circa 1620, **Testo originale spagnolo**). Francisco de Quevedo:

*"Puto²⁰⁰ es el hombre que de putas fía,
y puto el que sus gustos apetece,
puto es el estipendio que se ofrece
en pago de su puta compañía.
Puto es el gusto y puta la alegría
que el rato puteril nos encarece;
y yo diré que es puto a quien parece
que no sois puta vos, señora mía.
Más llámenme a mí puto enamorado,
si al cabo para puta no os dejare;
y como puto muera yo quemado,
si de otras tales putas me pagare;
porque las putas graves son costosas,*

y las putillas viles, afrentosas".²⁰¹

Questo sonetto fa parte delle Aggiunte di Amberes al *Cancionero General*, 1573

*De cuantas coimas tuve toledanas,
de Valencia, Sevilla y otras tierras
iças, rabiças y colipoterras,
hurgamanderas y putaraçanas
de quantas siestas, noches y mañanas
me venían a buscar dando de zerras
las Vargas, las Leonas y las Guerras...*

²⁰⁰Puto significa omossessuale in questo caso.

²⁰¹De Quevedo, Francisco. *Poesía varia*. Edición de James O. Crosby. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2008, p. 545.

*las Méndez, las Correas y Gaitanas...,
me veo morir agora de penuria
en esta desleal isla maldita,
pues más a punto estoy que Sant Hilario.
tanto que no se iguala mi luxuria
ni a la de fray Alonso el Carmelita
ni aquella de fray Treze el Trinitario.*²⁰²

Arte de las Putas²⁰³ poema che la Inquisizione Spagnola proibì nel 1777.

*Bellísima Venus que el amor presides,
y sus deleites y contentos mides,
dando a tus hijos con abiertas manos
en este mundo bienes soberanos:
pues ves lo justo de mi noble intento
déle a mi canto tu favor aliento,
para que sepa el orbe con cuál arte las gentes deberán
solicitararte, cuando entiendan que enseña la voz mía*

*tan gran ciencia como es la putería.
Y tú, Dorisa, que mi amor constante
te dignaste escuchar, tal vez amante,
atiende ahora en versos atrevidos
cómo instruyo a los jóvenes perdidos,
y escucha las lecciones muy galanas
que doy a las famosas cortesanas.
Mas ya advertido mi temor predice
que al escuchar propuestas semejantes*

²⁰²Del Castillo, Hernando. *Cancionero General*, Tomo IV. Editorial Castalia, 2004.

²⁰³Fernández de Moratín, N. *Arte de las Putas, con ilustraciones*. Literatura Universal, Fontana. Barcelona: Ediciones Bronte, 2012, p. 17.

*tu modesto candor se escandalice;
pues no, Dorisa bella, no te espantes
que no es como en el título parece,
en la sustancia esta obra abominable.*

La letteratura spagnola è piena di riferimenti alla prostituzione, soprattutto nel secolo dei Lumi. Alcuni esempi sono: Camilo José Cela, de *"Izas, rabizas y colipoterras. Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón"*.

"Bola de sebo", de Maupassant, o *'Lumpen, marginación y jergonza'* di Alfonso Sastre.

La prostituzione è stata trattata anche nel cinema neorealista italiano.

Pier Paolo Pasolini: *"Mamma Roma"* (1962), in cui Anna Magnani interpreta la vita di una prostituta, Mamma Roma, che dopo il matrimonio con il suo protettore Carmine, cambia vita e va a vivere con il figlio Ettore, lavorando come fruttivendola.

Il passato, però, riemerge quando il protettore si ripresenta alla porta e obbliga la donna a tornare a prostituirsi. Ettore verrà a sapere della vera professione della madre e comincerà a delinquere.

Più edulcorata è la pellicola americana *"Pretty Woman"*, storia di una prostituta che conosce un miliardario e si ritira dalla professione.

Le norme penali e giuridiche in materia di prostituzione²⁰⁴ accentuano l'emarginazione di chi esercita questa 'professione'²⁰⁵. La prostituta è considerata un soggetto emarginato.

Soffre del rifiuto e della persecuzione della società, che usufruisce dei suoi servizi ma al tempo stesso li censura cinicamente creando nella donna un forte senso di svalutazione e inferiorità. La meretrice presenta un problema di identità personale, perchè riducendo il suo corpo a merce di consumo e desiderio, crea problemi al suo Io nella sfera sociale.

Il suo Io sociale deve infatti adattarsi alle istanze che provengono dal suo

²⁰⁴Rey Martínez, Fernando; Mata Martín, Ricardo; Serrano Argüello, Noemí. *Prostitución y Derecho*. Navarra: Thomson Aranzadi, 2004.

²⁰⁵Santamaría, Ana y otras. *La prostitución de las mujeres*. Fundación Solidaridad Democrática, Serie Estudios 17. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, 1988.

reciproco maschile:

«dovete capire che coloro che sono con noi sono i più spregevoli, perché un uomo normale, un uomo come Dio comanda, ha un'altra categoria di donne per andare a letto, noi siamo sulla strada, siamo di strada e niente di più.»²⁰⁶

La contraddizione fra libertà e bisogno, che sente la prostituta attraverso la vendita del proprio corpo, è immensa: vive in una società che valuta il denaro, ma svaluta le persone. Per questo la vendita del proprio corpo risulta alienante per la donna.

«L'irruzione dell'altro nel corpo della prostituta può essere traumatica e ha conseguenze importanti sulla psicologia e sull'identità personale.»²⁰⁷

La cura del corpo è condizionata dal trattamento da parte del cliente, che non sempre avviene in condizioni igieniche, psicologiche o fisiche adeguate.

La lavoratrice del sesso protegge il suo corpo dall'appropriazione e dall'annullamento dell'Io.

Ci sarà sempre una parte di sé che proteggerà dal cliente. Questa delimitazione crea una territorializzazione del corpo con la costruzione di uno spazio inviolabile e inaccessibile che appartiene solo a se stessa.

Le prostitute vivono altri ruoli conflittuali: hanno problemi con la figura femminile.

La meretrice non si identifica certamente con l'angelo del focolare ed esiste un forte conflitto tra l'Io-madre e l'Io-prostituta, che deve nascondere questo ruolo ai suoi figli per proteggerli della vergogna, e dar loro la possibilità di una vita migliore.

«La prostituta che per soddisfare i suoi bisogni essenziali consegna e vende il suo corpo, proprietà indivisibile e profondamente intima, produrrà un ragionamento in cui il suo bene più prezioso (il-corpo-identità) risulterà frammentato e lei si identificherà con la

²⁰⁶Ibid. p. 28. [Traduzione: autore].

²⁰⁷Ibid. p. 30. [Traduzione: autore].

parte autonoma e non mercificata.»²⁰⁸

Il diritto penale sessuale spagnolo è molto moralista, ancor di più lo è la giurisprudenza.

²⁰⁸Ibíd. p. 32. [Traduzione: autore].

2.1.2. Abiezione sessuale: gay, transessuali ed ermafroditi

«Quando l'omosessualità non è soffocata in circuiti regolati da tabù rigorosi, è spesso istituzionalizzata in modo celebrativo. I Kivai della Nuova Guinea chiedono che i loro giovani siano sodomizzati durante i riti della pubertà, per essere rafforzati. Stessa cosa fanno i Papúes e i Kerakis "perché i giochi di virilità sono necessari alla crescita dei bambini».

Le pratiche di carattere omosessuale, rappresentate con così tanto rispetto, non sono solo prerogativa dei "popoli primitivi": anche gli ebrei praticavano la fellatio religiosa che sopravvisse alla cattività di Babilonia»²⁰⁹

È comprovato che quando in una società gli uomini sono obbligati per legge a praticare l'omosessualità prima di sposarsi, poi l'abbandonano dopo averla soddisfatta.

Invece laddove l'omosessualità è una libera scelta di vita, è molto difficile che scompaia col tempo.

L'omosessualità è l'attività sessuale che si manifesta tra persone dello stesso sesso, ma l'inversione dell'orientamento sessuale è regolata dai ruoli maschili.

La società stabilisce che il ruolo aggressivo debba essere maschile e quello sottomissivo-ricettivo femminile.

Un assioma non confermato dal mondo animale dove, ad esempio, quando le mucche non sono in calore, e non vogliono accettare un maschio, possono montare altre mucche in calore.

La differenza tra animali ed esseri umani è che questi sono assolutamente coscienti del genere della loro coppia sessuale.

Nelle coppie eterosessuali si fa costantemente un'inversione di ruoli mantenendo un equilibrio tra aggressione e sottomissione, anche attraverso il corpo, i movimenti e le posizioni. Soltanto le persone di basso ceto sociale continuano a pensare a scene sessuali primarie.

«L'omosessualità in tutte le sue varianti indica sempre che gli attributi dello stesso sesso

²⁰⁹Tripp Esquire, C.A. *La cuestión homosexual*. Nuevos Temas. Madrid: 1978, *The Homosexual Matrix*. Traducción de Rafael Lassaletta. p. 95.

hanno acquisito un significato erotico. Non importa come o quando accade, ogni individuo percepisce una mancata corrispondenza tra le proprie caratteristiche in potenza e quelle in atto in un dato momento e, come potrebbero essere, sviluppandosi con alcune integrazioni; da qui, quindi, la lotta per colmare questa distanza.

Negli elementi essenziali, la ricompensa ricercata nella complementarità di omosessuali ed eterosessuali è uguale: il possesso simbolico degli attributi di un compagno, con lo scopo di soddisfare se stessi, dà l'illusione di complementarità»²¹⁰

La fisiologia certamente aiuta a raggiungere questa inclusione attraverso la bocca, l'ano, i genitali, i capezzoli maschili e femminili che sono sensibili ed importanti.

Altri elementi significativi in questo tipo di rapporto sono la resistenza e la tensione.

Questi riflettono l'opposizione che gli omosessuali incontrano nella società, che essi trovano molto eccitante. Raggiungono così una tensione che dà piacere sessuale. La consapevolezza della posizione di un corpo come oggetto è comune a tutti i rapporti umani.

Ci sono essenzialmente quattro sistemi di difesa per negare la propria omosessualità:

La difesa del ruolo di genere: molti uomini vogliono stare con altri uomini per mantenere un ruolo maschile davanti a se stessi, avendo cura della propria immagine virile, preferendo avere un ruolo dominante nel coito, senza essere penetrati.

E' un modo per cercare scusanti e credere che quello che fanno non è omosessuale.

Nell'arte erotica della Grecia, si rappresenta l'elemento ricettivo più piccolo e con colori più chiari per coloro che non hanno un atteggiamento femminile.

La difesa dell'innocenza personale: in questo caso l'individuo pensa di non essere lui a creare la situazione, attribuendo all'altro il comportamento

²¹⁰Ibíd. p. 124.

omosessuale. Come un tempo sostenevano i teologi, sono le donne ad essere cattive perché incitano al peccato.

La difesa del 'soltanto ora': ci sono persone che praticano l'omosessualità in giovinezza per lasciarla quando trovano la persona eterosessuale desiderata.

La difesa dell'amicizia speciale: in questo caso gli omosessuali prestano più attenzione al vincolo sociale ed intellettuale che al sesso.

L'effeminatezza è tutto quello che ricorda i gesti femminili ed sempre è stata tabù. I movimenti corporei femminili devono essere aggraziati e morbidi, mentre quelli maschili rigidi e duri.

Ci sono quattro tipi di effeminatezza: Nelly, Swish, Blasé e Camp.

- Nelly (checca): il soggetto ha movenze e atteggiamenti nettamente femminili, i suoi gesti corporei sono morbidi come quelli delle donne ed ha una femminilità casuale e spontanea.
- Swish (effeminato): l'individuo si esprime attraverso gesti rapidi ed più femminile delle donne.
- Blasé (gestualità da regina): il soggetto ha il controllo di sé e domina come le regine.
- Camp (affettato): troppo teatrale, molto forzato come i comici che fanno una mescolanza tra gesti femminili e maschili, come Charles Chaplin, Benny Hill, Fiorello, Chiquito de La Calzada, o donne con atteggiamenti maschili, come Luciana Littizzetto.²¹¹

Gli spettatori non li prendono sul serio e ridono. Questo è un esempio di inversione forzata.

Si può notare questo fenomeno anche nella religione, specialmente in quelle monoteiste, dove Dio può apparire ermafrodita, asessuato, grosso o vestito con abiti femminili e sempre celibe. Vestiti con ampie tuniche nelle tribù della Siberia e del Nordamerica, i Santi potevano avere spose maschiline o femminee, così come facevano gli sciamani o i rabini.

²¹¹ "Che tempo che fa". Rai 3
[en línea] <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-9fd7ff0b-477e-4e70-84d...>
(Consulta: 12/08/2012).

Anche nel folklore popolare gli uomini vestiti da donna²¹² sono considerati benevoli come nel *'La Moma i els Momos'*. La rappresentazione della virtù e dei sette peccati capitali (superbia, avarizia, lussuria, invidia, gola, ira e accidia) è una danza nella quale la Virtù lotta e alla fine trionfa.

La Virtù o il Moma, personaggio centrale della danza, appare come una figura femminile vestita di bianco, con il viso completamente coperto da un velo e da una maschera, anch' essa bianca. Porta in testa una corona d'oro con fiori bianchi, indossa guanti bianchi e porta nella mano destra un ventaglio, mentre nella mano sinistra regge uno scettro d'oro sormontato dallo scudo della città. I Momos hanno una camicia di velluto rosso e pantaloni neri e gialli, calzini bianchi e sandali di sparto, in testa portano un cappello colorato che rappresenta una maschera di drago o di orso bruno, e in mano hanno una canna. E' una danza religiosa ad alto contenuto simbolico che ben si adatta all'ambiente religioso della festa del Corpus Christi.

La figura del Moma, che curiosamente é sempre un uomo, è insieme al "Cirialot", la più nota rappresentazione del Corpus Christi di Valencia. Le donne con fattezze maschili sono considerate invece streghe.

Come emerge da uno studio di Wallder Pomeroy, la maggioranza dei travestiti è esclusivamente eterosessuale, i trans raramente hanno interesse per l'omosessualità.

I pregiudizi sociali, che vedono gli omosessuali come viziosi, sono ancora un forte impedimento alla loro partecipazione alla vita politica, in società conservatrici dove vige ancora il valore della famiglia perfetta.

Altre volte gli omosessuali sono utilizzati come sintomo di finta modernità. Negli Stati Uniti l'atteggiamento verso di loro varia dalla persecuzione all'indifferenza. D'altronde gli stessi omosessuali si condannano tra di loro e sono esclusi dalla vita del governo, perchè potrebbero essere esposti a ricatti. In Gran Bretagna e negli Gli Stati Uniti però le posizioni piu elevate nei servizi di spionaggio e nella diplomazia sono state nelle loro mani.

E' dimostrato che Hitler nell'eliminare gli omosessuali dai servizi segreti abbia

²¹²“Los gigantes y cabezudos” sono un altro esempio fuori dalla struttura in legno sono coperti con le gonne.

perso molte informazioni. Nella seconda Guerra Mondiale, infatti, le informazioni dei marinai omosessuali furono determinanti per acquisire una posizione di vantaggio.

Le persone di livello culturale più alto, invece, non prendono in considerazione la sessualità dei loro colleghi.

«Le voci emancipate degli esclusi, transessuali e intersessuali, si esprimono in richieste per costruire un genere terzo o quarto»²¹³

La cultura Occidentale ha una visione duale della realtà sessuale, anche trovandosi in conflitto con quanto detta la biologia. Esiste il sistema di sesso e di genere, però a volte l'evoluzione della conoscenza scientifica può contribuire alla realizzazione dell'utopia intellettuale sulla quale si può innestare l'utopia politica. Cosa facciamo con il transgender, il queer, gli studi di genere,

«senza uno spazio giuridico che riconosca una posizione intermedia fra i due estremi stereotipati 'maschio/femmina' imposti dal sistema che, quindi, legalmente esclude le persone transgender, considerando che la maggior parte di loro (di cui non siamo in grado di specificare il numero), non ha nella vita una vera identità riconosciuta di genere, e sostiene di essere donna o uomo, oppure donna o uomo transessuale o transgender, perché legalmente non ha altra scelta che rispettare il sistema binario di genere.»²¹⁴

Così come è stato fatto nel caso di interventi chirurgici genitali, dovrebbe essere introdotta anche una legge che disciplini la registrazione di rettifica del genere, senza richiedere la registrazione del sesso ai transessuali che preferiscono mantenere i loro genitali, svincolandosi dalle loro preferenze anatomiche, per non essere forzati ad entrare in quel 'terzo genere' legalmente riconosciuto. Per i trans avere un' apparenza femminile è fondamentale e si impegnano per ottenere risultati in questo senso. Devono depilarsi tutto il corpo, prendere

²¹³Nieto Piñeroba, José. *Transsexualidad, intersexualidad y dualidad de género*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2008. [Traduzione: autore].

²¹⁴Ibid. p. 17. [Traduzione: autore].

ormoni, intervenire sul pomo di Adamo. Devono imparare i movimenti e cambiare la voce per onorare la nuova identità che hanno scelto.

La letteratura sulla transessualità sta cercando di eliminare la patologia e la psichiatrizzazione di questa condizione, opponendosi alla medicina che fa apparire i trans come persone con problemi mentali, definiti 'disforia di genere'. Forse in futuro si potrà eliminare la transessualità dai manuali di psichiatria come già è successo con l'omosessualità.

Quando si vogliono cercare le cause mediche nel cervello transessuale si usa questo argomento:

«in un'area del cervello, BST, conosciuta come nucleo basale della stria terminalis (scanalatura terminale), la parte centrale (BSTc) è più grande negli uomini che nelle donne eterosessuali; analogamente è stato notato che la scanalatura in questione non differisce statisticamente di forma in modo significativo tra uomini eterosessuali e omosessuali e che risulta sempre maggiore in uomini omosessuali rispetto alle donne eterosessuali. Questo è essenziale per la spiegazione biomedica del rapporto tra i sessi.»²¹⁵

Certamente la società accetta una chirurgia di modificazione genitale, però, più facilmente al femminile per la semplice ragione che è più facile fare una vaginoplastica che una falloplastica, molto più costosa e difficilmente accettata dalla società.

La chirurgia genitale in transessuali FtM (da donna a uomo) solitamente ha risultati deleteri. Per questo motivo i dottori hanno ideato una diversa tecnica di impianto peniero, chiamata scientificamente "metoidioplastica".

«La falloplastica è un intervento di costruzione del pene con pelle e muscoli di diverse parti del corpo: cosce, braccia e addome. In linea di principio si poteva usare anche una parte di nervi del paziente in modo che il neopene una volta impiantato rimanesse rigido. Pur essendo di tessuto naturale, il lembo a forma di pene resta comunque artificiale: è un pene da un punto di vista erogeno, insensibile al tatto, incapace di

²¹⁵Ibíd. p. 73. [Traduzione: autore].

produrre erezioni (a meno che non venga inserita all'interno una protesi; in questo caso rimane sempre in posizione "semi-eretta"), di eiaculare e di urinare.

Siamo quindi di fronte ad un pene non funzionante. Da un punto di vista estetico, invece, per la sua forma, il lembo soddisfa le condizioni che rievocano il pene per forma e posizione. Lohstein (1983) definiva l'aspetto del neopene grottesco; inoltre informava di un caso in cui un neofallo appena costruito si era staccato dal corpo del transessuale, creandogli un'ansia tremenda. In definitiva il neopene è un dispositivo collegato al corpo, che denota i genitali della mascolinità ma è al tempo stesso un segno caricaturale degli stessi»²¹⁶

Con la metoidioplastica, invece, si raggiunge un allungamento del clitoride, dopo un trattamento a base di testosterone. In questo caso il clitoride funziona come pseudo pene e produce erezioni.

Le persone trans con le loro neovagine, neopeni, impianti mammari o mastectomie, sono sottoposti ad una ricostruzione fisica in sala operatoria ma non ad una ricostruzione psicologica.

Coloro che non possono permettersi un'operazione chirurgica sono maggiormente soggetti alla condanna con l'isolamento e l'ostracismo sociale.

Nel campo della psicoanalisi, Lacan spiega che è sbagliato e riduttivo identificare 'l'invidia del pene' semplicemente con un organo, senza analizzare la misoginia alla base del discorso.

Per Dreger siamo davanti a corpi incompleti e non differenziati.

Così le cosiddette deviazioni, sono considerate generatrici di pluralità e gli individui con identità plurale rimandano al discorso filosofico di Rimbaud e alle molteplicità dell'Io. La sovrabbondanza delle linee divisorie dell'identità, travalica la rigidità del genere e ci fa avvicinare un'altra volta al discorso della trasgressione di Kristeva.

Gender identity disorder (disordine dell'identità di genere):

²¹⁶Ibid. p. 149. [Traduzione: autore].

Intersessuali, ermafroditi o pseudoermafroditi sono esempi di polimorfismo e sono oggetto di studio da parte della psicologia evolutiva, dato che i geni si riferiscono alla scienza e all' ambiente. Nell'intersessualità la genetica sarebbe sufficiente per capire la diversità che invece la cultura nega.

«Il modello biomedico occidentale, sollecitato ad accogliere la variazione cromosomica di intersessualità, ha eliminato la pluralità intersessuale riducendola a un minimo binario. La chirurgia è responsabile della trasformazione dell'anatomia dei genitali ambigui. I genitali maschili con aspetto "femminile" (sindrome di Morris), e i genitali femminili con aspetto "maschile" (sindrome adrenogenitale), possono essere modificati, per eliminare l'ambiguità che li caratterizza, seguendo il protocollo biomedico sia con trattamenti ormonali che chirurgici, in situazioni che non rappresentino alcun rischio per la salute. Gli intersessuali diventano così uomini e donne a pieno titolo»²¹⁷

Secondo Money, il genere si impara come una lingua, perciò i bambini di non oltre due anni si fanno crescere come uomini o donne attraverso l'apprendimento culturale. Questo elimina, in età adulta, le cause della depressione e le tendenze al suicidio. Gli intersessuali vogliono fare riconoscere il loro polimorfismo genetico, in modo da essere accettati e non più stigmatizzati. L'antropologia culturale ha evidenziato come in società non occidentali si trovano esempi di questo tipo che vengono giudicati diversamente a seconda dei propri parametri culturali.

I Navajo del Nuovo Messico, riconoscono più generi sessuali. Il nome usato per il terzo genere è Nadle, lo stesso utilizzato per riferirsi ai transessuali. Ma c'è una differenza tra il vero Nadle (ermafrodita) e quello che vuole esserlo, il travestito. Le famiglie che avevano un nadle fra di loro erano molto rispettate e considerate fortunate. I rapporti sessuali avvenivano soltanto con uomini che si dovevano vestire e atteggiare da donne. Venivano considerati esseri sacri.

Per i Pokot era tutto il contrario: avere un intersessuale in famiglia era una

²¹⁷Ibíd. p. 47. [Traduzione: autore].

disgrazia, però in quanto figlio di Dio, non poteva essere ucciso. Veniva chiamato Sererr e non era considerato persona, non poteva avere alcuna esperienza sessuale e non era considerato sacro.

Nella Repubblica Dominicana i Guevedoche vengono studiati dal punto di vista biomedico, e la loro società accetta il terzo genere:

*«Sono ermafroditi per la mancanza dell'enzima 5-alfa reduttasi, che interferisce nei corretti dosaggi di diidrotestosterone. La conclusione alla quale si arriva è che il cervello dell'embrione nell' utero materno, del neonato e del bambino in età di pubertà, soggetto a livelli normali di testosterone, contribuisce sostanzialmente alla formazione dell'identità del genere maschile».*²¹⁸

Nella società sambia della Melanesia «kwolu-aatmwol», gli omosessuali sono accettati come donne, mai come uomini, ed anche per la loro società rappresentano un terzo sesso. Si deve ad Edgerton il cambiamento della terminologia da 'ermafroditi' a 'intersessuali'.

²¹⁸Ibíd. p. 52. [Traduzione: autore].

2.1.3. Abiezione in ruoli sociali (madre assente-aberrante-nella società):

la surrogata è cattiva culturalmente, la Cenerentola

La nostra società non accetta la matrigna. Sibylle Birkhäuser-Oeri (discepola di Jung), analizza nel suo libro « *La chiave d'oro* » questi fatti.

La madre-matrigna dal latino *matrastra*: seconda moglie del padre, o attualmente famiglia ricostituita o famiglia patchwork. Sono molto presenti nelle fiabe, ma in forma simbolica: la figura della matrigna (malvagia) è per la psicologia analitica di Carl Gustav Jung una forma archetipica, con tratti distruttivi che compaiono nella letteratura per l'infanzia:

Fratello e sorella (Fratelli Grimm), *Hansel e Gretel* (fratelli Grimm), *Cenerentola* (Charles Perrault), *Biancaneve* (Fratelli Grimm), *I tre omini del bosco* (fratelli Grimm), *La sposa bianca e la sposa nera* (Fratelli Grimm), *Carissimo Roland* (Fratelli Grimm).

Le matrigne hanno in molte fiabe il ruolo di cattiva, di distruttore dell'armonia familiare, sono l'opposto della madre.

Raramente un patrigno malvagio appare nelle fiabe, come ne *Il diavolo con i tre capelli d'oro*.

La madre è considerata in questo libro come la potenza del destino, l'inevitabile, che è rappresentato dal filo. Madre e figlia sono unità indivisibile, lo si osserva anche come madre natura e Madre letale.

*“La madre nega nella figlia la propria fonte di vita, il suo essere più essenziale”*²¹⁹

Che, se non si accetta, si converte in cadavere-cadere, a seconda della tipologia di Kristeva, la madre oscura diventa l'incarnazione della morte.

Nelle fiabe la madre regala all'eroe il gomito ed indica la strada giusta.

Nella *Bella Addormentata* lei si punge con un fuso, per colpa dell'oscura figura

²¹⁹Birkhäuser-Oeri, Sibylle. *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Madrid: Turner Noema, 2010, p. 42 *Ibid.* p. 51. [Traduzione: autore]. 43 *Ibid.* p. 277. [Traduzione: autore].

materna.

È quasi sempre raffigurata come una trinità: le tre Moire, Cloto, Lachesi, Atropo e anche Demetra, Persefone ed Ecate.

In Biancaneve, c'è la matrigna avvelenatrice, il veleno è una cosa per l'organismo del corpo che non può tollerare.

Come diceva Artaud il corpo senza organi, che lo putrefanno:

“Il corpo è il corpo / solo / e non ha bisogno di organi, il corpo non è mai un organismo / gli organismi sono nemici del corpo [...] nasconde una funzione parassitaria / destinata a dare vita ad un essere che non dovrebbe esistere»²²⁰

Nelle storie di streghe spesso mescolano il veleno con il cibo - fase orale- della abiezione. Pretende di aiutare, ma l'effetto è opposto.

Nella fiaba di *Carissimo Roland*, la matrigna, credendo di mozzare la testa alla sua figliastro, la taglia invece alla sua figlia vera. In questa fiaba la matrigna è un'autentica strega.

In *Cenerentola* il padre è benestante, la matrigna cattiva, come anche le sorellastre. Lei deve fare tutti i lavori di casa, ma sua madre, morta, la aiuta. Cenerentola pianta sulla sua tomba del riso, da cui nasce un albero (che rappresenta Madre Natura), dove si poggia un uccellino bianco, che ogni volta che esprime un desiderio, le getta quel che ha desiderato. Si celebra un ballo nel quale il principe cerca una sposa, ma Cenerentola è costretta a rimanere a casa, mentre le sue sorellastre ci vanno. Per tre volte deve separare le lenticchie che la matrigna ha buttato nella cenere, ma le colombe la aiutano e anche l'albero (madre creativa), che fa apparire un bellissimo vestito. Il principe ne rimane affascinato, ma lei non gli rivela la sua identità e perde una scarpetta. Quando il principe cerca la donna che possa calzare la scarpetta, la matrigna cerca di ingannarlo, prima tagliando il calcagno ad una figlia, poi le dita del piede all'altra. Gli uccelli svelano l'inganno e portano il principe da Cenerentola, che riuscirà a calzare la scarpa.

²²⁰Ibíd. p. 277. [Traduzione: autore].

La matrigna non si sente male nel mutilare il corpo delle proprie figlie, per soddisfare i suoi desideri, e così entrare nel sistema, simbolico, che ha creato per loro.

Cenerentola è la koré, che dal punto di vista mitologico, non si può separare della madre.

"Perche l'uomo comune ignora fino a che punto può arrivare il vizio di avere un corpo e servirsene"²²¹

*La mamadre
Memoriale di Isla Negra*

*La Mamadre, ecco che arriva
con zoccoli di legno. Ieri
soffiò il vento del polo, si sfondarono
i tetti, crollarono
i muri e i ponti,
l'intera notte ringhiò con i suoi puma,
ed ora, nel mattino
del sole freddo, arriva
la mia mamadre, signora
Trinidad Marverde,
dolce come la timida freschezza
del sole delle terre tempestose,
lanternina
minuta che si spegne
e si riaccende
perché tutti distinguano il sentiero.*

²²¹Ibíd. p. 257. [Traduzione: autore].

*Oh, dolce mamadre
mai ho potuto
dire matrigna,
la mia bocca trema a definirti,
perché appena
fui in grado di capire
vidi la bontà vestita di poveri stracci scuri,
la santità più utile:
quella della farina e dell'acqua,
e questo fosti: la vita ti fece pane
e lì ti consumammo
nei lunghi inverni desolati
con la pioggia che grondava
dentro la casa
e la tua ubiqua umiltà
che sgranava
l'aspro
cereale della miseria
come se tu andassi
spartendo
un fiume di diamanti.*

*Ahi, mamma, come avrei potuto
vivere senza ricordarti
ad ogni mio istante?
Non è possibile. Io porto
il tuo Marverde nel mio sangue,
il cognome
di quelle
dolci mani
che ritagliarono da un sacco di farina
le brachette della mia infanzia,
di lei che cucinò, stirò, lavò,*

*seminò, calmò la febbre,
e, quando ebbe fatto tutto
e ormai potevo
reggermi saldamente,
si ritirò, cortese, schiva,
nella piccola bara
dove rimase in ozio per la prima volta
sotto la dura pioggia del Temuco.*²²²

MADRASTRA NADA

*Madrastra nada
desde tu vientre crecen
los límites viajeros
y en tus adentros
los rincones del espacio conocido
desde planetarios japoneses
fantasías
de novelistas domingueros
y músicos concretos
(creen en el miedo de los cometas al cruzarse
con la berlina del capador de astros)*²²³

Μητριά πατρίδα

Βγάλαμε τα κόκαλα βιαστικά από το κοιμητούργιο του νεκροταφείου. Άλλα σε ξύλινα κασόνια, άλλα σε σακούλες της ζάχαρης, τα περισσότερα χύμα. Μόλις ακούγονταν τ' αεροπλάνα, τρυπώναμε μέσα. Βαριά μυρουδιά μούχλας, σάπιος αέρας. Έξω πέφτανε βόμπες, έτρεμε ο τόπος, κάναμε το σταυρό μας μικροί μεγάλοι.

²²²Neruda, Pablo. *Antología General*. Real Academia Española, Edición Conmemorativa. Asociación de Academias de la Lengua Española, p. 372.

²²³Vázquez Montalbán, Manuel. *Poesía Completa 1963-2003*. Memoria y Deseo. Barcelona: Península, 2008, p. 368.

Από μέρα σε μέρα τα πράγματα αγρίευαν. Οι αντάρτες πέρα δώθε όλο φούρια, τ' αεροπλάνα έρχονταν συχνότερα. Είδαν κι απέιδαν ο κόσμος, ανεβήκαμε στο βουνό, στη Λακκότρυπα. Ανάψαμε φωτιές οι γυναίκες, βάλαμε να μαγειρεύουμε, ο καπνός ανέβαινε ως τον τρούλο, ζαλίζονταν τα περιστέρια. Όσα πέφτανε, τα μαγειρεύαμε επιτόπου. Τ' άλλα φτερούγιζαν τρομαγμένα, τα κυνηγούσαν με κουβέρτες, σεντόνια, ώσπου φύγανε τα ζωντανά του Θεού.

Του πάππου σου τον έδερναν θέρμες, δεν μπορούσε ν' ανεβεί, τον άφησαν χαμηλά στο μονοπάτι με το ξυλοκρέβατο. Μας έστειλε να κατεβούμε κι εμείς. Κατεβήκαμε κακήν κακώς μες στη νύχτα. Ψηλά γινόταν μάχη, πηχτό βουητό, μπουμπουνητά κάθε τόσο. Εμείς στο δρόμο χαμένοι. Διάβηκαν κάτι αντάρτες, μας βάλαν μπροστά, περάσαμε το σύνορο ξημερώματα.²²⁴

Patria Matrigna

Abbiamo preso le ossa dell'ossario nel cimitero di fretta. Alcuni in scatole di legno, alcune in sacchi di zucchero, la maggior parte comunque.

Non appena si sentivano gli aerei, entravamo dentro. Forte odore di muffa, l'aria marcio. Al di fuori delle bombe, scuotendo il posto, ci segnavano giovani e meno giovani.

Di giorno in giorno le cose sono peggiorate. I combattenti da qui laggiù molto arrabbiati, gli aerei venivano più spesso. La gente li vide e li volevano, saliamo sul monte, a Lakótripa.

Le donne accesero il fuoco, abbiamo iniziato a cucinare, il fumo saliva fino alla cupola, i piccioni erano storditi. Quelli che cadevano, li abbiamo cucinati lì. Le altre lambivano spaventate, le inseguivano con coperte, lenzuola, fino a quando se ne sono andate le creature di Dio.

A tuo nonno saliva la febbre, non poteva salire, l'hanno lasciato indietro nel percorso, sulla barella di legno. Lui ci ordinò? di andare giù. Siamo scesi in

²²⁴Ganás, Mijalis Γκανάς, Μιχάλης. 1981. Μητριά Πατρίδα Αφηγήματα. Edición Μελάni. p. 152 (όπως τα θυμάται η μάνα μου).

cattive vie di notte. Sopra la battaglia infuriava, una grande confusione, tuoni ogni volta. Noi sulla strada, persi.

Passarono alcuni combattenti, ci mettemmo in marcia, avevamo passato il confine all'alba. (Come lo ricorda mia madre)

Convite burlesco de Jorge Manrique a su madrastra. (Elvira de Castañeda)

I
*Señora muy acabada:
tened vuestra gente presta,
que la triste hora es llegada
de la muy solemne fiesta.*

*Cuando yo un cuerno tocare,
moveréis todas al trote,
y a la que primer llegare, (sic)
de aquí le suelto el escote.*

II
*Entrará vuestra merced,
porque es más honesto entrar,
por cima de una pared
y dará en un muladar.
Entrarán vuestras doncellas
por bajo de un albollón,
hallaréis luego un rincón
donde os pongáis vos y ellas.*

III
*Por remedio del cansancio
de este salto peligroso,
hallaréis luego un palacio
hecho para mi reposo;*

*sin ningún tejado el cielo,
cubierto de telarañas,
ortigas por espadañas,
derramadas por el suelo.*

IV
*Y luego que hayáis entrado,
volveréis a mano izquierda;
hallaréis luego un estrado
con la escalera de cuerda;
por alcatifa una estera;
por almohadas, albardas
con hilo blanco bordadas,
la paja toda de fuera.*

V
*La cama estará al sereno,
hecha a manera de lío
y un colchón de pulgas lleno
y de lana muy vacío;
una sábana no más
dos mantas de lana lucia,
una almohada tan sucia
que no se lavó jamás.*

VI

*Asentaréis en un poyo
mucho alto y muy estrecho;
la mesa estará en un hoyo,
porque esté más a provecho;
unos manteles de estopa;
por paños, paños menores:
servirán los servidores
en cueros vivos, sin ropa.*

VII

*Yo entraré con el manjar,
vestido de aqueste son;
sin camisa, en un jubón
sin mangas y sin collar;
una ropa corta y parda,
aforrada con garduñas;
y por pestañas, las uñas,
y en el hombro una espingarda.*

VIII

*Y unas calzas que de rotas
ya no pueden atacarse,
y unas viejas medias botas
que rabian por abajarse:
tan sin suelas, que las guijas
me tienen quitado el cuero;
y en la cabeza un sombrero
que un tiempo fue de vedijas.*

IX

*Vendrá luego una ensalada
de cebollas albarranas,
con mucha estopa picada
y cabezuelas de ranas;
vinagre vuelto con hiel,
y su aceite rosado,
en un casquete lanzado,
cubierto con un broquel.*

X

*El gallo de la Pasión
vendrá luego tras aquesto,
metido en un tinajón,
bien cubierto con un cesto,
y una gallina con pollos,
y dos conejos tondidos,
y pájaros con sus nidos
cocidos con sus repollos.*

XI

*Y el arroz hecho con grasa
de un collar viejo, sudado,
puesto por orden y tasa,
para cada uno un bocado,
por azúcar y canela,
alcrebite por ensomo,
y delante el mayordomo
con un cabo de candela.*

XII

*Acabada ya la cena,
vendrá una pasta real
hecha de cal y arena,
guisada en un hospital;
hollín y ceniza ensomo
en lugar de cardenillo,
hecho un emplasto todo
y puesto en el colodrillo.*

XIII

*La fiesta ya fenecida,
entrará luego una dueña
con una hacha encendida,
de aquellas de partir leña,
con dos velas sin pabilos,
hechas de cera de orejas;
las pestañas y las cejas
bien cosidas con dos hilos.*

XIV

*Y en un pie dos chapines
y en el otro una chinela;
en las manos escarpines,
y tañendo una vihuela;
un tocino, por tocado;
por sartales, un raposo;
un brazo descoyuntado
y el otro todo veloso.*

XV

CABO

*Y una saya de sayal
forrada en peña tajada,
y una pescada cicial
de la garganta colgada,
y un balandrán rocegante,
hecho de nueva manera:
las faldas todas delante,
las nalgas todas de fuera.²²⁵*

²²⁵Manrique Jorge. *Poesía completa*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Ser de Sansueña

*Acaso allí estará, cuatro costados
Bañados en los mares, al centro la meseta
Ardiente y andrajosa. Es ella, la madrastra
Original de tantos, como tú, dolidos
De ella y por ella dolientes.*

*Es la tierra imposible, que a su imagen te hizo
Para de sí arrojarte. En ella el hombre
Que otra cosa no pudo, por error naciendo,
Sucumbe de verdad, y como en pago
Ocasional de otros errores inmortales.*

*Inalterable, en violento claroscuro,
Mírala, piénsala. Árida tierra, cielo fértil,
Con nieves y resoles, riadas y sequías;
Almendros y chumberas, espartos y naranjos
Crecen en ella, ya desierto, ya oasis.*

*Junto a la iglesia está la casa llana,
Al lado del palacio está la timba,
El alarido ronco junto a la voz serena,
El amor junto alodio, y la caricia junto
A la puñalada. Allí es extremo todo.*

*La nobleza plebeya, el populacho noble,
La pueblan; dando terratenientes y toreros,
Curas y caballistas, vagos y visionarios,
Guapos y guerrilleros. Tú compatriota,
Bien que ello te repugne, de su fauna.*

*Las cosas tienen precio. Lo es del poderío
La corrupción, del amor la no correspondencia;
y ser de aquella tierra lo pagas con no serlo
De ninguna: deambular, vacío y nulo,
Por el mundo, que a Sansueña y sus hijos desconoce.*

*Si en otro tiempo hubiera sido nuestra.
Cuando gentes extrañas la temían y odiaban,
y mucho era ser de ella; cuando toda
Su sinrazón congénita, ya locura hoy,
Como admirable paradoja se imponía.*

*Vivieron muerte, sí, pero con gloria
Monstruosa. Hoy la vida morimos
En ajeno rincón. Y mientras tanto
Los gusanos, de ella y su ruina irreparable,
crecen, prosperan.*

*Vivir para ver esto.
Vivir para ver esto.*

Vivir sin estar viviendo (1949)²²⁶

²²⁶Cernuda, Luis. *Poesía Completa. Volumen I*. Siruela. Madrid: 2005, 5ª edición, p. 417.

2.1.4. Abiezione nel sesso: pederastia

«I greci disponevano di tutta una serie di parole per i vari gesti o atti che noi chiamiamo sessuali. Disponevano di un vocabolario per nominare pratiche precise, avevano dei termini più vaghi che hanno fatto riferimento in generale a ciò che noi chiamiamo relazioni, vincolo, unione sessuale: *synousia*, *homilia*, *plesiasmos*, *mixis*, *ocheia*.

Ma tutte le categorie in cui questi gesti, atti e pratiche sono state fatte, rientrano in un modo difficile da comprendere»²²⁷

L'autore che ha approfondito di più su questo argomento è stato Foucault.

I greci si interrogavano sui temi morali della aphrodisia, Foucault cita testi come: Senofonte, Platone e Aristotele.

I Tre forti appetiti:

Bibita Cibi e generazione (potoi, aphrodisia, edonai) e freni più forti, secondo Platone, erano: la paura, la legge e il discorso vero.

L'attività sessuale del corpo scatena una forza (energeia) che per se stessa passa allo sforzo.

La aphrodisia era una sostanza etica, si doveva usare (la chresis), una sorta di fissaggio morale che deve tenere quel che pratica questi piaceri, (enkrateia) dominio di sé, la sapienza e la saggezza (sophrosyne).

La struttura morale era divisa in quattro: ontologia, deontologia, ascetica e la sua teleologia. La aphrodisia sono atti, gesti, contatti, che cercano una certa forma di piacere.

La natura ha voluto che il sesso generi piacere per la procreazione, e suscita desiderio (epithymia), quello che dà piacere.

Aristotele sosteneva che "l'oggetto del desiderio è quello gradevole" (he gar epithymia tou hedeos stin).

²²⁷Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*, 2. *El uso de los placeres, teoría*. México D.F.: Siglo XXI, 2009. (3 tomos) Trad.: Martí Soler, *Historie de la sexualité ii: l'usage des plaisirs*. p. 35. [Traduzione: autore].

«Possiamo trovare (*chairein*) nei colori, nei gesti, nei disegni, non di più che al teatro o nella musica; senza intemperanza possiamo incantarci col profumo della frutta, delle rose o dell'incenso.

E come dice l'etica eudemiana, quello che osserva in contemplazione di una statua o sentendo un canto, o che perde l'appetito o il gusto di praticare l'amore, è sedotto dalle sirene. Non c'è piacere (*akolasia*) se non c'è tatto e contatto: contatto con la bocca, la lingua e la gola (per i piaceri del cibo e del bere), contatto con altre parti del corpo (per il piacere e il sesso)». ²²⁸

Possiamo trovare molti esempi nella letteratura classica, nel Simposio di Platone ²²⁹ nell'ultima parte del dialogo tra Socrate e Alcibiade.

Alcibiade o Arcesilao si abbandonano all'intemperanza del piacere (*akrateia hedones*).

Gli intemperanti eccedono tutti alla fine, ubriacandosi e facendo libagioni (*hyperballousi*).

Trovano piacere in cose illecite e detestabili.

«Secondo Aristotele *aphrodisiasthenai*, è l'uomo che si lascia penetrare dal suo compagno o oggetto del desiderio d'altro, la donna» ²³⁰

«Alcuni uomini preferivano i *paidika*, uomini giovani. Amare i ragazzi era una pratica libera» ²³¹

I greci pensavano che il desiderio si dirigesse verso tutto ciò che fosse desiderabile, ragazzo o ragazza che fosse.

Si doveva dirigere verso il più bello e onorabile.

Si dovevano fissare delle belle forme di amore tra l'erasta e l'eromeno, con i suoi diritti e obblighi: si doveva mostrare il suo ardore ed anche moderarlo, doveva fargli regali e prestare sevizi, aveva funzioni da compiere con l'amato e questo

²²⁸Ibid. p. 39.

²²⁹Giovannangelo, Lara. *Il Simposio di Platone, Un dialogo di transizione*. (Prefazione in collaborazione con Francesco Adorno). Roma: ARACNE Editrice, 2009, p. 53.

²³⁰Ibid. p. 45.

²³¹Ibid. p. 175.

gli dava la ricompensa.

L'amato non poteva concedersi con facilità, non doveva accettare troppi concorrenti.

Doveva mostrare riconoscimento per tutto quello che l'amante aveva fatto per lui.

Ciò serviva per vincolarsi a una famiglia più ricca e potente della sua.

Quando avevano la barba, si diceva che il rasoio doveva rompere i fili dell'amore. (Platone)

Era un gioco aperto con libertà di movimenti, non era come nell'oikos, donna dentro, uomo fuori, la natura del movimento lo dovevano accordare entrambi insieme.

L'amato doveva avere cura del proprio corpo, dell'eloquenza, delle sue amicizie, quanti più pretendenti aveva, tanto era oggetto di onore e orgoglio dall'erasta.

E dovevano anche resistere, fuggire, nascondersi.

Non era ben visto se accettavano i soldi, se si prostituivano, tutto dovrebbe finire in philia. Costantemente ci si riferisce a l'onore e alla vergogna.

«A cose immorali segue il disonore; alle belle, invece, il desiderio di apprezzamento: l'assenza dell'uno o dell'altro vieta lo stesso alle città che agli individui l'esercizio di una grande e bella attività»²³²

Platone incide nella questione della pratica onorabile e non si riferisce agli atti di un'altra forma se con espressioni come "soddisfare" o "accordare favori" (charizesthai), "farlo" (diaprattesthai), "trarre il massimo piacere della persona amata", "ottenere quello che si vuole" (pheithesthai), "trarre piacere"(apolayesthai).

L'amato non si deve lasciare dominare da nessuno di loro, guadagna in forza, temperanza (sophrosyne).

²³²Ibíd. p. 189.

Ecco come dimostra l'uomo il dominio amoroso: con la posizione dominante e dominata.

«Hedomenos toi paschein»²³³ piacere ad essere passivo e collocarlo in un rango più basso. Plutarco spiega il problema dell'eromeno violentato che sente odio, pur consenziente.

Per Plutarco, il dilemma tra la passività e l'azione, con la differenza d'età non può essere più che inadeguata.

Alcuni sostenevano che gli uomini non mentivano come le donne, con unguenti e oli, che ingannavano.

*«I greci avevano la pedofilia, perché su questa pratica di corteggiamento, avevano arrivato alla riflessione morale e l'asceti filosofica.»*²³⁴

E' un chiaro isomorfismo tra il rapporto sessuale e la relazione sociale.

Per rispondere alla seguente domanda:

Come rendere l'oggetto di piacere un soggetto padrone delle sue passioni?

Gli studiosi tuttavia mascherano le relazioni di grandi pensatori, come Socrate e Platone, intrattenute con i giovani. Dato che nella nostra mentalità giudaico-cristiana non sarebbe accettabile.

In Oriente sono stati istruiti nelle posizioni sessuali.

I nostri antenati utilizzavano scene erotiche ovunque, in statue, piatti, vasi, oggetti di culto.

Si celebravano feste in onore della fertilità, come le afrodisiache di Egina e Corinto, o quelle celebrate in onore di Adonai a Roma.

Anche le sue Deità erano di iconologia fallica, mentre i devoti portano in processione durante la Phalophoria un piccolo fallo come se fosse una candela.

Come le feste in onore di Bacco, i baccanali.

²³³Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*,3. La inquietud de sí, teoría. México D.F.: Siglo XXI, 2010. (3 tomos). Trad.: Tomás Segovia. *Historie de la sexualité iii: le souci de soi*, p. 225.

²³⁴Ibid. p. 199.

Il Colto primitivo era esclusivamente di donne per le donne e provenivano dal culto originario del dio Pan.

I Lupercali erano dedicati a Pan dai greci, e alla divinità pastorale Lupercio dagli italiani, degenerati poi nei luperci o crepis, dove uccidevano cani e capre ed correvano nudi.

Nei saturnalia le guerre venivano sospese, e gli schiavi stavano seduti a mangiare con i loro padroni, e a volte potevano assumere caratteri orgiastici.

La pederastia greca²³⁵ (dal greco παιδερασσία) era una relazione fra un adolescente (eromeno, cioè amato) ed un uomo adulto, che non apparteneva alla sua famiglia prossima (erastés, cioè amante). Emersa come tradizione educativa e di formazione morale nelle classi aristocratiche, è stata un'istituzione. Non era strano che un uomo adulto si sentisse attratto dalla bellezza fisica di un adolescente. Era comune la presenza di uomini anziani quando gli adolescenti eseguivano esercizi fisici nudi nei ginnasi.

La mitologia greca mostra apertamente coppie come Achille e Patroclo, Zeus e Ganimede, Apollo e Giacinto, Eracle e Pan e Dafne, Oreste e Pilade.

I miti sono stati usati per stabilire la moralità e come dovevano sostenersi queste relazioni.

Anche Zeus invia regali a Troo, re di Dardania e padre di Ganimede per mostrare rispetto per l'erómeno.

E anche nella storia della formazione della città di Roma c'è il ratto²³⁶ delle Sabine.

La maggioranza degli imperatori romani avevano schiavi maschi, come "corpi per il sesso": Augusto, Tiberio, Vitello, Traiano e Domiziano che si innamorano di uno schiavo.

In collegamento con le teorie di Julia Kristeva sul cibo, l'Ingresso ed

²³⁵Eslava, Juan. *Amor y sexo en la antigua Grecia*.

²³⁶Fatto realmente accaduto tra 1645-47 con la figlia di 16 anni Ana Lucia, dal pittore José de Ribera, conosciuto come il Españoleto, suo padre la utilizzava come modella delle sue immaculate, fu rapita a Palermo per Juan José de Austria bastardo del re, Felipe IV e "La Calderona". Avessero un figlia ed è entrata in convento col nome di Excelentísima Sor Margarita de la Cruz de Austria.

espulsione²³⁷ del corpo come la massima abiezione.

L'imperatore Vitellio 14-69 stabilisce la moda del vomito, con l'introduzione di una piuma in gola, e anche un luogo specifico per questa pratica, il Vomitorium, dove si vomitava per poi continuare a mangiare. Oltre a utilizzare le escrezioni prodotte dal corpo ed i suoi rifiuti come feci, urina, i Romani utilizzavano quest'ultima per pulirsi i denti.²³⁸

Realizzavano *venationes* nel Circo Massimo, lotte tra bestie e uomini e bestie.

La prostituzione era ben vista, era un bene sociale. Le celle dove si copulava erano dette fornicia, dal verbo fornicare.

Le prostitute vivevano in bordelli denominati lupanari, situati soprattutto al Circo Massimo e l'Esquilino.

Esistevano diverse categorie di meretrici negli elenchi pubblici: *prostibulae* nella strada, che non pagavano le tasse; *bustuarie*, che lavoravano nei cimiteri; *pala*, che accettavano il denaro che gli poteva essere pagato e si trovavano nei campi di guerra per soddisfare i soldati; *delicatae*, per senatori o generali della classe patrizia, per denaro o piacere, come Giulia, Agrippina la giovane, o la mitica Messalina.

I prostituti praticavano sesso orale nei Cunnulingiorum, le romane cercavano uomini castrati nell'età adulta, per non rimanere incinta.

C'erano anche gladiatori e cristiani, da far combattere contro gli animali, per il divertimento del pubblico. Siamo davanti alla manifestazione palese di una civiltà, così colta, ma capace di atti di enorme crudeltà. O forse avevano bisogno della trasgressione come elemento massimo di abiezione.

²³⁷Passim. Kristeva, Julia. *Poderes de la Perversión*, 1989. Spiega l'espulsione come condizione necessaria per la formazione sociale dell'identità.

"Collega l'abietto con le tre fasi della creazione del progetto: orale, anale e genitale: cibo / rifiuti (orale), i rifiuti del corpo (anale) e segni di differenza sessuale genitale".

²³⁸N. del A. I Romani possedevano denti falsi in avorio sostenuti da fili d'oro era l'unico oggetto che potevano portare alla tomba.

LESBO

*Madre di giochi latini e di voluttà greche, Lesbo,
ove, languenti o gai, caldi come soli, freschi come cocomeri, i baci,
sono l'ornamento di notti e di giorni gloriosi;
Lesbo, madre di giochi latini e di voluttà greche,
in cui i baci somigliano le cascate che si gettano impetuosamente negli abissi infiniti,
e corrono, singhiozzando e ridendo a strappi, tempestosi e segreti, frenetici e profondi.
Lesbo, in cui i baci somigliano le cascate,
e le Frini s'attirano l'un l'altra, e mai un sospiro restò senz'eco:
come Pafo le stelle t'ammirano, e Venere ha ben diritto
d'esser gelosa di Saffo! Lesbo, ove le Frini s'attirano l'un l'altra,
terra di notti calde e languide che, sterile voluttà,
portano dinanzi ai loro specchi fanciulle dagli occhi segnati,
innamorate dei propri corpi, a carezzarsi i frutti della verginità.
Lesbo, terra di notti calde e languide.
Lascia che il vecchio Platone aggrotti l'occhio austero,
tu ottieni il perdono per eccesso dei tuoi baci, regina d'un dolce impero,
terra nobile e amabile, d'inesauribili raffinatezze.
Lascia che il vecchio Platone aggrotti l'occhio austero.
Tu trai il perdono dal tuo eterno martirio,
inferto senza requie ai cuori ambiziosi
e che attira lungi da noi il radioso sorriso intravisto appena ai confini d'altri cieli!
Tu trai il perdono dal tuo eterno martirio!
Chi, fra gli Dei, Lesbo, oserà giudicarti e condannare la tua fronte impallidita nelle
fatiche,
se le sue bilance d'oro non avranno pesato il diluvio di lagrime
versato nel mare dai tuoi ruscelli?
Chi fra gli Dei, Lesbo, oserà giudicarti?
Che hanno a che fare con noi le leggi del giusto e dell'ingiusto?
O vergini di sublime cuore, onore dell'arcipelago, la
vostra religione è augusta come un'altra, e l'amore potrà ridere del Cielo e dell'Inferno!
Che hanno a che fare con noi le leggi del giusto e dell'ingiusto!*

*Poiché Lesbo m'ha scelto fra tutti sulla terra
per cantare il segreto delle sue vergini in fiore;
io fui sin dall'infanzia
ammesso al nero mistero delle risa sfrenate miste ai cupi pianti,
poiché Lesbo m'ha scelto fra tutti sulla terra.²³⁹*

²³⁹Baudelaire, Charles. *Las Flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Catedra, Letras Universales. Madrid: 1991, p. 99.

CAPÍTULO 3
Abyección en la cultura

3.1. Jurisprudencia en cuanto a lo abyecto

Como explica Kristeva:

«La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal en la espalda...»²⁴⁰

Existe una ingente bibliografía sobre delitos y lesiones del cuerpo contra la libertad sexual (agresiones sexuales). Vamos a mencionar aquellas con la reforma de 1999.

El tipo básico de agresión sexual se recoge en el artículo 178:

«El que atentare contra la libertad sexual de otra persona, con violencia o intimidación, será castigado como responsable de agresión sexual con la pena de prisión de uno a cuatro años».²⁴¹

El artículo 179 del Código Penal establece:

«Cuando la agresión sexual consista en acceso carnal por vía vaginal, anal o bucal, o introducción de objetos por alguna de las dos primeras vías, el responsable será castigado, como reo de violación, con la pena de prisión de seis a doce años.»²⁴²

Nos encontramos con las tres fases del proceso constitutivo de la abyección: oral, anal y genital. Esas aberturas del cuerpo humano funcionan como borde entre lo que pertenece al cuerpo y lo que pertenece al interior y puede ser considerado objeto.

Ni siquiera los legisladores se ponían de acuerdo para limitar las cavidades corporales susceptibles de agresión. Algunos como Morales Prats/García Albero esgrimían que la introducción de algún objeto por vía bucal por violencia o intimidación, en el tipo agravado del art. 179,

²⁴⁰Ibíd. p. 11.

²⁴¹Rodríguez Yagüe; Ana Cristina; Valmaña Ochaíta, Silvia. *La mujer como víctima: aspectos jurídicos y criminológicos*. Colección Estudios, nº 61. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 119.

²⁴²Ibíd. p. 124.

«si tal introducción instrumental no venía acompañada de conductas que objetivamente incorporasen una dimensión de atentado sexual del acto.

Por ejemplo, que la víctima se masturbe mientras realiza la succión de un objeto o que verifique tal conducta un tercero, o bien el propio sujeto activo que de forma violenta o intimidatoria impone la introducción del objeto».²⁴³

Que además podía ser intimidatorio como introducción de arma blanca o revólver en la boca no se consideran introducciones irrelevantes, salvo que se vieran relacionadas con carácter sexual.

Por lo tanto serían irrelevantes para los artículos 178 y 179 los delitos de coacciones o lesiones por afectar la salud física o psíquica.

Los legisladores se encuentran con problemas semióticos y especificaciones.

El “acceso carnal” solo se referiría a un coito vaginal heterosexual; la relación homosexual sería considerada penetración anal, nunca “acceso carnal”.

Respecto al concepto de “objeto”, la definición de la Fiscalía General del Estado en su Circular nº 2/1990 relativa a la aplicación a la Ley Orgánica decía:

«objeto es equivalente a cosas inanes, excluyendo penetraciones de órganos», tales como botellas, bastones, palos, etc.

*Y nunca puede calificarse como tal a partes del cuerpo humano, como los dedos o la lengua. Tampoco, según la circular, tiene cabida la introducción de miembros animales vivos por no merecer la consideración de objetos».*²⁴⁴

Para Kristeva, del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo.

Lo mixto, la complicidad, la traición, el violador, el asesino sin escrúpulos, un estafador, el crimen premeditado, una *vendetta*, todo ello es abyecto porque señala la fragilidad de la ley.

La abyección es terror, vil, turbia, decrepita. Lo abyecto está emparentado con

²⁴³Ibíd. p. 126.

²⁴⁴Ibíd. p. 127.

la perversión.

Lo abyecto no asume unas reglas o una ley, abyecto del griego λάθλιος

Existen tres posiciones frente a la prostitución: el prohibicionismo, la reglamentación y el abolicionismo, entendiendo por prostitución aquella adulta y voluntaria.

Desde la segunda mitad del siglo XX, en Europa se ha aceptado el sistema abolicionista.

Hay muchas situaciones que convergen: éticas, políticas, sociales, ambientales...

La prostitución corresponde a una ciudadanía debilitada, como explica Rey Martínez en *Prostitución y derecho*²⁴⁵, además de causar una cantidad importante de problemas jurídicos, junto con una gran ausencia de regulaciones y reconocimiento legal.

*«Los sistemas penales continentales no han perseguido el acto mismo de la prostitución, de forma que la persona prostituida no era alcanzada por la prohibición penal. Nos encontramos ante una situación jurídica singular de vacío normativo».*²⁴⁶

Y se demuestra así el hecho de que no existe coherencia global del ordenamiento jurídico en relación a la prostitución.

La idea prohibicionista de la prostitución pretende excluir el comercio carnal como fenómeno jurídico y no otorgarle relevancia, más que la prohibición y la sanción.

El abolicionismo persigue la ausencia del ordenamiento jurídico de la prostitución y de las actividades relacionadas.

Está establecida a una cierta idea de comunidad y bienestar social, además de a una idea de la mujer y su sexualidad.

El modelo reglamentarista entiende que debe existir y, por ello, ser regulado. Siempre se ha considerado la prostitución como algo necesario en todas las sociedades, en la Baja Edad Media y el Renacimiento con la construcción de las

²⁴⁵Rey Martínez, Fernando y otros. *Prostitución y derecho*. Navarra: Editorial Thomson Aranzadi, Derecho Constitucional, 2004.

²⁴⁶Ibíd. p. 15.

urbas tendrá su gran expansión y periodo de esplendor.

LA VIOLENCIA AQUÍ

A José David Escobar Galindo,

** «Perra de Hielo».*

*En El Salvador la violencia no será tan solo
la partera de la Historia.*

*Será también la mamá del niño-pueblo,
para decirlo con una figura
apartada por completo de todo paternalismo.*

*Y como hay que ver la casa pobre
la clase de barrio marginal
donde ha nacido y vive el niño-pueblo
esta activa mamá deberá ser también
la lavandera de la Historia
la aplanchadora de la Historia
la que busca el pan nuestro de cada día
de la Historia
la fiera que defiende el nido de sus cachorros
y no solo la barrendera de la Historia
sino también el Tren de Aseo de la Historia*

y el chofer de bulldozer de la Historia.

*Porque si no
el niño-pueblo seguirá chulón
apuñaleado por los ladrones más condecorados
ahogado por tanta basura y tanta mierda*

*en esta patria totalmente a orillas del Acelhuate
sin poder echar abajo el gran barrio fuerteza cuzcatleco
sin poder aplanarle de una vez las cuestas y los baches
y dejar listo el espacio
para que vengan los albañiles y los carpinteros
a parar las nuevas casas.²⁴⁷*

MALA NOTICIA EN UN PEDAZO DE PERIÓDICO

*Hoy cuando se me mueren los amigos
solo mueren sus nombres.*

*¿Cómo aspirar, desde el violento pozo,
abarcando más que las tipografías,
resplandor de negruras delicadas,
flechas hasta las íntimas memorias?*

*Solo quien vive fuera de las cárceles
puede honrar los cadáveres, lavarse
del dolor de sus muertos con abrazos,
rascar con uña y lágrima las lápidas.*

*Los presos no: solamente silbamos
para que el eco acalle la noticia.²⁴⁸*

Según la tipología kantiana: «El derecho más estricto constituye la mayor injusticia». Y prosigue en su explicación: «Este daño no puede remediarse por el camino jurídico, aunque afecte a una exigencia jurídica, porque esta pertenece al tribunal de la

²⁴⁷Dalton, Roque. *Antología (Ravel)*. (Selección a cargo de Juan Carlos Berrio). Navarra: Editorial Txalaparta, 1995.

²⁴⁸op. cit. p. 85.

*conciencia (forum poli) mientras que toda cuestión jurídica ha de llevarse ante el derecho civil (forum soli)».*²⁴⁹

Esta filosofía está de vigente actualidad por su utilización en el alegato final del juez Garzón: “*El tribunal del hombre es su conciencia*”, dijo el exjuez de la Audiencia Nacional citando al filósofo alemán Immanuel Kant.²⁵⁰

Siempre existe la posibilidad abyecta de que alguien sin culpa ingrese en prisión por un fallo del sistema jurídico.

En la tipología de Kristeva lo abyecto es aquello que:

*«perturba una identidad, un sentido, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. Aquel que rechaza la moral no es abyecto, puede haber grandeza en lo amoral y aun en un crimen que hace ostentación de su falta de respeto de la ley, rebelde, liberador y suicida.»*²⁵¹

Aquí nuestra autora, en su exposición de la moral diverge con la tipología del autor de Königsberg, explicada en la *Doctrina de la virtud*, parte segunda de la *Metafísica de las costumbres*.

Tenemos la creencia de que las leyes “morales” tienen influencia sobre nuestro comportamiento. Se supone que tenemos que comportarnos y convivir con una “máxima de voluntad” que nos sirva a la vez como una legislación. La ley moral para nuestra conciencia es un hecho de la razón que no admite explicaciones. En terminología kantiana sería denominado un *factum*, del latín

²⁴⁹Kant, Immanuel. *Fundamentación para la metafísica de las costumbres*. Madrid: Trad. Aramayo, R. Alianza Editorial, 2002, p. 235.

²⁵⁰Editorial de *El Mundo*. Alegato final del juez Garzón en el juicio por investigar el Franquismo en España (9 de febrero de 2012).

²⁵¹op. cit. p. 11.

“hecho”.²⁵²

La conciencia moral confronta al hombre con sus deberes morales, y esto da como resultado una condena o una absolución.

Pero el hombre, en cuanto ser humano, tiene autonomía moral y, por ello, cada uno tiene su moral. Es un concepto bastante abstracto, filosófico, retórico y sujeto a múltiples interpretaciones.

Por eso, literalizando a la propia Kristeva, encontramos bastantes puntos convergentes entre la literatura, el arte, la filosofía e incluso la judicatura. Todos ellos están sujetos a interpretaciones, residuos y desechos.

Kant sentencia:

*«La relación del juicio ético con el sentimiento no es inmediata. El sentimiento de respeto a la ley moral está condicionado por el pensamiento del primado de la razón práctica de la superioridad del hombre, en cuanto noúmeno, sobre el hombre de los sentidos, y por la necesidad para este de encontrar, en un sentimiento de respeto al deber, acicates para la acción moral.»*²⁵³

Y todos ellos pueden ser abyectados si son sublimados, ilimitados, desordenados y aprovechan los márgenes o resquicios para ser cuestionados.

Para que exista un sistema se debe admitir la existencia de fallos, es inherente a su creación, pero a su vez está comprobado que la naturaleza humana debe ser, parafraseando el título de Foucault, vigilada y castigada.

Como nos explica Foucault:

«la penitenciaría, el correccional, el establecimiento de una educación vigilada, y por una parte de los hospitales, de manera general todas las instituciones de control individual, funcionan de un modo doble: el de la división binaria y la marcación (loco-no loco; peligroso-inofensivo; normal-anormal); y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencial (quién es; dónde debe estar; por qué caracterizarlo, cómo reconocerlo; cómo ejercer sobre él, de manera

²⁵²Véase la obra de Immanuel, Kant titulada *Crítica de la razón práctica*. Madrid. Trad. Aramayo, R. Alianza Editorial, 2002.

²⁵³op. cit. 44.

individual, una vigilancia constante, etc.).

La universalidad de los controles disciplinarios permite marcar quién es “leproso” y poner en juego contra él los mecanismos dualistas de la exclusión. La división constante entre normal y anormal, a la que todo individuo está sometido, prolonga hasta nosotros y aplicándolos a objetos distintos la marcación binaria y el exilio del leproso; la existencia de todo un conjunto de técnicas y de instituciones que se atribuyen como tarea medir, controlar y corregir a los anormales pone en funcionamiento los dispositivos disciplinarios a los que apelaba el miedo de la peste.»²⁵⁴

*«El esquema panóptico, sin anularse, sin anularse ni perder ninguna de sus propiedades, está destinado a difundirse en el cuerpo social, su vocación es convertirse en él en una función generalizada.»*²⁵⁵

El problema que surge es obvio: qué se considera bueno o malo; qué se considera acertado o desacertado.

Si extrapolamos cómo se juzga a las personas y lo llevamos al campo del arte encontramos unos elementos significativos. Para sostener esta argumentación recorreremos a nuestro filósofo prusiano de la Ilustración:

*«El juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal. Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, el Juicio, que subsume en él lo particular (incluso cuando como Juicio trascendental pone a priori las condiciones dentro de las cuales solo puede subsumirse en lo general), es determinante. Pero si solo lo particular es dado, sobre el cual él debe encontrar lo universal, entonces el juicio es reflexionante.»*²⁵⁶

Y aplicándolo al terreno del arte y del juicio del gusto, Kant especifica aún más:

«El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por tanto no es lógico, sino

²⁵⁴Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 2010, p. 231.

²⁵⁵op. cit. 240.

²⁵⁶Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Austral Ciencias y Humanidades, 2009.

estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva.»²⁵⁷

«Representaciones dadas en un juicio pueden ser empíricas (por lo tanto estéticas); pero el juicio que recae por medio de ellas es lógico cuando aquellas, en el juicio, son referidas solo al objeto.»²⁵⁸

Por el contrario, Kristeva nos explica:

«Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al Yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma.»²⁵⁹

Las Cárceles

I

*Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo,
van por la tenebrosa vía de los juzgados:
buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen,
lo absorben, se lo tragan.*

*No se ve, que se escucha la pena de metal,
el sollozo del hierro que atropellan y escupen:
el llanto de la espada puesta sobre los jueces
de cemento fangoso.*

*Allí, bajo la cárcel, la fábrica del llanto,
el telar de la lágrima que no ha de ser estéril,
el casco de los odios y de las esperanzas,
fabrican, tejen, hunden.*

Cuando están las perdices más roncas y acopladas,

²⁵⁷ op. cit. 128.

²⁵⁸ op. cit. 128.

²⁵⁹ op. cit. 8.

*y el azul amoroso de las fuerzas expansivas,
un hombre hace memoria de la luz, de la tierra,
húmedamente negro.*

*Se da contra las piedras la libertad, el día,
el paso galopante de un hombre, la cabeza,
la boca con espuma, con decisión de espuma,
la libertad, un hombre.*

*Un hombre que cosecha y arroja todo el viento
desde su corazón donde crece un plumaje:
un hombre que es el mismo dentro de cada frío,
de cada calabozo.*

*Un hombre que ha soñado con las aguas del mar,
y destroza sus alas como un rayo amarrado,
y estremece las rejas, y se clava los dientes
en los dientes del trueno.*

II

*Aquí no se pelea por un buey desmayado,
sino por un caballo que ve pudrir sus crines,
y siente sus galopes debajo de los cascos
pudrirse airadamente.*

*Limpiad el salivazo que lleva en la mejilla,
y desencadenad el corazón del mundo,
y detened las fauces de las voraces cárceles
donde el sol retrocede.*

*La libertad se pudre desplumada en la lengua
de quienes son sus siervos más que sus poseedores.*

*Romped esas cadenas, y las otras que escucho
detrás de esos esclavos.*

*Esos que solo buscan abandonar su cárcel,
su rincón, su cadena, no la de los demás.*

*Y en cuanto lo consiguen, descienden pluma a pluma,
enmohecen, se arrastran.*

*Son los encadenados por siempre desde siempre.
Ser libre es una cosa que solo un hombre sabe:
solo el hombre que advierto dentro de esa mazmorra
como si yo estuviera.
Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero.
Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma.
Son muchas llaves, muchos cerrojos, injusticias:
no le atarás el alma.
Cadenas, sí: cadenas de sangre necesita.
Hierros venenosos, cálidos, sanguíneos eslabones,
nudos que no rechacen a los nudos siguientes
humanamente atados.
Un hombre aguarda dentro de un pozo sin remedio,
tenso, conmocionado, con la oreja aplicada.
Porque un pueblo ha gritado, ¡libertad!, vuela el cielo.
Y las cárceles vuelan.²⁶⁰*

²⁶⁰ Hernández, Miguel. *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*. Letras Hispánicas, Cátedra, 1989, p. 145.

3.2. Levítico: abyección en el cuerpo

Hemos considerado oportuno dedicar un subapartado solo a la Biblia, al igual que más adelante veremos en el capítulo "4.4. *Frankenstein*", debido a que lo consideramos el libro de los libros y un grupo de escrituras establecidas. Pero lo haremos de modo aséptico en cuanto a la religión y nunca como exegetas modernos. Vamos a abarcar solo el Levítico²⁶¹ desde la literatura aplicada al campo de las artes. Con sus metáforas, sinécdoques, metonimias y antropomorfismos, alegorías, hipérboles... queremos establecer el uso de lo abyecto dentro de este libro, dentro de las tres principales categorías del proceso constitutivo: oral, anal y genital.

A través del latín, en la expresión griega τὰ βιβλία τὰ ἅγια (*ta biblía ta hágia*; 'los libros sagrados'), parece que el Levítico fuera escrito para borrar la abyección. Como nuestra autora lo especifica:

¿Acaso no es como sostiene Kristeva el rito de la impureza una elaboración del *border line*?²⁶²

«Se podría sugerir que los ritos en torno a la impureza, en particular en torno de las variantes excremental y menstrual, transponen el borde (en el sentido psicoanalítico del borderline) que separa el territorio del cuerpo de la cadena significante: ilustran la frontera entre la autoridad semiótica y la ley simbólica. A través del lenguaje y en las instituciones altamente jerarquizadas que son las religiones, el hombre alucina "objetos" parciales, testigos de una diferenciación arcaica del cuerpo en el campo de la identidad propia, que es también la identidad sexual. La impureza, cuyo rito nos protege, no es ni signo ni materia. En el seno del rito que la extrae de la represión y el deseo perverso, la impureza es la huella translingüística de las fronteras más arcaicas del propio cuerpo. En este sentido, si es objeto caído, lo es de la madre.»²⁶³

²⁶¹Schökel, Luis Alonso. *La Biblia de nuestro pueblo. Biblia del peregrino*. Bilbao: Editorial Salterrae, 2011.

²⁶²op. cit. p. 98.

²⁶³op. cit. p. 98.

«Toda secreción, derramamiento, todo aquello que proviene del cuerpo femenino o masculino, mancha. Luego de evocar el sacrificio (Lev. 16), nos encontramos con una nueva designación de la impureza sanguínea: “Porque la vida de toda carne es la sangre; en la sangre está la vida”.»²⁶⁴

Partos. «(Lev. 12) Cuando una mujer conciba y dé a luz un hijo, quedará impura durante siete días, como en la impureza por la menstruación. El octavo día circuncidarán al hijo, y ella pasará treinta y tres días purificando su sangre: No tocará cosa santa ni entrará en el templo hasta terminar los días de su purificación.»²⁶⁵

Impurezas de orden sexual. «(Lev. 15) La mujer, cuando tenga su menstruación, quedará manchada durante siete días. El que la toque quedará impuro hasta la tarde. El sitio donde se acueste o donde se siente, mientras está manchada, quedará impuro. [...] Si un hombre se acuesta con ella, pasará también a él la mancha: quedará impuro durante siete días y dejará impura la cama en la que se acueste. Cuando una mujer tenga hemorragias frecuentes fuera o después de la menstruación, quedará impura, como en la menstruación mientras le duren las hemorragias.»²⁶⁶

Sobre la sangre. «(Lev. 17,14) Por eso he prescrito a los israelitas: no comeréis la sangre de carne alguna, porque la vida de la carne es su sangre; quien la coma será excluido.»²⁶⁷

Este versículo entroncaría directamente con la pureza de sangre, cristiano viejo, considerando la sangre como elemento impuro, desborda los límites.

Condiciones corporales del sacerdote. «(Lev. 17,17) –Di a Aarón: Ninguno de tus futuros descendientes que tenga un defecto corporal podrá ofrecer la comida de su Dios: sea ciego, cojo, con miembros atrofiados o hipertrofiados, con una pierna o un brazo fracturados, cheposo, canijo, con cataratas, con sarna o tiña, con testículos lesionados.

²⁶⁴Ibíd. p. 136.

²⁶⁵Ibíd. p. 229.

²⁶⁶Ibíd. p. 235.

²⁶⁷Ibíd. p. 239.

Nadie con alguno de estos defectos puede ofrecer la comida de su Dios.»²⁶⁸

LA CANCIÓN COJA

*Esta que amontonadamente parte
coja canción al limbo del olvido,
en alas de una y otra bastardilla,
no del hermoso trazo e inclinado,
mas las del plagio a diario vergonzante,
que por tal grave causa no la alberga
ni misericordiosamente nunca
en los altos estantes niquelados
ninguna biblioteca a la redonda;
y mientras tanto yace
entre la amarillez y la carcoma
de las vírgenes páginas del libro
zarrapastrosamente dentro y fuera,
en donde no está como anillo al dedo,
y a rastras de acá para acullá va,
a pesar de la ingrátida ortopedia,
y aunque más ose remontarse al cielo
con la gracia del numen serenísimo
que en cada punto cardinal proclama
los triunfos del amor en cuerpo y alma.
Mas no solo son penas mal salidas
bajo la oscura bóveda del orbe
y en la corteza esférica y desierta,
a través del embudo de la pluma,
sino también las hórridas erratas
contra la letra débil e indefensa,*

²⁶⁸Ibíd. p. 244.

*que a sobresaltos discurriendo acá,
por culpa de quien feamente escribe,
o del hado invisible la vil saña;
que si afanoso a fondo
hora a hora hasta el último suspiro,
bajo el firme cuidado del fiel arte,
aunque resulta qué imposible asunto,
cómo remontar una alta montaña,
hacer bien día a día cada cosa,
y tal lo prueban los cojuelos versos
de pies descalzos por ser tan deformes,
sin poder seguir la cadencia suave
del alma de la amante dama bella;
y cuánto en vano todo finalmente.
En el temible reino de los yerros,
vagando ciegamente entre tinieblas,
bajo el constante acoso dondequiera
de los feos defectos que perduran
más allá de los siglos y los siglos,
cuando ya ni el menor despojo yazga
de quien los perpetró y avergonzado
partió del mundo con la mayor carga,
como por ejemplo de aquello que jamás
se deba cometer;
que es harto peligroso dejar huellas
sobre la faz del orbe despiadado,
de pisadas nerviosas que conducen
al limbo del olvido en el futuro,
y a la feroz vergüenza en la muerte,
en donde nadie disimular puede
las erratas de ayer, hoy y mañana,
por el agreste seso cometidas,
que por la pluma así se perpetúan*

*en las perecederas bastardillas.
Qué de crujidos broncos de verdad
y tenaces al paso de las épocas,
no cesan de salir a las afueras
desde las entretelas del espíritu,
o de las mismas vísceras secretas,
como crepitaciones del Vesubio,
que petrifican antes que la lava,
y quedan en el aire deshaciéndose,
como el llanto del ser fetal que nunca
miró la luz del día;
y al no llegar a ser tañido grato
de la bética lira y armoniosa,
que oído de la ninfa con miel sella,
la bóveda del valle los rechaza,
como las clarinadas de la peste,
sumiéndolos en el mayor silencio;
y sonidos tan ásperos de la vida
de nadie codiciados ni una vez,
que ni fingidamente en lontananza
intenta escuchar la esquiva dama.
Y las prótesis vuelan por los aires
cuando mastican deleitosamente
bastardilla tras bastardilla letra,
que emergiendo van entre tropezones
como si pronto se quisiera asir
el sabor de las múltiples ideas,
cuyo zumo se esconde muy adentro
y raudo sale como un rayo afuera
hasta llegar al corto promontorio
de la sinhueso oculto;
mas cada bastardilla retenida
con regodeos en el bucal reino,*

*no tan solo la dulce y la rolliza,
sino la flaca y agria por igual,
sin que el menor hartazgo se vislumbre,
que codiciadas cual mujeril pulpa,
para el supremo goce e infinito
del solitario comensal nocturno,
cuyo hambre milenario no se aplaca
ni destripando cada letra humana.
Que el rigor destes versos no sería,
si de amarillas rosas tan preciadas
entrettejidos fueran íntegramente,
o una y otra vez dellas solo hablando,
con fijeza tal de anheloso amante,
aunque no realmente floreciendo,
e idea no más de fragancia hubiera,
impregnando del suelo al firmamento;
mas lamentablemente no un jardín
de tales flores lindas,
y en vez un huerto donde refunfuñan
no los hados ariscos, sino el alma
bajo la forma de pequeños ajos,
no sembrado por cierto el bulbo acá,
que basta se le aluda a la ligera
a pensar en la intempestiva muerte,
y acarrear los aires de repente
en uno y otro punto cardinal,
el mal olor acumulado en siglos,
desde el irrespirable primer antro.
Si del pétalo de la rosa viva,
que luce como un astro en el jardín,
el imperio de la sin par tersura,
más que la arena fina de las playas,
alguna vez pudiera reencarnarse*

*en el cuerpo arrugado de la letra,
cubriéndola de arriba abajo toda,
para disimular en cierto modo
el natural defecto que la agobia;
mas tal mudanza no,
pues el verso es deforme por completo
y perfecta la rosa entre las flores,
suave al tiento del viento de los tiempos;
y es mucho pedir que la canción vaya
de puntillas por el planeta vasto,
rozando apenas la corteza dura,
que si es imperceptible como el aura,
no lo será por delicada en sí,
sino por la aspereza de su música,
que nadie acaso oír querrá mañana.
Basta solo mirar el leve trazo
reducido allí cuán borrosamente
a mancha vergonzante el final día,
que es suficiente tal vestigio mínimo
por ser del alma espejo inigualable
y de lo escudriñado en las afueras,
en honor de los bienes del destino
o en lamento de cada crudo mal,
por la lid misteriosa sublunar;
y así la bastardilla
bajo el olvido férreo de los siglos,
separada de las demás por siempre,
punto insignificante, mas testigo
ocular de las bruscas alternancias,
que indeleble se torna íntegramente
como clara señal de los defectos
del propio verso cojo sin remedio,
y no por torpe física letrica,*

*que resignada lleva las muletas,
sino por quien soñó hacer bien las cosas.
Disculpád, Canción, a vuestro padre,
que no estéis adornada como ayer,
ni clara, ni dorada, ni celeste,
y apenas habláis bajo mil pudores,
en tanto impenetrable por densísima,
y hasta cojuela, manca, tuerta y sorda;
mas no lo aborrezcáis, pues con amor
os engendró en el seno de la musa
y sois por ello el sol que lo ilumina.²⁶⁹*

Preceptos diversos. «(Lev. 19, 27) No os rapareis en cerco la cabeza ni os recortareis la barba. No os haréis incisiones por un difunto ni tampoco tatuajes. Yo soy el Señor.»²⁷⁰

Preceptos diversos. «(Lev. 19, 19) Guardad mis leyes. No cruzarás animales de especie diversa, ni sembrarás semillas de especie diversa, ni llevarás vestidos de paño mezclado.»²⁷¹

Lo mixto, lo que traspasa límites es abyecto, lo híbrido, lo que va más allá de las fronteras.

Código legal. «(Dt. 27,20-23) No te acostarás con un animal. Quedarías impuro. La mujer no se ofrecerá a un animal para que la cubra. Es una depravación.»²⁷²

«Al principio, los ritos concernientes a la impureza (pero también quizá todo rito, siendo el de la impureza el prototípico) abreaccionan el impacto presigno, el impacto semiótico del lenguaje».²⁷³

«Quizá porque la institución del rito de la impureza asume la función de puente, de

²⁶⁹Belli, Carlos Germán. *Los versos juntos. 1946-2008*. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Sibila Editorial, 2009, p. 292-297.

²⁷⁰Ibíd. p. 241.

²⁷¹Ibíd. p. 241.

²⁷²Ibíd. p. 239.

²⁷³op. cit. p. 99.

*diagonal, permitiéndoles a ambos universos, el de la suciedad y el de la interdicción, rozarse sin identificarse forzosamente como tales, como objeto y como ley. En virtud de esta flexibilidad que tiene lugar en los ritos de la impureza, la economía subjetiva del ser hablante que allí se juega concierne a ambos bordes de lo innombrable (el no-objeto, el fuera-del-límite) y de lo absoluto (la implacable coherencia de la interdicción, única dadora de sentido).*²⁷⁴

*«Finalmente, la frecuencia de los ritos de la impureza en sociedades sin escritura hace pensar que estos ritos catárticos funcionan como una “escritura de lo real”. Separan, establecen límites, trazan un orden, un marco, una socialidad, sin otra significación que la que es inmanente a la separación misma y al orden que allí se encadena.»*²⁷⁵

*«A la inversa, es posible preguntarse si toda escritura no es un rito de segundo grado, del grado de la lengua, por supuesto, que hace recordar, a través de los signos lingüísticos mismos, esas borraduras de los límites que los precondicionan y los exceden. En efecto, la escritura confronta al sujeto que allí se arriesga con una autoridad arcaica, más acá del Nombre propio. Las connotaciones maternas de esta autoridad jamás se han escapado a los grandes escritores, como el enfrentamiento con aquello que hemos denominado abyección.»*²⁷⁶

*«Cuando el alimento aparece como objeto contaminante, no lo es como objeto oral, sino en la medida en que la oralidad significa una frontera del cuerpo propio.»*²⁷⁷

*«Los restos alimenticios son sobra de algo, pero sobre todo de alguien. Contaminan en virtud de esa incompletud.»*²⁷⁸

*«Volvemos a hallar esta ambivalencia de las sobras (polución y poder de lo renovado, resto y recomienzo.)»*²⁷⁹

«El resto parece coextensivo a toda la arquitectura de este pensamiento no totalizador.

²⁷⁴ op. cit. p. 100.

²⁷⁵ op. cit. p. 101.

²⁷⁶ op. cit. p. 101.

²⁷⁷ op. cit. p. 101.

²⁷⁸ op. cit. p. 102.

²⁷⁹ op. cit. p. 102.

En él nada es todo, nada es exhaustivo, hay sobras en todo el sistema: cosmogonía, rito alimentario, y aun en el sacrificio que deposita por ejemplo a través de las cenizas una huella ambivalente. Desafío a nuestros universos mono-teístas y mono-lógicos, este pensamiento necesita en apariencia la ambivalencia del resto para no cerrarse en un simbólico monoplano, y así poder colocar siempre un no-objeto tan contaminante como revitalizador: impureza y génesis.»²⁸⁰

«Lev. 17. El resto del novillo, la piel, carne e intestinos, lo quemó fuera del campamento, como el Señor se lo había ordenado.»

«Lev. 8-31. –Coced la carne a la entrada de la tienda del encuentro y allí comeréis con el pan que hay en el cestillo del sacrificio de consagración; así se me ordenó: lo comerán Aarón y sus hijos. Las sobras de carne y pan las quemareis.»²⁸¹

«Lev. 19. Lo que sobre se quemará al tercer día. Lo que se come el tercer día es desecho e inválido.»²⁸²

ESTACIÓN TERMINAL

Esta será ya lo veo tu última imagen:

nuestra despedida en el poema en la estación terminal.

No sé por dónde empezarla para que no se me escape nada, y las gentes las cosas

apelotonadas aquí tienen algo de

agobiadoramente comparable a los restos que se enfrían

frases enteras o adjetivos de una pequeña obra maestra

sobre la cual pesara, hasta perderla, esta impaciencia,

nuestro cansancio mi inarticulación la ferocidad del egoísmo

por el cual cuando me empiezan a doler los pies prefiero la cama a cualquier otra cosa

incluyendo a la poesía que voy a decirlo todo esta noche eres tú,

y, entretanto, no insistas en que un gordinflón de cuarenta años

duerma apoyado en tu hombro, para retenerlo otro poco.

A la estación le sobran escenas como estas,

la cara triste de la revolución

²⁸⁰ op. cit. p. 103.

²⁸¹ op. cit. p. 224.

²⁸² op. cit. p. 241.

*que me sonría por la tuya
con algo de una máscara de hojas de tabaco pequeña obra maestra de la noche te
improvisas
una moral una paciencia y hasta lo que llamas tu amor, nada podría de todo eso
brotar en esta tierra caliente removida por los huracanes
sobre la que pasa y repasa este mundo con sus pies,
y se acumulan los restos a la espera de mis adjetivos, obscenos bultos un mar de papeles,
etc.,
algo, en fin, como para renunciar a este tipo de viajes. [...]»²⁸³*

El miedo a la mujer por su poder procreador es evidente. Por ello, como sostiene Kristeva: «No nos sorprenderá entonces ver proliferar los ritos de polución en sociedades donde el poder patrilíneo no está suficientemente garantizado, como si buscara un sostén en su lucha contra una matrilinealidad abusiva a través de la purificación.»²⁸⁴

El mantenimiento de relaciones sexuales está completamente regulado en la Biblia, así como el comportamiento que se debe adoptar con el ser impuro menstruante.

Parénesis final (Gn. 15,16; Sab. 12,3-7). «La tierra está impura: le tomaré cuentas y ella vomitará a sus habitantes.»

«Lo inmundo es aquello que no está limpio, aquello que no se ha arreglado, preparado para ser presentado a los ojos del mundo. Aquello que no ha estado purificado, puesto en orden. Lo inmundo -das Ungeheure- no es de nuestro aquí. Mundus en origen es el mundo ordenado, figura de orden y belleza, ornamento de la mirada, tiene el mismo significado que Cosmos para los griegos.»²⁸⁵

²⁸³Lihn, Enrique. *Dark Room and Other Poems*. New Directions Publishing Corporation, 1978.

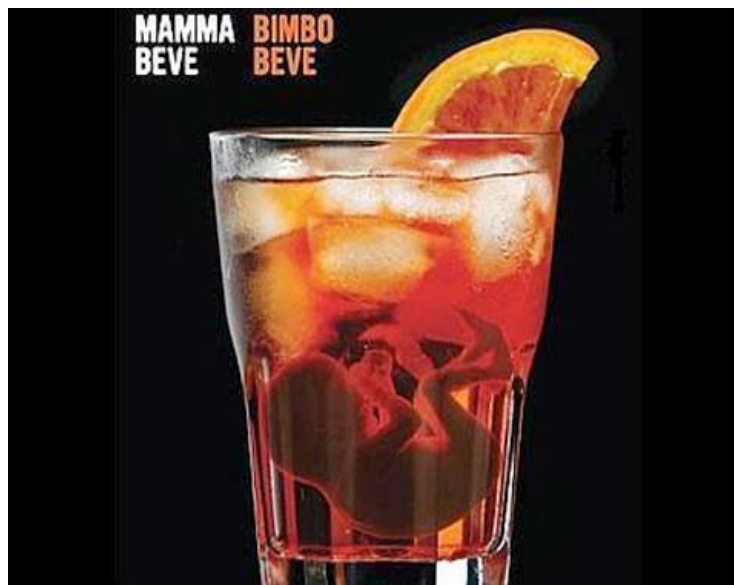
²⁸⁴op. cit. p. 104.

²⁸⁵Clair, Jean. *De Immundo (Carte d'artiste)*. Abscondita, 2005, p. 95.

3.3. El feto como imagen publicitaria

Estamos muy acostumbrados a ver en las campañas publicitarias (v. g. de Benetton, “Fetos”).

Esta campaña de Spritz está dirigida a concienciar a las madres de que si ella bebe, el niño también.



«Las alteraciones, por razones medioambientales pueden ocurrir con una mayor susceptibilidad durante el periodo de formación de órganos, en la fase embrionaria, si la madre ha estado expuesta al consumo de sustancias como alcohol, tabaco, adicción a drogas o exposición teratogénica a sustancias nocivas (como herbicidas, pesticidas en forma de aerosol). También puede originarse en la carencia de nutrientes como algunas vitaminas esenciales para la gestación, como puede ser el ácido fólico, con frecuencia derivadas de dietas inadecuadas en las madres.»²⁸⁷

²⁸⁶[en línea], <http://www.bambini.info/2010/05/25/campagna-contro-alcolismo-immagine-choc-un-feto-nello-spritz-ecco-la-locandina> (Consulta: 28/1/2012).

²⁸⁷[en línea], <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/21786507> (Consulta: 28/1/2012).

Las malformaciones congénitas:

«Son alteraciones anatómicas que ocurren en la etapa intrauterina y que pueden ser alteraciones de órganos, extremidades o sistemas, debido a factores medioambientales, genéticos, deficiencias en la captación de nutrientes, o bien, consumo de sustancias nocivas. Estas alteraciones estructurales pueden afectar tanto a seres vivíparos y ovíparos.

En el caso del ser humano existen estadísticas que revelan que es un problema de alta frecuencia, del orden de 1,2 casos por cada 100 nacimientos. Un alto porcentaje de los niños nacidos con malformaciones congénitas fallecen al momento de nacer o durante el primer año de vida. Aquellos que logran sobrevivir y, dependiendo del tipo de malformación, quedan expuestos a una mala calidad de vida, tratamientos costosos y/o sometidos a una serie de cirugías correctivas.»²⁸⁸

Feto nacido sin corazón ni cabeza



²⁸⁸Ibíd.



En las campañas en contra del tabaquismo, obligan a las tabacaleras a mostrar imágenes reales de las posibles consecuencias de fumar.

Focomelia: malformación que afecta a un segmento corporal.



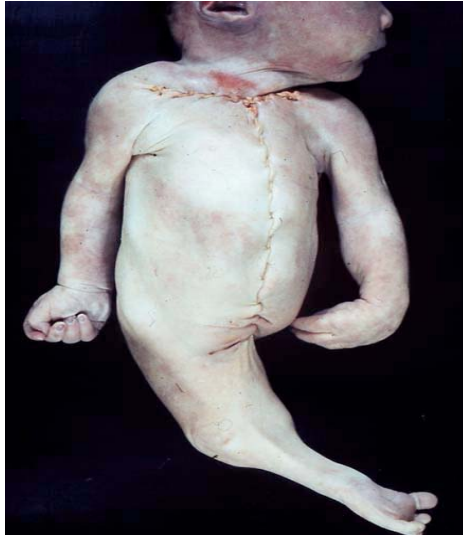
Acrania: ausencia de cráneo donde sobresale la masa cerebral.



Duplicidad paralela (anterior)



Sirena (monopodal)



Síndrome de Turner (cromosómica hereditaria, es la más común de todas). Piel plegada como aleta.



Craneosquisis occipital con exencefalia.



Toracópagos: comparten el mismo tórax y, por ello, varios órganos.²⁸⁹



²⁸⁹Imágenes: distintos artículos encontrados en PubMed como:
[en línea], <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/21785892> (Consulta: 28/1/2012).

En la publicidad: Leche de cabra, glicerina y aceite de lavanda para dar un **aroma floral** a este jabón con forma de feto (sintético, menos mal) recubierto por una placenta transparente. Un diseño de **Donna Galea**, que podrás adquirir.²⁹⁰

No hay duda de que la publicidad se nutre en gran medida, de la realidad, además de crear interesantes alegorías. Si nos damos cuenta, el feto está en manos de la madre. Por ello la responsabilidad recae directamente sobre ella.

Es interesante observar que mientras que nos resulta placentero y agradable observar a un recién nacido limpio y vestido, no nos resulta tanto verlo cubierto de sangre y con la placenta cuando nace, con el cordón umbilical y todavía unido a la madre, hasta el punto de que con la campaña de *United Colors of Benetton*, causó un gran impacto y revuelo mediáticos. Porque se nos recuerda a esa diosa madre arcaica, en palabras de Kristeva, nos recuerda esa expulsión violenta, por la cual se arranca a las sustancias del interior materno. Y de esas sustancias la piel sigue llevando huella.

El nacimiento sería considerado una de las mayores abyecciones, puesto que sublima, pasa hasta las fronteras del cuerpo propio, algo que nos ha pertenecido durante nueve meses (el periodo gestacional).

Se ha dado a luz a sí mismo. La placenta, que era nutricia hasta ahora, se convierte en devastadora.

Debemos purificarnos (limpiarnos) para pertenecer a la sociedad.

Momento de separación y de unión.

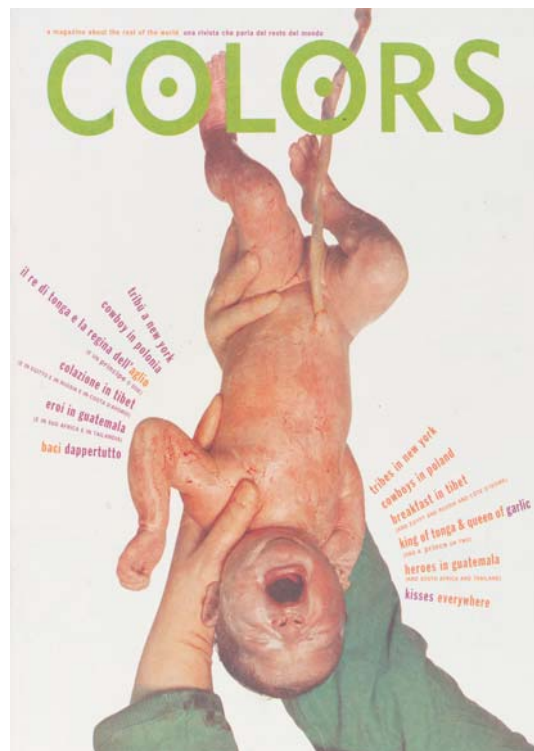
Cuerpo-desperdicio, a la vez que cuerpo-con vida. Un cuerpo, en tipología de Kristeva, que está en un estado de pérdida permanente. Solo a través de las pérdidas, el cuerpo se hace propio, y comienza con la primera pérdida, la separación materna.

Nacemos siendo restos del cuerpo de nuestra madre; la madre se convierte en prototipo del objeto.

²⁹⁰ Galea, Donna. [en línea], <http://www.compradicion.com/bano/jabon-de-feto-no-apto-para-grimosos/c/75962> (Consulta: 28/1/2012).



Oliviero Toscani, 1991



POEMA DEL FETO

*Hamlet arruinado,
príncipe cuerdo de papel secante,
feto:
en la isla desierta de tu arribo
guardaste el cristal dandy de tu frasco,
monóculo,
y en la tranquilidad de tu borrachera
te quedaste sin opinar al margen de la vida.*

*Feto,
Hamlet sin dilema.*

*Pescadores salvavidas
te arrojaron el cable umbilical
de una esperanza,
pero no despertó tu dormida intención
y te quedaste
-Budha sin éxtasis-
en la impasibilidad de tu elegancia desnuda
soñando desde lo alto de tu frente rota.*

*Príncipe cuerdo de papel secante
diluido en la saturación de tu embriaguez,
-causa sin causa,
efecto sin efecto-
Feto:
ridículo fracaso de un millón de esperanzas,
triunfas en la eternidad
de tu infancia inocente
sin canciones de cuna
-quedaron puros los pañales que te aguardaban
ante el gesto de asco que hizo el hospital-
clown,*

abecedario de muecas.

*Niegas el tiempo
desde el fondo de tus pupilas
abiertas hacia adentro,
Lázaro negativo,
y era falso tu pasaporte
en la frontera de la vida
borracho precoz,
todavía añoras tu circo de entrañas
y desnudo
todavía luces tu traje de payaso desterrado
sin repertorio y sin contrata.
Hoy, pontifica tu nirvana
desde tu garita de cristal:
centinela al acecho de los alertas
de la paradoja.*

*Ancianito sin canas,
con la experiencia de no tener ninguna.*

*Mañana,
pontificará tu nirvana
desde tu garita de cristal.²⁹¹*

²⁹¹Hernández-Franco, Tomás. *Apuntes sobre poesía popular y poesía negra en las Antillas*. 1942. [en línea]. <http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/LiteraturaDominicana/TomasHernandezFranco.asp> (Consulta: 6/02/2013).

Una clínica japonesa desarrolló la tecnología BioTexture, que produce una réplica del feto humano de acuerdo con las dimensiones que señalan las ecografías.

La tecnología propietaria se llama BioTexture y, tras realizar la típica ecografía prenatal, es capaz de crear un modelo físico



real del feto en tres dimensiones e imprimirlo. Aseguran que el servicio va a convertirse en un auténtico *boom* en Japón, donde se encuentra la clínica Fasotec, que es la pionera en este tipo de ecografías con impresión 3D. Además, ofrecen la impresión de huesos y órganos de humanos plenamente desarrollados, principalmente, para universidades de medicina.

La imagen 3D procesada es transmitida a una impresora 3D que utiliza dos resinas diferentes de forma simultánea: una blanca para recrear el feto y otra transparente para el cuerpo de la madre. El resultado es un modelo 3D como el de la imagen, pero Fasotec está evaluando la posibilidad de ampliar las opciones de precios y tamaños, de forma que puedas incluso hacer un modelo para usarlo como colgante.²⁹²

Por los resultados obtenidos, seguramente se aplicará al arte. Resulta más que factible; será el retrato del feto y de su madre.

²⁹²[en línea], <http://america.infobae.com/notas/62530-Ahora-tambien-se-imprimen-bebes-en-3D.html> (Consulta: 7/02/2013).

3.4. El origen de la criatura abyecta en la literatura: Mary Shelley, *Frankenstein*

Julia Kristeva sostiene que el significante de la abyección es la literatura²⁹³, y la realidad es que el ser humano con su necesidad de transgredir necesita crear monstruos.

Tomamos como ejemplo una citación de Vargas Llosa:

«La literatura no es edificante, ella no muestra la vida tal como debería ser. Ella, más bien, a menudo, en sus más audaces expresiones, saca a la luz, a través de sus imágenes, fantasías y símbolos, aspectos que, por una cuestión de tacto, buen gusto, higiene moral o salud histórica, tratamos de escamotear de la vida que llevamos. Una importante filiación de escritores ha dedicado su tarea creativa a desenterrar esos demonios, enfrentarnos con ellos y hacernos descubrir que se parecen a nosotros.»²⁹⁴

Un error común es pensar que el monstruo se llama Frankenstein. No es así, el ser no tiene nombre, carece de identidad. “Él jamás me dio un nombre”.²⁹⁵

Para los filósofos, aquello que no se puede nombrar no existe porque no se puede nombrar en el lenguaje. El ser no puede ser humano porque no socializa, no porque sea deforme o raro. Por ejemplo, en *El jorobado de Notre Dame* él se socializa, a pesar de que su apariencia asuste.

El ser no tiene a “otro” para hablar, y esto lo lleva al aislamiento, además de no tener aprendizaje (convención para entender la sociedad). Pero al mismo tiempo parece humano porque decide morir y sabe razonar.

El ser está en el límite de lo humano y lo monstruoso. Por eso, encarna a la perfección lo abyecto.

También Victor está entre el límite humano y monstruoso; tiene su vertiente monstruosa (transgrede). El ser adopta el nombre de su creador, “él era mi padre”.²⁹⁶

²⁹³Kristeva, Julia. *Poteri dell'orrore, Saggio sull'abiezione*. “L'alingua”. Spirali, 2006. Editor Giuliana Sangalli, s. l., s. f. (Título de la obra original: *Poivoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Editions du Deuil, 1980, p. 7.).

²⁹⁴Vargas Llosa, Mario. “Los réprobos”. *El País*, 30/01/2011.

²⁹⁵Shelley, Mary. *Frankenstein*. “Colección Reino Imaginario”. México, D.F.: Ediciones Coyoacán, 1996. (Título del libro en inglés: *Frankenstein*. Traducción de Jorge Ferreiro, p. 59).

²⁹⁶Ibíd. p. 59.

Victor Frankenstein se refiere a su criatura como: «mi inmunda creación»²⁹⁷, «enemigo»²⁹⁸, «vi al desventurado, al miserable monstruo que había creado»²⁹⁹, «demonio»³⁰⁰, «Su estatura gigantesca, la deformidad de su aspecto, más horrible de lo que pudiera ser un ser humano... se trataba del ente, el demonio asqueroso al que había dado vida,³⁰¹ «odiado compañero».³⁰²

«Al mirarlo, mientras trabajaba en él, me había ya parecido feo, pero cuando músculos y coyunturas fueron dotados de movimiento, el objeto se había convertido en algo que ni siquiera Dante hubiera sido capaz de concebir.»³⁰³

La *Crítica del juicio* kantiana nos explica que el juicio del gusto es estético. El juicio del gusto no se refiere al objeto como tal, sino al sentimiento de placer o dolor que plantean. «El juicio de gusto es estético porque se refiere, no al conocimiento sino al sentimiento.»³⁰⁴

De lo sublime en la naturaleza kantiana:

«La visión de lo horrible y lo grandioso de la naturaleza siempre había tenido el poder de traer la solemnidad a mi razón [...]»³⁰⁵

Victor Frankenstein crea al ser, pero ¿para qué utilidad?

Pensamos que es la concretización perfecta de lo abyecto del cuerpo: utiliza el cuerpo como soporte, como objeto, como sujeto, como instrumento de medida del mundo, un mundo fenomenológico, pero también social, religioso y

²⁹⁷Ibíd. p. 108.

²⁹⁸Ibíd. p. 67.

²⁹⁹Ibíd. p. 64.

³⁰⁰Ibíd. p. 82.

³⁰¹La página 81 se relaciona claramente con la *Crítica del juicio* de Kant «[...] algo es sencillamente indicado como grande no se quiere decir solamente que el objeto tiene una magnitud, sino que esta le es atribuida, al mismo tiempo, con ventaja sobre otros muchos objetos de igual especie, [...] sino solo al juicio estético de la magnitud, porque es una medida meramente subjetiva que está en la base del juicio que reflexiona sobre magnitudes.» (página 181)

³⁰²Ibíd. p. 109.

³⁰³Ibíd. p. 64.

³⁰⁴Immanuel Kant. *Crítica del juicio*. (Edición y traducción: Manuel García Morente). “Colección Austral Ciencia y Humanidades”. Madrid: Espasa Calpe, 1977. Título original: *Critik der Urtheilskraft*, 1790, p. 43.

³⁰⁵Ibíd. p. 104.

moral.³⁰⁶

En este capítulo extraeremos los contenidos citados anteriormente, realizando un estudio pormenorizado del concepto así como de los usos del cuerpo.

Esta novela es de 1818, con título completo *Frankenstein o el moderno Prometeo*, escrita por Mary Wollstonecraft Shelley a los 19 años. Nos narra una historia, al principio en forma epistolar, del capitán Robert Walton a su hermana Margaret Saville, sobre su huésped, Victor Frankenstein, un joven interesado extremadamente en la ciencia.

Victor Frankenstein tiene un padre, el señor Frankenstein y una madre, Carolina, dos hermanos, Ernest y William, y una prima hermana adoptiva (según el año de la versión) llamada Elisabeth Lavenza y un único amigo, Henry Clerval.

Inicia sus estudios en la Universidad de Ingolstadt, dejándola para centrarse en cómo crear vida con cuerpos inertes. Finalmente lo consigue creando a un engendro, pero al ver su aspecto se asusta y lo abandona.

Huyendo ve a Clerval, le pregunta por su familia y su amigo se da cuenta de lo raro que está, y empieza a gritar: «Él te lo dirá ¡Oh! ¡Sálvame! ¡Sálvame!»³⁰⁷

Tiene una fiebre nerviosa por varios meses, se recupera y recibe una carta de su prima diciéndole que todos lo echan de menos, y que tienen a Justine, una joven que trabaja con ellos, y que lo extrañan.

Victor presenta a Clerval a sus profesores de universidad, quienes lo alaban. Él odia la química, lo hace estar nervioso y recordar lo sucedido.

Regresa a su casa habiéndose producido el primer asesinato, el de William, del que es acusado Justine. Y sin ser ella culpable, la ejecutan. Victor Frankenstein se da cuenta de que es culpa de su engendro.

Victor retorna a la naturaleza, donde se encuentra con su monstruo. Este le pide que lo escuche, le cuenta las desventuras que ha tenido que sufrir, el hambre, la sed que ha sentido, el frío, cómo las personas sienten miedo cuando lo ven...

Encuentra una pequeña aldea y se pone a cubierto en una cabaña. Observando la vida de sus vecinos, aprende cómo se comportan y el idioma que hablan. La familia está compuesta por el padre ciego y sus dos hijos, Felix y Agatha. El engendro los ayuda desde la sombra: les da comida, les corta leña, etc.

³⁰⁶La mirada múltiple a la realidad, p. 502.

³⁰⁷N. del A. Al igual que hace Natanael, cuando se vuelve loco.

Pero él quiere conocerlos, y se presenta cuando está el padre solo. Piensa que como es ciego no podrá asustarse. Él lo recibe amablemente y el monstruo le pide que lo salve, pero llegan sus hijos y Felix arremete contra él, y el ser para no herirlo sale corriendo.

Él se encuentra con su creador. Este le relata a Victor que ha matado a un niño, porque le dice que es hijo del señor. Frankenstein le roba un retrato de su madre, que le pone a una chica dormida llamada Justine.

El ser le pide a Victor Frankenstein que le fabrique una compañera para no sentirse solo.

Al principio accede a cumplir su deseo, pero cuando la tiene hecha se horroriza. El engendro lo ve y se enfada y le espeta que estará con él en su noche de bodas. Victor quiere volver a su casa y primero recoge todos los rastros de su experimento; pone los restos en una canasta cubierta de piedras y la tira al mar por la noche.

Vuelve a Ginebra y su padre le expresa sus deseos de que se case con Elisabeth. Él la quiere pero teme que su engendro la mate y le comunica a su padre que debe partir a Londres.

Su amigo Henry le pide en una carta que vaya con él a Irlanda, donde lo reciben mal los habitantes y lo llevan ante el juez. Cuando lo llevan a ver a la víctima se da cuenta de que es su amigo Clerval. Se demuestra que es inocente, puesto que estaba en otro lugar cuando sucedió el asesinato. Está muy enfermo en la cárcel. Puesto que lo culpan del asesinato, su padre va a visitarle.

Vuelve a Ginebra donde prepara su boda con Elisabeth. Le atormentan los recuerdos, pero sigue adelante y, cuando se acerca la fecha se siente abatido, pero se celebra la boda.

Parten de luna de miel, se van en barco. Cuando llegan a la posada escucha un grito y cuando vuelve a la habitación se encuentra a su mujer muerta.

El padre de Victor, al enterarse del asesinato de Elisabeth, cae gravemente enfermo y muere en los brazos de su hijo.

Victor va en busca del ser, pero no lo encuentra. Lo rescata un barco antes de ahogarse, que es del capitán Walton. Le cuenta su historia y le pide que si ve al ser lo mate, que no se compadezca de él.

Cuando está hablando con Walton muere. La criatura va a verlo y le dice al ser que lo ha matado del sufrimiento, y que se quemará en una pira funeraria. Mantienen una conversación y al final salta de la ventana del camarote hacia una balsa y se pierde en la distancia.

Vamos a analizar el título completo: *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Sin duda alguna, alude a su significado en griego antiguo 'previsión', es el titán que arrebató el fuego a los dioses. Hay otra versión según la cual Prometeo modeló a los hombres con barro (fue el creador de los hombres).

En la primera versión Prometeo mató a un buey y lo dividió en dos partes. En una parte está la piel, la carne y las vísceras escondidas en el vientre del buey, y en la otra los huesos cubiertos por grasa.

Dejando que Zeus eligiera y fallando quedándose con la grasa, (de buena apariencia) y perdiendo la carne (abyecta apariencia), así podrían comer los hombres.

Zeus, enfadado, arrebató el fuego a los hombres y Prometeo se lo robó de la forja de Hefesto para que hubiera fuego y también robó las artes de Hefesto y Atenea para que pudieran ganarse la vida.

Zeus ordenó a Hefesto que hiciera una mujer de arcilla, Pandora, y se la envió al hermano de Prometeo, quien tenía la caja con todas las desgracias (pobreza, dolor, crimen...) con las que Zeus quería castigar a la humanidad. Solo pudo guardar una, la esperanza.³⁰⁸

Al final abrió la caja y se vengó de la humanidad. Zeus mandó llevar a Prometeo³⁰⁹ al Cáucaso y envió al águila para que se comiera su hígado, siendo inmortal.

Como hemos estudiado en el capítulo precedente "4.2. Levítico: abyección en el cuerpo", en el texto citado se considera el águila un animal inmundo.

³⁰⁸«El pasado se había borrado de mi memoria, el presente era tranquilo y el futuro brillaba bajo los rayos de la esperanza, con augurios de felicidad». Es el momento de la novela en el que él sueña en presentarse a los que considera su familia.

³⁰⁹N. del A. Emblema de la editorial que fundó en 1914 en Valencia, por supuesto con carga política, Vicente Blasco Ibáñez. El primer título de esta editorial fue *Los argonautas*, escrito en su estancia en Argentina. De todas las colecciones destacó *La novela literaria*, novela moderna con 31 autores y 90 títulos, entre ellos: Huysmans, Barbusse, Bourget y Tinayre, entre otros. En 1978 los Blasco vendieron la casa editorial, que subsistió hasta 1983.

Lev. 11. «De las aves tened por inmundas las siguientes -no son comestibles, pues son inmundas-: el águila [...].»³¹⁰

El hígado crecía de noche y el águila lo devoraba de día. Heracles lo liberó disparando una flecha al águila, quedando libre Prometeo, aunque siempre llevaría un anillo con un trozo de roca. Este hecho mitológico ha sido representado en múltiples ocasiones por: Jose de Rivera, Heinrich Friedrich Füger, Dirck van Baburen, José Clemente Orozco, Piero di Cosimo, Cossiers, Christian Griepenkerl, Jakob Jordaens, Paul Manship, Thomas Cole, Christian Schussele, V. Sneith, Nicolas Sébastien, Jacques Lipchitz, Gerhard Marcks, entre otros.

Creándose, como cita, Gregorio Luri en su artículo "Iconografía del mito de Prometeo",

«El castigo de Zeus no obedece, en consecuencia, a los celos del dios, sino a su oposición a la trivialización de la luz del intelecto. La llama del hombre no es pura, pero de su impureza depende su cultura. Esta llama puede ser técnica, mística u orgiástica.

Prometeo deviene símbolo de la humanidad porque su historia simboliza la historia esencial del hombre: el camino que parte de la inocencia animal (inconsciente) y que, a través de la intelección (consciente) y el peligro de sus implicaciones (subconsciente), se lanza hacia la conciencia de la vida superconsciente (Olimpo).

El mismo camino estaría simbolizado en los mitos judeocristianos. En estos últimos, el inconsciente está simbolizado por el paraíso; el consciente por la vida terrenal; el subconsciente por el infierno; y el superconsciente por el cielo».

Frankenstein simbolizaría el concepto de abyecto; es lo mixto, perturba la identidad, el sistema, el orden. Señala la fragilidad de los límites.

El monstruo, que no es una identidad rígida, simboliza lo que Lacan define como R.I.S. (real, imaginario, simbólico).³¹¹ Este concepto lo desarrollaremos

³¹⁰Schökel, Luis Alonso. *La Biblia de nuestro pueblo. Biblia del peregrino*. Bilbao: Editorial Salterrae, 2011, p. 228.

³¹¹N. del A. Se representa con el nudo borromeo, la relación de registros basta retirar cualquiera Continúa en la siguiente página.

más detalladamente cuando expliquemos la vida de la criatura.

No deja de ser una perversión, como describe Kristeva, un brutal sufrimiento al que se adapta el sublime y devastado (yo)³¹² y se adjudica al padre (père-version?), la soporto porque pienso que sea el deseo del otro.

Además de ser un mito recurrente en el arte, el ser que cobra vida, como pueda ser el caso de Pigmalión y Galatea³¹³, el no encontrar la perfección alude al hecho de que es un elemento imaginario y, por supuesto, construido desde la cabeza del creador.

Si buscamos el correlativo en la tradición bíblica encontraremos el mito de Golem y el mito de Adán, creados ambos del barro e insuflándoles la chispa divina.

En la novela de Shelley el personaje de Victor nace al final del XVIII en Nápoles, hijo de un noble político ginebrino. Su madre muere cuando él es joven, tiene dos hermanos y una hermana adoptiva llamada Elisabeth Lavenza.

Estudia en la universidad de Ingolstadt, pero la deja, porque se obsesiona con crear vida mediante técnicas artificiales.³¹⁴

Investiga acerca de la descomposición del cuerpo humano muerto.

Un cadáver (*cadere*), como sugiere Kristeva, aquello que irremediamente ha caído (cloaca y muerte) que impacta más violentamente, más que la sangre, el pus o el sudor de putrefacción que no significan muerte. Los desechos caen para que yo viva en mi condición de ser humano viviente.

«[...] *cuantas cosas podríamos conocer si la cobardía y la indolencia no limitaran nuestras investigaciones. [...] para conocer los orígenes de la vida debemos estudiar primero el fenómeno de la muerte. Llegué a familiarizarme con la anatomía, pero con ello no bastaba; también debía estudiar la descomposición y la corrupción naturales del*

para deshacerlos.

³¹²N. del A. Concepto de psicoanálisis (segunda tópica de Freud): Id, Ego y Superego.

³¹³N. del A. *Metamorfosis* de Ovidio, Pigmalión era un rey de Chipre que no encontraba su mujer perfecta, y haciendo esculturas creó a Galatea, enamorándose de ella. La diosa Afrodita se conmovió e hizo que cobrara vida.

³¹⁴N. del A. La escritora utiliza este recurso literario por sus conversaciones en los estudios que se estaban realizando en aquel momento. Galvani, que pensaba que con la electricidad podían reanimarse los muertos, es precursor del desfibrilador.

cuerpo humano.»³¹⁵

«Recogía huesos de los osarios y profanaba los tremendos secretos del cuerpo humano. [...] El cuarto de disección y el rastrero proveyeron muchos de los materiales necesarios; frecuentemente mi naturaleza humana me obligó a dar la espalda, con repugnancia, a mi labor.»³¹⁶

Consigue crear un ser, (utilización del cuerpo como soporte), pero se asusta de su apariencia (es abyecto, proceso de negación). Después siente culpa y, por último, le tiene odio.

La criatura, al final, lo mata y derrama lágrimas sobre su creador (fluidos del cuerpo, tratados en el capítulo 1.9), salta por la ventana del camarote hacia una balsa cerca del barco. Las olas lo alejan y se pierde en la distancia, por carecer su vida de sentido.

Es, sin duda, un claro ejemplo de sadismo. Rechaza a Victor Frankenstein el dolor de existir, pero él mismo se transmuta en un objeto eterno (cuerpo como objeto). Victor se ha transmutado, enloquece, tiene pesadillas...

El monstruo que ha creado es su proyección, su doble. Este hecho entronca claramente con la tradición filosófica dualista, en la que el doble es uno mismo (reflejo)³¹⁷. Ha sido tratado ampliamente en la literatura por: E.T.A. Hoffmann en *El hombre de arena* o *el Gli elisir del diavolo*; Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray*; Edgar Allan Poe en *William Wilson* o *Ligeia*; Dostoievski en *El doble*; R. L. Stevenson en *El señor de Ballantrae* o *El doctor Jekyll y el señor Hyde*; William Faulkner en *Absalóm, Absalóm*; H.P. Lovecraft en *El horror de Dunwich*; Ambrose Bierce en *Un suceso sobre el puente del río Owl*; Guy de Maupassant en *El Horla*; Thomas Mann en *Doktor Faustus*; Charles Baudelaire en *El cuarto doble*; Clemente Palma en *Cuentos malévolos*; Julio Cortázar en *Una flor amarilla* o en *Continuidad de los parques*; Jorge Luis Borges con su microcuento *Borges y yo* y Alfonso Sastre en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*. Este último en versión teatral, entre otros.

³¹⁵Ibíd. p. 56.

³¹⁶Ibíd. p. 56.

³¹⁷Véase el texto de Juan Antonio Ramírez *Reflejos y reflexiones del medio especular*. Exit, 2000, p. 16-24.

Creemos oportuno resumir y encontrar los diferentes tratos que da la literatura al cuerpo.

El doble tiene marcadamente un carácter siniestro. El primero que escribió un artículo sobre este tema fue Freud, analizando el libro de E.T.A. Hoffmann titulado *El hombre de arena*. Está basado en un personaje que arroja arena a los niños para que se duerman. Freud analiza un tema real a partir de una obra literaria inventada, aduciendo que lo siniestro forma parte de la vida cotidiana. Y cómo a partir de la interpretación de las palabras, estas pueden afectar al sujeto, en su origen en latín significa enseñanza, las palabras son símbolos. La concepción del significado de la palabra, una unidad que comprende el pensamiento generalizado como el intercambio social, es fuente del análisis causal-genético, el estudio sistemático de las relaciones entre el crecimiento de la capacidad de pensamiento del niño y su desarrollo social para el estudio del pensamiento y el lenguaje.

Freud lo equipara al fenómeno de la castración. El arenero se lleva los ojos de los niños que se portan mal y el personaje se tiene que evadir de los miedos de su infancia desembocando en locura.

Creemos que es muy importante vincularlo al desarrollo de este tema ya que explica por qué tenemos miedo y sentimos (lo siniestro), cuando observamos amputaciones, desmembramientos, etc. sentimos una unión entre lo siniestro y lo fantástico, aunque no sea real.³¹⁸

El doble es una defensa ante la muerte, el doble es el otro "yo".

El doble es casi siempre malo, o más guapo o con las oportunidades que uno no tuvo.

Los cuentos del doble no se perciben como inverosímiles. ¿No representa el engendro los miedos y comportamientos de Victor Frankenstein?

Es importante que retengamos esta idea en lo que se refiere a la psicoanalítica freudiana porque en la figura del doble se instaura la ambigüedad. Se crean límites entre lo diferente y lo mismo, es decir, se crea un desdoblamiento que va desde el desdoblamiento de sí a la alteridad.

³¹⁸Lo siniestro junto con *El hombre de arena* de Hoffmann (Das unheimlich). Según Freud lo espantoso y horrible a partir de cosas familiares, conocidas.

El doble, sosias y parigual se utilizan para representar la dualidad y los opuestos, el ser y la nada. Asimismo, en la tradición judeocristiana podemos encontrar el árbol del Bien y del Mal, el conocimiento.

El antecedente del doble más natural sería la sombra. Frankenstein en la historia cita en diferentes ocasiones la sombra del monstruo:

*«Cuando pensaba en esto, no me apartaba de Henry ni por un momento, sino que me convertía en su propia sombra, con intenciones de protegerlo de la ira de su destructor.»*³¹⁹

El doble imaginario o real del hombre siempre lo lleva al enfrentamiento o la muerte.

Imaginaciones, delirios retornan los significantes “forcluidos”. Lo real es definido como un lugar de lo psíquico donde retornan los significantes.

En el hombre hay una ruptura (*skhizo*), yo parto o disocio (*esquizofrenia*), alucinaciones:

*«A eso del amanecer fui presa de una especie de pesadilla; sentí que el monstruo me cogía por el cuello y que no podía librarme de él; en mis oídos resonaron gemidos y gritos.»*³²⁰

*«La imagen del monstruo que había lanzado a la existencia aparecía constantemente ante mí y, por ello, deliraba sin cesar. Lo que en mi inconsciencia decía, sorprendió, sin duda, a Henry: al principio creyó que se trataba de fantasías creadas por mi mente enferma [...]»*³²¹

*«Era incapaz de permanecer un solo momento en el mismo sitio: saltaba encima de las sillas, aplaudía y reía a carcajadas.»*³²²

«Creí ver a Elisabeth, en la flor de su juventud, caminando por las calles de Ingolstald. Contento y sorprendido, la abracé, pero al besar sus labios por primera vez, estos tomaron la palidez de la muerte; las facciones de ella parecieron transformarse y pensé

³¹⁹Ibíd. p. 171.

³²⁰Ibíd. p. 193.

³²¹Ibíd. p. 68.

³²²Ibíd. p. 67.

que entre mis brazos tenía el cuerpo de mi difunta madre; estaba cubierta con un sudario: vi cómo los gusanos se deslizaban entre los pliegues de la franela.»³²³

En la construcción intelectual de la sociedad intentamos reprimir lo malo y mostrar lo bueno (forclusión).

«Empleando la violencia en contra de mí mismo, logré doblegar a la voz imperiosa de desdicha que, en ocasiones, deseaba declararse al mundo entero, para comportarme de manera más calmada y con más circunspección de lo que lo había hecho desde el encuentro con el monstruo en el mar de hielo.»³²⁴

«Tenía la impresión de que se me creería loco, cosa que, por sí misma, me habría hecho callar para siempre.»³²⁵

«¡Cómo me odiarían, todos y cada uno de ellos, y me echarían del mundo si supieran de mis actividades profanas y de todos los crímenes de que era culpable!»³²⁶

«Mi versión no podía darse a conocer públicamente, pues lo sorprendente y escalofriante que era, haría que el vulgo me tachara de loco.»³²⁷

«[...] pero todo rostro humano me era aborrecible. ¡Pero qué digo! ¡Aborrecibles no! Eran mis hermanos, mis congéneres, y yo me sentía atraído hacia el más repulsivo de ellos, como si se tratara de la criatura más angelical.»³²⁸

«[...] Nunca pude decidirme a hablar del suceso que con tanta frecuencia acudía a mi memoria, porque temía que confiarle sus detalles a otra persona me impresionaría aún más profundamente.»³²⁹

³²³Ibíd. p. 64.

³²⁴Ibíd. p. 196.

³²⁵Ibíd. p. 196.

³²⁶Ibíd. p. 195.

³²⁷Ibíd. p. 85.

³²⁸Ibíd. p. 195.

³²⁹Ibíd. p. 73.

Por ello encontramos en el arte esa “necesitada” permisividad social, para mostrar esos aspectos más ocultos o íntimos del hombre.

Tenemos en Frankenstein rasgos comunes a la novela del doble, el engaño de la conciencia, el *jamaís vu* que nos hace olvidar una experiencia reciente; el *presque vu* o sensación de que nos viene un recuerdo, (“estoy a punto de decirlo”) y el *dejà vu*, es decir, pensamos que hemos vivido una sensación (engaño de la memoria).

«Un presentimiento de que entre la hora presente y el ineludible y trágico futuro se había establecido una tregua [...]»³³⁰

«Tenía el oscuro presentimiento de que no todo había concluido y de que aquel demonio cometería algún crimen notorio que, por su magnitud, borraría todo recuerdo de lo pasado.»³³¹

«Presentía de quién se trataba y hasta quise llamar a uno de los campesinos que vivían en su casa que se hallaba cerca de la mía pero me sentí presa de esa sensación de estar indefenso que tan frecuentemente nos asalta en los más terribles sueños, cuando en vano deseamos huir de un peligro inminente y nos quedamos con los pies clavados a la tierra.»³³²

«[...] un presentimiento de que entre la hora presente y el ineludible y trágico futuro se había establecido una tregua [...]»³³³

«[...] mi carácter se hizo desigual: mi nerviosismo y mi intranquilidad fueron en aumento. A cada rato temía encontrar a mi perseguidor.»³³⁴

«No dudaba de que el monstruo me seguía, ni de que en el momento oportuno se presentaría a recibir a su compañera.»³³⁵

³³⁰Ibíd. p. 194.

³³¹Ibíd. p. 99.

³³²Ibíd. p. 177.

³³³Ibíd. p. 194.

³³⁴Ibíd. p. 173.

³³⁵Ibíd. p. 172.

«A veces creía que el monstruo me seguía y que trataría de vencer mi indolencia asesinando a mi compañero.»³³⁶

«De hallarme solo, acaso, en ocasiones, el monstruo se presentaría ante mí para recordarme mi promesa o para contemplar los progresos que hacía en mi creación.»³³⁷

«[...] y ahora tuve la corazonada de que el espíritu del mal me seguiría, dejando a mi familia libre del peligro de sus maquinaciones.»³³⁸

«[...] y, sin embargo, mi dicha se veía empañada tanto por el recuerdo del pasado como por el presentimiento del futuro.»³³⁹

También Elisabeth comienza a tener premoniciones:

«[...] ella se mostró melancólica, como si un presentimiento fatal la hubiese invadido, o como si pensara en el terrible secreto que yo había prometido rebelarle al día siguiente. [...] Hay algo que me dice que no debo confiar demasiado en las perspectivas que se abren ante nosotros, pero no estoy dispuesta a escuchar tan siniestra voz.»³⁴⁰

Al igual que cuando se dibuja un retrato, al principio, siempre se parece al artista.

La novela *El hombre de arena* nos narra la historia de Natanael, que envía una carta a su amigo Lotario, pero la recibe Clara, su prometida. En ella cuenta su infancia y le explica que su madre a las nueve enviaba a sus hijos a la cama con la frase: “Ya viene el hombre de la arena”. (Para nosotros, “el coco” o “el hombre del saco”). Le pregunta a su madre y le dice que no existe, que es una expresión; cuando se tiene mucho sueño es como si te lanzaran arena a los ojos. Posteriormente le pregunta a la anciana que cuidaba de su hermana: «!Ah, Thanelchen! –me contestó–. ¿No le conoces? Es un hombre muy malo, que viene en busca de los niños cuando se niegan a acostarse y les arroja puñados de arena a los ojos,

³³⁶Ibíd. p. 171.

³³⁷Ibíd. p. 162.

³³⁸Ibíd. p. 163.

³³⁹Ibíd. p. 169.

³⁴⁰Ibíd. p. 202.

los encierra en un saco y se los lleva a la luna para que sirvan de alimento a sus hijitos; estos tienen así como los mochuelos, picos ganchudos, y con ellos devoran los ojos de los niños que no son obedientes.»³⁴¹

Un día Natanael descubre que la persona de la cual escuchaba los pasos era el viejo abogado Coppelius. Se esconde en el despacho de su padre y es descubierto por el abogado, que le grita: «Ojos, ojos». Su padre gritaba: «Maestro, maestro, dejadle los ojos». La madre lo reconforta y le dice que ya se ha ido.

Durante un experimento su padre muere. Natanael hace culpable de la muerte a Coppelius, quien desaparece.

«La figura más abominable no me hubiera causado tanto horror como la suya.

–Figuraos un hombre alto, ancho de espaldas con una cabeza disforme, rostro apergaminado y amarillento, cejas grises muy pobladas, bajo las cuales brillan los ojos de gato y nariz larga que se encorva sobre el labio superior. La boca, algo torcida, se contrae a menudo con una sonrisa irónica; dos manchas de color rojizo coloran entonces los pómulos y, a través de los dientes apretados, se escapa una especie de silbido.»³⁴²

Estudia con un profesor llamado Spalanzani, que tiene una hija llamada Olimpia.

Clara lo tranquiliza, le dice que es su imaginación y razona con él.

Le escribe una carta a Lotari diciendo que no le gusta que Clara haya leído la carta. Su carácter se vuelve ensombrecido y taciturno. Natanael dice haber visto un vendedor de barómetros llamado Coppola, de igual aspecto que Coppelius. (El doble es Coppelius-Coppola-arenero).

Natanael y Clara se alejan, no les gustan los poemas que les lee. Lotario, hermano de Clara, le reprocha su carácter. Se iban a batir en duelo pero Clara grita que no quiere vivir sin su amado o sin su hermano.

Acude Coppola, vendiendo gafas y se compra unas por tres ducados. Segismundo, su compañero, va a buscarle para ir a clase. El profesor Spalanzani celebra un baile donde lleva a Olimpia y Natanael baila con ella.

Segismundo le reprocha que se ha enamorado de una muñeca.

El profesor Spalanzani y Coppola se disputan a Olimpia. Coppola golpea a

³⁴¹Hoffmann, E.T.A. *Cuentos 1*. “El libro de bolsillo”. Traductora: Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 57.

³⁴²Ibíd. p. 59.

Spalanzani en la cabeza y, al caer, rompe los frascos. Coppola se carga al hombro a Olimpia y se da cuenta, cuando ve que se le cae la cabeza, que es una figura de cera. Los ojos, que eran de esmalte, se habían roto.

El profesor le dice que vaya detrás de Coppelius, que ha destruido su mejor autómeta. Le arroja los ojos a Natanael, se vuelve loco y lo llevan al manicomio. Spalanzani huye para evitar un proceso criminal por engañar a la gente con un autómeta.

De hecho, las mujeres empiezan a bostezar durante el té para demostrar que son humanas y reprochan a sus novios en vez de quedarse calladas.

Su amigo no lo abandona y la huella de su locura desaparece. Heredan una casa y se van todos: la madre, Clara, Lotario y Natanael.

Clara ve una torre y le pregunta si suben. Natanael se pone las gafas de Coppola e intenta tirar a Clara al vacío. Lotario le da un golpe en la cabeza a Natanael y salva a su hermana.

En medio de los curiosos aparece Coppelius y Natanael lo reconoce y grita: «¡Ah, bellos ojos... bellos ojos!»³⁴³ y salta al vacío, yace en la calle y Coppelius desaparece entre la gente.

E.T.A. Hoffman en los *Elixires del diablo* trata el doble por semejanza. Medardo es un monje franciscano que custodia reliquias, entre ellas, el licor del Diablo. Bebe del líquido y eso lo hace cambiar, incluso cometiendo crímenes. A uno de los que mata es el conde Victorino. Por casualidad va a su castillo y lo confunden con él. Se le plantea la posibilidad de vivir como Victorino o como Medardo. En esta novela los dobles no se enfrentan.

Oscar Wilde toca el tema del doble desde el cuadro en su archiconocido *El retrato de Dorian Grey*, donde se narra que un pintor llamado Basil Hallward quiere pintar a Dorian Gray, un joven muy bello. Este accede y Lord Henry le comenta que se volverá viejo, arrugado y feo. Dorian mata a Basil, que no envejece pero su cuadro va cambiando. Dorian se enamora de Sibyl Vane, y esta se suicida. Al final Dorian muere ante su retrato viejo. Sus sirvientes lo

³⁴³Ibíd. p. 88.

reconocen por los anillos y en el retrato sigue joven.

Edgar Allan Poe en *William Wilson* trata del parigual; la crisis de identidad acaba con la muerte del doble, pero con la moralidad de William Wilson (esquizofrenia).

Un narrador nos cuenta la historia de un niño muy débil y con enfermedades. Cuando va al internado encuentra a un chico que se llama Wilson. Los alumnos superiores creen que son hermanos porque nacen el mismo día, con la misma estatura y aspecto físico. Wilson tenía el defecto de no poder hablar alto, susurraba, copiaba su forma de vestir de andar y de gesticular, pero era más sabio que él. En quinto coge una lámpara por la noche, va a su habitación, ve su rostro y se ve a sí mismo, y se va del internado.

Va a Eton tres años, y allí se hace más alto y vicioso. En una fiesta, borracho, ve llegar a William Wilson con una bata de cachemir blanco. Entonces recupera la sobriedad, le golpean el alma como una batería galvánica.

Entra en Oxford y se hace jugador profesional de cartas. Ingres a un chico nuevo de apellido Glendinning, muy rico en argucias, le hace jugar a las cartas, cuadriplica la apuesta, lo va a perder todo pero en ese instante aparece William y dice que miren en su manga, donde había cartas escondidas. Tiene que abandonar Oxford porque lo echan. Se va a Europa, París, Roma, Viena, Berlín, Moscú, pero William Wilson lo amonesta en todos los lugares.

En Roma, en el Palazzo del conde napolitano Di Broglio, en la fiesta de disfraces, ve a su joven mujer.

Pero vuelve a verlo con su mismo disfraz, lo atraviesa con una espada y en el espejo le dice que ha muerto porque se ha asesinado a sí mismo.

En *Ligeia* se narra la historia de un hombre que conoce a una bella joven en una ciudad cercana al Rin. Ella tiene el pelo negro y los ojos oscuros.

A los pocos años, Ligeia muere y él se va a Inglaterra, compra una abadía y se casa con lady Rowena, con ojos azules y rubia. Cae enferma de fiebre, su marido le echa un líquido en el vaso.

Al poco tiempo muere y su cuerpo es cubierto. Pero resucita, volviendo a morir,

y así toda la noche.

Rowena se levanta, él la toca y las vendas caen.

Dostoievski directamente titula su novela *El doble*. El personaje es Yakov Petrovich Goliadkin, quien se rebela contra el afán de pasar por lo que no es, hombre de mundo, rico y distinguido, y quiere casarse con la hija de su jefe. Cuando en la fiesta de cumpleaños le es negada su mano, su mente inventa un doble (esquizofrenia).

Kristeva encuentra lo abyecto en Dostoievski como “objeto” en el libro *Los endemoniados*:

«Es la meta y el móvil de una experiencia cuyo sentido se pierde en la degradación absoluta por haber rechazado absolutamente el límite (moral, social, religioso, familiar, individual) como absoluto, Dios. Entonces la abyección oscila entre el desvanecimiento de todo sentido y de toda humanidad, quemados como entre las llamas de un incendio, y el éxtasis de un yo (moi) que, habiendo perdido su Otro y sus objetos, alcanza el colmo de la armonía prometida en el preciso momento de este suicidio. Son abyectos tanto Verkhovenski como Kirilov, tanto el asesino como el suicida.»³⁴⁴

H.P. Lovecraft en *El horror de Dunwich* (doble semejante) narra la historia de Whilbur Whateley, hijo de Davinia, una mujer albina y deformada. Viven con el abuelo, acusado por el pueblo de practicar brujería. Tiene una granja y sacrifican terneras o vacas.

Whilbur crece muy rápido. El abuelo muere y su madre desaparece.

Entonces descubre que la edición del *Necronomicón* no está completa y lo quiere robar de la librería Arkham, donde es atacado por un perro y muere.

Le hacen la autopsia y descubren que no es humano de cintura para abajo, y que llevaba un pergamino para acabar con la humanidad. Hacen un conjuro para que desaparezca y empiezan a ocurrir sucesos extraños: aparece un pulpo, ciempiés, especie de araña y cara semihumana. El ser muere y grita el nombre de su padre. Whilbur y él eran hermanos gemelos, y era él quien se comía las vacas de la granja.

³⁴⁴Ibíd. p. 28.

Guy de Maupassant en *El Horla* (doble esquizofrenia) le pone un nombre: el Horla, que existe en su mente.

El doctor Manande tiene 42 años, empieza a dormir mal, sueña que lo asesinan y se despierta con un cuchillo en la garganta. Adelgaza mucho y a su cochero le pasa lo mismo. Cuando duerme deja agua en el jarro y desaparece, se encierra y pasa lo mismo.

Pone junto a la jarra una botella de viejo burdeos, leche (que odia) y pastas de chocolate, que le gustan. El vino y las pastas no se tocan, el agua y la leche desaparecen.

Se embadurna de ploma para ver si es quien mancha las cosas, pero los objetos siguen limpios y el agua y la leche desaparecen.

De pronto cesa y se siente mejor.

Está sentado y una hoja se pasa sola, siente a la criatura, le pone nombre: Horla.

A más vecinos les ocurre lo mismo. Hay una especie de locura que crea estragos en Sao Paulo.

No puede dormir, le recetan bromuro de potasio, tiene pesadillas; el ser, lo aprieta y lo ahoga.

Decide irse de viaje a Avranches para mejorar, donde ve a un monje que le cuenta leyendas, que las arenas hablan, y le pregunta si se lo cree. El monje responde que no podemos ver el viento pero sabemos que existe. Se le sigue apareciendo el Horla en sueños. Hace blindar su casa para que no pueda escapar el monstruo, la quema, sigue o que no está muerto y que se debe quemar él. Es el mismo final que *La obra maestra desconocida*³⁴⁵ de Honoré de Balzac. Muere al igual que Frenhofer, quemado en su estudio con la obra.

Jorge Luis Borges con su microcuento *Borges y yo* es un doble diferente, es el doble retórico, el doble lúdico y festivo.

En el libro de Foucault titulado *Las palabras y las cosas*³⁴⁶, en el capítulo noveno "El hombre y sus dobles" explica tres figuras en las que el hombre es: sujeto y objeto, y cómo este está condenado a la irreconciliación entre los elementos que

³⁴⁵Véase Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte*. Madrid: Casimiro Libros, 2011.

³⁴⁶Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad.: Elsa Cecilia Frost. Madrid: S. XXI Editores, 2006.

lo componen.

Las tres figuras son: lo empírico y trascendental, el *cogito* y lo impensado, el retroceso y el retorno del origen. Explicamos este enfoque más detalladamente en el capítulo “6. Análisis de la abyección en la cultura”, en el subapartado “6.1. Modelos referenciales antropológicos”.

Retomamos la historia de la criatura de la novela que nos ocupa. Nace bueno, ingenuo:

«Yo era bueno. Mi alma irradiaba amor y humanidad; ¿pero no es cierto que me encuentre solo, miserablemente solo? Si tú, mi propio creador, me aborreces, ¿qué puedo esperar de las demás criaturas que no me deben nada?»³⁴⁷

El doctor Victor Frankenstein lo abandona -queda privado de la función paterna. Según la hipótesis lacaniana el padre instaura la ley, el orden o logos.

«Era yo una criatura pobre, indefensa y miserable. Lo desconocía todo y no era capaz de distinguir nada más; sintiendo que el dolor me acosaba por los cuatro costados, me senté y lloré.»³⁴⁸ El cuerpo como sujeto, en este caso, pasivo por sufrir dolor.

Tenemos que mencionar la teoría de Ferdinand de Saussure, sin la cual no se podrían refutar las hipótesis de Lacan³⁴⁹ del inconsciente y el lenguaje.

La lingüística se encarga de la lengua, es un hecho social, y se basa en un conjunto de signos de significado convencional.

«...sin embargo, somos movidos por cualquier viento que sopla, por una palabra dicha al azar, o por alguna imagen que esa palabra pueda traernos.»³⁵⁰

Al huir al bosque y entrar en la casa conoce a otras personas, tiene la necesidad de comunicarse, aprende a hablar y a leer.

³⁴⁷Ibíd. p. 107.

³⁴⁸Ibíd. p. 112.

³⁴⁹N. del A. Pronuncia un discurso en Roma, en 1953 bajo el título “La función de la palabra solo puede explicarse al definir el campo del lenguaje”.

³⁵⁰Ibíd. p. 104.

«...aquellas personas utilizaban un método para comunicarse entre sí sus experiencias y sentimientos, mediante sonidos articulados... comprendí que aquella era una ciencia para dioses y ardientemente quise familiarizarme con ella... Pronunciaban con demasiada rapidez, y como las palabras que decían aparentemente no tenían relación con los objetos visibles, me fue imposible descubrir una clave que me permitiera desentrañar el misterio al que ellos hacían alusión.»³⁵¹

El engendro quiere *co-nocer* el lenguaje [*co-nacer: co-naître*] en lo conocido. Es el ideal de la teoría del conocimiento clásica «*fundada en la connaturalidad por la que el cognoscente viene a conocer en lo conocido.*»³⁵²

El significante prima sobre el significado y tiene dos propiedades: la materialidad y la combinación y está entroncado con la retórica del lenguaje. La materialidad se articula a la metáfora y la combinación a la metonimia.

«Descubrí cuáles eran los nombres que daban a los objetos familiares: aprendí y apliqué las palabras “fuego, leche, pan, madera”.»³⁵³

Los hombres que se encuentra le tienen miedo y le tiran piedras. El pueblo entero es puesto en alerta. «Lo que constituye en efecto al hombre en cuanto hombre es una exigencia de ser reconocido por el hombre»³⁵⁴ (cuerpo como instrumento de medida del mundo).

El ser se siente solo, quiere una compañera: «deseo una criatura del otro sexo, que sea tan horrible como yo» [...] «Mi compañera poseerá mi misma naturaleza y se contentará con lo mismo»³⁵⁵ cuerpo como máquina deseante³⁵⁶, el inconsciente no en lo

³⁵¹Ibíd. p. 120-121.

³⁵²De Frutos Salvador, Ángel. *Los escritos de Jacques Lacan: variantes textuales*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1994, p. 205.

³⁵³Ibíd. p. 121.

El signo lingüístico es la combinación del significado y la imagen acústica a la que llama significante. La relación ente significante y significado es la significación. Ferdinand de Saussure define el valor lingüístico como un sistema de equivalencias entre cosas de órdenes diferentes. El signo es un valor: por su significación, relaciona un significado con un significante. Establece relaciones de comparación, solidaridad e interdependencia con otros signos de la lengua. El valor surge de un movimiento de identidades y diferencias, siendo esto lo que hace funcionar a una lengua. *Curso de Lingüística General*, Ferdinand de Saussure.

³⁵⁴*Los escritos de Jacques Lacan: variantes textuales*, p. 205.

³⁵⁵Ibíd. p. 154.

³⁵⁶Texto original:

Continúa en la siguiente página.

político o en lo social en las hipótesis de Deleuze y Guattari³⁵⁷, sino más bien como Freud o Lacan, máquina sexual que se siente rechazada por los demás (cuerpo social). Es fácil censurar lo diferente, aquello que no se encuadra dentro del orden abstracto de sociedad.

Pero Victor Frankenstein no lo realizó, destroza el objeto (cuerpo), antes de que cobre vida. «[...] me armé de valor y abrí la puerta de mi laboratorio. Los despojos de mi creación inconclusa, que yo mismo había destruido, estaban esparcidos por el suelo y yo casi sentí que lo que había destrozado era el cuerpo con vida de un ser humano.»³⁵⁸

«¡Vete! Rompo mi promesa; nunca crearé otro ser que te iguale en deformidad y en vileza.»³⁵⁹

«Ella podía llegar a ser mil veces más mala que su compañero y deleitarse con el dolor y la muerte... ¿Por qué, pues, no habría de sentir un aborrecimiento mayor cuando la viera

*«We rest; a dream has power to poison sleep.
We rise; one wandering thought pollutes the day.
We feel, conceive or reason; laugh or weep,
Embrace fond woe, or cast our cares away;*

*It is the same; for, be it joy or sorrow,
The path of its departure still is free.
Man's yestarday may ne'er be like his morrow;
nought may endure but mutability.»*

Traducción al español:

*«Descansamos; un sueño tiene el poder de envenenarnos el sueño.
Nos levantamos; una divagación nos contamina el día.
Sentimos, imaginamos, razonamos; reímos o sollozamos,
Abrazamos una tierna pena, u olvidamos nuestras preocupaciones.*

*Es lo mismo; pues, sea dicha o dolor,
El camino por el que ha de partir siempre está libre.
El pasado del hombre nunca será como su futuro;
¡Solo el continuo cambio perdura!»* Ibíd. p. 105.

³⁵⁷N. del A. La máquina deseante no se da sin la máquina social y la máquina social no se da sin la máquina deseante (*quiasmo*). El deseo no es una carencia, es una voluntad de crecer, de tener poder. Las necesidades derivan en el deseo.

«Mi razón se hacía más activa cada vez y ahora anhelaba descubrir las motivaciones y el origen de los sentimientos de aquellas adorables criaturas. Deseaba saber por qué Felix parecía tan melancólico y Agatha tan triste. Pensé ¡monstruo imprudente!» (página 123 de *Frankenstein*).

«¡Ay! ¿Por qué el hombre alardea de tener una sensibilidad superior a la de la bestia? Si nuestros impulsos se limitan al hambre, la sed y el deseo, seríamos casi libres; sin embargo, somos movidos por cualquier viento que sopla, por una palabra dicha al azar, o por alguna imagen que esa palabra pueda traernos.» (*Frankenstein*, p. 104.)

Con la teoría kantiana el deseo adquiere realidad.

Deleuze y Guattari establecen en su teoría tres clases de máquinas: la máquina salvaje, la máquina bárbara o despótica y la máquina capitalista.

³⁵⁸Ibíd. p. 180.

³⁵⁹Ibíd. p. 177.

frente a sí con la forma de una mujer?... Una de las cosas que más anhelaba el demonio era tener hijos y, en consecuencia, una raza de monstruos, que podría hacer precaria e insostenible la existencia del hombre, se propagaría por la faz de la tierra.»³⁶⁰

Podemos aplicar la *Crítica del juicio* kantiana: «La relación del juicio ético con el sentimiento no es inmediata. El sentimiento de respeto a la ley moral está condicionado por el pensamiento del primado de la razón práctica, la superioridad del hombre, en cuanto noúmeno, sobre el hombre de los sentidos, y por la necesidad para este para encontrar, en un sentimiento de respeto al deber, acicates para la acción moral. La relación con el sentimiento es inmediata, en cambio, en el juicio de gusto.»³⁶¹

Extrapolando al doctor Frankenstein de la literatura a la creación artística podríamos afirmar que sería incluido en el grupo de los artistas del cuerpo, habría creado en su caso el monstruo-objeto, que bajo su juicio es horrible.

«El arte tiene siempre una determinada intención de producir algo; pero si ello fuera una mera sensación (algo meramente subjetivo) que debiera ser acompañada de placer, entonces ese producto no placaría en el juicio más que por medio del sentimiento sensible. Si la intención en cambio, fuera dirigida a la producción de un determinado objeto, este objeto, si es conseguido por el arte no podría placar más que por medio de conceptos. En ambos casos, empero, el arte no placaría en el mero juicio, es decir, no placaría como bello, sino como arte mecánico.»³⁶²

En cuanto a tratar el cuerpo social, esta novela lo refleja perfectamente. El engendro no se siente monstruoso hasta que se compara con los habitantes del lugar: «¡Qué aterrorizado me sentí cuando me vi a mi mismo en el estanque de aguas transparentes!»³⁶³

Podemos encontrar un paralelismo con Victor Frankenstein. Él se tiene que sentir reflejado en el monstruo o encontrar algo que pueda reconocer en él, porque si no siente esto «...pero ahora que había terminado, el encanto del sueño se desvanecía y me sentí invadido de un horror y un disgusto que me impedía respirar.

Incapaz de soportar el aspecto que tenía aquel ser que había creado.»³⁶⁴

Además, cuando ve a su amigo Clerval se siente bien por tener un objeto

³⁶⁰Ibíd. p. 175.

³⁶¹Ibíd. p. 44.

³⁶²Ibíd. p. 249.

³⁶³Ibíd. p. 122.

³⁶⁴Ibíd. p. 63.

reconocido (referente). «Nada hubiera superado el deleite que produjo el tener a Clerval junto a mí; su presencia me hizo recordar a mi padre.»³⁶⁵

«¿Y yo? ¿A qué clase pertenecía? Nada sabía de mi nacimiento ni de quién me había dado la vida, aunque sí tenía conciencia de que no poseía ni dinero³⁶⁶, ni amigos, ni propiedad alguna.»³⁶⁷

«Nunca había visto a alguien que se me pareciera o a quien pretendiera comunicarse conmigo. ¿Qué era yo?»³⁶⁸

El ser mata a su autor³⁶⁹, relacionándolo claramente con la teoría de Roland Barthes de la literatura, el autor al igual que Frankenstein son personajes modernos, que son igualmente apropiados. La criatura por quién lo crea «Tú mismo, mi propio creador, detestas a esta criatura, a quien tu ciencia te ha vinculado con lazos que solo podrán ser rotos mediante la muerte de uno de los dos.»³⁷⁰, «Si te es posible hacerlo, destruyas la obra que ha surgido de tus manos.»³⁷¹

«...yo he sido miserable autor y origen»³⁷²

«De igual manera, fue aquella la primera vez que tuve conciencia de cuáles eran las obligaciones de un creador para con el objeto de su creación, y de que mi deber era hacerlo feliz antes de quejarme de su perversidad.»³⁷³

«Pero no me someteré con la abyección del esclavo. Me vengaré por el daño que se me ha causado; si no puedo inspirar amor, inspiraré miedo, principalmente a ti, mi archienemigo, mi creador a quien juro odio inextinguible.»³⁷⁴

«Sin embargo, no te pido que me perdones: solamente deseo que me escuches para que, luego, si te es posible hacerlo, destruyas la obra que ha surgido de tus manos.»³⁷⁵

Hace que nos planteemos qué es un autor / creador y encontramos respuesta en

³⁶⁵Ibíd. p. 66.

³⁶⁶Encontramos en el texto otro caso clarísimo de máquina social en un sistema económico político de producción: el anti-Edipo capitalismo y esquizofrenia.

³⁶⁷Ibíd. p. 129.

³⁶⁸Ibíd. p. 130.

³⁶⁹Barthes, Roland. *La muerte del autor. El susurro del lenguaje*. Paidós, 1993.

³⁷⁰Ibíd. p. 106.

³⁷¹Ibíd. p. 108.

³⁷²Ibíd. p. 108.

³⁷³Ibíd. p. 109.

³⁷⁴Ibíd. p. 154.

³⁷⁵Ibíd. p. 108.

Foucault³⁷⁶, que sostiene que la obra tiene derecho a matar al autor.

«Tú eres mi creador, pero yo soy tu amo: ¡Obedece!»³⁷⁷

«Ha muerto el que me dio la vida y cuando yo ya no exista, hasta el mismo recuerdo de lo que fuimos se desvanecerá rápidamente.»³⁷⁸

Encontramos en este ejemplo una cita explícita al cuerpo moral, su cuerpo es su vehículo³⁷⁹:

«¿Piensa que yo era insensible a la agonía y al remordimiento? En la consumación de los hechos, él no sufrió,

¡Oh, no!, ni siquiera una diezmilésima parte de la angustia que yo sentí durante la prolongada ejecución de sus detalles. Un terrible egoísmo me instigaba al mismo tiempo que mi corazón se envenenaba de remordimiento. ¿Cree usted que los gemidos de Cleroal fueron música para mis oídos? Mi corazón fue hecho para ser sensible al amor y a la amistad y cuando, empujado por la desdicha hacia el mal y el odio, no soporté lo violento del cambio sin sufrir lo que usted no podrá imaginar.»³⁸⁰

Sin duda, en esta novela se trata el tema de los límites éticos de la ciencia³⁸¹ sobre el cuerpo humano, la creación de vida artificial. Victor Frankenstein transgrede los límites por su lucimiento personal. (Julia Kristeva sostiene que lo abyecto está en la transgresión.)

Trata de evaluar éticamente las investigaciones y la aplicación a la vida humana, que implica la libertad, la conciencia, el yo, la relación cuerpo-mente y la moral.

«¿Cómo te atreves a jugar de esa manera con la vida? Cumple con los deberes que tienes para conmigo y yo cumpliré con los que tengo para contigo y la humanidad.»³⁸²

«Cuán peligroso es adquirir conocimientos y lo infinitamente más feliz que es el hombre que cree que su ciudad natal es el mundo entero, comparado con quien aspira a ser

³⁷⁶Michel Foucault. *¿Qué es un autor?* Ediciones Literales, 1979.

³⁷⁷Ibíd. p. 177.

³⁷⁸Ibíd. p. 233.

³⁷⁹Crítica Danza, Cuerpo moral. *El País*, 24/01/2010.

³⁸⁰Ibíd. p. 230.

³⁸¹Cortina, Adela. "El origen de la Neuroética". *El País*, 17/10/2010.

³⁸²Ibíd. p. 106.

mucho más grande de lo que su propia naturaleza le puede permitir.»³⁸³

«Se iba a decidir si como resultado de mi curiosidad y de mi ilegal creación habrían de morir dos de los míos»³⁸⁴

«[...] las primeras desventuradas víctimas de mis sacrílegas artes»³⁸⁵

El nacimiento de la vida ha sido desde siempre uno de los problemas más importantes de la historia natural, filosófica y teológica que, con diferencias, pero todas atribuidas a Dios.

«Él había surgido de las manos de Dios como una criatura perfecta, próspera y feliz, colmada con las atenciones especiales de su Creador con quien podía conversar, iniciándose en el conocimiento de seres de una naturaleza superior; yo, en cambio, era deforme, indefenso y estaba solo. Muchas veces consideré que Satán era el responsable de mi condición, pues a menudo, como a él le ocurría, al mirar la hermosura de mis protectores, las hieles amargas de la envidia se derramaban en mí.»³⁸⁶

Thales pensaba que los seres vivientes se desarrollaban a partir del cieno amorfo, bajo la influencia del calor. Anaximandro pensaba que todo lo que vive tiene origen en el lógamo del mar pasando por diferentes fases hasta su desarrollo. Xenófanes opinaba que todos los organismos surgían de la tierra y del agua. Anaxágoras pensaba, al igual que Thales, que plantas, animales y hombres procedían del cieno de la tierra. Pero es Demócrito quien concibe la autocreación mecánica de la vida resultante de un movimiento de los átomos:

«Los átomos de la tierra húmeda sin vida puestos en contacto accidentalmente, y unidos con los átomos del ardiente y excitante fuego»³⁸⁷

Las doctrinas aristotélicas señalarían que el hombre partiría del gusano. Los estudiosos de la Edad Media las seguirían, pero añadirían hechos fantásticos y fábulas: el homúnculo, el árbol de los gansos, el cordero vegetal...

³⁸³Ibíd. p. 58.

³⁸⁴Ibíd. p. 87.

³⁸⁵Ibíd. p. 95.

³⁸⁶Ibíd. p. 139.

³⁸⁷Véase Oparin, A. J. *El origen de la vida*. Buenos Aires: Editorial Losada, s. f.

Harvey, el descubridor de la circulación de la sangre, lo rechazaba; pensaba que todo ser viviente procedía del huevo. Descartes y Newton aceptaron la creación del hombre por generación espontánea. Francesco Redi, médico toscano, también lo creía y lo demostró mediante experimentación. Concluyó que la materia corrompida ofrecía un buen nido para el desarrollo de los insectos, la puesta de huevos es necesaria, si no no aparecen los gusanos. Pasteur tiró por tierra esas conjeturas de autogeneración de la vida.

Victor Frankenstein leía a Cornelius Agripa, Paracelso³⁸⁸ y Alberto Magno, estudiosos de la alquimia: *«De vuelta a casa, lo primero que hice fue procurarme las obras completas de Agripa y, más tarde las de Paracelso y Alberto Magno.»*³⁸⁹

*«La filosofía natural es la fuerza intelectual extraordinaria que ha regido mi suerte [...] Una nueva luz pareció iluminarme la razón y, saltando de gusto, le hablé a mi padre de aquel descubrimiento.»*³⁹⁰

Teoría de Paracelso: el fuego es la vida, la vida es un fuego.

*«Vívidos relámpagos me cegaban e iluminaban el lago [...]. El resplandor de un relámpago iluminó el objeto, descubriéndome totalmente su forma: su estatura gigantesca, la deformidad de su aspecto [...]»*³⁹¹

*«[...] que pueda yo extinguir la chispa que te infundí tan imprudentemente»*³⁹²

*«¿Por qué en aquel mismo instante no extinguí la chispa vital que tú, de manera tan imprudente, me diste?»*³⁹³

Es curioso que para Kristeva la abyección *“es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, de nueva significancia.”*³⁹⁴

*«[...] Inyectaría la chispa de la existencia al objeto inanimado[...]»*³⁹⁵

Otro aspecto muy interesante en la novela de Shelley es el encarcelamiento de Victor Frankenstein, tema que tratamos en el capítulo 3 “Abyección social:

³⁸⁸Paracelso (1493-1541) incluso proponía una receta para la creación del homúnculo; se colocaba esperma humano dentro de un recipiente especial, se manipulaba y surgía un hombrecillo, que se nutría de sangre humana. Estaba convencido de la generación espontánea de los seres humanos.

³⁸⁹Ibíd. p. 44.

³⁹⁰Ibíd. p. 43.

³⁹¹Ibíd. p. 81.

³⁹²Ibíd. p. 107.

³⁹³Ibíd. p. 145.

³⁹⁴Ibíd. p. 25.

³⁹⁵Ibíd. p. 63.

mendigos, prostitutas, presidiarios”.

Es como si tuviera que pagar un precio a la sociedad por haber transgredido los límites. Es inocente del asesinato de Clerval, pero él es el que creó al monstruo que lo mató.

Es liberado de la culpa, pero sin embargo Justine, que es inocente, es acusada y ejecutada por la muerte de William, hermano de Victor Frankenstein.

«Se me evitó la humillación de aparecer públicamente como un criminal.»³⁹⁶

Ahora vamos a analizar el uso del cuerpo en *Frankenstein* desde Descartes y Aristóteles.

Descartes divide cuerpo y alma mientras que Aristóteles defiende que cuerpo y alma son una unidad.

En la novela se trata al ser según la teoría de Descartes; tiene miedo, frío, se quema si toca el fuego, está hecho de trozos de cadáveres, pero hasta que no le da la chispa de la vida, no es un ser.

De la misma forma tiene necesidades humanas³⁹⁷, él solo tiene cubiertas las primarias: comida, reposo y sed. Pero le faltan todas las demás: seguridad, socialización, estima y autorrealización.

³⁹⁶Ibíd. p. 192.

³⁹⁷Pirámide de Maslow.

3.5. Abyección en el teatro: *Orgien Mystery Theatre*, Hermann Nitsch

El Accionismo Vienés es la herencia del nazismo, de los escritores G. Ruhm, F. Achleitner, H.C. Artmann y de las teorías del psicoanálisis de C. Jung, W. Reich, S. Freud. En 1965, se creó el Wiener Aktionsgruppe. Su concepto se basa en el sufrimiento del cuerpo, utilizando prácticas, masoquistas o sadomasoquistas, con reminiscencias religiosas, mediante el dolor corporal con azotes, con pequeñas fustas o silicios, o como en Filipinas, clavándose en la cruz. Se trata de rituales ancestrales en los que las personas expían sus culpas.

En España en la Semana Santa³⁹⁸ se llevan a cabo muchas de estas prácticas, que son realizadas para la expiación de las culpas.

Flagelantes: mortifican sus carnes a latigazo limpio. A veces esta mortificación llega a extremos dramáticos, como en el caso de los «picaos» o «disciplinantes» de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja). Desfilan abriendo el paso a las procesiones, al tiempo que flagelan su espalda desnuda durante horas con mazos de hebras de algodón al unísono de los redobles, en señal de mortificación. Finalizado el automartirio de más de 500 azotes con látigos de más de cinco kilos de peso, uno de los cofrades inspecciona cuidadosamente sus espaldas, realizando un corte con una «pica» (utensilio de cera que lleva incrustados fragmentos de vidrio) en cada hematoma.

«Empalaos»: llevan la cabeza cubierta con un fino velo blanco. Sobre su cuerpo desnudo se ponen una enagua blanca y sobre los hombros, el timón de un arado. Con los brazos en cruz se les ciñe con una soga desde la cintura hasta los dedos. Los más famosos son los de Valverde de la Vera (Cáceres).

Descalzos: “procesionar” descalzo es habitual en las principales ciudades extremeñas. También se hace en Galicia y en Castilla y León, particularmente en Zamora, a pesar del frío que suele hacer.

Cadenas: en Extremadura, Castilla-La Mancha, Andalucía o Cataluña son

³⁹⁸Vidal, José Manuel. “Penitentes en España”. *Crónica El Mundo*, número 336, 24 de marzo de 2002. Antiguamente, en España a los penitentes se les pagaba un salario; ahora son actos de fervor o expiación de penas.

muchas las personas que, descalzas o calzadas, recorren las calles con pesadas cadenas atadas a los pies. Son típicas de las procesiones de Guadalajara y de Sevilla en las que, después de las saetas, el silencio solo se rompe con el sonido de las cadenas de los penitentes.

Cruces a cuestras: desde Galicia a Aragón, pasando por Mérida, Plasencia o Segovia, muchos penitentes recorren las calles cargados con cruces más o menos pesadas y rústicas, según los casos. En Villaviciencio de los Caballeros (Valladolid), los penitentes de la Tercera Orden cargan en procesión con una cruz en la que después son crucificados.

De rodillas: hay penitentes que para cumplir alguna promesa hacen todo el recorrido de las procesiones o al menos parte de él de rodillas. En Sevilla hay gente que va tras la Virgen de los Reyes de rodillas. Miles de personas hacen de rodillas distintos trechos del Vía Crucis de la muralla de Ávila.

Coronas de espinas: otro de los símbolos que utilizan muchos penitentes como, por ejemplo, los «empalaos» de Valverde de la Vera o los cofrades de Fuentesauco (Zamora).

Manos ensangrentadas: Men Calanda, Híjar, Alcañiz, Albalate del Arzobispo, Alcorisa, Andorra, La Puebla de Híjar, Samper de Calanda, Urrea de Gaén (Teruel) o Tobarra (Albacete). Más de 5.000 tamborileros hacen redoblar sus instrumentos de forma ininterrumpida durante más de 26 horas. Casi todos se producen heridas sangrantes.

Le debemos prestar especial atención a los “empalaos”³⁹⁹ puesto que llevan una enagua blanca, vestimenta similar al del grupo vienés.

Sobre sus hombros lleva un timón de arado sujeto por una soga de esparto, le envuelven el torso y los brazos desnudos, que le hacen la forma de la figura de la crucifixión, como los del *Orgien Mystery Theatre*.

Otra semejanza es que se hacen acompañar de modo ritual y silencioso por

³⁹⁹[en línea], <http://You tube, Fiestas y Ritos: Los Empalaos. La Vera> (Consulta: 23/05/2012).

amigos o familiares: es una acción grupal como las de Hermann Nitsch.
En 1777 el rey Carlos III, que no abogaba por este tipo de sacrificios, dictó una real cédula en la que prohibió expresamente los “empalaos” de la Vera Cruz.
Las cofradías que concluían con la postilla de Vera Cruz derivaban de las fundadas en Italia por San Antonio de Padua, y estaban destinadas a redimir los pecados.
Hasta ahora los “empalados” han sido siempre hombres. Las mujeres, para cumplir sus promesas o mandas, llevan la túnica de nazareno morada, un velo negro, corona de espinas, van descalzas y con la cruz a cuestas haciendo el mismo trayecto que los hombres.

*Son las cuatro de la madrugada; ya se ha ido toda la gente.
Las farolas parecen cansadas de iluminar tanta curiosidad.
La calle Real está vacía, pero... el ahogo de la noche despierta
con el sonido ancestral de unas vilortas a lo lejos.
¡Quédate quieto! (en un susurro) ¡dejémosle pasar!
Va acompañado de su familia. Detrás va alumbrando
con un farolillo un Cirineo, pero el que sigue los pasos es
un Nazareno con una pesada cruz.
Ya han pasado. Vuelve el silencio.
Pero en el aire flota el olor a penitencia, a gozo de lo cometido,
a dulce llaga de una sogá...
pero sobre todo a respeto por una tradición.*

Llegó a su cenit en 1975 con las crucifixiones del *Orgien Mystery Theatre*, en el castillo de Prinzenorf, que constaba de *collage*, dibujo, escritura, pintura y música. Trabajó con actores crucificados y llenos de sangre, que buscaban una teatralidad barroca contrarreformista.
Exaltaban claramente la ética contra la estética, creando una vehicularización de la violencia. Las orgías eran llevadas a cabo al más puro estilo de Sade.
Günter Brus pensaba que la destrucción era parte de la obra en su esencia. “Expresionismo abstracto” e “informalismo pictórico” son sus calificativos, automutilaban o sexualizaban su cuerpo, de forma inverecunda. En su obra

Selbstbemalung (Autopintura), él es el propio cuadro.

Hermann Nitsch realizó una exposición⁴⁰⁰ en la Galería de Foscherari en Bolonia y fue entrevistado por Danilo Eccher, actualmente director de la GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea de Turin. En ella el artista clarificaba su concepción del arte.

H.N. *«En mi lejano pasado he trabajado confrontando la filosofía de la vida antigua y cristiana. El mundo antiguo era la afirmación de la vida. Tal afirmación era concebida como misterio, llegando hasta el exceso dionisiaco de la orgía. Los misterios de la iglesia cristiana estaban muy unidos al sufrimiento y a la pasión.»*⁴⁰¹

D.E. *define la pintura de H.N. de la siguiente forma: «Tu pintura es densa, donde la fisicidad del pigmento se confunde con la simbología cromática, con la pasta material del fondo: de un lado los rojos sanguíneos, los violetas cuaresmales, los negros pecaminosos, los verdes naturales: de otra parte, una materialidad corpórea, maleable, donde permanecen las huellas de las manos, donde el gesto se congela en la superficie. El cuadro llega a ser teatro de una elegante narración que gira sobre las sugerencias escenográficas de un intenso cromatismo con las caídas y golpes de una materialidad bituminosa.»*⁴⁰²

H.N. *«Digo siempre que mi pintura de acción es una gramática visiva de mi acción, de mi teatro de acción sobre la superficie de la imagen. La pintura de acción ya tiene, por sí misma, un carácter de proceso dramático. El proceso pictórico es muy a menudo más importante que el resultado.»*⁴⁰³

D.E. *«En tus obras se evidencia el aspecto dramático de una "liturgia hemática" que recorre conceptualmente el proceso de sublimación dolorosa de la "sangre gloriosa". El sacrificio llega a ser el elemento central, en el plano teórico y en el estético, de un proceso de identificación-participación que le da la vuelta a los esquemas de comportamiento. La víctima y el verdugo tienden a sobreponerse y confundirse en la dulcificada roja imagen*

⁴⁰⁰Nitsch, Hermann. *Orgien Mysterien Theatre*. Catálogo con motivo de la exposición en la Galería de Foscherari en Bolonia. Bolonia: Editor Gli Ori, 2007.

⁴⁰¹Ibíd. p. 6. (Traducción: la autora).

⁴⁰²Ibíd. p. 7. (Traducción: la autora).

⁴⁰³Ibíd. p. 7. (Traducción: la autora).

de la sangre. La magia simbólica, alquímica, mística de la sangre, como líquido taumatúrgico, estimula una nueva centralidad del cuerpo: una curiosidad morbosa y excitante, un sentido áspero y erótico, que ahonda la mirada en las vísceras y se abandona en el abismo de las maravillas. El animal sacrificado y descuartizado, según un ritual esotérico de "sagrado matadero"⁴⁰⁴, donde la sangre y el vino, la carne y el pan mezclan las propias apariencias y las propias verdades. En la ritualidad sacrificial es la sangre el color de la vida, el aspecto luminoso de una carne muerta que exalta visualmente la concepción del pecado y del horror: pero es siempre la sangre que, en su pureza, lava y limpia el sentido oprimente de la culpa.»⁴⁰⁵

H.N. «Los rituales sacrificiales de cada época, comprendiendo aquel cristiano, me han fascinado por su sacralización sensual. El aspecto de la culpa en el pensamiento del sacrificio no me ha interesado. Me interesa la grandiosidad confrontada con la matanza, la carne, las vísceras. Los rituales sin sangre del cristianismo han trasferido totalmente el sacrificio entre todos los hombres, expandiéndolo a la totalidad. No es un animal que se sacrifica, es el hijo de Dios. El hombre se ofrece como sacrificio. Mi comparación con el sensual ahonda profundamente en el exceso del trágico y entra en contacto con el abismo del ser.»⁴⁰⁶

D.E. «En tus acciones, el juego purificador se desarrolla en el juego de la fiesta: no se trata de un ritual exorcista de fuga, más bien de la aceptación de la sublimación de la existencia total. La fuerza eufórica y dionisiaca de la fiesta produce las prácticas liberatorias y consiente el desarrollo de una conciencia individual, ya libre de una cuerda represiva. En la fiesta, el rito litúrgico diluye el propio simbolismo en la íntima sugestión de los presentes, así como el gesto artístico impone el superar la especificidad de las artes. El disfrute del todo (la sangre, la música, el vino, la danza, las acciones) constituye la esencia de un proceso artístico, donde el acto da sentido al pensamiento, donde la imagen y el icono religioso de un milagro ya producido. En tal contexto la acción asume el valor de evento místico como acto colectivo y purificador: la acción

⁴⁰⁴N. del A. Es curioso observar que el Museo d'Arte Contemporanea di Roma (MACRO) Future fue un matadero, actualmente reestructurado como museo (*Ex mattatoio Testaccio Roma*).

⁴⁰⁵Ibíd. p. 10. (Traducción: la autora).

⁴⁰⁶Ibíd. p. 11. (Traducción: la autora).

representa así la organización festiva de un ritual, gestual, simbólico y liberador.»⁴⁰⁷

H.N. «Mis acciones penetran en la vitalidad. Ese querer ser donde no hay nada. Busco el ser vivo que reside profundamente en el trágico, donde destrucción y constitución se compenetran. Busco la intensidad. Busco la vida.»⁴⁰⁸

D.E. «También en tu dibujo es posible notar la intención compositiva que une el plano formativo y el éxito formal, la teatralidad de la acción y la proyectualidad escenográfica: pero en este caso el acento está puesto, todavía más profundamente en la espiral del lenguaje. Si el empaste pictórico y la violencia cromática tenían una unión aparentemente directa con la acción, en el dibujo tal unión presenta mayor turbulencia y es reconocible en forma más indirecta como en la “maniacalidad” del trazo o en el arabesco de la imagen simbólica. En tu dibujo resulta más evidente aquel valor añadido de sacralidad de la imagen que proyecta la dimensión del icono, de una figura absoluta donde el significado más allá del plano narrativo trasciende la representación, para expresar el propio secreto, milagro.»⁴⁰⁹

H.N. «El dibujo arquitectónico de mi proyecto teatral corresponde a un naufragio arcaico. Cada culto quiere su iglesia, un templo. Del mismo modo, también el teatro sin edificio teatral, quiero decir mi teatro quiere expandirse, en cuanto teatro y sueño y convertirse en un proceso cósmico, volver a ser reminiscencia arcaica. Quiero volver al útero, a un pasaje ebrio que es la noche del no nacido.»⁴¹⁰

HERMANN NITSCH

«1. Mi teatro es un teatro visual para aprender a mirar, es una necesidad importante de mi trabajo. Nunca en la historia del teatro, lo visible, aquello que se aprecia con el ojo, fue tan importante como lo es en el O. M. THEATRE. Cuando veía que la lengua por sí

⁴⁰⁷Ibíd. p. 12. (Traducción: la autora).

⁴⁰⁸Ibíd. p. 12. (Traducción: la autora).

⁴⁰⁹Ibíd. p. 12. (Traducción: la autora).

⁴¹⁰Ibíd. p. 12. (Traducción: la autora).

misma no tenía la potencia de expresar aquello que quería realizar, abandoné el teatro de hablar y representar, intenté poner en escena dentro de mi teatro eventos reales. Los cinco sentidos del espectador debían participar de un modo directo. Un evento real se puede registrar a través de los cinco sentidos. Construyo acontecimientos que invitan a los espectadores a oler, saborear, mirar, oír, palpar con intensidad.

2. Pretendo un mirar diverso. Ese ver capaz de percibir solamente los objetos cotidianos, ordenado con el propósito de distinción ya puede registrar solamente términos lingüísticos prontos, no me interesa. En vez de eso tengo un modo de observar que habíamos perdido y que percibe los objetos para verlos de un modo absolutamente sensorial. Nuestras vías asfaltadas, las autovías señalizadas se muestran a la vista en su pulcritud funcional. La viabilidad a favor de la velocidad deja entrever poco del paisaje original. Solo con un accidente de carretera todo cambia. En este caso el carril se llena de sangre de cuerpos heridos o muertos, está atascada de coches destruidos, una visión horrible, horrorosa, abismal improvisadamente impuesta y solicitada. Observamos fuertemente con todos nuestros sentidos ávidos de un evento. Las pulsiones (energías) frustradas de los curiosos quieren vivir, aun a precio de la muerte. Al improviso se confrontan con el otro lado de nuestra realidad sensorial. Cada sensación fuerte lleva a fuertes experiencias incondicionalmente más allá de la moral.

La variedad de mercancía que nos muestran cotidianamente los supermercados está confeccionada por la mirada superficial de modo apetitoso y ordenado, higiénico y agradable. Ya en Italia, en un mercado cualquiera se amplía la oferta visiva. Hay hedor. Carne, tripas, peces, marisco gelatinosos yacen crudos, exuberantes y de los colores suntuosos sobre los bancos. Carcasas de animales enteras y partidas, cuerpos sacrificados y descuartizados penden de los puestos. Se distingue todavía el aspecto original del animal. No escaso de tomates, fruta, racimos de uva que son excesivamente maduros y merodeados de avispas. Los frutos a menudo son blandos, al punto de estar marchitos y casi fermentados. A veces son más bien repelentes a la vista. Se sabe que pelando su pulpa será de una blandura y de una dulzura intensísima. Hay líquidos derramados, leche, vino, aceite. Hedor de peces que evoca el olor del mar, de carne cruda y de tripas hasta el olor de fruta demasiado madura en vía de fermentación y vino derramado, intensifican el efecto óptico que todavía no están acondicionados a las organizaciones del consumo de masas. Creo que sea evidente que es para mí importante. Deberíamos llegar a tener una capacidad de mirar llena y sensual (sensorialmente

intensa), que nos transmita las cosas percibidas, no según su superficie, más bien según su substancia interior, diría más bien la substancia del gusto. El ver común de hoy se ha aplanado hasta llegar a una percepción, no sensorial, aburridamente funcional sin aplicar la profundidad de los sentidos. Todo aquello que el orden de la civilización nos prohíbe, o casi, de registrar, debería estimularnos a un registro de la existencia intensísima. De la leche derramada, del huevo batido, una yema untada, fruta machacada, la grasa salpicada, carne cruda, vísceras, intestinos, excrementos, sangre salpicada, esperma, barniz rojo derramado, charcos de lluvia, etc.

Invitan a un registro intenso, vienen registrados en profundidad e impregnan nuestra necesidad de sensaciones agudas. Un mirar lleno y sensual no puede remover lo trágico, la muerte, la putrefacción, lo marchito debe participar en el discurrir de la creación.

3. Si ahora se habla siempre del MIRAR, pienso que aquello que vale, para el mirar, para todos nuestros demás sentidos. El mirar está sostenido del complejo de todos los sentidos por la índole de su función, que funcionan correctamente en combinación con ellos mismos. Una sinergia sinestética e indispensable. Mirar en modo intenso nos exora a oler, saborear y tocar de modo más intenso, y viceversa, los demás sentidos se intensifican, además, recíprocamente. Cada sentido funciona para nosotros, junto con los demás. La reducción a un solo sentido significa por eso aislamiento, y es un equívoco que un sentido se desarrolla mejor por la falta de los otros sentidos. No existe un compositor importante que haya nacido ciego e incluso los grandes intérpretes ciegos son raros. Entrando más en detalle, la oferta de consumo no nos permite oler ni saborear. Van intensificados y sensibilizados de conformidad con la riqueza de las substancias comestibles. Lo mismo vale para el tacto y el oído. Queremos identificarnos a nosotros mismos profundamente en las cosas, abrirnos a los sonidos que van más allá de nuestros hábitos acústicos que se extienden hasta los gritos. Normalmente los animales están dotados de mayor precisión y profundidad en las percepciones sensoriales de lo que lo están los seres humanos. ¿Por qué no debemos incluir en nuestro ser humano, también la facultad esencial y positiva del animal o por qué no la desarrollamos y cultivamos? Una cosa no excluye la otra. Nuestra evolución ha sido demasiadas veces muy veloz y unilateral. Rabiamos creído en poder renunciar a ciertos campos de experiencias, particularmente unidas a nuestros sentidos, a favor de la perspicacia intelectual. Hoy la misma perspicacia del intelecto nos dice que no lo podemos hacer. No entendiéndolo

como volver atrás a la animalidad, hacer volver al pasado, más bien hacer evolucionar esa cosa que está dentro de nosotros, que está presente pero ha sido abandonada, durante el curso de diferentes etapas del desarrollo. Las pulsiones generadas de la energía primaria, de nuestra naturaleza pretenden, más que un simple vegetar. Si esta necesidad básica no viene satisfecha se genera eliminación y neurosis.

4. ¿Por qué todo aquello que es viscoso, carnoso, blando, bilioso, líquido empuja hacia un intento de sentir?

He intentado muchas veces encontrar las respuestas a esta pregunta, pero no lo he conseguido en modo integral. A pesar de eso, he aquí algunas reflexiones a la pregunta precedente que van más allá de la teoría anal de Freud. Todo aquello que es viscoso y húmedo se puede asociar a nuestra fisicidad, sobre todo a nuestra corporeidad hecha carne, de órganos húmedos y blandos, de líquidos sanguíneos, de secreciones y sustancias que atraviesan el cuerpo, aquellas que vienen liberadas, como los excrementos, la sangre menstrual, la orina, el esperma, la saliva, el sudor, el vómito, etcétera, pero se puede pensar en la comida ingerida, incorporada, masticada, amalgamada con saliva, indigesto, casi indigesto y digerido. Venimos a luz rodeados en la mucosidad. Todas las sustancias nominadas vienen percibidas con un olor común asqueroso. Todo aquello que ha estado nombrado viene registrado intensamente, provoca una percepción de asco y plantea una barrera en contra de la sensación de asco. Solamente el médico, el carnicero, el cazador, el agricultor, el cocinero, la mujer de la cocina, el artista, se ocupan del sector de las sustancias indicadas.

Frecuentemente es la agresión, la herida infligida a otro ser, matar, que se compara directamente con las sustancias internas, con la fisicidad carnal. La sangre salpica y fluye de la herida desnuda.

Carne cruda de la llaga que se hace visible. Solo con la muerte se libra la carne y la sangre del animal cazado. Durante el destripamiento, se ven los órganos viscosos y blandos y los fluidos que irrigan nuestro cuerpo. El color cromático rojo es el más fuerte que conocemos. Tiene un intenso valor de señalar, que lleva a nuestra organización psicofísica a un estado de shock. Cada vez que uno viene herido, cuando hay peligro de vida, aflora sangre viva y roja. Quizás, el rojo, el color de la sangre es considerado uno de los colores más bellos y vivaces porque está relacionado con el ataque y la pérdida de la vida.

El agresor y el cazador de la prehistoria seguían la intensidad de sus percepciones, dominadas por una voraz voluntad de matar, porque significaba la supervivencia y la alimentación hasta el “exceso” y la saciedad. Para el hombre prehistórico el ver, el entender, el tocar de los órganos internos, de las húmedas vísceras de la víctima está relacionado con la profunda percepción natural y sensorial en relación al feroz comportamiento asesino filogenéticamente reside en nosotros. Es para nosotros un gran trauma el hecho de matar y comer a nuestros hermanos del reino animal (y lo debemos hacer). La exigencia de higiene, inmediatamente no revisable, que casi prohíben al hombre contemporáneo normal tener contacto con lo húmedo y lo viscoso, significan miedo de la muerte y destrucción, miedo de la comprensión real de la vida o que el deseo de cazar o matar resida profundamente en nosotros. A la vez, hay un temor a reconocer que mientras comemos la carne, de hecho casi sin saberlo, satisfacemos indirectamente nuestra voluntad de matar. Negamos este hecho pagando a alguna persona, los carniceros, que matan para nosotros. La carne que nos viene dispensada llega a ser irreconocible, viene hecha trozos y empaquetada y nos hace olvidar que nos nutrimos del animal muerto. La prohibición de matar es para todos nosotros un tabú aparentemente, puesto que cotidianamente se mata. Pero nosotros NO NOS ENSUCIAMOS LAS MANOS. El miedo de ser matados y el instinto de matar es así de fuerte, que solo con mirar alguna cosa húmeda y viscosa nos protegemos de eso. No se quiere tener relación con las partes orgánicas crudas del cuerpo, el moco y los estados de ánimo nos reconducen al reino de la muerte. Pero la sensualidad, con la cual cada sustancia húmeda y viscosa se trasmite, viene estimulada del comportamiento salvaje no aparente con anterioridad y con el deseo inconsciente de matar. Somos nosotros la bestia más fuerte, insaciable, irrespetuosa y asesina.

Esta comprensión pertenece a la trágica realidad de nuestra existencia. Y nuestra cultura es una cultura de animales rapaces. En torno al trauma de la víctima y de la matanza se juntan todos los mitos.

5. Hasta ahora se ha hablado mucho de nuestra innata necesidad salvaje de matar. Quien crea que yo quiero glorificar la matanza o instar a matar o solicitar que cada uno de nosotros deba matar para satisfacer nuestra necesidad no me habría comprendido a fondo. La matanza viene reconocida como dato de hecho trágico de nuestro ser. Debemos aceptar constitucionalmente, tenemos necesidad de matar para continuar vivos, con el proceso de la creación que lo requiere.

La restricción de una alimentación vegetariana minaría nuestra función creativa y fuerza propulsiva, no correspondería a nuestra especie.

El deseo de matar debe ser extraído de la eliminación y va reconocido según su realidad. La necesidad de la intensidad del acto de matar debe ser borrado de una vida fundamentalmente intensa, de una percepción sensorial, sensible e intensa de la experiencia y de un amor irrefrenable por la creación, a través de un ver ebrio, estático, sentir, oír y tocar. La condición de vivir intensamente y de por sí ebriedad, la condición del AMOR nos libera de las necesidades eliminadas, inconfesables y arcaicas.

6. *Las sustancias que señalan nuestro salvajismo visible de mis acciones. Ellas profundizan en nuestra constitución psicofísica. Solamente cuando la barrera del asco, que hace olvidar nuestra bestialidad, viene removida se podrá reconocer cuándo la carne y la sangre son importantes para mi teatro analítico, que quiere ofrecer/presentar la trágica realidad del ser humano hasta la trágica condición de la creación. En este caso, "trágico" no se entiende en el sentido de la desesperación y resignación, más bien como lo trágico de la muerte, presente en la creación. El fallo o la mutación a través de la muerte debe venir, hasta que se puedan cumplir, hasta la eternidad, una consciente vigilancia y una percepción estática y feliz. La tragedia viene superada a través de un profundo perenne a la vida.*

7. *Los artistas, con su instintivo análisis, sobre cualquier fenómeno estético son fascinantes, más allá del bien y del mal, de aquel mundo visceral, carnoso y mojado. Los artistas son estimulados con nuestra sensualidad y descubren algo de "bello", también detrás de la barrera del asco. Pienso en los artistas del Renacimiento, que a costa de la vida seccionaban los cadáveres. Rembrandt pintó diversas secciones anatómicas del buey desollado. Entra en la tradición de los holandeses, al representar sus naturalezas muertas, continuamente, animales destripados, peces frescos, brillantes en su piel mojada y mariscos.*

También pienso en Delacroix que por la mañana iba al matadero para estudiar el esplendor cromático de aquello que encontraba. Y por último responde al interés por los animales desollados en Lovis Corinth, Oscar Kokoschka, Claim Soutine, Francis Bacon, y en los surrealistas. No se puede entre tanto, olvidar que al centro de la pintura cristiana está la Pasión y la matanza de un Dios que ha ofrecido a todos su sacrificio de

la carne y sangre, como libación y comida. En la poesía se puede reconocer el ámbito de nuestro interés a partir de Omero, desde la tragedia griega a la modernidad.

8. Solamente la pintura informal ha demostrado, más allá de lo que se pintaba, la alegría directa y sensorial por las sustancias cromáticas, los líquidos coloreados y la pasta de color. Con esto, con esto se ha iniciado mi teatro. Partiendo de la intensidad sensorial que las sustancias y líquidos suscitan, se ha desarrollado una pintura de acción que debía satisfacer la necesidad de una experiencia intensa a través de los sentidos. He derramado color rojo sobre la superficie horizontal y vertical y, al hacerlo, he entrado en un estado de excitación estática. Quería sentir la percepción plena y sensual, de la que he hablado, obstaculizado y alejado de la civilización. He definido mi acto pictórico de entonces como un desfogue. De las energías reprimidas debían salir, a través de una percepción exterior, siendo conscientes. La superficie pictórica venía traspasada y superada. La excitación provocada de la pintura necesitaba una experiencia todavía más intensa y sensorial. La pulpa de la fruta aplastada, la yema de huevo viscoso, la carne cruda mojada, la sangre, el suero y las ovejas matadas eran utilizadas para la acción que no pertenecían más a una superficie pictórica, sino a un espacio. Durante el destripamiento el cadáver de la oveja descuartizada, piel, la irrigación de sangre, vomitaba y paría del interior de los colores sanguíneos húmedos, de un rojo vivo y luminoso. Entrañas turgentes, llenas de excrementos venían probadas y desgarradas. El procedimiento del Action painting se amplificó hasta el teatro, hasta el procedimiento dramático. El punto final de desahogo dionisiaco provocado por vía analítica venía alcanzado a través de una experiencia de profundo exceso sadomasoquista, al rasgar la oveja. En el acto cultural del animal desmembrado viene citado en su lugar el evento místico del cuerpo rasgado de Dionisio. El deseo reprimido vivido posiblemente intenso, que mezcla libidinosa, procreación y voluntad asesina, con toda la experiencia estática, llega a ser visible como evento teatral y dramático. La inexpresada avidez de matar viene elaborada, viene liberada y es consciente. La pintura del O.M. Theatre se transforma en ritual introductorio para una nueva forma de teatro, que descubre el mal fundamental de una insuficiente experiencia sensual, de una vida incompleta. La catástrofe del drama conduce a nuestra propia intensidad sensual al extremo. Nuestras intenciones reprimidas explotan en nosotros de un modo ebrio y estático. Se derraman en un exceso sadomasoquista (la exuberancia que vierte la destrucción de la muerte) revelando una

corriente fundamental de deducción o vitalidad, que se puede completar en momentos verdaderamente grandes (si no se destruye), porque va más allá de la vida y la muerte y significa la eterna mutación del ser. Todavía una vez: la voluntad asesina y la libido amorosa se funden. La asimilación o la metabolización futura. La presencia de la muerte permite que aquello que está vivo se compenetre matando. La víctima y el verdugo son todo uno. La muerte y la vida son solo un flujo de voluptuosa mutación, las fuerzas vienen citadas y liberadas, que van más allá de nosotros, que nos llenan conscientemente, provocando un estado intenso, que aparentemente se eleva de la causalidad al nacimiento de la muerte. Se percibe un ser perenne que va más allá de la vida individual. El universo nos atraviesa tronando y casi destruyéndonos. Una evasión de la vida cotidiana, media, templada permite que se libere un exceso de energía. La energía explosiva se vuelca sobre la destrucción, atrae la muerte y quiere volver atrás hacia una nueva explicación de fuerzas. La evasión de una norma constrictiva, que requiere toda nuestra fuerza y vitalidad. De otra forma la energía retenida irrumpe, se cala profundamente de nuestra existencia, de nuestra temeridad, de nuestra extrema posición prometer de crear, que no teme ni a la vida ni a la muerte (es una identificación con la creación, con el proceso y con el ritmo de la creación). Es la creación misma. No (solo) el mantenimiento de la vida, la mutación del mundo, que quiere más de la muerte y de la vida, la metafísica es una necesidad (conscientemente) vivida. La vida (creativa) vida intensamente nos lleva a la proximidad de la muerte. Aquello que es intensamente es la mutación del mundo, que significa más de la vida y de la muerte, las cuales son solamente los estados temporales del complejo proceso creativo.

Comprende la mística del ser, la afirmación y el cambio del mundo, quiere decir una metafísica que nos lleva a la dimensión del evento.

9. *El mirar está puesto en estrechísima relación con todo lo dicho hasta ahora, a través de una visión intensa del mundo circundante, salimos de la profundidad del ser. Pongámonos más allá de la dimensión trágica del acto dramático detenta del evento a observar, probemos a tener una impresión estética sin que contenga un significado y si somos capaces de acogerla. Eso que es visto y es simplemente bello captura profundamente. Un animal viene desollado, pero qué esplendor se rebela. ¡Vienen mostradas flores de carne, músculos blandos, húmedos, calientes de color rosa, muchas veces de reflejos madreperla y sangre caliente, excitantemente vivo, agudo, chirriante,*

escarlata, revienta del cuerpo y se vierte en las telas blancas. El cuerpo del animal viene hecho pedazos. Con el cuchillo afilado son cortadas y levantadas las paredes abdominales que contienen las entrañas. UNA FLOR QUE VIENE DESTRIPIADA, PÉTALOS DE CARNE ROSA TEA se cierran.

Carne de rosa tea, viscoso color del huevo-rojo. Sustancia similar a la yema, amarillo-polen, meloso. La bolsa del estómago se hace visible. Los intestinos tiemblan blandos, humeantes, calientes y gelatinosos, como músculos punzantes, fácilmente vulnerables como la epidermis sobre un líquido denso, sobre el cual se vierten gotas de zumo de limón. Estremecimiento de nervios, color clavel. En este bouquet de flores compuesto de carne viene incluida toda la gama de color, de la lencería roja, de las coloraciones rosadas y todavía tibias del cuerpo de la mujer, a la tonalidad de azul violáceo, violeta y ciclamen hasta los tonos verdes. Los intestinos colmados y pesados de excrementos caen libremente húmedos a tierra mientras el toro viene izado.

Del cuerpo viene arrancada la carne de los pulmones, color de rojo cinabrio vivo, humedecido de la sangre bombeada, arterioso y oxigenado. Es como si grandes cantidades de tulipanes rojos, gladiolos y pulpa de rosa cayeran del cuerpo partido por tierra. Todos los cromatismos de las flores caen al pavimento junto a los interiores. Los colores vienen irradiados del interior de la sustancia. El jugador participa mediante la observación, lo interioriza todo y lo percibe hasta la intensa esencia de la sustancia, que es la mutación, convertirse en perecer. Es simplemente bello de ver, nuestros órganos internos, los pulmones, el corazón, los riñones, el hígado, el estómago, los intestinos, los vasos sanguíneos y la LINFA VITAL de la sangre. Siempre de nuevo con el color que hace que los órganos resplandezcan aunque normalmente no tengan luz. Similarmente les pasa a los peces de los abismos, que tienen colores más chispeantes en la oscuridad más recóndita del mar. ¿Será que los colores tienen una función que va más allá de su visibilidad? El O.M. Theatre es una gran fiesta para la vista.

«El comer compartido es una acción simbólica de comunión, todo aquello que es gozar, apropiarse y asimilar es comer, o el comer es más bien una apropiación. Cualquier disfrute del espíritu puede ser, por eso, expresado con la comida. En la amistad se nutre verdaderamente del propio amigo o más bien se vive de él. Es auténticamente demasiado querer sustituir el cuerpo con el espíritu y querer probar en el transcurso de una cena conmemorativa la carne de un amigo en cada bocado con temeraria fuerza suprasensible

de imaginación y saborear su sangre en cada sorbo bebido. Por el gusto suave de nuestros tiempos, esto ciertamente nos parece bárbaro, pero ¿a quién nos exhorta en pensar en la sangre de la carne cruda, detestable? ¿Son la sangre y la carne algo tan innoble y repugnante? En verdad hay más de oro y de diamantes, y los tiempos no son tan lejanos, en los cuales habrá significados más áulicos del cuerpo orgánico.

¿Quién sabe qué alto elemento simbólico tiene la sangre? El asco de los componentes orgánicos nos conduce a algo elegíaco de por sí. Nos estremecemos de ella como delante de los espectros, presagiamos con horror infantil en esta curiosa mezcla un mundo misterioso que podría ser un viejo conocimiento.

¿Para volver a la cena conmemorativa no se podría pensar que nuestro amigo ahora fuera una entidad, que su carne sea pan y su cuerpo vino?

La interiorización tiene algo de trágico, termina con la muerte de aquel que viene incorporado. El metabolismo se desempeña en nosotros de una forma irrespetuosamente trágica. La matanza de Dios está unida al hecho de que su carne debe ser comida, y solo después de la asimilación, según el mito, viene la resurrección para todos nosotros. Nuestra muerte está incorporada en la tierra y en el mundo circundante, en la creación que nos rodea. Los sentidos encendidos y en plena acción, si diferenciados y conducidos por los pensamientos tiran de nosotros en el mundo, en nuestro evento creativo, en nuestro ser místico todo uno con lo creado, nos conducen a la interiorización del universo, porque el mundo interior y exterior pueden estar físicamente unidos. De esto deriva la grandeza de una comida compartida, estar sin tiempo en la fiesta de la eucaristía, en la que Dios, símbolo de la entera creación, que inicialmente representa para el fiel el mundo interior, da su cuerpo para ser asimilado, hasta el exterior, y así el ser supremo pueda penetrar en el yo del fiel, que a su vez se abre ante Dios y su creación. Mirar es sobre todo utilizar correctamente los sentidos, significa voluntad de asimilación del mundo exterior (en el verdadero sentido de la palabra). Y no vivir como autómatas, en el espacio y el tiempo en una experiencia real, por no decir una infeliz vegetar.»⁴¹¹

⁴¹¹Ibíd. p. 60-70. (Traducción: la autora).

MANIFIESTO DEL TEATRO O.M.

«El 4 de junio de 1962 voy a destripar, partir y desgarrar un cordero muerto. esto es un acto manifiesto (un sustituto "estético" del acto sacrificial), el cual se revelará como significativo y necesario mediante un estudio más atento de las bases científicas del proyecto de teatro o.m.

A través de mi producción artística (una forma de adoración de la vida) asumo todo lo que parece negativo, indeseable, perverso y obsceno, la lujuria y la histeria sacrificial resultante, para ahorrarte a TI la denigración y vergüenza implicadas por el descenso a lo extremo.

Yo soy una expresión de toda la creación. Me he fundido e identificado con ella. toda agonía y lujuria, combinadas en un único estado de intoxicación abandonada, me impregnarán y de ahí a TI.

Se aprovecharán los medios histrionicos para acceder a los símbolos más profundos y sagrados a través de la blasfemia y la profanación. la provocación blasfema equivale a la adoración es una cuestión de alcanzar una visión de la existencia determinada antropológicamente en la que el grial y el falo son dos extremos mutuamente dependientes. Un filosofía de intoxicación, éxtasis y arrebató demuestra que el núcleo central de la intensidad más vital, de excitación frenética, es la orgía, que representa una constelación de ser dentro de la existencia en la que la alegría, el dolor, la muerte y la procreación se unen y se fusionan.

Como consecuencia de este punto de vista, el sacrificio (abreacción) debe verse como el afán de éxtasis y del anhelo por vivir. El sacrificio es otra forma invertida de lujuria, que se desarrolla de otra manera que el alboroto del inconsciente. las energías sexuales se transmutan y se traducen en la crueldad del acto sacrificial. afirmo a la exultación absoluta de la existencia, cuyo requisito previo es la experiencia de la cruz. la fiesta de la resurrección se alcanza al vivir y experimentar a tope.

Dado el desembolso de experiencia necesitada, el arte percibido existencialmente depende del sacrificio religioso y de los acontecimientos abreactivos. sin embargo, el "sacrificio" es espiritualizado por el arte de una manera abstracta, simbólica y sin sangre, sin por ello ser menos real. La "otra forma invertida de la lujuria" se transforma en pintura (el "sacrificio" pierde su significado moral, de modo que ocurre una abreacción deliberadamente concebida).

El arte debe afirmar activamente todo lo que expresa ese estado de renuncia percibida automáticamente por el individuo. donde quiera que la fuerza del sentimiento sensual, humano rebosa directamente en arte, el ser se transmite de una manera directa y concentrada, incluso cuando esta inmensa oleada de sentimientos alcanza las alturas de la perversión. Un producto de adoración y experiencias meditativas se hace manifiesto. El calor de la vida, crecimiento orgánico dentro del útero, los extremos de la identidad sexual y el misticismo, el proceso de la existencia en su totalidad, deben asirse en su núcleo y hacerse visibles. Este éxtasis casi perverso de nuestros sentimientos lleva nuestras mentes a

un estado en que las tensiones se liberan: un estado que, antes de su descubrimiento, se abreaccionaba, ante todo en situaciones de excesos míticas y en paradojas sado-masoquistas(tales como la cruz, el desgarramiento de Dionisio, su castración, la ceguera de Edipo, la comida totémica,etc...). Mi interés está en ir más allá de los extremos orgiásticos de los sentidos incitados por la pintura y en penetrar más en los estados de estímulo sado-masoquistas.el tachismo queda eclipsado por la penetración analítica del éxtasis cultivado por la pintura.

ESTATUTOS

- I. la profesión de fe en la práctica del arte es la curia de una nueva perspectivas sobre la existencia.el arte se vuelve hacia su tarea primaria, adorando la vida en todas las formas(meditación, rezo, liturgia sintética), y se vuelve vehículode un éxtasis más intenso y profundo dentro de la vida.debe intensificarse hasta el punto de un exhibicionismo impúdico y analítico que exige el sacrificio del auto- abandono total.yo soy una expresión de toda la culpabilidad y lujuria en el mundo.quiero conocerme a mí mismo en la alegría de la resurrección.*
- II. La ORGÍA es un sacramento de la existencia.*
- III.El establecimiento del teatro de las orgías y misterios en el weinviertel en prinzendorf an der zaya debe convertirse en la preocupación más urgente de todo el mundo.*
- IV. El teatro burg debe cerrarse y la SUBVENCIÓN ESTATAL recibida hasta ahora debe usarse para establecer el teatro o.m. Mi proyecto de teatro no es ninguna UTOPÍA.de hecho, fácilmente podría establecerse seis veces si la gente dejara de despilfarrar el dinero en el ejército y en entrenar a deportistas.*
- V. El teatro o.m. Criará su propio ganado.no se matará ningún animal por mí, en el teatro o.m., solo los animales muertos de viejos o que se han tenido que sacrificar serán destripados y desgarrados.*
- VI. Deseo liberar a la humanidad de sus instintos animales. El teatro orgías y misterios continúa la noción que tiene la humanidad de la redención de una manera científica.el hombre se liberará del mito.una humanidad regenerada podrá reconocerse a través de su profundo drama interior.ésta es una nueva forma de la existencia y la adoración de sí mismo, una froma que provoca y necesita un entusiasmo por todas las experiencias de la vida, toda aprensión de la existencia que puede elevarse al misticismo(intoxicación) de ser.
La lujuria se disuelve en el FESTIVAL PRIMORDIAL; EL FESTIVAL presentará la vida en su forma más concentrada (la celebración de la orgía es la satisfacción alegórica de pulsiones llevada a cabo por la sublimación).todo aquél con el don de la razón debe ser convocado a una concentración religiosa de sus energías en el DISFRUTE de la existencia percibida.la marcha de los acontecimientos en el teatro o.m. Es un sacramento simbólico para el desarrollo positivo de nuestras fuerzas vitales. El teatro o.m. No tiene nada que ver con el teatro convencioanl.quiero darle*

La elección de líquidos y objetos rituales constituye una escala de estímulos que pueden producir una sensación meditativa y prodigiosamente sensual en el individuo. Por esto se acuñó el término “dionisiaco” (lo dionisiaco significa la necesidad de desahogo, cuyo despertar lleva, con una inevitabilidad implacable derivada de la economía de las pulsiones, a lo orgiástico, al anhelo de dolor, sacrificio y la cruz).

Todos los misterios de sensación activados por el teatro O.M. se reúnen en el proceso de la pintura (que es abreacción litúrgica). Como lo define Kristeva, «*sin querer ni poder integrarse para responder, eso reacciona, eso abreacciona, eso abyecta*».⁴¹²

El punto culminante en la celebración analítica es el exceso primordial (el destripar del cordero) experimentado durante la obra. El destripar del cordero es el símbolo del exceso primordial celebrado en el teatro O.M. El acto sadomasoquista sensualmente real del desgarrar es símbolo de la intoxicación profunda del ser, que exige una abreacción estática, en la que el dolor y el deseo son obligados a unirse (durante el proceso de sacar las tripas, unos niños esparcen el olor a incienso sirio).

El Leitmotiv analítico del teatro de orgías y misterios, respecto a situaciones derivadas del exceso primordial.

- I. Transustanciación, Última cena («Tomad, esto es mi cuerpo, esto es mi sangre.»)
- II. Monte de los Olivos.
- III. Crucifixión.
- IV. Orgiástica y sacrificio de Dionisio, su desgarrar.
- V. Muerte de Orfeo.
- VI. Mutilación de Adonis por el jabalí.
- VII. Isis y Osiris.
- VIII. Attis, Agdistis.
- IX. Ceguera de Edipo (símbolo de castración).
- X. Castración ritual.

⁴¹²Ibíd. p. 10.

- XI. Sacrificio de animales en general (sacrificio de animales en lugar de humanos y como objeto de identificación).
- XII. Comidas totémicas (desgarro del animal totémico).
- XIII. El exceso primordial es el destripar del cordero en el teatro O.M. Es un sustituto alegórico de la experiencia del exceso primordial. Asimismo, la pintura litúrgica penetra hasta el exceso primordial.

HERMANN NITSCH⁴¹³

Los componentes del Accionismo Vienés reaccionaban contra el expresionismo abstracto americano.

En la pintura seguían a Egon Schiele y Oskar Kokoschka y se inspiraron en el teatro dadaísta y futurista.

En las tradiciones cristianas y las paganas: Bacanales y Fiestas Dionisíacas.⁴¹⁴

El *Orgien Mystery Theatre* llevaba a cabo sus acciones por la denominada política de la experiencia.

Conllevó el exilio a H. Nitsch y arrestos y condenas como la de Günter Brus, que fue condenado a seis meses de cárcel por insultos a Austria (mientras sonaba el himno del país, él defecaba en una de sus *performances*).

«Los regímenes políticos más o menos totalitarios -que vienen a ser todos los que se dan en el mundo “civilizado” por más que se tiñan de “democratizantes” -han tenido y tienen cada vez más un ansia enorme (para ellos es una necesidad) de apresar en sus garras cualquier actividad humana que propenda a la libertad y ya sabemos que el arte, en cualquiera de sus formas, será siempre un resquicio al menos de libertad o una gran

⁴¹³Ibíd. p. 418-421.

⁴¹⁴N. del A.

Se celebraban fiestas en honor a la fertilidad como las afrodisíacas de Egina y Corinto o las celebradas en honor a Adonai en Roma. Además, sus dioses eran de iconología fálica, llevando en procesión durante la Phalophoría sus devotos un falo pequeño a modo de cirio. Como las fiestas en honor a Baco, las Bacanales. El culto primitivo era exclusivamente de mujeres y para mujeres, y procedía del culto original al dios Pan. Las *lupercalias* o *lupercales* dedicadas a Pan para los griegos y a Luperco la divinidad pastoral de los italianos degeneró en los *lupercos* o *crepis* que mataban perros y cabras.

amenaza para esos regímenes que considerarán siempre necesario tener en sus redes hasta el último respiro de sus ciudadanos.»⁴¹⁵

«Lo más lamentable es verificar -cómo habíamos adelantado más arriba- de qué forma el artista se pliega a la voluntad de este mecenas monstruoso que es el Estado. El artista no tiene más remedio, esa es la verdad, que obedecer a la poderosa administración. Tiene que dejar a un lado su libertad. Pero, ¡Ay!, hemos tenido que ver y me temo que desgraciadamente deberemos seguir viendo cómo el artista-el actor, el autor, el director, el productor particular, el crítico, el profesor, etc. se pliegan servilmente a los dictados del funcionario de turno, que encarna el omnímodo poder estatal u obedecen bajamente a sus dictados. El resultado es la falta de creatividad, la desaparición del último soplo de Arte.»⁴¹⁶

Su obra se centraba en acciones rituales y el informalismo pictórico que entroncaba directamente con el de Pollock.

En las acciones el artista y los oficiantes iban con hábitos religiosos blancos, exaltaban los órganos sexuales, llenaban cubos de sangre y de heces...

En el manifiesto que hemos expuesto con anterioridad se clarifican los principios básicos del O.M.T.

Hermann Nitsch se presenta como “chivo expiatorio”⁴¹⁷ de la sociedad. Él asume todo lo desagradable, tal y como explicita: *«asumo todo lo que parece negativo, indeseable, perverso y obsceno, la lujuria y la histeria sacrificial resultante».*

Él se autoproclama el salvador mesiánico, el que sería suicidado por la sociedad. Como Artaud sostiene, en el caso de Van Gogh, que es aplicable a Nitsch: *«Tal como suele suceder habitualmente, con motivo de una bacanal, de una misa, de una absolución, o de cualquier otro rito de consagración, de posesión, de sucubación o de incubación.*

Luego la sociedad se introdujo en su cuerpo,

⁴¹⁵Rodríguez Méndez, Jose M^a. *Los despojos del teatro*. Madrid: La Avispa, 1993, p. 7.

⁴¹⁶Ibíd. p. 9-10.

⁴¹⁷Artaud, Antonin. *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2011.

*esta sociedad
absuelta,
consagrada»⁴¹⁸.*

Él actúa como la figura del carnicero, que es pagada por la sociedad para no tenerse que manchar las manos de sangre y desempeña la función social de nutrirnos.

«Al expiar las culpas y apaciguar la discordia el chivo expiatorio a menudo fue divinizado tras ser sacrificado. En las sociedades laicas esta función sacra en ocasiones se desliza hacia el terreno del arte, asumiendo los artistas el papel de evangelistas, narradores de mitos y oficiantes de rituales, o bien, encarnándose en los propios herejes, penitentes o desheredados.»⁴¹⁹

Para ahorrarle al espectador la “bajeza” de bajar a los territorios límites, extremos, *él se sacrifica por el “espectador” en este punto*. Hermann Nitsch expresa la función social del artista, que él mismo se atribuye.

En la siguiente afirmación: *«Me he fundido, he identificado con ella toda agonía y lujuria combinadas [...] me impregnarán y de ahí a TI»* se centra en la función catárquica del artista (*performer*), que le pasa sus sensaciones a un público ávido de experimentar la denigración, pero demasiado conservador y burgués para realizarla.

En el VI de sus estatutos expresa que desea liberar a la humanidad de sus instintos animales y los quiere reducir de una manera científica. Es como extrapolar una sensación liberatoria pero sin heridas, sería como descargar adrenalina; es como una pelea de boxeo (algo socialmente aceptado) en vez de una pelea callejera (condenado socialmente).

El acto del desgarrar del cordero representa el exceso, representa abrir todo lo malo y extirparlo. Lo considera tan importante que le dedica un manifiesto, que citaremos y comentaremos a continuación.

La pintura en este caso sería la sanadora, es capaz de llegar hasta el exceso, como lo define Hermann Nitsch.

⁴¹⁸Ibíd. p. 21.

⁴¹⁹Adell, Anna. *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro, 2011, p. 7.

10. MANIFIESTO DEL CORDERO

«El desarrollo reciente del arte se ha inclinado hacia el uso de la realidad como medio directo de creación. El arte se ha vuelto automático, se ha transformado en la contemplación pura de la realidad, liberada de los horizontes más estrechos de la conciencia implicada en la producción tradicional de obras de arte. La creatividad se ha convertido en el activo modelar del medio y en una aproximación mística a la existencia animada.

Un registro sensual expandido, más consciente y refinado del medio, se combina con el registro del contenido simbólico inherente en todos los objetos concretos o acontecimientos concretos, es decir, todas las posibilidades de asociación que se liberan por los elementos de la realidad seleccionados por el arte no solo se activan, sino que se analizan sistemáticamente y se llevan a la conciencia. Un aspecto altamente analítico del arte –un aspecto informado por los medios sensoriales del tachismo que seducen hacia la regresión– activa el subconsciente. Trabajar con medios concretos implica más contacto que nunca con los niveles inferiores de la psique, cuyos fenómenos se convierten en el sujeto real de la representación. Los objetos concretos implicados son meramente claves de una realidad psíquica interior cuyas profundidades pueden sondarse para llegar a los fenómenos subyacentes arquetípicos y colectivos de la psique. La condición humana lleva a concebirse como esencialmente más amplia, la carga de símbolos impuesta en todo objeto real se eleva a la conciencia. Por consiguiente, la conformación de la realidad modelada de esta manera resulta en la acumulación de grupos de símbolos que producen el arte. Por estos medios los efectos de las cadenas de asociaciones como son reveladas en sueños, así como el lenguaje simbólico de las intenciones subconscientes en tanto sueño como mito pueden llevarse a la conciencia y descifrarse. Las realidades dispuestas por el arte se empañan por las proyecciones del inconsciente colectivo; la realidad del mito se exterioriza. Los principios clasificatorios grabados en la mente se revelan; una vez localizadas por el arte, estas regiones se eliminan del reino del instinto, para que su existencia pueda comprenderse de manera constructiva.

La forma tangible del cordero crucificado es una demostración manifiesta de la realidad psíquica interior del mito mientras emerge; exterioriza una línea central de desarrollo que recorre lo mítico, una línea que utiliza constantemente y trata al cordero como su símbolo.

Sobre el simbolismo del cordero, empezando por la realidad sensualmente experimentada de cadáver desollado, mojado y sangriento, pueden hacerse asociaciones que llevan al origen del mito. La cadena de asociaciones instigada por esto está íntimamente ligada al dominio de las oleadas colectivas de vitalidad humana que se esfuerzan constantemente hacia lo orgiástico. El cordero entra generalmente en la relación simbólica con los extremos de este fenómeno: la sublimación y la represión. El estallido dionisiaco termina por el desgarramiento del dios Dionisio (del toro que lo simboliza) y culmina en el exceso. La imagen negativa de la orgía dionisiaca, la pasión se consume en el exceso masoquista del sacrificio. El tachismo, la irrupción concreta de niveles instintivos en el arte, tiene una similitud implícita con la esencia de lo dionisiaco, porque su consecuencia última es la excitación extrema, que culmina en el exceso.

El teatro O.M., el teatro de acción, explota este fenómeno para lograr una regresión, una irrupción de lo dionisiaco dentro de los confines del arte. El desgarramiento del cordero en el teatro O.M. es una acción que simboliza la experiencia del exceso primordial (extremo estático de la orgiástica abreactiva). El acto sadomasoquista sensualmente tangible del desgarramiento es idéntico a una irrupción extrema de los instintos.

Este manifiesto se ha publicado con ocasión de la BIENNALE 1964 (VENEZIA) y se enviará a las galerías y teatros más importantes de Europa y el extranjero.»⁴²⁰

Hermann Nitsch sostiene que «trabajar con medios concretos implica más contacto que nunca con los niveles inferiores de la psique, cuyos fenómenos se convierten en el sujeto real de la representación. Los objetos concretos implicados son meramente claves de una realidad psíquica interior cuyas profundidades pueden sondarse para llegar a los fenómenos subyacentes arquetípicos y colectivos de la psique. La condición humana lleva a concebirse como esencialmente más amplia, la carga de símbolos impuesta en todo objeto real se eleva a la consciencia.»

Es decir nos lleva a estados de miedo o cosas que nos afectan desagradablemente. Des Umheimlich, volvemos a la tópica freudiana (sensación desagradable) a través de cosas familiares y conocidas: «como son reveladas en los sueños». Sin duda, está haciendo una clara alusión al psicoanálisis de Freud.

⁴²⁰Ibíd. p. 421-422.

Después de estudiar anteriormente, en el capítulo “4.2. Levítico: abyección en el cuerpo”, encontramos una clara relación en la preparación de los rituales en el OMT. Con respecto al Levítico, una referencia sería:

Partos. «(Lev. 12) Cuando una mujer conciba y dé a luz un hijo, quedará impura durante siete días, como en la impureza por menstruación. El octavo día circuncidarán al hijo, y ella pasará treinta y tres días purificando su sangre: no tocará cosa santa ni entrará en el templo hasta terminar los días de su purificación.

Si da a luz una hija, quedará impura durante dos semanas, como en la menstruación y pasará sesenta y seis días purificando su sangre. Al terminar los días de su purificación por hijo o por hija, llevará al sacerdote a la entrada de la tienda del encuentro un cordero añal en holocausto y un pichón o una tórtola en sacrificio expiatorio. El sacerdote los ofrecerá al Señor, hará la expiación por ella y quedará purificada del flujo de su sangre.

Esta es la ley sobre la mujer que da a luz un hijo o una hija. Si no tiene medios para comprarse un cordero, que tome dos tórtolas o dos pichones: uno para el holocausto y el otro para el sacrificio expiatorio. El sacerdote hará la expiación por ella, y quedará pura.»⁴²¹

Además, en la forma de realizar la *performance*, las personas le llevan a Hermann Nistch las piezas cárnicas. El artista se presenta como purificador y chivo expiatorio en la ceremonia.

También hay una clara alusión a la vestimenta de las personas que le ayudan a realizar el sacrificio, transportando al animal, que aparecen con camisetas blancas, como símbolo de purificación.

Animales que contaminan (Dt. 14, 4-40). «Cuando muere un animal comestible, el que toque su cadáver quedará impuro hasta la tarde; el que coma su carne, lavará sus vestidos y quedará impuro hasta la tarde; el que transporte su cadáver lavará sus vestidos y quedará impuro hasta la tarde.»⁴²²

11. EQUILIBRIO

⁴²¹Schökel, Luis Alonso. *La Biblia de nuestro pueblo. Biblia del peregrino*. Bilbao: Editorial Salterae, 2011, p. 229.

⁴²²Ibíd. p. 228.

«A mediados de los sesenta, el análisis teórico de la experiencia-exceso básica se determinaba según un punto de vista psicológico o, como mucho, estrechamente fenomenológico.

Sin embargo, la experiencia-exceso básica puede interpretarse de una manera más fundamental. La experiencia-exceso básica provoca una liberación intensamente placentera de la mediocridad y las leyes que esta produce. La capacidad humana de percibir la existencia se libera de todas sus ataduras y canales normativos, permitiendo la erradicación e inversión de un acondicionamiento de un millón de años. Una experiencia intensa de ser tiene lugar más allá de la evaluación humana y los conceptos lingüísticos y más allá de los estrechos marcos conceptuales determinados por el lenguaje. Se nos incitan los sentidos, el dolor de la percepción se mezcla con la satisfacción bendita de este lado de la vida. Algo realmente esencial nos toca, un poder nos invade, fluye, se bombea, tiembla por nuestros canales sensoriales y toma posesión de nosotros. El poder de este intercambio creativo de energías (que fluyen eternamente y eluden el lenguaje) puede equipararse con todo lo que antecedió a la existencia humana, animal y vegetal, antes de la existencia de nuestro mundo particular, antes del nacimiento de todo sol y todos los miles de millones de galaxias. Al usar la palabra “antes” estoy cediendo a una evaluación racional y temporal. Quiero decir que el poder “siendo, como es, la palabra poder una paráfrasis insuficiente usada con demasiada frecuencia”, quiero decir que el estado de las cosas, esa constelación dinámica llamada el ser, que permite el nacimiento del ser de los universos, puede ser destruido y devuelto a la existencia mediante infinitas dimensiones de la eternidad. La VOLUPTUOSIDAD del exceso, el modo excesivamente orgiástico de la percepción, provoca en nosotros un estado en el que el dolor y el placer extremo se mezclan íntimamente, donde los estados de muerte y vida parecen manifestarse simultáneamente en nosotros y no se les distingue ninguna diferencia en la vida cotidiana. La muerte y la vida actúan como estados diferentes, solamente como resultado del marco perceptual humano. El exceso inherente en la experiencia mística de ser, la experiencia-exceso básica se acerca a la verdad del ser infinito (nacimiento, procreación, muerte, la muerte y la cruz y la resurrección se experimentan todos a la vez). Llevamos dentro de nosotros mismos la ansiedad y la lujuria del asesino y el miedo mortal de la víctima. Somos simultáneamente asesino y asesinado, en nuestro dolor eufórico y atroz provocado por una realización intensa de la existencia nos identificamos con los poderes innatos del ser

para el cambio, que producen simultáneamente construcción, destrucción y reconstrucción constantes. Caemos en el abismo de la oscuridad y en un abismo de luz sufrimos universos de muerte y universos de crueldad mientras volamos por universos de luz blanca inconmensurablemente brillante, radiante, cegadora y las experiencias de felicidad que conlleva. Carne cruda húmeda, sangrienta, desgarrada por el exceso dionisiaco saluda el sabor de fruta en la mañana de la resurrección. El doble abismo de oscuridad y luz es SER. Nos hemos liberado de todo sistema, una locura sagrada sin ataduras engendra nuestro gran triunfo en el espacio desnudo de la infinitud. El lenguaje deviene hablar en lenguas. Las técnicas del teatro O.M. han penetrado en las profundidades del ser.»⁴²³

12. EL MYSTERIUM CONIUNCTIONIS

«El proyecto del teatro O.M. se acerca a la alquimia, o mejor dicho, sus orígenes fueron determinados por las mismas influencias subconscientes que determinan la alquimia. Con el exceso básico se logró un acontecimiento dramático por medio del teatro contemporáneo que se parece al mysterium coniunctionis alquímico (unión de opuestos). Los alquimistas, que no trabajaban según nuestras premisas científicas actuales, proyectaban desde el inconsciente colectivo símbolos míticos sobre el procedimiento alquímico, de modo que este procedimiento se determinaba por el poder de los símbolos. Las sustancias asumían el papel de figuras míticas y, dicho de algún modo, seguían los senderos de su destino. Las sustancias se ponían en relación unas con otras según consideraciones místicas y se les hacía reconstruir los senderos de las figuras míticas que tenían asignadas. Así, por lo general, las sustancias se fundían durante el mysterium coniunctionis para alcanzar el renacimiento, para permitir la creación de una nueva sustancia que era supuestamente el oro. La coniunctio, la unión de opuestos tiene un estrecho parecido con los procedimientos sacrificiales de la mitología: ritos de asesinato, castración y las formas sacrificiales más diversas de muerte y extinción de la personalidad, que buscaban alcanzar una renovación frecuentemente sobrenatural. La unión de opuestos puede equiparse con el viaje marítimo nocturno, el descenso al pozo, a la tumba, al infierno, el submundo o el subconsciente. La coniunctio es idéntica al

⁴²³Ibíd. p. 422, 423.

acontecimiento central que impregna la mayoría de los mitos cuando se sacrifica la figura de la luz, se sacrifica a sí misma, desaparece o desciende a un reino aparentemente negativo para someterse a la regeneración y la renovación. La muerte y el descenso a los reinos inferiores, al caos, es seguido por la resurrección. Un ejemplo típico es la pasión de Jesucristo y su resurrección (sudando sangre en el Monte de los Olivos, bebiendo del cáliz del dolor, su encarcelación, su castigo, la corona de espinas, la muerte en la cruz, su descenso al infierno, y su resurrección al tercer día). Esta necesidad de sacrificio masoquista de sumergirse en el subconsciente y lo caótico no se encuentra solo en los mitos, sino que se proyecta igualmente en los procedimientos alquímicos.

(...) mysterium coniunctionis no solo tiene una fortísima semejanza con la situación dramática del exceso básico, pero en sentido estricto, se demuestra absolutamente idéntico en tanto en cuanto el mysterium coniunctionis y el exceso básico del teatro O.M. son una unión de opuestos, un proceso de disolución. El exceso básico es un descenso hacia nuestras profundidades subconscientes con el fin de la renovación, y este descenso es equiparable a la liberación de los instintos, que luego pueden controlarse mediante las técnicas dramáticas analíticas empleadas dentro de los confines de la obra. Las energías y agresiones reprimidas se hacen manifiestas mediante esta liberación excesiva, se neutralizan y se llevan a la consciencia por medio de la forma. Esta catarsis tiene un efecto regenerativo. El exceso básico puede equipararse al viaje marítimo nocturno, el descenso al pozo o inframundo y la regeneración y resurrección subsiguientes logradas mediante el hecho de llevar los conflictos subconscientes a la conciencia y liberarse de ellos con el fin de un lugar nuevo y más consciente en el mundo de uno.

Antes de familiarizarme con la conjunción y comprenderla, tal y como la expone C.G. Jung, mi técnica dramática analítica se desarrolló hacia algo que yo llamaba la experiencia-exceso-básica, que yo veía como una fuerte colisión entre el consciente y el subconsciente. El dictado subconsciente, la actitud mental que metió el inconsciente colectivo en mi obra, era tan fuerte que mi proyecto se impregnó del modelo mítico del descenso para alcanzar la renovación: el mysterium coniunctionis. Descubrí que esas energías sadomasoquistas que llevan al mito de la cruz podrían irrumpir en mi teatro. El impulso de los instintos en el exceso básico se correspondía con una disolución de conflictos que, a su vez, contribuía a una liberación parcial de los dictados inconscientes de lo mítico. Los cimientos del mito excesivo de la cruz fueron llevados a la consciencia.

Aparte de la manera en que el mysterium coniunctionis se reflejaba en mi obra, un sinfín de otras influencias inconscientes determinaban mis procesos creativos en maneras similares a aquellas por las que los procesos alquímicos se determinan. Tal vez el motivo por el que esta influencia particular del inconsciente colectivo era tan fuerte era porque yo había tomado el dominio entero de la psique y el estrato del mito como mi campo de trabajo. Estaba buscando algo parecido al oro de los alquimistas, un estado de unión con el todo, la autorrealización prometida por el mito. Todos y cada uno de los participantes en el drama emprenden esta búsqueda de la redención y realidades más profundas. El logro de la identidad (en casi exactamente la misma manera en la que C.J. Jung lo entendía) distingue a mi obra de nuevo parecido al caso de los alquimistas. Una vez superado lo excesivo, el fluir liberado, pacificado, meditativo, sublimado de los instintos o energías desea un estado místico de ser y el oro de la identidad. El misticismo de ser al que se aspira y se logra a través de mi drama está pensado para llevar al humano a una conciencia del todo, para que el individuo pueda constatar e identificarse con ello.»⁴²⁴

*El Mysterium Coniunctionis*⁴²⁵ es, sin duda, una oda a Carl Gustav Jung⁴²⁶, (sin cambiar el título, que alude a su obra escrita entre 1955-56), que compara la alquimia y la psicología analítica, tratando también la transferencia. Se trata de un libro complicado, en el que Jung se basa en materiales (textos de alquimia, que nos son difíciles de interpretar).

Jung: «solo con *Mysterium Coniunctionis* mi psicología se situó definitivamente en la realidad y se cimentó históricamente como un todo. Con ello mi tarea estaba terminada, mi obra hecha y cumplida».

Se produce en la obra de Hermann Nitsch un interés por la alquimia, al igual

⁴²⁴Ibíd. p. 423-425.

⁴²⁵Jung, C.G. *El Mysterium Coniunctionis*. Trotta Editorial, 2007.

⁴²⁶Jung no compartía con Freud que la sexualidad fuera la base de la neurosis. Publica en 1912 *Transformaciones y símbolos de la libido*. Véase en línea: <http://www.junginstitut.ch> (Consulta: 14/05/2012).

PRENDIMI L'ANIMA (TE DOY MI ALMA) [película]. Dir.: Roberto Faenza; perf.: Iain Glen. Italia: 2002, 90 min.

The Talking Cure (LA CURACIÓN POR LA PALABRA) [teatro]. Dir.: Howard Davies; perf.: Ralph Fiennes. Londres: Cottesloe Theatre, National Theatre, 2003. A

Dangerous Method (Un Método Peligroso) [película]. Dir.: David Cronenberg; perf.: Michael Fassbender; producida por Recorded Picture Company, Lago Film, Prospero Pictures, 2011, 98 min.

que en la novela de Mary Selley *Frankenstein* y su personaje principal: Victor Frankenstein, que leía a Cornelius Agripa, Paracelso y Alberto Magno, estudiosos de la alquimia.

El artista nos habla de la Azione 100,6 Tage-Spiel, Prinzendorf 1998. (Acción 100)

Estas representaciones que se llevaban a cabo en el castillo donde el duque de Blangis recibía a sus invitados, las reglas que se seguían en ese territorio no tenían nada que ver con los derechos del hombre, del ciudadano.

Las reglas de violencia, de desnudez, al gobierno de un jefe que tiene derechos excepcionales que le confiere su poder como “creador”, el artista intocable como creador, el noble protegido por su rango, el sujeto (*Homo Sacer*) es un humano tratado como animal de laboratorio social, relegado a la vida de sus órganos y sus funciones. Muestra lo que la sociedad reprime, utilizan lo abyecto como mediación artística: sudor, sangre, heces, orina, sintaxis del lenguaje artístico.

«Podía evocarse aquel pasaje bíblico donde se dice: “Caída está la doncella de Israel. No hay quien la levante. Caída está la doncella. No podrá levantarse”. En efecto no parecía poder levantarse la putrefacta doncella taliesca. Pero, eso sí, sus despojos, sus tristes despojos estaban ahí y una manada de hienas y un enjambre de grajos y buitres se los disputaban. Nunca –en tantos años como ha vivido uno– se había visto tanto depredador husmeando por encima de los tristes despojos de lo que fue, en tiempos no lejanos, criatura divina y luminosa.»⁴²⁷

«Los regímenes políticos más o menos totalitarios, que vienen a ser los que se dan en el mundo “civilizado” por más que se tiñan de “democratizantes”, han tenido y tienen cada vez más un ansia enorme (para ellos es una necesidad) de apresar en sus garras cualquier actividad humana que propenda a la libertad y ya sabemos que el arte, en cualquiera de sus formas, será al menos un resquicio de libertad o una gran amenaza para esos regímenes que considerarán siempre necesario tener en sus redes hasta el último respiro de sus ciudadanos.»⁴²⁸

⁴²⁷Rodríguez Méndez, Jose M^a. *Los despojos del teatro*. Madrid: La Avispa, 1993, p. 5.

⁴²⁸Ibíd. p. 7.

«El artista no tiene más remedio, esa es la verdad, que obedecer a la poderosa administración. Tiene que dejar a un lado su libertad pero, ¡ay! Hemos tenido que ver y me temo que desgraciadamente deberemos seguir viendo cómo el artista-el actor, el autor, el director, el productor particular, el crítico, el profesor, etc. se pliegan servilmente a los dictados del funcionario de turno, que encarna el omnímodo poder estatal y obedecen bajamente sus dictados. El resultado es la falta de creatividad, la desaparición del último soplo de arte.»⁴²⁹

Como hemos estudiado con anterioridad, en el capítulo “4.2. Levítico: abyección en el cuerpo”, nos resulta evidente el profundo conocimiento de los integrantes del OMT sobre el Levítico. Esto se hace especialmente evidente en la forma de realizar las *performances*.

Al igual que en nuestro libro del Antiguo Testamento, se sigue un orden ritual establecido.

Animales que contaminan (Dt. 14, 4-20):

«El que toque su cadáver, quedará impuro»⁴³⁰

⁴²⁹Ibíd. p. 10.

⁴³⁰Schökel, Luis Alonso. *La Biblia de nuestro pueblo. Biblia del peregrino*. Bilbao: Editorial Salterae, 2011, p. 228.

3.6. Fotografía abyecta: *Piss Christ*, Andrés Serrano

Andrés Serrano (1950) fue abandonado por su padre, que tenía otras tres familias en Honduras.

Creció en la parte italiana de Williamsburg, en Brooklyn, en el seno de una familia muy católica, con una madre hospitalizada por psicosis. Pronto aprendió qué era ser un marginado.

Es un artista formalista que trabaja con composiciones rigurosas y simbolismos alegóricos y que ha trabajado siempre en los límites, con una técnica muy depurada, lejos de la manipulación de las imágenes por ordenador y rechazando frontalmente el uso de cámaras digitales.

Ha trabajado con tabúes y fluidos, con los marginados y excluidos, los enfermos, la muerte, en series como: *Bodily Fluids*, *Immersion*, *Nomads*, *Ku Klux Klan*, *The Church*, *The Morgue*... El artista se hizo conocido después de *Piss Christ* (1987), un crucifijo inmerso en la propia orina del artista. Su nombre alcanzó la fama internacional.

Los senadores Jesse Helms, de Carolina del Norte y Alphonse M. D'Amato, de Nueva York lo denunciaron ante el Senado por esta fotografía.⁴³¹ Recibió amenazas de muerte y le retiraron varios premios.

La obra se entendió como profanación de un icono religioso por parte de los grupos conservadores y la American Family Association.

El artista se siente atraído por la figura de Dios, pero tiene desacuerdos con la Iglesia Católica, por excluir a las personas que están fuera de su dogma o sus planteamientos como mujeres, minorías, negros, gays o lesbianas, tratando así de resolver una dicotomía entre ser devoto a Dios y no concordar con la Iglesia.

Este artista aborda su investigación plástica desde la transgresión, la tensión, el límite, las dualidades: bueno-malo, sagrado-profano, bello-repulsivo, etc.

Al comienzo de los 80 trabaja mucho el tema religioso así como sus dicotomías con las obras *Cabeza de vaca* (1984), *Heaven and Hell* (1984) y *Pietà de* (1985). Posteriormente, se pasa a imágenes más abstractas de sus series *Immersion* y

⁴³¹Serrano, Andrés. *El dedo en la llaga*. (Catálogo). La Fábrica Editorial. ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz; Tecla Sala, Centre Cultural Metropolità de l'Hospitalet, 2006.

Bodily Fluids entre 1986 y 1990.

En *Milk Blood* (1986), encontramos referencias a Piet Mondrian. Como dice Oliva María Rubio:

«El artista consideraba la orina el tercero de los principales colores de su paleta y para él, la leche “significa pureza, la pureza de la vida o el aspecto maternal de la vida”. Por otra parte, Serrano contempla su utilización enfática del elemento de la sangre como una progresión natural desde los cadáveres de sus primeras obras, al mismo tiempo que una crítica de la violencia implícita del catolicismo.⁴³²

Entroncando claramente con el discurso de Kristeva, de los fluidos.

Piss Christ pertenece a la serie *Immersiones*. Serrano cuando trabajaba con los fluidos corporales tenía como referencia la pintura.

«Personaje que (se) defeca, «va de cuerpo». Evacuación (pero ojo: recordemos que la metáfora que utilizó para transcribirlo se apoya, como es natural, en la anomalía del significante en tanto que representa; representación, pues, de una imposibilidad que reenvía el discurso al significante, la superficie, como rutina del representado). Evacuación en sentido ascendente, abajo-arriba. Desaparición de los pies, ingravidez, levitación (el cuerpo sexuado, en Freud, cuerpo onírico que levanta el vuelo). Supuración de las viscosidades corporales por los ojos, la devolución del cuerpo a la putrefacción líquida, el humor «albuginoso», etc. Porque el ojo no es, en este discursar, «ventana» para el cuerpo: es un dispositivo catóptrico, espejante, o bien un desagüe por donde el interior del cuerpo aparece en su caos lineal, garabateado, al mundo.»⁴³³

Fue en 1989, después de su celeberrimo *Piss Christ*, cuando Serrano se centra en otro fluido, el semen, cuando los críticos conectaron sus investigaciones plásticas con el sida, enfermedad de especial virulencia en aquellos años, principalmente por su desconocimiento, pidiendo pruebas en las empresas americanas de orina y sangre a los trabajadores para descartar el virus o adicciones como la droga o el alcoholismo.

«¿Qué supone la erosión de los cuerpos por la base?: ¿el personaje descantillado, deshilachado, textualizado el cuerpo (esta escritura que cuanto más lo escribe más segura

⁴³²Ibíd. p. 12.

⁴³³Salabert, Pere. *(D)efecto de la pintura, palabra plástica*. Anthropos. Barcelona: Editorial del Hombre, 1985, p. 147.

está de destruirlo) como si fuera un caparazón vacío?»⁴³⁴

La adicción del artista a la droga y la utilización de la orina ayudó, en gran medida, a que se acrecentara el debate.

Después de su periodo con los fluidos del cuerpo, el artista vira hacia los individuos en la serie *Nomads* (1990) de retratos de sin techo de Nueva York, cuando muchos de ellos estaban siendo desalojados del Tompkins Square Park. En el desgaste de los cuerpos interviene un componente sociológico que parece reconstruir icónicamente el significado de este. Y se convierten en auténticas figuras renacentistas, que nos hacen reflexionar sobre personas que vemos todos los días, que para nosotros son unos parias sociales.

«[...] Y el cuerpo significante, artefacto que representa, no hay división metodológica posible.

¿Cómo hablar de la superficie textual sin nombrar lo referido iconológicamente a ella o al contrario?»⁴³⁵

Serrano nos obliga a verlas y a mirarlas a los ojos.

Pertenece a la abyección del ambiente por parte de la sociedad, que hemos tratado en profundidad en el tema “3.1. Abyección del entorno: gueto”.

En la serie *Ku Klux Klan* (1990), el artista se desplaza a Atlanta para fotografiar a los Klansmen, miembros de una organización en contra de negros, judíos y homosexuales, y reflexiona además sobre el parecido con los encapuchados de las procesiones de la Semana Santa católica.

Los Klansmens, Guardianes de la Libertad fue un libro publicado por la Columna de Fuego en 1926 por Alma Bridwell White e ilustrado por el reverendo Branford Clarke. En dicho libro se afirma que los padres fundadores de los Estados Unidos eran miembros del Ku Klux Klan, y que Paul Revere hizo su legendario viaje en Klan capucha y túnica.

Dijo: “Judíos son un pueblo en todas partes separadas y distintas, que viven al margen de las masas gentiles grandes... no son constructores de viviendas o labradores”. Su libro se hizo popular durante la elección presidencial de Estados Unidos de 1928

White, autor de más de 35 libros y fundó la Iglesia del Pilar de Fuego. Este libro

⁴³⁴Ibíd. p. 119.

⁴³⁵Ibíd. p. 119.

defiende ante todo las blancas anti-catolicismo, mientras que también promueve el antisemitismo, el racismo, la supremacía blanca y la igualdad de la mujer. *Guardianes* es un compendio de ensayos y sermones por White e ilustraciones de Clarke que se publicaron originalmente en su *Pro-KKK*, periódico político *El Buen Ciudadano*, una de las numerosas publicaciones periódicas publicadas por la Columna de Fuego Iglesia en su sede comunal en Zarephath, Nueva Jersey. El libro contiene una introducción de Arthur H. Bell, el Gran Dragón del Ku Klux New Jersey Klan. Es el segundo de los tres libros blancos publicados para promover el KKK.

Los otros dos libros eran 1926 es el *Ku Klux Klan en la profecía*, y 1928 de *Héroes de la Cruz de Fuego*.

WHITE Klan llegó a publicar sus libros en un volumen fijado, tres en 1943, tres años antes de su muerte y 21 años después de su asociación inicial con el Klan, bajo el título *Guardianes de la Libertad*.

Después vinieron *The Church* (1991), *Objects of Desire* (1992) y *The Morgue* (1992). En el trabajo de *The Church* (1991) realizó fotos por las iglesias de España, Francia e Italia, los centros neurálgicos del catolicismo.

En esta serie prestó especial atención a la simbología católica y a las personas que la conforman: monjes, monjas y curas.

La serie *Objects of Desire* (1992) investiga sobre las armas de fuego, tan comunes y habituales en la vida cotidiana norteamericana, jugando con el poder y el erotismo que estas evocan.

En las series *Budapest* (1994), *A History of sex* (1995-1996) y *The Interpretation of Dreams* (2000-2001) se mezclan las imágenes de sexo y religión.

Como sugiere Mieke Bal, las fotografías de Serrano tienen un significado preciso y filosóficamente enjundioso.

Usa claramente la mitología cristiana, y más específicamente, se acerca a la obra de Caravaggio.

El artista rehúsa usar la pintura como método. Él se ciñe al uso de la fotografía, pero tiene claras reminiscencias barrocas en sus composiciones.

«La transfiguración es, en gran medida, un motivo religioso barroco con connotaciones culturales en consonancia con las actuales: la transfiguración del cuerpo en muerte y

*descomposición, el paso de la abyección a la celebración. Quizás en el pasado esto era, ante todo, un consuelo metafísico; por el contrario, con la actual tendencia a enfrentarse a la muerte abiertamente, también se ha convertido en un hecho social».*⁴³⁶

Serrano estudia la piel y los pliegues con clara relación a la muerte, en una simbolización interior-exterior. La piel, envuelve (*en-vuelve*) al cuerpo y, a su vez, los pliegues de la tela utilizada en sus figuras nos hace prestar atención al fenómeno de la muerte, o la imagen mental de la morgue.

Una superficie blanca, que no es escultórica (marmórea), esa belleza barroca que evoca los sepulcros, los sudarios y las túnicas caravaggianas.

Hace uso de la subjetivación del arte conceptual actual, y lo aprehende, para enfatizar aquellos aspectos que quiere resaltar en su obra.

Trata el tema de la muerte desde el horror y el misticismo, además de utilizar el cuerpo para subrayar la necesidad de lo abyecto, para que este pueda vivir.

Volvemos una vez más a la teoría de Kristeva: el cuerpo que no expulsa sus desechos, cae, muere, no está vivo.

Serrano, además, explora el cuerpo enfermo, con la preocupación que se experimentó en los 90 respecto al tema del sida. Específicamente este concepto se plasma en la obra *Blood & Semen II*, (1990). Piénsese que la iconología más recurrente para tratar el tema del sida fue y sigue siendo la celular.

El artista juega con las dicotomías, utiliza imágenes católicas y hace críticas abiertas al catolicismo. Juega con esa forma abyecta de mostrar los cadáveres en las iglesias, bajo momificaciones o sepulcros.

En palabras de Mieke Bal, la percepción barroca de Serrano es potencial y políticamente efectiva debido a su especial compromiso con un objeto, que no es un objeto, el cuerpo muerto habla; ahí está el escándalo. Asimismo es donde encontramos un claro paralelismo con la tipología de abyecto en Kristeva:

*«El Yo (moi) cede su imagen para reflejarse en el Otro, lo abyecto nada tiene de objetivo, ni siquiera de objetal. Es simplemente una frontera, un don repulsivo que el Otro, convertido en alter ego, deja caer para que “yo” no desaparezca en él, y encuentre en esta sublime alienación una existencia desposeída».*⁴³⁷

⁴³⁶Ibíd. p. 19.

⁴³⁷Ibíd. p. 18.

Serrano, en la serie *The Morgue*, utiliza fotografías de cuerpos muertos, quizás haciéndonos reflexionar sobre la normalidad que representa para nosotros, y el grado de *voyeurismo* que conferimos a los cuerpos muertos.

Para nosotros, es un hecho absolutamente normal ver el telediario con matanzas en las guerras, accidentes de tráfico o las torturas de Guantánamo.

El artista fuerza al espectador a reflexionar sobre la muerte, así como la ética del cuerpo muerto abyecto.

La observación del espectador podría ser considerada como una mirada panóptica. De observar sin ser visto, transportándolo a una atmósfera grotesca, que no puede soportar en la realidad, pero sí de una forma verosímil, básico precepto aristotélico sobre el arte. El reconocimiento, en este caso, mediante una representación fotográfica.

Como sostiene Kristeva: «El aparato fotográfico es la imagen que utiliza Roussel ⁴³⁸ para recitar ese efecto de proyección del Mismo en el Otro, que se estructura sobre el retoque de uno (discurso) más bien que sobre la disyunción de dos». ⁴³⁹

Lo verosímil es el grado retórico del sentido, (signo = *representamen*).

No nos impacta que el cuerpo esté muerto, nos impacta porque nos hace reflexionar sobre cómo percibimos el cuerpo muerto.

Serrano utiliza una semiótica visual muy particular; utiliza el cuerpo como radical, es decir, el elemento irreductible de la imagen, utilizando el metalenguaje y la metasignificación.

Utiliza también un componente pasional. Como sostiene Paolo Fabbri, no existe pasión sin cuerpo.

Ahora, ciéndonos a la tipología de Fabbri en cuanto a los cuatro componentes de la pasión⁴⁴⁰: modal, temporal, aspectual y estética, vamos a tratar de encontrar estos aspectos en la obra de Serrano.

Como componente modal encontraríamos en su obra el querer mostrar su realidad como aspectual. Este proceso viene ligado a un observador externo (el

⁴³⁸N. del A. Para el estudio más completo de Roussel, véase Michel Foucault en su estudio de *Raymond Roussel*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2007. Nosotros nos ceñimos a utilizarlo por la productividad textual y el producto texto.

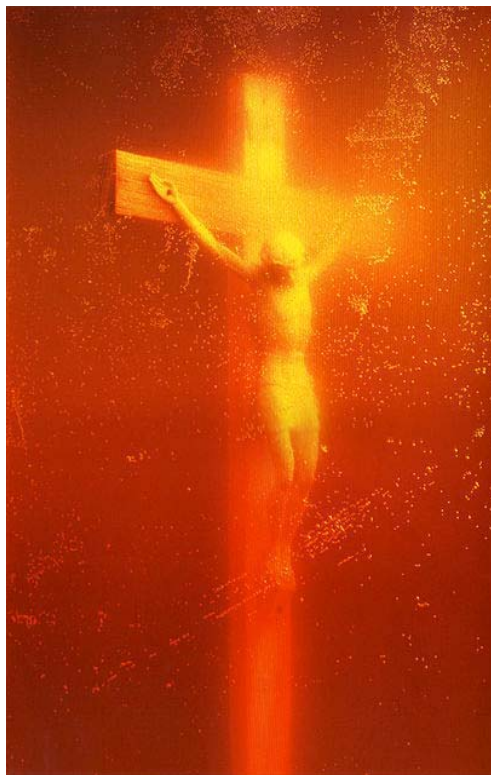
⁴³⁹Kristeva, Julia. *Semiótica II*. Espiral. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978, p. 29.

⁴⁴⁰N. del A. Para estudiar los sistemas y procesos de significación, más allá de la semiología del signo, véase Fabbri, Paolo. *La svolta semiotica*. Laterza. Roma-Bari: 1998, p. 39-42.

espectador-*voyeur*), y la sensación que en él provoca lo que está viendo. Y por último, la estética o la percepción del cuerpo que nos ofrece Serrano.

Pasamos a comentar la obra que da título a este capítulo, *Piss Christ*, 1987.

Se trata de una fotografía de un gran formato, 152,40 x 101,60 cm. Su serie *Body and Spirit* (Cuerpo y espíritu), cuando se expuso en Estados Unidos en 1989 causó gran revuelo.



Se trata de la imagen de un crucifijo sumergido en un recipiente con orina.

Estamos ante una imagen que impacta. Compositivamente se observa una clara tendencia a la verticalidad. Sin lugar a dudas, la imagen adquiere un tratamiento pictórico. Con una tendencia cromática hacia la gama de cálidos, se pueden apreciar: ocre, rojizos, anaranjados, amarillentos...

Toca el tema de los fluidos, un Cristo bañado en un líquido corporal: la orina.

Debemos retomar el concepto, que recordamos hemos estudiado con anterioridad en el capítulo “1.9. Fluidos corporales: leche materna, sangre, saliva y mucosidad interna-externa”.

La religión judeocristiana ha utilizado mucho en su iconología e iconografía los líquidos corporales, especialmente la sangre.

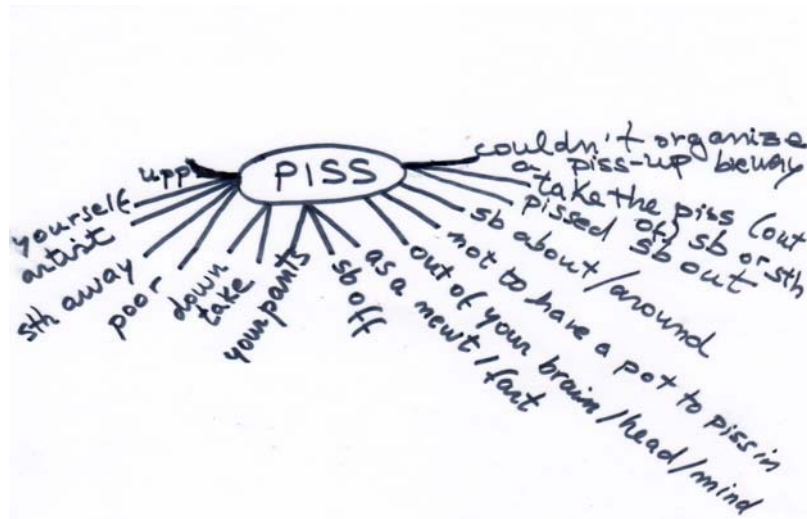
Serrano, además, hace un juego de palabras fonológico. La expresión inglesa *piss off* significa ‘molestar, cabrear o enojar’ además de ‘mear fuera’. Es una jerga utilizada a nivel informal.

Utiliza un mecanismo de la lengua⁴⁴¹ por el cual los espectadores desarrollan relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas. Así el sintagma une el todo a sus partes y viceversa. El habla es la libertad de las combinaciones, por ello nos hace preguntarnos si los sintagmas son igualmente libres.

Serrano utiliza con mucha destreza la relación asociativa, consciente de que la mente crea series y acepta la diferente naturaleza de las diversas asociaciones, siendo imprescindible para ser aplicada un elemento, el radical. En este caso el artista ha creado una comunidad con las imágenes acústicas, y ha formado una comunidad de forma, no de sentido (v. g.: /Piss christ- Piss off /).

Crea en nuestra mente el mecanismo de la aparición de palabras sugeridas por la memoria, y se forma un punto donde convergen elementos indefinidos cuya suma es indeterminada. Véase la figura:

⁴⁴¹Véase las relaciones sintagmáticas de Ferdinand de Saussure en *Curso de Lingüística general*. Madrid: Akal Universitaria, 2002, p. 174-176.



Como nos recuerda la tipología saussureana, de estos dos caracteres de la serie asociativa, orden indeterminado y número indefinido, solo el primero se cumple siempre; el segundo puede faltar. Es lo que ocurre con las agrupaciones de los paradigmas de flexión.

«En latín dominus, domini, *domino*, etc., tenemos un grupo asociativo formado por un elemento en común, el tema nominal domin-»⁴⁴².

Pero la serie no es indefinida como Piss. En este caso, la sucesión no está ordenada espacialmente y, gracias al acto arbitrario gramático, los agrupa de una forma y no de otra.

Porque, como dice Saussure: «Para la consciencia de los sujetos hablantes, el dominativo no es de ningún modo el primer caso de la declinación, y los términos podrán surgir según la ocasión en tal o cual orden».⁴⁴³

Serrano juega con el *phrasal verb*, un verbo preposicional (llamado también *multi-word verb* o MWV). Es, en inglés, un verbo compuesto formado por la combinación de un verbo y una partícula gramatical, es decir, un adverbio o una preposición, o incluso por un verbo seguido por un adverbio y una preposición.

⁴⁴²Ibíd. p. 176.

⁴⁴³Ibíd. p. 177.

Piss nombre

Piss -up	beber mucho alcohol
piss <i>yourself</i>	orinarse encima
piss yourself	(<i>laughing</i>) reírte mucho
piss artist	alguien que no hace las cosas correctamente, alguien que a menudo se emborracha
Piss sth away	perder una oportunidad
Piss-poor	tener muy poco dinero o ser de muy mala calidad
Piss down	llover fuertemente
piss take	ridiculizar o hacer quedar a alguien en ridículo
piss your pants	tener miedo
piss sb off	molestar a alguien
pissed as a newt/fart	muy borracho
pissed out of your brain/head/mind	muy borracho
not to have a pot to piss in	ser muy pobre
piss sb about / around	tratar a alguien mal
couldn't organize a piss-up	alguien que es incapaz de organizar
in a brewery take the piss (out of) sb or sth	reírse de alguien o algo

Tanto en el arte como en la lengua, todo se reduce a agrupamientos y diferencias.

Es un mecanismo con el que Serrano nos introduce en su discurso visivo y de semiótica visual, estableciendo un juego visual entre el significante y el significado, y llegando incluso a colapsar al espectador ante tanto significado.

Como Hal Foster sostiene, los artistas quieren utilizar la abyección para transgredir los límites de la sociedad y del propio sujeto.⁴⁴⁴ Y colocándose con pleno derecho en la categoría de abyecto, porque la lengua como el arte no tienen límites naturales.

Volviendo a citar la tipología de Kristeva: La abyección es lo que perturba la identidad, sistema y orden. Lo que no respeta bordes, posiciones, reglas. Y de forma sublimada forma parte de la literatura, el arte, la filosofía, etc.

⁴⁴⁴Para más información, véase: Hal Foster. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.

En un artículo explica que tras 25 años desde su primera exposición pública sigue generando controversia para los cristianos⁴⁴⁵. Por lo tanto, también traspasa la barrera y el límite del tiempo. Esto nos hace retomar a Kristeva y su artículo "Women's Time"⁴⁴⁶, donde se especifican los tipos de tiempo.

Serrano utiliza el tiempo teleológico, puesto que es sinónimo de permanencia y repetición: la imagen sigue generando molestias.

Mieke Bal⁴⁴⁷ aplica este artículo de Kristeva para interpretar las imágenes de Serrano, de su serie *The Morgue*.

Un pequeño grupo de católicos se opusieron a la obra, se congregaron frente al Edward Tyler Nahem Galería, donde la exposición se abrió.

"En el momento que hice *Piss Christ*, yo no estaba tratando de conseguir algo a través de", dijo Serrano a *The Guardian*. "En retrospectiva, diría que *Piss Christ*⁴⁴⁸ es un reflejo de mi trabajo, no solo como artista, sino como un cristiano".

Algunos cristianos encuentran la obra profundamente ofensiva.

La ira hacia la fotografía alcanzó el pináculo en el Domingo de Ramos de 2011, cuando los fundamentalistas católicos franceses atacaron y destruyeron la fotografía con martillos. La fotografía de Serrano de una monja meditando también fue dañada en el ataque.

Serrano:

"Lo que pasa con el propio crucifijo es que lo tratamos casi como un accesorio de moda. Cuando lo ves, no estás horrorizado por ello en absoluto, pero lo que representa es la crucifixión de un hombre", dijo Serrano al *The Guardian*. "Y por Cristo que fue

⁴⁴⁵Boucher, Brian. *Art in America Magazine*. "Andres Serrano Piss Christ Still Pissing Off Christians". (Consulta: 25/09/12). [en línea], <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/news/2012-09-25/piss-christ/> (Consulta: 1/1/2013).

⁴⁴⁶Para profundizar en el estudio, véase *The Kristeva Reader*. Nueva York: Columbia University Press, 1986, p. 206.

⁴⁴⁷op. cit. 29.

⁴⁴⁸Amanda Holpuch. "Andres Serrano's controversial Piss Christ goes on view in New York". *The Guardian*, 28 de septiembre de 2012. [en línea], <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/sep/28/andres-serrano-piss-christ-new-york> (Consulta: 1/01/2013).

crucificado y puesto en la cruz durante tres días en el que no solo se desangró hasta morir, se cagó y se meó hasta la muerte”.

Como dice Kristeva: «El cadáver -visto sin Dios y fuera de la ciencia- es el colmo de la abyección, es la muerte infestando la vida.»⁴⁴⁹

“Así que si Piss Christ te molesta, tal vez es bueno pensar en lo que sucedió en la cruz.”

Antes de la apertura de una nueva exposición, que cuenta con otra foto de la serie original de cuatro, los miembros de la Liga Católica para los Derechos Religiosos y Civiles en los Estados Unidos se mantuvo fuera del edificio para explicar su oposición.

“Yo diría que la ética debe dictar que usted no va por ahí y la gente intencionalmente gratuitamente insultantes de fe”, dijo Donohue a The Guardian. “No me importa si eres musulmán o judío o católico o lo que podría ser.”

En 2010, Donohue y la Liga Católica encabezó un exitoso intento de eliminar de la Galería Nacional de Retratos de Washington una película del artista David Wojnarowicz sobre el sida, que incluye un clip de video de 11-Jesús en la cruz de ser comido por las hormigas.

El jueves en Nueva York, los miembros de la Liga Católica se dispersaron después de entrar en una discusión con la seguridad. Ellos fueron sustituidos por tres contramanifestantes (dos vestidos como monjas) que estaban a favor de *Piss Christ*.

La exposición estará en exhibición hasta el 26 de octubre en la galería privada Edward Tyler Nahem. El próximo proyecto de Serrano incluye un libro de fotografías de Cuba, donde se crió su madre.

⁴⁴⁹op. cit. 11.

CAPÍTULO 4
Formas abyectas de representación
en el arte del cuerpo

4.1. Aspectos ocultos del cuerpo de la mujer: menstruación

Poem in praise of menstruation⁴⁵⁰

*if there is a river
more beautiful than this
bright as the blood
red edge of the moon if
there is a river
more faithful than this
returning each month
to the same delta if there*

*is a river
braver than this
coming and coming in a surge
of passion, of pain if there is*

*a river
more ancient than this
daughter of eve
mother of cain and of abel if there is in*

*the universe such a river if
there is some where water
more powerful than this wild
water*

*pray that it flows also
through animals
beautiful and faithful and ancient*

⁴⁵⁰Clifton, Lucille. *Blessing the boats: New and selected Poems 1988-2000*. New York: BOA.

and female and brave

Traducción al español:

Poema en alabanza a la menstruación

*si hay un río
más hermoso que este
brillante como la sangre
rojo al borde de la luna si
hay un río
más fiel que este
volviendo cada mes
al mismo delta si hay*

*un río
más bravo que este
viniendo y viniendo en oleadas
de pasión, de dolor si hay*

*un río
más antiguo que este
hijo de Eva
madre de Caín y de Abel si hay en*

*el universo un río semejante si
hay agua en algún lado
más poderosa que esta salvaje
agua*

*pedí para que también fluya
en animales
hermosos y fieles y antiguos
y femeninos y bravos*

Como hemos tratado con anterioridad en el capítulo “1.9. Fluidos corporales: leche materna, sangre, saliva y mucosidad interna-externa”, en el arte se trabaja con fluidos corporales.

Se trabaja con sangre, por ejemplo, el caso de David Nebreda⁴⁵¹: «*El excremento, la sangre seca y la ceniza forman, durante el proceso, una especie de segunda piel, protectora y nutricia.*»

También tenemos que resaltar que el uso del sexo femenino no es nuevo. *L'origine du monde* (1866) de Courbet o *É tant donnés* (1966) de Duchamp.

Lo que no es tan común es el uso del líquido menstrual. En 1975, Carolee Scheenemann realizó una acción titulada *Interior Scroll* en la que la artista se sacaba un rollo de papel de la vagina. Representaba el flujo vaginal, tan presente en la vida de las mujeres. En palabras de Juan Antonio Ramírez: «*era un alumbramiento biológico*». ⁴⁵²

Orlan se puso una lupa mientras le salía la sangre menstrual; Cindy Sherman fotografió un coño abierto y enrojecido en *Untitled #262* de 1992.

Laura Torrado realizó una hendidura en la tierra y colocó cerezas rojas en *Red Inside* (1993).

Como profetiza el profesor Ramírez, no parece que el s. XXI vaya a acabar con esta iconología milenaria. ⁴⁵³

MENSTRUACIÓN

Tengo
la "enfermedad"
de las mujeres.

Mis hormonas
están alborotadas,

⁴⁵¹Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003, p. 94.

⁴⁵²Ibíd. p. 302.

⁴⁵³Ibíd. p. 305.

*me siento parte
de la naturaleza.*

*Todos los meses
esta comunión
del alma
y el cuerpo;
este sentirse objeto
de leyes naturales
fuera de control;
el cerebro recogido
volviéndose vientre.⁴⁵⁴*

Impurezas de orden sexual. «(Lev. 15) *La mujer cuando tenga su menstruación quedará manchada durante siete días.*»⁴⁵⁵

Citando el título de un capítulo del libro de Pilar Pedraza⁴⁵⁶ titulado *La bestia más bella*:

Ese ser mamífero que continuamente está renovando su sangre, representación por antonomasia de vida y muerte.

Una imagen absolutamente dicotómica, un ser que pierde sangre y no muere; todo un misterio de su condición humana.

Esta complejidad está ligada indisociablemente al cuerpo de la mujer. Este fenómeno biológico se convierte en un significante de diversidad con un significado de sintomatología abyecta, la cual no es muy prolífica representacionalmente.

Este signo de diversidad está unido culturalmente a una sucesión de intentos de ocultación.

No podemos dejar de mencionar las teorías de Lacan y de Freud en cuanto a la

⁴⁵⁴Belli, Gioconda. *Antología personal*. Visor Libros, De Viva Voz. Madrid: 2010, p. 63.

⁴⁵⁵Schökel, Luis Alonso. *La Biblia de nuestro pueblo. Biblia del peregrino*. Bilbao: Editorial Salterae, 2011, p. 235.

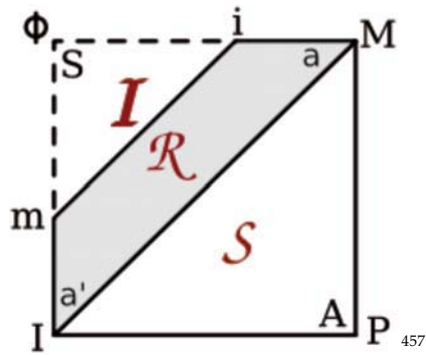
⁴⁵⁶Pedraza, Pilar. *Bella, enigma y pesadilla. (Esfinge, Medusa, Pantera)*. Tusquets Editores, Ensayo, 1991.

falta de falo simbólico. Lo que falta no es el órgano real, la vagina no está incompleta biológicamente, sino el objeto simbólico, el falo.

La niña culpa a la madre por no tener pene y orienta su estima hacia el padre, pensando que él le proporcione un niño como sustituto simbólico de ese pene que le falta. El niño tiene miedo a que le corten el pene; la niña quiere el órgano deseable (pene). La falta se refiere a la falta de pene en la mujer, que sería una falta en lo real.

Por definición, "lo real es pleno", en lo real en sí nunca hay falta; la idea de privación implica la "simbolización del objeto en lo real".

Dentro de la teoría de Lacan RIS (real, imaginario, simbólico).



«Esquema R» Los tres registros en la tónica lacaniana:

Triángulo esquina superior: lo imaginario;

Φ: el falo imaginario;

S: el sujeto del inconsciente;

m: el yo (*moi*);

Trapezio central: lo real;

Triángulo esquina inferior: lo simbólico;

M: la madre simbólica;

a: el otro imaginario (objeto a);

⁴⁵⁷De Frutos Salvador, Ángel. *Los escritos de Jacques Lacan*. Siglo XXI de España Editores, Paidós, 1994, p. 189.

I: Yo (*moi*) ideal;
a': El Yo en el encuentro con el otro imaginario;
P: La Ley/ el nombre del Padre;
A: El Gran Otro

«Lo real aparece en la esfera de la sexualidad, de la muerte, del horror y del delirio.

Lo real es lo que no podemos pensar, imaginar o representar, es decir, lo inconceptualizable, lo que no se puede poner en la palabra o en el lenguaje, constituyendo un indeterminado incontrolable.

Constituye el no-fundamento del significante. En eso último consiste la paradoja de este no-concepto.»

El símbolo (Φ Phi mayúscula) «falo simbólico», es decir, aquel lugar que señala el momento de la emergencia de Psique.

Según Freud, la envidia del pene persiste en la vida adulta y se manifiesta en el deseo de gozar del pene (en la cópula), así como en el deseo de tener un hijo (dado que su propio padre no se lo ha dado, la mujer se dirige hacia otro hombre).

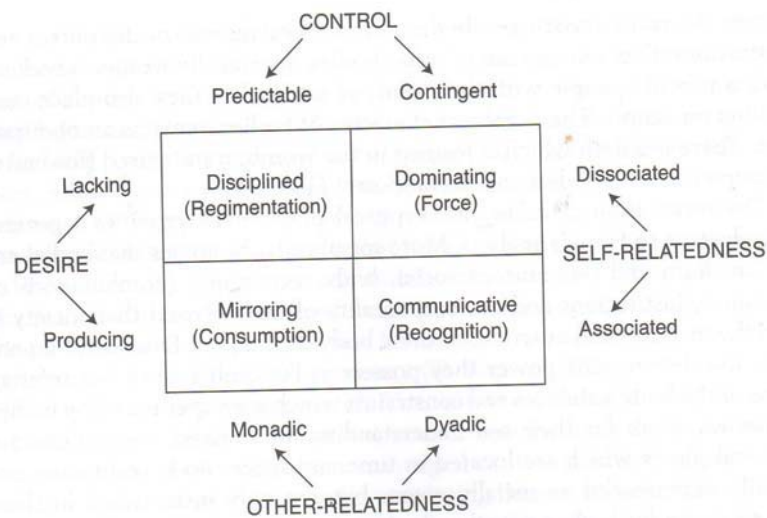
Lacan difiere de Freud. Él sostiene que, aunque la mujer tenga un hijo, no podría finalizar con su sensación de privación: *el deseo del falo sigue insatisfecho.*

Contradicen la teoría Deleuze/Guattari, puesto que nos califican como máquinas deseantes por ellas mismas.⁴⁵⁸

«¡Todos somos esquizos! ¡Todos somos perversos! Todos somos libidos demasiado viscosas o demasiado fluidas... y no por propio gusto, sino porque allí nos han llevado los flujos desterritorializados...»

«Los flujos chorrean, pasan a través del triángulo, desunen sus vértices. El tampón edípico no deja señal de esos flujos, como tampoco sobre la confitura o sobre el agua. Contra las paredes del triángulo hacia el exterior ejercen la irresistible presión de la lava o el invencible chorreo del agua. ¿Cuáles son las buenas condiciones de la cura? Un flujo que se deja sellar por Edipo; objetos parciales que se dejan subsumir bajo un objeto completo incluso ausente; falo de la castración; cortes-flujos que se dejan proyectar a un

⁴⁵⁸Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *El Anti Edipo, Capitalismo y Esquizofrenia*. Madrid, 1985, p. 73.



lugar mítico; cadenas polí-vocas que se dejan convertir en bi-unívocas, que se dejan linealizar, suspender, en un significante; un inconsciente que se deja expresar; síntesis conectivas que se dejan tomar en un uso global y específico; síntesis disyuntivas que se dejan tomar en un uso exclusivo limitativo; síntesis conjuntivas que se dejan tomar en un uso personal y segregativo...»⁴⁵⁹

Esta es la tipología que el cuerpo usa en acción.

Como todos sabemos, el término *sexo* referido al cuerpo viene asociado a la biología, mientras que el género se asocia a la cultura y la sociología.

Nada más nacer, a los niños se les viste de azul y a las niñas de rosa. Otro ejemplo es referirse a las mujeres como “sexo débil o frágil”, aunque sean más fuertes que sus compañeros.

De la misma forma que a un niño se le dice: “No llores y compórtate como un hombre”, a la chica se le dice: “Tómate un calmante y a trabajar, la regla es natural”.

Los anuncios de compresas están cargados de flores y frases del tipo: ¿A qué huelen las nubes?

⁴⁵⁹Ibíd. p. 73.

Y chicas supersonrientes pegando saltos.

Esto es una “enmascaración” de la realidad corporal. Normalmente te sientes con calambres en el estómago (en el mejor de los casos).

El cuerpo palabra, habla y muestra una sintomatología de dolor y molestia, a lo que la sociedad responde con la negación del cuerpo del dolor.

El cuerpo de la mujer encarna y personifica el cuerpo del dolor, ese cuerpo en espera para el dolor mayor que será el parto.

Es un cuerpo sexuado, tiene aquellas características que le pertenecen a su condición. La menstruación forma parte de la identidad del cuerpo femenino. Y en la sociedad occidental patriarcal se toma esto como partido para clasificar a la mujer.

En cuanto esta cesa en su papel procreador, la sociedad la aparta del esquema de cuerpo útil.

Además de atacar la propia identidad de su cuerpo, aquello que Freud describe por envidia del pene *penisneid* o Lacan mediante la falta de falo.

Pilar Pedraza analiza en su libro *Venus barbuda y el eslabón perdido*, cómo es vista la menstruación por el hombre. «¿Cómo va a ser normal una persona que sangra cinco días cada veintiocho por una herida que tarda treinta años en cerrarse?»⁴⁶⁰ Lo ejemplifica con la película *Ginger Snaps II*, donde a nuestro parecer analiza brillantemente cómo es visto el paso de niña a mujer desde la mirada masculina: «lo imagina como una especie de sangrienta castración después de la cual ya nada es lo que era. La joven expulsada del paraíso de la infancia y de la protección de su propia inocencia se expone en lo sucesivo a la violencia sexual y entra en el mundo de la reproducción y en el papel de ama de casa y madre de familia».⁴⁶¹

Nuestra autora va más allá, y en el capítulo de su libro *La bella es la bestia* nos explica que la cultura griega: «le atribuía una ascendencia artificial corrompida (*Pandora*), que las comparó con animales parasitarios, que colocó a lo femenino en un lugar de abyección, con los esclavos y los extranjeros, y que no hubo ciudadanas en su

⁴⁶⁰Pedraza, Pilar. *Venus barbuda y el eslabón perdido*. La Biblioteca Azul. Ediciones Siruela, 2009, p. 118.

⁴⁶¹Ibíd. p. 116-117.

*sociedad de guerreros y propietarios.»*⁴⁶²

Como hemos explicado con anterioridad, en el tema 4. 2 Partos malignos en el cine de la maternidad como algo abyecto.

Analizando el texto de Laura Mulvey *Visual and Other Pleasures*, es evidente que en el cine existe una mirada masculina, donde la mujer es vista como una amenaza de castración. La mujer es identificada con el deseo narcisista de identificación con el personaje masculino, casi siempre asociada a objetos fetiches, como cigarrillos, pintalabios, tacones... (Todos ellos con representaciones de formas fálicas).

El deseo del objeto (*escopofilia*), placer en mirar a otra persona como objeto erótico.

Además de sugerir que los acontecimientos decisivos son realizados por el hombre y tienen poder sobre los eventos que le acontecen a la mujer. Para Bauman, con la modernidad líquida las identidades cambian, se funden.⁴⁶³

Las personas persiguen la búsqueda de su identidad personal; son flexibles y mutan constantemente.

Chris Shilling, en su libro⁴⁶⁴ además de especificarnos claramente que el cuerpo tiene unas connotaciones adquiridas, especialmente en la sociedad occidental, nos explica cómo las sociedades construyen el género del cuerpo para poder entenderlo y clasificarlo mejor.

El cuerpo tiene una identidad propia además de una identidad social. La interdependencia social de los cuerpos está unida irreductiblemente a la identidad personal.

El cuerpo es mutante y cambiante; todos los días nacen y mueren miles de células. Existe una clara demarcación entre el cuerpo social y el cuerpo natural.

El individuo filtra y racionaliza las reglas para vivir en sociedad.

Louis Wirth decía que la enfermedad de una persona solo podía ser entendida en un contexto social completo.⁴⁶⁵

Para Gabriel Marcel: *yo soy mi cuerpo, que es mi principal sentido de posesión y*

⁴⁶²Ibíd. p. 81.

⁴⁶³Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Ed. Paidós, 2006.

⁴⁶⁴Shilling, Chris. *The Body and Social Theory*. London: Sage Publications, 1993.

⁴⁶⁵Turner, Brian, S. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. (Published in *Association with Theory, Culture & Society*). London: Blackwell, 1984, p. 49.

*control.*⁴⁶⁶

Desde la perspectiva foucaultiana, la medicina y la sociología van unidas; la sociología del cuerpo es fundamental en el estudio médico. El cuerpo no es objeto ni instrumento.⁴⁶⁷

Para Sartre el cuerpo es nuestro contacto con el mundo. La posesión de un cuerpo a pesar de sus problemas es una rutina esencial de identificación y separación de personas.

Como decían los romanos, *persona perpetua*, pero los esclavos no eran dueños de su cuerpo, lo era su señor.

Persona ficta-persona universalis- una persona compuesta de varias.

Sociológicamente y filosóficamente se ha dado por supuesto que el cuerpo es un organismo inanimado. (Es una discusión a menudo recurrente). Pronto se desmonta esta teoría, por ejemplo, en la época medieval el rey tenía dos cuerpos: uno real y corruptible, y otro ficticio e inmortal.

El cuerpo sagrado e inmortal del rey garantizaba la unidad y la continuidad de la sociedad.

Sin embargo, un ataque al rey era sobre su persona y sobre toda la sociedad.

Esto también se aplica a los héroes: mítica es la leyenda del Cid, que a lomos de Babieca ganaba batallas muerto.

Los cuerpos femeninos son muy fuertes: producen alimento, sangran y no mueren.

Desde un punto de vista sociológico es normal que una persona tenga dos cuerpos, porque el cuerpo es una entidad y un signo.

El cuerpo ha sido dominado desde siempre por la sociedad a la que ha pertenecido y por el credo, sea cual fuere.

En la religión católica, por ejemplo, en el Génesis el Señor le dijo a la mujer: «Mucho te haré sufrir en tu preñez, parirás hijos con dolor, tendrás ansia de tu marido y él te dominará.»⁴⁶⁸

Hay otras religiones como los cristianos protestantes, en la que el cuerpo se

⁴⁶⁶Ibíd. p. 50.

⁴⁶⁷Foucault, Michel. *Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

⁴⁶⁸Schökel, Luis Alonso. *La Biblia de nuestro pueblo. Biblia del peregrino*. Bilbao: Editorial Salterrae, 2011, p. 70.

puede liberar y convertirse en la persona real después de expiar sus culpas. En otras culturas existen los ritos de iniciación, en los que la persona se convierte.

Turner nos demuestra que el cuerpo puede caer enfermo por la presión de la sociedad. Es un cuerpo manejable, pues tratándolo puede seguir siendo usado. Con unas limitaciones, si no estaríamos ante una máquina (*cyborg*) y tendríamos que virar hacia las teorías de Donna Haraway, pero este no es el discurso que nos ocupa.

Como cuando se propusieron unas pastillas para que la mujer dejara de tener la regla.

Turner en su teoría crea el binomio cuerpo como organismo biológico y su experiencia de vida que contribuye en las relaciones sociales y el cuerpo como sistema de representación.

“La Máquina de Menstruar simula el dolor y el sangrado promedio de cinco días de menstruación humana”. Es decir, calcularon, unos 80 mililitros.



469

En el video se ve a un señor japonés que tiene unos cables conectados al brazo. Se queja de dolor, pero le advierten que puede ser peor. El hombre recibe una descarga que le produce el dolor que el ciclo menstrual suele producir en las mujeres.

⁴⁶⁹ [en línea], http://www.revistaenie.clarin.com/arte/maquina-menstruar-arte-dolor_0_431956984.html (Consulta: 13/02/2013).



La artista japonesa Hiromi Ozaki

Menstrala es un proyecto de Vanessa Tiegs. Se trata de 88 obras pintadas con su sangre menstrual.

La regla está constituida por sangre, un óvulo no fecundado y el endometrio, que es la capa de mucosa que recubre el útero y que se expulsa al no haberse producido un embarazo.

Da lugar a la autorreferencia por parte de artistas femeninas.

Imágenes de la *performance* de Carolee Scheneemann *Interior Scroll* (1976).

Extrae de su vagina un rollo, manifestando el simbolismo del cuerpo femenino.⁴⁷¹

No se nos debe olvidar, como nos explica Shilling⁴⁷², que existen los cuerpos deportivos.

Nos vamos a centrar en el de las mujeres deportistas, aquellas gimnastas

⁴⁷⁰Kim, Painter. *Menstruation: Cycle of pain or creativity?* USATODAY (Consulta: 6/10/2007). [en línea], http://usatoday30.usatoday.com/news/health/painter/2007-06-10-yourhealth_N.htm (Consulta: 13/02/2013).

⁴⁷¹[en línea], <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-102469> (Consulta: 13/02/2013).

⁴⁷²Shilling, Chris. *The Body in Culture, Technology and Society*. London: Sage Publications, 2005.

rítmicas, nadadoras o patinadoras a las que observamos competir con la menstruación en deportes socialmente aceptados como femeninos.

Pero luego están los deportes más considerados de hombre: lanzamiento de jabalina, carreras, boxeo... donde el cuerpo de la mujer tiene que ser adaptado a ciertas disciplinas, que en demasía, finalizan en pérdida de su condición de mujer (desaparición de la regla).

«La amenorrea es un tema a tener muy en cuenta en mujeres que practican deportes de fondo y tienen baja grasa corporal, ya que suele conllevar bajos niveles de estrógenos y progesterona.

La amenorrea en deportistas es multifactorial, no hay un porcentaje de grasa por debajo del cual se desencadenan las alteraciones, ni un volumen o intensidad de trabajo determinado a tener en cuenta. En general, la alimentación y el estrés físico y emocional se combinan para provocar las alteraciones del ciclo menstrual.

El cuerpo tiene un reloj biológico muy preciso, y si comienza a fallar es porque algo va mal. Si eres deportista y no tienes menstruación desde hace 2-3 meses, no dudes en acudir a tu médico.

Más vale estar un par de meses sin entrenar y recuperándose del problema de sufrir una osteoporosis prematura que nos lleve a un ciclo continuo de lesiones y largas recuperaciones.

Muchas veces los deportistas, y sobre todo en deportes de fondo, hay una obsesión por no consumir un exceso de calorías o grasa para no cargar con peso extra, pero hemos de ser conscientes de que el cuerpo necesita grasa para las funciones corporales básicas, como la fabricación de hormonas.»⁴⁷³

Como nuestra sociedad es patriarcal, la imagen de fuerza va asociada al hombre. Las representaciones de las atletas son bastante ambiguas, se les exige fuerza física a la vez que una marcada femineidad. El resultado suele conllevar cuerpos deportivos dañados.⁴⁷⁴

⁴⁷³[en línea], <http://www.vitonica.com/enfermedades/la-perdida-de-menstruacion-en-las-mujeres-deportistas> (Consulta: 2/01/2013).

⁴⁷⁴Ibíd. p. 109.

Y cómo no, surgen alternativas científicas para poder controlar, estructurar y ordenar el cuerpo de la mujer, con la única pero gran contraindicación que estamos deconstruyendo el cuerpo femenino, rompiendo con valores y hábitos culturales, jugando a crear nuestro “monstruo”, que podríamos llamar en tono jocoso “la novia de Frankenstein”, que se reproduciría con “la chispa” de la vida de Paracelso.

Sin darnos cuenta estamos siendo manipulados, volviendo a caer en el panopticismo del que Foucault nos previene. Estamos creando necesidades y reglamentando un cuerpo, que se convierte en esclavo, y condenando a una sociedad a la formación de máquinas perfectas: que son limpias, no sangran, no tienen molestias, ¿y el problema?

Solo uno no es un ser humano, por eso el arte debe hacer reflexionar y mostrar la sangre, cuerpo de vida, así como formadora de existencia.

«Tomada a diario, la píldora, llamada Lybrel, administra continuamente ligeras dosis de las mismas hormonas que muchas píldoras anticonceptivas para suprimir la menstruación. Está diseñada para mujeres que consideran sus periodos demasiado dolorosos, desagradables o molestos y quieren liberarse del ritual mensual.»⁴⁷⁵

Ingrid Johnston-Robledo, profesora de Psicología y estudios sobre la mujer de la Universidad estatal de Nueva York de Fredonia, perpetúa un montón de actitudes negativas y tabúes sobre la menstruación, como que es algo molesto, sucio, debilitador y vergonzoso.

Por ello, debemos representar un cuerpo de la mujer abyecto en el arte, porque cruza límites, sangra pero no muere. No es una imagen considerada estéticamente bella, pero es real.

Visto por una sociedad actual, empeñada en enmascarar todo lo relacionado con la realidad corporal, el cuerpo debe estar fuera de la capacidad de control de la sociedad. El cuerpo debe habitar en sociedad, pero a la vez no debe renunciar a la naturaleza; eso es lo que lo hace humano.

⁴⁷⁵“Luz verde a la píldora antimenstruación”. Editorial *El País*, 23 de mayo de 2007. [en línea], http://sociedad.elpais.com/sociedad/2007/05/23/actualidad/1179871201_850215.html (Consulta: 2/01/2013).

4.2. Utilización en el arte de la comida como representación femenina:

The Dinner Party

La tortilla

*Si luego de tanto escoger un huevo,
Y con él freír la rica tortilla
Sazonada bien con sal y pimienta,
Y del alma y cuerpo los profundos óleos,
Para que por fin el garguero cruce
Y sea ya el sumo bolo alimenticio
Albergado nunca en humano vientre;
¡Qué jeringa! si aquella tortilla
Segundos no más de ser comida antes,
Repentinamente una vuelta sufra
En la gran sartén del día,
Cual si un invisible tenedor filoso
Le pinche y le coja su faz recién frita,
El envés poniendo así boca arriba,
No de blancas claras ni de yemas áureas,
Mas un emplasto sí de mortal cicuta.⁴⁷⁶*

La boca forma parte esencial en la ingestión de alimentos por parte del cuerpo, retornando una vez más al discurso de Kristeva.

En todas las culturas y creencias, como ya hemos visto, a la comida se le confiere un significado simbólico.

Comida y sexo van de la mano. Por ejemplo, las ostras con claras connotaciones a las vulvas.

Ley sobre los animales, Animales puros e impuros. (Lev. 11) «De los animales acuáticos, de mar o de río podéis comer los que tienen escamas y aletas. Y todo reptil o

⁴⁷⁶Belli, Carlos Germán. *Los versos juntos 1946-2008*. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Sibila Editorial, 2009, p. 123.

*animal acuático de mar o de río que no tenga escamas y aletas, tenedlo por inmundo. Son inmundos: no comáis su carne, y tened por inmundo su cadáver. Todo animal acuático que no tiene escamas y aletas tenedlo por inmundo.»*⁴⁷⁷

*The Dinner Party*⁴⁷⁸ de Judy Chicago⁴⁷⁹: realizada con cerámica, porcelana, telas... (1.463 x 1.463 cm).

Se puede visitar en el Brooklyn Museum ⁴⁸⁰de Nueva York, donación de Elizabeth A. Sackler Foundation, Center for Feminist Art en el 2002.

Una instalación realizada en 1973 por la artista estadounidense Judy Chicago⁴⁸¹, que consistía en una mesa triangular, con 39 platos, fueron proporcionalmente dispuestos 13 por cada lado, donde era evidente que los alimentos que contenían eran vaginas. Junto a los platos se había hecho bordar el nombre de las comensales. Además, en los azulejos del suelo escribió 999 nombres de mujeres ilustres.⁴⁸² El triángulo equilátero representaba la igualdad, además de la vulva.

Recurría a la última cena, y así las 13 vulvas de cada lado se convertían en sagradas.

Recibió críticas por no invitar a comensales negras, hispanas o lesbianas.

Wing I: From Prehistory to the Roman Empire

1. Primordial Goddess
2. Fertile Goddess
3. Ishtar
4. Kali

⁴⁷⁷Schökel, Luis Alonso. *La Biblia de nuestro pueblo. Biblia del peregrino*. Bilbao: Editorial Salterae, 2011, p. 227.

⁴⁷⁸[en línea], < <http://www.youtube.es> Judy Chicago's "The Dinner Party" at the Brooklyn Museum □ (Consulta: 2/01/2013).

⁴⁷⁹Ariel Levy. *The party girl*. [en línea], < http://www.newyorker.com/talk/2010/08/09/100809ta_talk_levy (Consulta: 9/09/2010).

⁴⁸⁰http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/index.php □ (Consulta: 2/01/2013).

⁴⁸¹Chicago, Judy. *The Dinner Party: From Creation to Preservation*. Merrell Publishers Ltd. London: New Edition, 2007.

⁴⁸²Jones, Amelia. *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. University of California Press, 1996.

5. Snake Goddess
6. Sophia
7. Amazon
8. Hatshepsut
9. Judith
10. Sappho
11. Aspasia
12. Boadicea
13. Hypatia

Wing II: From the Beginnings of
Christianity to the Reformation

14. Marcella
15. Saint Bridget
16. Theodora
17. Hrosvitha
18. Trotula
19. Eleanor of Aquitaine
20. Hildegard of Bingen
21. Petronilla de Meath
22. Christine de Pisan
23. Isabella d'Este
24. Elizabeth R.
25. Artemisia Gentileschi
26. Anna van Schurman

Wing III: From the American to the
Women's Revolution

27. Anne Hutchinson
28. Sacajawea
29. Caroline Herschel
30. Mary Wollstonecraft
31. Sojourner Truth

32. Susan B. Anthony
33. Elizabeth Blackwell
34. Emily Dickinson
35. Ethel Smyth
36. Margaret Sanger
37. Natalie Barney
38. Virginia Woolf
39. Georgia O'Keeffe



And She Gathered All before Her
And She made for them A Sign to See
And lo They saw a Vision
From this day forth Like to like in All things
And then all that divided them merged

And then Everywhere was Eden Once again

Y Ella reunió a todos antes de sí

Y ella hizo para ellos un signo para ver

Y he aquí vieron una Visión

A partir de este día en adelante igual a igual en todas las cosas

Y entonces todo lo que les divide fusionó

Y entonces por todas partes estaba Edén una vez más

Seis banderas tejidas, que se tejieron en el San Francisco Tapestry Workshop, el primer taller en Estados Unidos para impartir formación en técnica de tapicería de Aubusson.

Judy Chicago se inspiró para su realización en el Renacimiento pictórico.

Fueron tejidos cuando descubrió que las mujeres tenían prohibido trabajar en los telares de alto lizo. Los telares fueron diseñados por Jean Pierre Larochette, y dichos telares permitieron a las tejedoras que fueron instruidas en el taller interpretar los diseños mientras trabajaban.

Un método dio los primeros tejedores de Aubusson, que trabajaron detrás de los telares. Este cambio está en consonancia con los principios feministas de Chicago, que implicaban el respeto por la agencia de los tejedores en la traducción de las imágenes de la artista en hilo.

En las banderas se tejieron una serie de frases con la intención de transmitir la visión de Chicago por un mundo igualitario, en el que las reconocidas mujeres están plenamente integradas en todos los aspectos de la civilización humana.







La cena se apoya en un suelo con forma de un triángulo equilátero de 48 metros por lado. Esta planta monumental se compone de 2.300 baldosas de porcelana realizadas a mano, proporcionando un soporte estructural y metafórico como punto de partida de la cena.

Están inscritos en oro los nombres de 999 mujeres míticas e históricas para transmitir *"cuántas mujeres han luchado duramente y han podido dar a conocer sus ideas, en ocasiones, frente a obstáculos abrumadores"*.

Así como los nombres de las mujeres de la mesa para obtener con gran esfuerzo logros, *"que luego fueron mayoritariamente marginados o borrados."*

Cada mosaico estaba realizado y lijado a mano, fabricados en la Boutique de China, a las afueras de Los Ángeles.

El proceso de creación de la Planta tardó más de dos años.

Los posibles nombres fueron estudiados por más de veinte miembros del equipo de investigación de *The Dinner Party*, encabezados por Diane Gelon y

Ann Isolda.

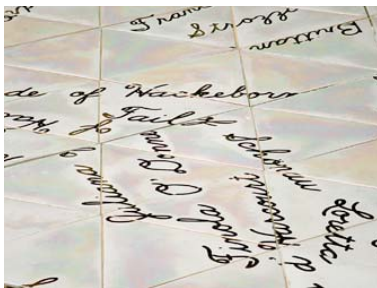
De los tres mil nombres compilados, 999 fueron seleccionados. La inclusión se hizo en base a tres criterios:

- 1) ¿Qué valiosa contribución había hecho a la sociedad?
- 2) ¿Trató de mejorar las condiciones para las mujeres; lo hizo a través de su vida o su trabajo?
- 3) ¿Podía ser considerada como ejemplificación con aspectos significativos en la historia de las mujeres o podía proporcionar un modelo para una sociedad más igualitaria?

Los nombres representados en el suelo se correlacionan con cada uno de los 39 nombres de mujeres representados en la mesa, con relaciones de experiencias, contribución histórica, período de tiempo y/o geografía.

El suelo tiene una función metalingüística de representación visual de las vastas contribuciones que las mujeres han hecho en todas las disciplinas a lo largo de la historia. Nombres de las diosas mitológicas, figuras religiosas, líderes de gobierno, empresarias, escritoras, artistas, músicas, actrices, bailarinas, cineastas, arquitectas, académicas, historiadoras, educadoras, figuras militares, deportistas, médicas, científicas, exploradoras, filántropas, activistas y sufragistas, principalmente de la civilización occidental. Desde la Prehistoria hasta el siglo xx, se encuentran en la planta del suelo de *The Dinner Party*.

En esta imagen se puede apreciar el trabajo manual de fabricación del suelo cerámico.



Great Wall of Vagina. Jamie McCartney (2008)



El políptico de 10 paneles de 9 metros de largo con moldes de 400 vulvas de diferentes edades desde los 18 a los 76.

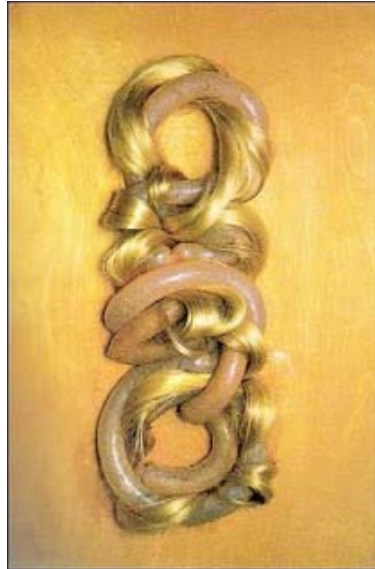


Las ostras son la comida prototípica del lujo y las secreciones corporales. Eran prohibidas tajantemente en el levítico por ser un animal sin escamas o aletas, "inmundo". No están ni vivas ni muertas, ni líquidas ni sólidas, provocan placer y/o escalofríos o grima.

Evocan las vulvas femeninas y tienen connotaciones eróticas, afrodisíacas.
Se establece un vínculo evidente entre lo que comemos y lo que somos.
Hay un trabajo artístico de Helen Chadwick que ilustra este fenómeno del *borderline*, exterior e interior del cuerpo. Provocan una sensación de disgusto a la vez que deseo.
Se titula *Eat Me* (Cómeme), una reflexión acerca de cómo, por la boca, “algo-seco” entran alimentos y se deslizan hacia lo viscoso.



Cibachrome transparencies, glass, aluminium, electrical apparatus. Courtesy The Henry Moore Foundation, Leeds. (Medidas de la parte inferior: 53 cm x 90 cm x 15 cm; parte superior: 76 cm x 47 cm x 15 cm)



Loop my Loop. Cibachrome transparencies, glass, aluminium, electrical apparatus,
127 cm x 26 cm x 17 cm

Por ejemplo, su obra *Loop My Loop* de 1989 consiste en una trenza de cabello rubio que se entrelaza con intestinos para formar una serie de bucles sobre una superficie dorada. La primera impresión es de belleza pura, seguida de repulsión y asco. Y ese parece ser justamente el objetivo: mezclar de manera grotesca y ornamentada la belleza externa del cuerpo humano con su realidad carnal, con sus entrañas. La obra confronta nuestra noción de belleza física con lo que yace debajo de su superficie, el exterior con el interior.

En 2004, diez obras de Chadwick fueron destruidas por un incendio en los depósitos de la compañía *Momart*. Por suerte, muchas de sus obras principales habían sido trasladadas al *Barbican* para una exhibición y se salvaron. Tal como dijo Mark Sladen, curador de la exposición del *Barbican*, “esta pérdida resultó especialmente trágica teniendo en cuenta cuán corta fue la vida de Helen”.



Meat Abstract (1989); Enfleshings (1989)



Jayne Parker. Fotograma de su película *K* (13 minutos en blanco y negro, 16 mm)
En sus películas utiliza su cuerpo desnudo, con vísceras, ostras, anguilas... En

esta secuencia la artista teje un vestido con unas vísceras sobre su cuerpo desnudo.

En otra película de su trilogía, *Cold Jazz*, de 13 minutos en blanco y negro de 16 mm. (K., 1989, *La Alberca*, 1991, *Jazz Frío*, 1993) cada uno contiene actos y objetos que evocan los fluidos y las formas del cuerpo: el tejido de una prenda de agallas que parece haber sido vomitado por la artista desnuda, salpicaduras de sangre de la nariz de la protagonista desnuda en la piscina y gotea bajo su torso. Una secuencia de baile gráfico con una pareja masculina lleva al grácil movimiento de un pez en un acuario, y una escena final de la liberación en la que el intérprete nada en una piscina.

Jazz frío contrapone una mujer a una melodía de un saxofón mientras una mujer más joven abre ostras para beber su jugo y “elimina las pequeñas piedras de su cuerpo, se lava junto al mar”.

Jayne Parker juega un papel central frente a la cámara, trabajando con un pequeño equipo de cámara y sonido (incluyendo a Belinda Parsons, Anna Campion, Duval Patrick, Peter Scoones), y con Pat Fogarty como productor asociado hasta su prematura muerte en 1999.

En las películas también se incluye al bailarín Donald Macleary (la piscina) y el músico de jazz Kathy Stobart (*Jazz frío*).

Los temas intensos y las imágenes de la ‘trilogía’ se extendieron junto con otras colaboraciones en el más largo y más cíclico de *Cristal Aquarium* (1995).

Evocando *music hall* frena así como el arte contemporáneo, la película incluye un baterista, un nadador y un patinador sobre hielo. Jayne Parker realiza trucos bajo el agua y es el tema de un drama silenciado, visto en fragmentos, en el que ella visita una habitación y finalmente se sienta en una cama que se ha incendiado.

Aunque los artistas nunca se ven juntos, “ellos están inextricablemente ligados por sus acciones”.

La narrativa implícita de *Crystal Aquarium*, que sigue una serie de breves películas en las que los protagonistas se ciernen sobre el borde de la acción y el gesto hacia la libertad, es igualmente acerca de los resultados alcanzados sobre la duda y el riesgo. Estos temas son evocados como conceptos visuales o signos. El patinador excava sus tacones en el hielo, el cuerpo del nadador crea un espacio abstracto, y Parker derrota a la gravedad para comer y beber bajo el agua, como en un acto de circo. Al mismo tiempo, las secuencias de las habitaciones que marcan estos eventos, que se repiten desde diferentes ángulos y planos focales, afirmar una figura literal del «interior», en la que el hielo de fusión, el espacio vacío y los incendios inexplicables son emblemas inquietantes y melancólicos, tal vez.



Vanitas: Flesh Dress for an Albino

Anorectic, Jana Sterbak, 1987

Flank steak, mannequin, salt, thread,
colour photograph on paper

Dress size: 38

Collection: Walker Art Center, Minneapolis,
Centre Pompidou, París

En el cabaret-verde

A las cinco de la tarde

Llevaba ya ocho días con los botines rotos por culpa de los guijos; y a Charleroi llegué. En el Cabaret-Verde, encargué unas tostadas de manteca y jamón jugoso y calentito.

Estiré las dos piernas, feliz, bajo la mesa verde, mientras miraba los dibujos ingenuos del tapiz. ¡Qué alegría cuando la criadita la de las grandes tetas y los ojos como ascuas

—a ésa, sí que no le asusta un simple beso—, con risas, me ofreció tostadas de manteca y jamón tibio, en plato de múltiples colores!

Jamón blanco y rosado que perfumaba un diente

de ajo, y me llenó la jarra inmensa: espuma que doraba el fulgor de un sol casi dormido.⁴⁸³

⁴⁸³Rimbaud, Arthur. *Poesías completas*. Letras Universales, Cátedra, 2011, p. 275-276.

CAPÍTULO 5
Análisis de la abyección en la cultura

5.1. Modelos referenciales antropológicos

Canto XVIII del Infierno

*El fondo es tan profundo que no basta
mirar, si no es subiendo al arco airoso
que forma la escollera en toda su asta.
Aquí subimos; y de aquí en el foso
gente hundida en el estiércol* a ver llego,
cual de humanas letrinas sucio poso.
Cuando a explorar el fondo así me entrego,
una cabeza vi albardada en mierda,
yo no sé si de clérigo o de lego.⁴⁸⁴*

*Dante con la expresión “gente hundida en el estiércol” se refiere a los habitantes de la bolsa segunda, los aduladores, para cuyo castigo (tan dulces y melifluos ellos) ha creado el poeta una nauseabunda escatología que literalmente huele.

*Quando Dante deja a los aduladores inmersos en sus excrementos, vuelve a la superficie del mundo a volver a ver las cosas bellas que trae el cielo.
El ser humano, en su naturaleza, no soporta el nacimiento de lo informe, los desperdicios, la descomposición de la materia o la forma.*

En Treblinka, cuando los nazis querían hacer desaparecer los cadáveres quemándolos, les decían a los prisioneros que no eran cuerpos humanos, sino que eran excrementos, restos, desperdicios, mierda. En concreto, utilizaban la palabra *dreck* (del alemán “mierda”).

⁴⁸⁴Dante Alighieri. *Divina Comedia*. Versión poética de Abilio Echeverría. Alianza Editorial, 1995, p. 109.

«En la modernidad, sostiene Heidegger, el hombre piensa todo lo que existe a partir del hombre y en dirección al hombre.»⁴⁸⁵

Se abre un espacio de pensamiento que varía entre la finitud del objeto y la finitud del sujeto.

En la época clásica el hombre tenía finitud desde fuera, relaciones con el infinito. Ahora, sin embargo, surgen del propio hombre, de su cuerpo, del lenguaje de sus deseos.

«El cuerpo humano es el carruaje; el yo, el hombre que lo conduce; el pensamiento son las riendas, y los sentimientos los caballos.»

Platón (427 a. C.-347 a. C.). Filósofo griego.

Para Foucault, el “yo pienso” no es igual al “yo soy”. El hombre quiere entenderse a sí mismo, y este pensamiento domina el pensamiento filosófico del XIX.

CUERPO DE CLARIDAD QUE NADA EMPAÑA

*Cuerpo de claridad que nada empaña.
Todo es materia de cristal radiante,
a través de ese sol que te acompaña,
que te lleva por dentro hacia adelante.*

*Carne de limpidez enardecida,
hueso más transparente si más hondo,
piel hacia el sur del fuego dirigida.*

⁴⁸⁵Foucault, Michel. *Una lectura de Kant. Introducción a la antropología en sentido pragmático*. Colección Siglo XXI. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010. [En esta edición se han añadido corchetes y aclaraciones para facilitar la lectura, se han traducido al castellano términos, textos y títulos referidos por Foucault en alemán o latín. Se han modificado las referencias bibliográficas a pie de página. En el caso de las remisiones al texto de la Antropología, se deriva a la edición española *Antropología en sentido pragmático*, traducción de José Gaos, Madrid, Alianza, 2004 (primera edición de 1935 en la *Revista de Occidente*)]. Traducción: Ariel Dilon. Título original: *Introduction à l'Anthropologie de Kant (Genèse et structure de l'Anthropologie de Kant)*. Librairie Philosophique J. Vrin, 2008, p. 12.

Sangre resplandeciente desde el fondo.

*Cuerpo diurno, día sobrehumano,
fruto del cegador acoplamiento,
de una áurea madrugada del verano
con el más inflamado firmamento.*

*Ígnea ascensión, sangrienta hacia los montes,
agua sólida y ágil hacia el día,
diáfano barro lleno de horizontes,
coronación astral de la alegría.*

*Cuerpo como un solsticio de arcos plenos,
bóveda plena, plenas llamaradas.
Todos los cuerpos fulgen más morenos
bajo el cenit de todas tus miradas.
Cuerpo de polen férvido y dorado,
flexible y rumoroso, tuyo y mío.
De la noche final me has enlutado,
del amor, del cabello más sombrío.
Ilumina el abismo donde lloro
por la consumación de las espumas.
Fúndete con la sombra que atesoro
hasta que en la transparencia te consumas.⁴⁸⁶*

Nuestro autor continuará por el camino de Kant sobre la antropología. Así entraremos en el discurso de hombre como objeto y sujeto.

Esto se explicará a través de tres figuras anficológicas⁴⁸⁷: Lo empírico y lo trascendental, El cogito y lo impensado, y El retroceso y el retorno del origen.

«Foucault pensó en la finitud humana a partir de esa misma finitud. Por otro lado, no se

⁴⁸⁶ Hernández, Miguel. *El hombre acecha; Cancionero y romancero de ausencias*. Letras Hispánicas, Cátedra. 1989, p. 238-239.

⁴⁸⁷ *Ibíd.* p. 12-18.

debe descuidar que se trata de figuras dobles, anfibológicas, en las que finalmente ninguna reconciliación es posible entre los dos elementos que las componen.»⁴⁸⁸

Parafraseando a Foucault, el sueño antropológico se compone del *a priori* histórico y de la idea de discontinuidad.

La cultura occidental no está construida sobre elementos de progreso, sino de ruptura.

«Para la modernidad, en cambio, la cuestión es pensar la finitud a partir de la propia finitud, el sujeto a partir de sí mismo. Esta será la tarea analítica de la finitud.

Se abre así un espacio en el que el pensamiento oscila entre la finitud de los objetos y la finitud del sujeto o, según la terminología utilizada por nuestro autor, entre lo positivo y lo fundamental».⁴⁸⁹

Esta aseveración nos da pie a pensar en la abyección como lo fundamental y objeto de finitud del sujeto, sin la cual el cuerpo humano no se sostiene. A partir del desecho se sustenta el cuerpo. La abyección clasifica, estructura, para que se pueda estar vivo. Es una cualidad del ser humano que se mueve entre los límites.

Quizás tuvieran razón las brujas de Macbeth: “Lo bello es feo y lo feo es bello.”⁴⁹⁰

En el soneto 119⁴⁹¹ de Shakespeare⁴⁹², bien se puede apreciar el uso de lo abyecto

⁴⁸⁸Ibíd. p. 12.

⁴⁸⁹Ibíd. p. 13.

⁴⁹⁰Shakespeare, William. *Macbeth*. Introducción, traducción y notas de José María Valverde. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2000. Versión cinematográfica de *Macbeth*, dirigida por Geoffrey Wright en 2006.

Shakespeare Re-Told: Macbeth. BBC TV [serie].

Akira Kurosawa. *Trono de Sangre* (1957). Versión de *Macbeth* en el Japón medieval.

⁴⁹¹**Soneto 119**

¿Qué poción del llanto de sirenas he bebido
Destilada de un jarro abyecto como el infierno,
Que transforma la esperanza en un miedo aterido
Y me engaña al creer que he salido del averno?
¿En qué error miserable ha andado mi corazón
Mientras se creía bendecido como nunca?
¿Cómo han sido mis ojos privados de razón,
Distraídos por aquella fiebre que la trunca?
Oh beneficio del dolor: ahora ya sé

Continúa en la siguiente página.

en el fondo del ser humano: lo inhumano, lo siniestro y lo **abyecto**...

Medida por medida de Shakespeare: «Cualquier **abyección** con tal de vivir, con tal de satisfacer el libidinoso apetito».

La fierecilla domada: «[...] *divagaciones de ahora, tan bajas y **abyectas**. Mira cómo tus servidores se agolpan en torno tuyo, dispuesto cada uno a servirte a la menor de tus indicaciones.*»

Estaríamos ante una tragedia de venganza, con imágenes de horror extremo, incluyendo asesinatos, tortura, desmembramiento y canibalismo. Tanto es así que durante la época victoriana no fue representada en los escenarios.

Podemos observar en el primer acto de Otelo, primera escena, una calle de Venecia, de Shakespeare:

«Yago-Estate tranquilo; si lo sigo es solo por la cuenta que me tiene. No podemos ser todos amos, ni los amos pueden siempre encontrar leales servidores. Verás no pocos siervos miserables, siempre obsequiosos, de su **estado abyecto** de servidumbre, al parecer prendados, que sirven a sus amos como burros, por el pienso no más, y cuando llegan a envejecer, se quedan en la calle. Palos merece gente tan honrada. Corazón, la inclinación oculta con cumplimientos vanos revelarán, colgará de la manga de mi ropa, mi corazón, cual pasto para grajos. No soy yo lo que soy.»

Como escribiera Juan Goytisolo en su artículo “Mal bicho, pero genial”⁴⁹³ un ejemplo en la literatura lo encontramos en la obra de Quevedo titulada *La hora de todos*, donde se muestra la más abyecta misoginia. Balzac, Pío Baroja, T. S. Eliot, Claudel, Ezra Pound, E. M. Cioran y muchísimos más.

Por un lado, la biología, la economía política y la filología ponen de manifiesto la finitud objetiva del hombre: los límites que le imponen el ser de la vida, del trabajo y del lenguaje.

Que lo bueno a causa del mal es aun más bueno,
Y que el amor destruido aún mejor se ve
Al ser reconstruido con un rostro sereno.
Así, sin reproche vuelvo a habitar mi alegría
Y gano por el mal tres veces lo que perdía.

⁴⁹²En Inglaterra la devoción por las cinco llagas de Cristo se mantuvo mucho tiempo. Zounds ¡Por las heridas de Cristo (Christ's wounds), que Shakespeare utiliza tanto en sus obras.

⁴⁹³*El País*. Tribuna, 12 de abril de 2011.

La diferencia es que en la época clásica creían que la finitud venía de fuera, pero como Foucault explica:

*«vienen de su propio ser: de su cuerpo, de su deseo, como apetito primordial por el cual los objetos producidos adquieren valor, y de su lenguaje. Es más, la finitud de los objetos remite tanto la finitud del sujeto como a su fundamento.»*⁴⁹⁴

Pasamos a explicar las tres figuras anfibológicas⁴⁹⁵ según Foucault a partir de la *Antropología en sentido pragmático* de Kant, pero estableciendo sus propios principios:

Lo empírico y lo trascendental:

Se buscan explicaciones acerca del ser y del saber del hombre, a partir de él mismo. Parafraseando a Foucault, a partir de: *«su cuerpo, anatomía y fisiología»*. Y por otro lado, por las condiciones “*culturales e históricas*”.

*«En un extremo estaría la estética trascendental y, en el otro, una dialéctica trascendental.»*⁴⁹⁶

Busca así una analítica trascendental por lo vívido en el propio cuerpo, “*sin reconciliación entre naturaleza y cultura, haciendo valer lo empírico en el nivel de lo trascendental*”.

Entronca con el acercamiento de Merleau-Ponty (sentir y percibir) del propio cuerpo, según Foucault.

El cogito y lo impensado:

Este es el segundo análisis de la finitud. *«En la medida en que el hombre es un doble empírico-trascendental, es también la figura que se delinea en el espacio que va del cogito a lo impensado, de la conciencia de sí, que procura captar en el elemento del pensamiento lo que él es, a aquello que siempre la desborda, la facticidad que se le escapa en cuanto es no-pensamiento (las pulsiones de la vida, el rigor del trabajo, la estructura y el sentido de un lenguaje formado hace milenios).»*⁴⁹⁷

El “yo pienso” ya no es igual al “yo soy”.

Lo impensado del hombre que quiere entenderse a sí mismo.

⁴⁹⁴Ibíd. p. 14.

⁴⁹⁵La anfibología es el empleo de frases o palabras con más de una interpretación.

⁴⁹⁶Ibíd. p. 14.

⁴⁹⁷Ibíd. p. 15.

El retroceso y el retorno del origen:

En este análisis, el hombre descubre que no es contemporáneo de sí mismo.

En un extremo, alineando la cronología del hombre según la cronología de las cosas, «el origen del hombre es una fecha en el curso temporal de los otros seres».⁴⁹⁸ En el otro extremo, «poner la temporalidad de las cosas, desde la experiencia que el hombre hace de ellas, y por definir el origen a partir del momento en que ellas irrumpen en el tiempo de los hombres».⁴⁹⁹

Al igual que estas figuras se hunden, parafraseando a Foucault, en la analítica de la finitud, también se pueden trasladar a la analítica de la abyección.

Lo empírico y lo trascendental abyecto:

Existe en el cuerpo, en la anatomía y en la fisiología. Existe también en las condiciones “culturales e históricas”.

Se siente y se percibe, por cada individuo, según su permeabilidad cultural y tradicional.

El cogito y lo impensado abyecto:

Las pulsiones de la vida, lo abyecto ocurre diariamente.

Desde el punto de vista del lenguaje, siempre se ha dicho que aquello que no se nombra no existe, pues bien, existe un lenguaje abyecto propio.

El hombre es un doble ha quedado demostrado en la literatura; necesita disociarse de sí mismo.

El retroceso y el retorno del origen abyecto:

Lo abyecto ha existido desde el inicio del mundo.

El hombre utiliza la abyección, se sirve de ella, pero luego reniega de su condición. Y eso es inaceptable, porque es como si renunciara de su cualidad de humano.

Al fenómeno que asistimos es a la regulación del cuerpo, convirtiéndolo en un símbolo y apartándolo de la realidad. Estamos creando un *tótem*, en terminología freudiana, con sus tabúes, tratando de borrar sus fragilidades, su condición de mamífero, su pragmatismo.

Queremos crear un cuerpo emancipado de nosotros mismos y bajo nuestro

⁴⁹⁸Ibíd. p. 16.

⁴⁹⁹Ibíd. p. 17.

control, ¿no es acaso un reflejo de la crisis de la medicina y la sociología y sus vanos intentos por controlarlo?

La abyección es crónica, no se puede borrar y no es una afección.

Eso sí que difiere de la visión hedonística y libertaria que quiere ofrecer la sociedad.

Parece que quisiéramos hacerlo formar parte del esquema capitalista y que *De Humani Corporis Fabrica* trabajara bajo nuestras órdenes.

Seguimos sin ser propietarios de un cuerpo divino, es más bien bastante humano, con fecha de caducidad, mutable y sublime, que escapa de nuestros intentos de manipulación.

Podemos cambiar el aspecto, aquello que se refiere a la estética, pero su funcionalidad y universalidad están fuera de toda duda. A todos los cuerpos vivos les pertenecen las mismas funciones.

Parafraseando a Foucault, la filosofía moderna se divide en dos tendencias kantianas. La primera se pregunta por las condiciones de la analítica, un conocimiento verdadero es posible, y se conoce como analítica de la verdad.

El segundo es la interrogación crítica, una ontología de nosotros mismos, ontología de la actualidad.

Además de basarse en la "actitud": «*Qué es lo que nos ha hecho ser lo que somos, hacemos o pensamos*». ⁵⁰⁰ Pues bien, sometemos la abyección a estos dos criterios,

En nuestra sociedad ha existido la abyección, existe abyección y existirá abyección. La causa es que es un principio natural y, por ello, inherente al hombre.

¿Podría existir un hombre sin la abyección? La respuesta es que no desde diferentes perspectivas. Vamos a tratar la corporal, sin el desecho, (la selección corporal), el cuerpo moriría. Sin la abyección histórica no se reconstruirían las sociedades; es un hecho probado, las sociedades se destruyen para volver a construirse. Se crean revoluciones que se sostienen durante un tiempo, para luego volver al sistema preestablecido.

La abyección es una selección natural, aquello que no lo es tanto es que nuestra

⁵⁰⁰Ibíd. p. 27.

sociedad disciplinaria, como nos la representa Foucault en *Vigilar y castigar*, pretenda esconderla u obviarla.

El arte, desde siempre, ha estudiado la evolución del hombre y se puede estudiar la evolución del hombre a través del arte. Nos va a ayudar mucho en este aspecto mostrar algunos ejemplos en la segunda parte de esta tesis: "Estudio y análisis de lo abyecto en los principales movimientos artísticos", porque vamos a observar que lo que ha cambiado es nuestra percepción. Como sugiere la interrogación crítica, es una ontología de nosotros mismos aplicada al arte.

Relaciones entre pensamiento crítico y la reflexión antropológica.

Hospital de Marsella (1891)

*Vuelvo a mi país después de 16 años de ausencia
Parezco un esqueleto y la gente se asusta de mí*

*Las mujeres cuidan a los feroces inválidos
que retornan de lugares tórridos*

Hoy me amputaron la pierna derecha

*La vida es un horror interminable
No sé para qué nos empeñamos en seguir viviendo
El Esposo Infernal se me apareció en un sueño
Tenía un rosario entre los dedos*

*Tres horas más tarde Dios fue negado
y sus 98 heridas empezaron a sangrar*

*He tratado de caminar con muletas
pero no he podido avanzar ni un centímetro*

*Yo que atravesé montañas y desiertos
ríos y mares ciudades y reinos
y a quien llamaban el suelas de viento*

*Los curas no quieren darme la comunión
Temen que me atragante con la carne de Cristo*

*Desde mi cama vi la silueta del indeseable
Venía caminando con la pierna que me cortaron
y traía un barco de papel en la mano*

*Tú estás muerto le dije furioso
Y él dijo: "Yo estoy vivo, el muerto eres tú*

*Pondrás el barco de papel en ese charco de agua
y llegarás a donde nunca has llegado".⁵⁰¹*

La epistemología del cuerpo tiene un tratamiento complicado puesto que en la cultura occidental existe la disociación del hombre y el cuerpo. En realidad, en terminología foucaultiana, es una *episteme* de tipo abstracta; el cuerpo es una construcción cultural, siempre en relación social.

El cuerpo es polisémico y fragmentario. (Sobre su fragmentación, hemos dedicado el capítulo "1.2. Mutilaciones del cuerpo").

En cuanto a sus significaciones e interpretaciones, también hemos realizado un amplio estudio, incluso abarcando sus partes inaprehensibles, la semiótica de sus pasiones (Fabbri).

Ahora, abarcaremos el estudio del cuerpo envejecido, el cuerpo deshecho, ese cuerpo indeseable y estigmatizado, ese cuerpo expuesto al paso de la vida, que encarna la precariedad y la fragilidad, encarna los cuerpos relegados:

⁵⁰¹Hahn, Óscar. *Apariciones profanas*. Madrid: Hiperión, 2002, p. 26.

«dos innombrables de la modernidad: la vejez y la muerte. Ninguna de las dos son tabúes [...], un tabú sigue manteniendo un sentido en el tejido social, remite a una frontera alrededor de la cual se estructura una identidad común al grupo. Ni la vejez ni la muerte cumplen este papel, son los lugares de la anomalía, escapan al campo simbólico que otorga sentido y valores a las acciones sociales: encarnan lo irreductible del cuerpo.»⁵⁰²

En una sociedad que pretende dar al cuerpo un significado unívoco, de esplendor y potencia, lo real no tiene cabida.

«El cuerpo de la modernidad, resultado de un retroceso de las tradiciones populares y de la llegada al individualismo occidental, marca la frontera entre un individuo y otro, el repliegue del sujeto sobre sí mismo.»⁵⁰³

El fenómeno de la clonación del cuerpo sería la realización biomédica del doble del hombre, esa copia semejante de organismo, molécula o célula.

El doble, esa defensa ante la muerte del otro “yo”, esa figura ambigua con tanto componente abyecto, que hemos tratado con anterioridad en el capítulo “4.4. El origen de la criatura abyecta en la literatura: Mary Shelley, *Frankenstein*”.

Aquí es donde se manifiesta claramente la función del cuerpo como soporte.

La clonación terapéutica o andropática es legal y permite crear nuevos tejidos celulares para curar enfermedades.

¿Qué puede haber más abyecto que eso? Nadie tiene reparos o aprensión a la curación, aunque sea con reproducción asexual prefieren cualquier manipulación antes que la muerte, sin caer en la cuenta de que se puede crear un ejército de esclavos, eso sí, perfectos.

⁵⁰²Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995, p. 142.

⁵⁰³Ibíd. p. 23.

Poema en línea recta

Nunca conocí a nadie a quien le hubiesen roto la cara.
Todos mis conocidos fueron campeones en todo.
Y yo, que fui ordinario, inmundo, vil,
un parásito descarado,
un tipo imperdonablemente sucio
al que tantas veces le faltó paciencia para bañarse;
yo que fui ridículo, absurdo,
que me llevé por delante las alfombras de la formalidad,
que fui grotesco, mezquino, sumiso y arrogante,
que recibí insultos sin abrir la boca
y que cuando la abrí fui más ridículo todavía;
yo que resulté cómico a las mucamas de hotel,
yo que sentí los guiños de los changadores,
yo que estafé, que pedí prestado y no devolví nunca,
que aparté el cuerpo cuando hubo que enfrentarse a puñetazos,
yo que sufrí la angustia de las pequeñas cosas ridículas,
me doy cuenta que no hay en este mundo otro como yo.
La gente que conozco y con quien hablo
nunca cayó en ridículo, nunca sufrió un insulto,
nunca fue sino príncipe -todos ellos príncipes- en la vida...
¡Ah, quién pudiera oír una voz humana
que confiese no un pecado sino una infamia;
que cuente no una violencia sino una cobardía!
Pero no, son todos la Maravilla si los escucho.
¿Es que no hay nadie en este ancho mundo capaz de confesar que una vez
fue vil?
¡Oh príncipes, mis hermanos!
¡Basta, estoy harto de semidioses!
¿Dónde está la gente de este mundo?
¿Así que en esta tierra solo yo soy vil y me equivoco?
Admitirán que las mujeres no los amaron,

*aceptarán que fueron traicionados -¡pero ridículos nunca!-
Y yo que fui ridículo sin haber sido traicionado,
¿Cómo puedo dirigirme a mis superiores sin titubear?
Yo que fui, literalmente vil,
vil en el sentido mezquino e infame de la vileza.⁵⁰⁴*

El *Doppelgänger* deriva de *doppel*, que significa doble, y *gänger*, traducida como “andante”, ese gemelo malo, que da tanto juego, el *alter ego*. Ese que no proyecta la sombra, en tipología junguiana, y que no se refleja en espejos, y que ha sido tan utilizado por la literatura, verbigracia, véase: *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare.

Ese “ser” que el hombre necesita crear para separarse de sí mismo, de aquello que abyecta, que sitúa en lo siniestro, oscuro, al otro lado.

De la misma forma que necesita la separación de cuerpo (yo), se hace evidente que al igual que el hombre necesita a su doble, el cuerpo necesita lo abyecto para subsistir. Y además una semiótica que lo permita nombrarlo, para expresarse, en sus deseos.

Porque no nos lleve a equívoco, lo abyecto también produce deseo, ansia de conocimiento y quizás sea la parte que identifique la parte más humana del hombre.

Aquello que regula lo aceptable de lo inaceptable, pone barreras, para luego traspasarlas.

Nos recuerda mucho a la alegoría del círculo recurrente, que siempre se repite.

⁵⁰⁴Pessoa, Fernando.



El *uróboros*. En la iconografía alquímica el color verde se asocia al principio mientras que el rojo simboliza la consumación del objetivo del *Magnum Opus* (la Gran Obra).

La filosofía occidental del estoicismo, por ello el hombre debe destruir para volver a construir.

Cuando el hombre no tenga miedo (incluyendo lo abyecto), se convertirá en el superhombre de Nietzsche. El hombre nunca desaparecerá, solo cambiará constantemente.

5.2. Normas y hábitos conductivos preestablecidos

Thomas Mann en su famosa novela *Doktor Faustus* nos hace reflexionar sobre el pueblo alemán después de Buchenwald. Tras el trato que había impuesto a las víctimas conocerá la pérdida de su identidad y carácter.

*«Maldición, malditos sean los corruptores culpables de haber llevado a la escuela del mal a unos hombres que fueron en su origen hombres de bien, leales, sin más defecto que una excesiva docilidad, una excesiva afición a nutrirse de teorías.»*⁵⁰⁵

Tendrá que quedar aislado en un *pseudoghetto*, que es un pueblo que ha perdido su identidad.

Recurrimos al pensamiento foucaultiano:

*«En suma, la historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad; mientras que la historia propiamente dicha, la historia a secas, parece borrar, en provecho de las estructuras más firmes, la irrupción de los acontecimientos.»*⁵⁰⁶

*«Algunas de las disciplinas históricas han pasado de lo continuo a lo discontinuo, mientras que las otras pasaban de la multiplicidad de las discontinuidades a las grandes unidades ininterrumpidas. Tampoco pensemos que el análisis de la política de las instituciones o de la economía ha sido cada vez más sensible a las determinaciones globales, sino que, en el análisis de las ideas y del saber, se ha prestado una atención cada vez mayor a los juegos de la diferencia, ni creamos que una vez más esas dos grandes formas de descripción se han cruzado sin reconocerse.»*⁵⁰⁷

Nuestro autor utiliza la lingüística para explicar su teoría, que divide en cinco apartados, para hacernos reflexionar sobre cómo está constituida la historia, sobre rupturas y uso de epistemes⁵⁰⁸:

⁵⁰⁵Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Barcelona: Pocket Edhasa, 2009, p. 668.

⁵⁰⁶Foucault Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2010, p. 15.

⁵⁰⁷Ibíd. p. 15.

⁵⁰⁸Ibíd. p. 209-210.

1) Elementos discursivos diferentes pueden ser formados a partir de reglas análogas: *teorías de la atribución, la articulación, de la designación, de la derivación entre formaciones diferentes (isomorfismos arqueológicos)*.

2) Las reglas se aplican de la misma manera o no se encadenan en el mismo orden, define el *modelo arqueológico*.

3) Conceptos totalmente diferentes ocupan un emplazamiento análogo en las ramificaciones (*isotopía arqueológica*), *aunque sean extraños entre sí*.

4) Se muestra una sola y misma noción, designada por una sola y misma palabra, y puede englobar dos elementos arqueológicamente distintos, el origen y la evolución no son iguales (*desfases arqueológicos*).

5) Cómo se establecen relaciones de subordinación o complementariedad (*correlaciones arqueológicas*).

Nuestras normas y hábitos están basadas sobre verdades ahistóricas

Hábitos

Esta vieja costumbre en consecuencia
de amanecer cansado cada día
con la cara de siempre, el mismo aspecto
-cordero estupefacto, ¡no hay derecho!-,
la liturgia congénita de mirarme al espejo:
descubrirme in fraganti con peineta y dentífrico
-no asienta esa conducta en mansa bestia-;
conciencia de estar vivo y respirando
-con qué objeto, qué sabes-, y otras cosas
que, por último, ahora no tolero:
la plena autonomía de mis gestos
y la fidelidad de mis zapatos.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹Rubio Huidobro, Armando. *Ciudadano*. Santiago de Chile: Ediciones Minga, 1983, p. 97.
Continúa en la siguiente página.

Parece ser que, al repetir las cosas, hecho científicamente llamado “patrón comportamental” (ideas, acciones), estas adquieren significación y, por ello, identidad.

La repetición de costumbres y hábitos los identifica con el grupo social, con los valores y el pensamiento aceptado por su civilización, “su cultura”.

Los hábitos aportan al cuerpo humano su personalidad, por eso se nos politiza el cuerpo desde la infancia (escuela) con el condicionamiento clásico o conductismo mediante la adquisición de conocimientos, normas de comportamiento, valores...

Cuando verbalizamos los hábitos, estos se fijan en nuestra cabeza, y los realizamos inconscientemente. Es el conocido condicionamiento pavloviano, más comúnmente conocido como el “Perro de Pavlov”: Cuando dos cosas ocurren juntas la aparición de una trae la otra a la mente.

A los perros les bastaba oír los pasos de la persona que les traía la comida para comenzar a salivar y a segregar jugos gástricos; es decir, parecía que los perros habían aprendido a anticipar la comida.

Se preguntó si cualquier otro estímulo, por ejemplo, el sonido de una campana podía provocar la salivación si se unía a la presentación de la comida.

Durante varios días repitió la secuencia del sonido de la campana-presentación de la comida, y el perro comenzó a salivar solo con escuchar el sonido de la campana, aunque no hubiera comida.

Esto obviamente se aplica a los seres humanos, en relación a la abyección.

ANTES DEL APRENDIZAJE

Esto no se dice o hace-----» recompensa
caca-----» no hay respuesta

APRENDIZAJE

caca + esto no se dice o hace ----- » recompensa

DESPUÉS DEL APRENDIZAJE

Esto no se dice o hace-----» recompensa

Como hemos estudiado con anterioridad en el capítulo “1.7. La relación maternofamiliar crea bases del lenguaje entre la paralingüística y la semiótica”, este rol le pertenece a la madre primordialmente. Es ella principalmente la encargada de dar los refuerzos positivos y negativos para preparar a su hijo a convivir en la sociedad.

Pero con este comportamiento estamos amputando una realidad corporal, falseando la realidad. Haciendo un paralelismo claro: es como cuando uno piensa en las estatuas griegas y se las imagina níveamente marmóreas, cuando la realidad es que estaban absolutamente policromadas.

El discente puede tener la imagen mental que quiera, pero debe saber (tener conocimiento) que no eran blancas.

Pues con lo abyecto sucede lo mismo, solo que tiene que venir el arte y la semiótica (en lugar del docente) a reclamar su posición y explicar al espectador (discente), la realidad, negando aspectos corporales que nos son inherentes y dándoles refuerzos negativos. Es ahí donde debe llegar el conocimiento (*sapientia*) para reivindicar su papel.

No consta en actas

Cuídate, mexicano,
De los que orinan alrededor de tu quejido.
¿Por qué hablo de esto y lo otro si es tan bella
la estación que se inicia, y un castaño
se mece al lado de mi casa
mientras la brisa y la quietud se duermen
en el color de su corteza?
¿Qué puedo hacer si la furia y el duelo
están metidos en mis versos, en mi pan,
en mi plática y mi sueño?
Silencio,
Que las paredes oyen para la policía.
Y nadie hable de un río con su tarde,
Porque el látigo del centurión
Silbaría entre estas líneas
Hemos dado un paseo de glaucoma
Por las calles tatuadas de Nonoalco.
Mis palabras quedan perforadas.
Son los últimos disparos de la noche.
Oh ciudad mía,
Ciudad montada sobre tanques,
Sobre un gargajo de cuartel.⁵¹⁰

Huelga de hambre

Aquí en México escribo estas palabras.
Juan me llamo:
No soy nadie

⁵¹⁰Ortiz-Domínguez, Efrén. "Sublime abyección: La poesía de Abigael Bohórquez y de Juan Bañuelos". Universidad Veracruzana.

*Y soy el pueblo,
Fui gemelo y por dos me voy muriendo.
Aquí en México escribo estas palabras,
Les doy ocupación el día que cumplo años.
Les doy su justo nacimiento.
El día que cumplo engaños
Soy un propósito de tiempo.*

*Las palabras son hijas de la vida.
Sufren, paren; también tienen sus muertos.
Y en la honda capital de la miseria
Las armé de fusiles y de verbos
(En esta patria muda, perseguida,
Donde hasta el aire mismo va a dolernos).
Yo fui el autor.
Lo que suena a dolor me suena a pueblo.
Nací en el Sur. Mi nombre:
Juan Bañuelos.⁵¹¹*

Esta última estrofa del poema de Bañuelos nos ayuda a conceptualizar la gran importancia de las palabras por su función representacional, al igual que el arte. El artista debe explorar lo desagradable, debe hacer salir/tirar todo fuera (*jeter/gettare*: tirar), sacar el asco porque pertenece a todas las esferas de la vida. Nos sugiere sensaciones muy fuertes corporalmente, algunas de ellas involuntarias que sufre el sujeto corporal, entroncando con la teoría de Merleau-Ponty. Otras de ellas, con la semiótica de las pasiones de Fabbri. (Ambas las hemos explicado ampliamente con anterioridad).

Lo cierto es que lo desagradable forma parte de la filosofía, de lo cotidiano, de aquello que nos asusta, (siniestro-ominoso), y por ello debe ser representado.

⁵¹¹Bañuelos, Juan. *Poesía*.

Es una ruptura que ha estado presente ininterrumpidamente en la historia de la humanidad.

Además alguien se tiene que colocar en el lado desfavorable para desempeñar la función de denuncia social.

Entraríamos de lleno en el discurso de modos de ver de Berger, descubriendo que la abyección no podría ser clasificada porque sublima.

Siempre han existido artistas malditos, escritores malditos, salones de los rechazados.

ARTE POÉTICA

*La puta madre de mi poesía
la frígida la virgen la caliente
la que me pone cuernos en la frente
la que aprieta los muslos a porfía
y no me suelta lo que yo querría:
la flor de su hermosura irreverente
su corola que late noche y día
envuelta en llamas y en rocío ardiente
La que me engaña con cualquier vecino
con Rilke con Pessoa con Vallejo
la que traza en los astros mi destino
La beata la agnóstica la impía
la que pinta mis labios en su espejo
la puta madre de mi poesía⁵¹²*

Hay un amplio catálogo de personas que desde su posición, digamos marginada, han conseguido crear un estilo propio desde los abismos y más allá de ellos.

⁵¹²Hahn, Óscar. *Apariciones profanas*. Madrid: Hiperión, 2002, p. 55.

Desde Los Afectos

*¿Cómo hacerte saber que siempre hay tiempo?
Que uno solo tiene que buscarlo y dárselo.
Que nadie establece normas salvo la vida.
Que la vida sin ciertas normas pierde forma.
Que la forma no se pierde con abrirnos.
Que abrirnos no es amar indiscriminadamente.
Que no está prohibido amar.
Que también se puede odiar.
Que el odio y el amor son afectos.
Que la agresión porque sí, hierde mucho.
Que las heridas se cierran.
Que las puertas no deben cerrarse.
Que la mayor puerta es el afecto.
Que los afectos nos definen.
Que definirse no es remar contra la corriente.
Que no cuanto más fuerte se hace el trazo más se dibuja.
Que buscar un equilibrio no implica ser tibio.
Que negar palabras implica abrir distancias.
Que encontrarse es muy hermoso.
Que el sexo forma parte de lo hermoso de la vida.
Que la vida parte del sexo.
Que el "por qué" de los niños tiene un porqué.
Que querer saber de alguien no es solo curiosidad.
Que para saber todo de todos es curiosidad malsana.
Que nunca está de más agradecer.
Que la autodeterminación no es hacer las cosas solo.
Que nadie quiere estar solo.
Que para no estar solo hay que dar.
Que para dar debemos recibir antes.
Que para que nos den también hay que saber cómo pedir.
Que saber pedir no es regalarse.*

*Que regalarse es en definitiva no quererse.
Que para que nos quieran debemos demostrar qué somos.
Que para que alguien sea hay que ayudarlo.
Que ayudar es poder alentar y apoyar.
Que adular no es ayudar.
Que adular es tan pernicioso como dar vuelta la cara.
Que las cosas cara a cara son honestas.
Que nadie es honesto porque no roba.
Que el que roba no es ladrón por placer.
Que cuando no hay placer en las cosas no se está viviendo.
Que para sentir la vida no hay que olvidarse que existe la muerte.
Que se puede estar muerto en vida.
Que se siente con el cuerpo y la mente.
Que con los oídos se escucha.
Que cuesta ser sensible y no herirse.
Que herirse no es desangrarse.
Que para no ser heridos levantamos muros.
Que quien siembra muros no recoge nada.
Que casi todos somos albañiles de muros.
Que sería mejor construir puentes.
Que sobre ellos se va a la otra orilla y también se vuelve.
Que volver no implica retroceder.
Que retroceder también puede ser avanzar.
Que no por mucho avanzar se amanece cerca del sol.
Cómo hacerte saber que nadie establece normas salvo la vida.⁵¹³*

⁵¹³Villaverde de Nessier, María del Carmen.

5.3. Adaptación a roles sociales y a doctrinas dogmáticas

LA CERTEZA

(Sobre una idea de V. G.)

*Después de cuatro horas de tortura,
el Apache y los otros dos cuilios le echaron un balde de agua al reo para despertarlo y le
dijeron:*

«Manda decir el Coronel que te va a dar una chance de salvar la vida.

Si adivinás quién de nosotros tiene un ojo de vidrio, te dejaremos de torturar».

*Después de pasear su mirada sobre los rostros de sus verdugos, el reo señaló a uno de
ellos: de la*

–«El suyo. Su ojo derecho es de vidrio».

Y los cuilios asombrados dijeron: «¡Te salvaste! Pero, ¿cómo has podido adivinarlo?

Todos tus cheros fallaron, porque el ojo es americano, es decir, perfecto».

«Muy sencillo –dijo el reo, sintiendo que le venía otra vez el desmayo–.

*Fue el único ojo que no me miró con odio».*⁵¹⁴

Para tratar este tema nos vamos a centrar en el texto *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault, porque él dilucida los desencuentros entre certezas y verdades, además de cómo estas cambian a lo largo de la historia.

«Los ídolos caverna y los del teatro nos hacen creer que las cosas se asemejan a lo que hemos aprendido y a las teorías en que hemos sido formados; otros ídolos nos hacen creer que las cosas se asemejan entre sí. “El espíritu humano se inclina naturalmente a suponer en las cosas un orden y una semejanza mayores de los que en ella se encuentran: y en tanto que la naturaleza está llena de excepciones y diferencias, el espíritu ve por doquier armonía, acuerdo y similitud. De ahí, esa ficción acerca de que todos los cuerpos celestes describen, en su movimiento, círculos perfectos”. Tales son los ídolos de la tribu, ficciones espontáneas del espíritu. A ellos se agregan -efectos y a veces causas- las

⁵¹⁴Dalton, Roque. *Antología (Ravel)*. Selección a cargo de Juan Carlos Berrio. Navarra: Editorial Txalaparta, 1995, p. 176-177.

confusiones del lenguaje: un mismo y único nombre se aplica a cosas que no son de la misma naturaleza.»⁵¹⁵

«Le convinzioni sono nemici della verità più pericolosi delle menzogne.» (Friedrich Nietzsche)

UN DOGMA INÉDITO

*No sé si es cuento o no es cuento,
pues duda el que lo contó
si esto pasó a no pasó
en el Concilio de Trento.
Un hombre de gran doctrina
fue a un Concilio a sostener
“que es, por madre, la mujer
una creación divina,
y que, en honor al Eterno,
que creó tan nobles seres,
se exceptuase a las mujeres
de las penas del infierno”.
Fue el dogma planteado así,
y al ponerse a votación,
los sabios, sin excepción,
fueron diciendo: “Sí, sí.”
—Muy bien -dijo el presidente-;
queda este dogma aceptado;
mas se dejará archivado
y oculto perpetuamente.
¿Qué paz, orden ni gobierno*

⁵¹⁵Foucault Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2006, p. 58.

*podría en el mundo haber
si supiese la mujer
que para ella no hay infierno?*⁵¹⁶

«El desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un lugar común.

Las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico.

*Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no solo la que construye las frases -aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (unas al otro lado o frente a otras) a las palabras y a las cosas.»*⁵¹⁷

Foucault en esta última frase, citando el título de su propio libro, nos hace una explicación clara, lúdica e incluso poética de la necesidad humana de entender, asociar y racionalizarlo todo.

Nos movemos en territorios de comparaciones, asimilaciones, significantes, nos sentimos cómodos en nuestro radio de acción, lo que llamamos “espacio de confort”. Pero tendemos a rechazar todo lo que nos hace cuestionarnos, aquello que nos aleja de las tradiciones, las praxis establecidas, los formularios, en definitiva, los caminos ya andados.

Nos cuesta mostrar realidades diferentes de las que nos han enseñado porque tenemos que poner en cuarentena todo lo que anteriormente hemos dado por sentado. Y nos hace empezar desde la nada, como un cuadro en blanco.

Si en nuestra mente siempre ha sido normal esconder la abyección, por cultura,

⁵¹⁶De Campoamor, Ramón. *Doloras; Cantares; Los Pequeños Poemas / Francisco De Vitoria*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947.

⁵¹⁷Ibíd. p. 3.

ahora nos damos cuenta de que es absolutamente necesaria para que el sujeto-cuerpo viva. Un cuerpo activo y sano abyecta; necesita realizar esta acción para subsistir y si no lo hace no vive.

Debe ser necesario un orden abyecto: que no sea enmascarado, es una verdad filosófica del hombre. Es una identidad corporal, que no debe ser eclipsada por las otras.

Hasta los cuatro cuerpos la tienen, como nos lo explica Foucault:

«Por mucho que (agua, aire, fuego y tierra) sean simples y tengan sus cualidades distintas, dado que el creador ordenó que los cuerpos elementales estén compuestos de elementos mezclados, tal es la razón por la que sus conveniencias y discordancias son notables, lo que se conoce por sus cualidades.»⁵¹⁸

Lo abyecto tiene una identidad, es bien sabido que generará simpatías y odios, se parecerá a unas cosas y se alejará de otras. Goza de un tiempo, que reaparece en los mismos cuerpos, con las mismas formas.

Partiendo de este texto de Foucault, por analogía, lo aplicaré a lo abyecto.

«El elemento del fuego es cálido y seco; tiene por lo tanto antipatía hacia los del agua, que es fría y húmeda. El aire es cálido y húmedo, la tierra fría es seca, es la antipatía. Para hacerlos concordar, el aire ha sido puesto entre el fuego y el agua; el agua entre la tierra y el aire. En tanto que el aire es cálido avicina bien con el fuego y su humedad se acomoda a la del agua. De nuevo, dado que su humedad es templada, modera el calor del fuego y recibe ayuda de él, como por otra parte, por su calor mediocre entibia la frialdad húmeda del agua, es calentada por el calor del aire y alivia la fría sequedad de la tierra.»⁵¹⁹

El elemento abyecto genera antipatía en la sociedad, que lo enmascara, oculta, es un sujeto elíptico, nunca facultativo. Pero a la vez lo necesita para la existencia del cuerpo, además del cuerpo social.

Tiene que haber un estrato abyecto socialmente para que exista un estrato social

⁵¹⁸Ibíd. p. 33.

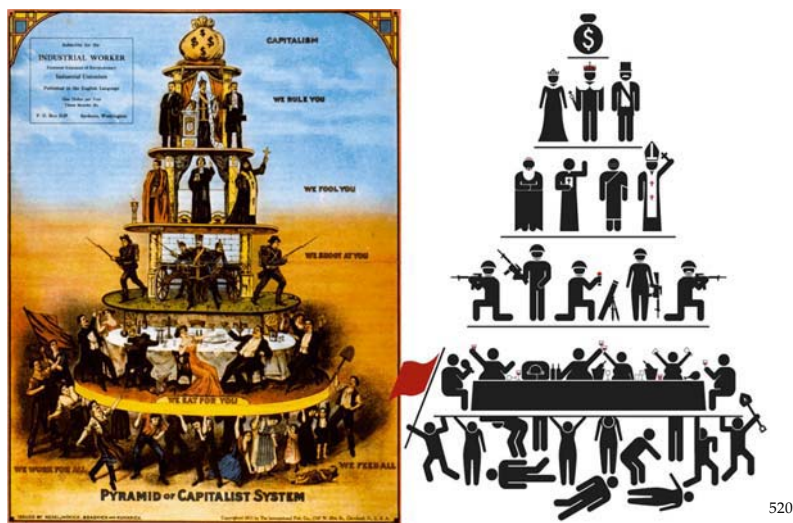
⁵¹⁹Ibíd. p. 34.

alto.

Para hacerlos concordar se sabe de su existencia; pero se ve, no se mira, se sabe, pero no se habla. Se asume, pero no se debate, se da por hecho.

De nuevo, dado que su necesidad es evidente, el cuerpo lo utiliza, recibe ayuda de esta, alivia y crea renacimiento en el cuerpo de la substancia de desecho. Como elemento genera unas asociaciones y disociaciones, unas concatenaciones y movimientos, además de un orden estructural, con perdurabilidad en el tiempo y semejanza con otros órdenes que conocemos y asumimos.

Hemos tratado con anterioridad la abyección en la sociedad en los capítulos “3.1. Abyección del entorno: gueto” y el “3.2. Abyección social: mendigos, prostitutas, presidiarios.” Por ello, ahora nos vamos a centrar en el cuerpo abyecto como sujeto por sí mismo, no en relación a la sociedad, pues lo estudiamos con anterioridad.



Esta es la pirámide social del sistema vigente (aceptada por la sociedad).

Como nuestras madres de pequeños nos dicen: “No lo toques”, “caca”.

“Tápate con la mano antes de estornudar”, “suénate sin hacer ruido”.

⁵²⁰Pyramid of Capitalist System [“La pirámide del sistema capitalista”]. Una ilustración de la revista sindical *Industrial Worker* (EE.UU., 1911). A la derecha, versión actualizada a cargo del artista gráfico Pippo Lionni.

Estamos ante un lenguaje compuesto por signos. El reconocimiento de estas actitudes nos hace apreciar la no-conveniencia de su utilización.

Nos enseñan cómo se deben articular y ordenar.

Pero eso no es lo fundamental, lo importante es que pertenece a una cadena semiótica, es decir, lo que lo hace ser signo.

Como sostiene Foucault:

*«Por los mismos procesos por los que se aprende a hablar se descubren los principios del sistema del mundo o el de las operaciones del espíritu humano. Es decir todo aquello que de sublime hay en nuestros conocimientos».*⁵²¹

Como se explica en el libro, los mejores tratados eran gramáticos porque eran de orden analítico y no estético.

Desde las palabras se han creado historiografías, enciclopedias y no se las ha tratado de embellecer omitiendo datos de muertes, asesinatos, epidemias...

Al igual que existen desde siempre elementos abyectos y exactamente al igual que en la historia del arte, en su clasificación por periodos es ficticia, pero verosímil para ser asimilada por los estudiantes.

La historia de lo abyecto ha sido totalmente mutable como todo, y ha seguido su propia derivación. Antes tiraban el orín a la calle, ahora se va por el desagüe. ¿Por qué se produjo ese cambio?

Se hizo absolutamente necesario por razones de salubridad. Y, por lo tanto, buscar un inminente semejante, aquello que para nosotros es más familiar.

Sin embargo, las madres buscan en las heces del niño para ver signos de enfermedad. La orina y las heces son importantísimas para el estudio del estado corporal desde tiempos inmemoriales.

Desde el análisis y la crítica pueden evolucionar las sociedades, puesto que no dan nada por supuesto.

Los dogmas no tienen espacio en el campo científico. Existirá siempre un desencuentro entre las certezas y verdades, que serán variables a lo largo de la

⁵²¹Ibíd. p. 92.

historia.

Las cosas evolucionan siguiendo los cauces que cada momento histórico propone. El sistema de equidad total es utópico. En terminología foucaultiana:

*«Si hay historia natural es porque lo Mismo y lo Otro pertenecen a un único espacio, cuando esta unidad empieza a deshacerse y surgen las diferencias en un fondo de identidad más profunda y como más sería que aquella.»*⁵²²

Siguiendo con el pensamiento de nuestro autor, esta separación entre las identidades y diferencias hace surgir coexistencias y jerarquías internas. Para sostener esta afirmación, Foucault se apoya en G. Cuvier:

*«Todos los órganos de un mismo animal forman un sistema único cuyas partes se sostienen, accionan y reaccionan unas sobre otras; no puede haber modificaciones en una de ellas que no produzcan otras análogas en todas las demás.»*⁵²³

La priorización de unas funciones sobre otras, un plan que posibilita el correcto funcionamiento entre ellas.

⁵²²Ibíd. p. 260.

⁵²³Ibíd. p. 260.

El perfeccionista

Yo arruiné este poema

Eliminé palabras
y le torcí el cuello a la sintaxis
hasta dejarla sin habla

Ahora
no es ni la sombra
de lo que era

De tanto castigarlo
quedó reducido a nada

Ignoro de qué hablaba
No sé cómo termina⁵²⁴

Esta es la pirámide de la abyección que proponemos:



⁵²⁴Hahn, Óscar. *Apariciones profanas*. Madrid: Hiperión, 2002, p. 33.

Por supuesto, esta representación admite ramificaciones, pero siempre a partir de este núcleo de identidades. Se puede cambiar el orden pero no se modificaría su naturaleza.

Todos ellos están interrelacionados, pero pueden ser analizados por sí mismos. Entendemos que la base piramidal debe pertenecer a la función filosófica, porque la abyección libera y permite un nuevo pensamiento. El otro "yo" es necesario para que el cuerpo y mente sobrevivan.

El siguiente escalón pertenece a la función creativa, puesto que lo abyecto sublima, denuncia, transgrede (principio artístico).

El tercer escalón concierne a la función social, ordena, jerarquiza, al mismo tiempo que escapa al control. (Entronca con la teoría de entrar al sistema para dinamitarlo).

Resquicio de evasión y denuncia.

Pasamos a la función lingüística: Como existe tiene un lenguaje, un signo, un significado y un significante, eso sí, siempre mutable, porque está permanentemente en relación con aquello que lo rodea. Un radical, un semema, una translingüística.

Invocación al lenguaje

Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.

Ya me tienes cansado

de tanta esquividad y apartamiento,

con tus significantes y tus significados

y tu látigo húmedo

para tiranizar mi pensamiento.

Ahora te quiero ver, hijo de la grandísima,

porque me marcho al tiro al país de los mudos

y de los sordos y de los sordomudos.

Allí van a arrancarme la lengua de cuajo:

y sus rojas raíces colgantes

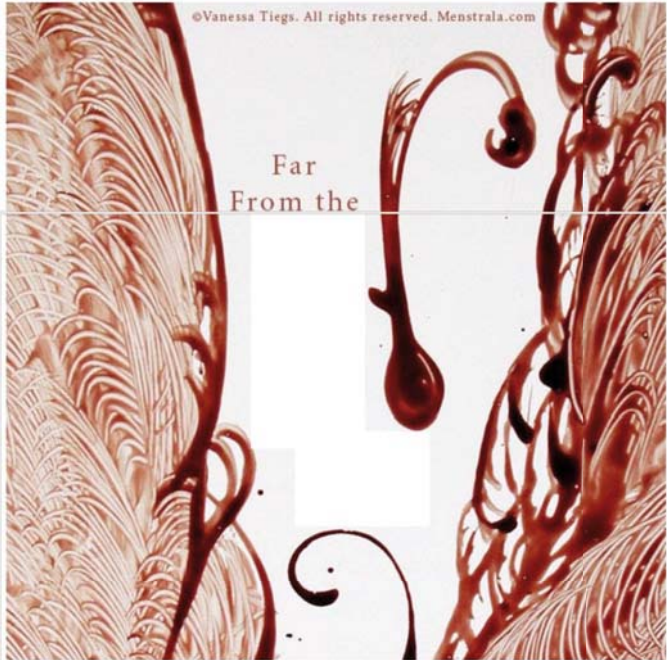
*serán expuestas adobadas en sal
al azote furibundo del sol.
Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.*⁵²⁵

La función corporal, lo abyecto regula, sostiene, se deshace de lo sobrante, permite que el cuerpo viva.

Entendemos el principio de realidad como explicación de que lo abyecto es verdadero, no verosímil; es tangible, no es un elemento abstracto.

Siempre afortunadamente quedarán resquicios de pensamiento libre para el hombre que los busque, aun desde la sociedad panóptica de control en la que vivimos.

⁵²⁵Hahn, Óscar.



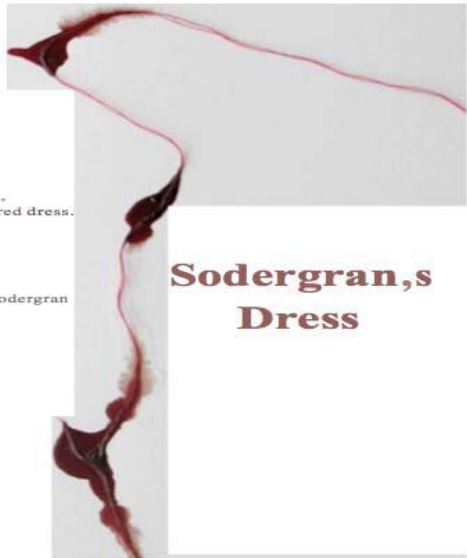
©Vanessa Tiegs. All rights reserved. Menstrala.com

Far
From the



On foot
I had to walk through the solasystems,
before I found the first thread of my red dress.
Already, I sense myself.
Somewhere in space hangs my heart,
sparks fly from it, shalng the ir,
to other reckless hearts.

— dith Sodergran



**Sodergran,s
Dress**

REDONDILLAS. Hombres

*Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:*

*si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si la incitáis al mal?*

*Combatís su resistencia
y luego, con gravedad,
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.*

*Parecer quiere el denuedo
de vuestro parecer loco
el niño que pone el coco
y luego le tiene miedo.*

*Queréis, con presunción necia,
hallar a la que buscáis,
para pretendida, Thais,
y en la posesión, Lucrecia.*

*¿Qué humor puede ser más raro
que el que, falto de consejo,
él mismo empaña el espejo,
y siente que no esté claro?*

Con el favor y desdén

*tenéis condición igual,
quejándoos, si os tratan mal,
burlándoos, si os quieren bien.*

*Siempre tan necios andáis
que, con desigual nivel,
a una culpáis por cruel
y a otra por fácil culpáis.*

*¿Pues como ha de estar templada
la que vuestro amor pretende,
si la que es ingrata, ofende,
y la que es fácil, enfada?*

*Mas, entre el enfado y pena
que vuestro gusto refiere,
bien haya la que no os quiere
y quejaos en hora buena.*

*Dan vuestras amantes penas
a sus libertades alas,
y después de hacerlas malas
las queréis hallar muy buenas.*

*¿Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada,
o el que ruega de caído?*

*¿O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga:
la que peca por la paga,
o el que paga por pecar?*

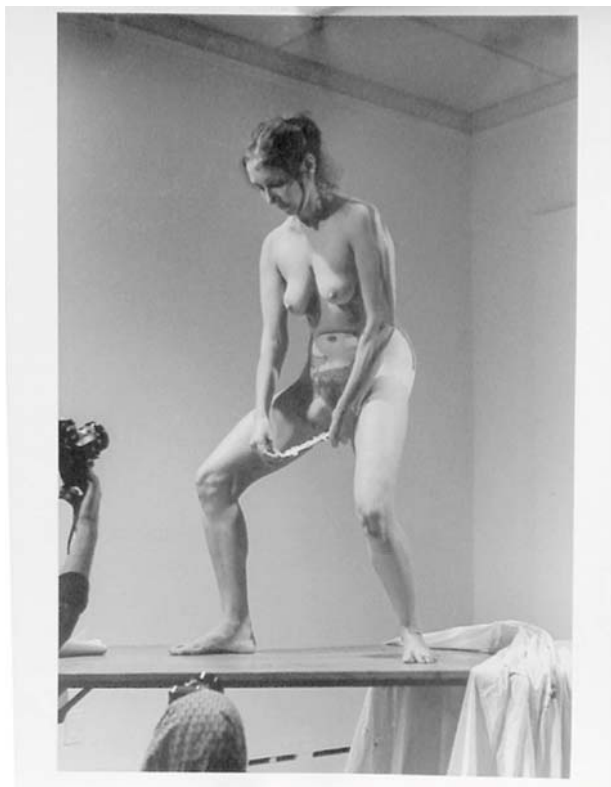
*Pues ¿para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.*

*Dejad de solicitar,
y después, con más razón,
acusaréis la afición
de la que os fuere a rogar.*

*Bien con muchas armas fundo
que lidia vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo.⁵²⁶*



⁵²⁶De la Cruz, Sor Juana Inés. *Poesía lírica*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2003, p. 222-224.



Pasamos a comentar la adaptación a los roles de género de la sociedad.⁵²⁷

En el libro de Juan V. Aliaga se estudia ampliamente este concepto, por ejemplo, se comenta que en la cartelística de guerra se aludía a que las mujeres no debían revelar secretos, haciendo referencia al rol de que las hembras hablan mucho. También advertían la indiscreción de un hombre, la valentía de la madre que se enfrenta a todo (en su función protectora) y la identificación de la patria con el regreso al hogar, con la mujer y la madre.

También se piensa en las mujeres como elemento destructivo:

*«suponen un peligro para la estabilidad y el dominio masculinos como Judith o Salomé».*⁵²⁸

⁵²⁷Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del s. XX*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 2007.

⁵²⁸Ibíd. p. 177.

Parafraseando a Juan Vicente Aliaga: «*La exaltación falócrata hinca sus raíces en una tradición patriarcal y militarista anterior que se perpetúa, incluso en las organizaciones de izquierdas mediante formas variadas de totalitarismo viril.*»⁵²⁹

Obviamente, siempre ha habido una problemática de género en la estructura social, sobre el cual se ha impuesto reinando siempre una hegemonía masculina. Pero la sociedad se reserva el derecho a cambiar la hegemonía en su conveniencia.

Cuando hacían falta mujeres en las trincheras, estas acudían, cuando se las quería hacer importantes, eso sí, previamente transformadas en seres misteriosos, de los cuales no fiarse. Verbigracia, véase Mata-Hari o Margaretha Geertruida Zelle o el agente H-21. (Todo ello, para acabar delante de un pelotón de fusilamiento).

Todas estas identidades para una sola mujer, acusada de ser agente doble, y trabajar para dos causas, la alemana y la francesa, en clara alusión a la volubilidad femenina, de las cuales se han hecho hasta frases cómicas míticas, como esta de Antonio de Curtis, el gran cómico napolitano Totò: “*La donna è mobile e io mi sento un mobiliere*”.

Como hemos tratado en profundidad con anterioridad en el tema “1.6. Sexualidad en la mujer e histeria”, cuando la mujer ha querido proclamar sus derechos de equidad con el hombre se la ha tachado de histérica, además de encontrar en la historia del arte una gran falta de artistas mujeres, en comparación con sus compañeros.

Volvemos a la idea de ruptura de Foucault para explicarlo. Por supuesto que estaban, pero en la creación ficticia de clasificación resultaban difíciles de ubicar, pero eran persistentes.

HUESO

*Curiosa es la persistencia del hueso
su obstinación en luchar contra el polvo
su resistencia a convertirse en ceniza
La carne es pusilánime*

⁵²⁹Ibíd. p. 167.

*Recurre al bisturí a unguentos y a otras máscaras
que tan solo maquillan el rostro de la muerte
Tarde o temprano será polvo la carne
castillo de cenizas barridas por el viento
Un día la picota que excava la tierra
choca con algo duro: no es roca ni diamante
es una tibia un fémur unas cuantas costillas
una mandíbula que alguna vez habló
y ahora vuelve a hablar
Todos los huesos hablan penan acusan
alzan torres contra el olvido
trincheras de blancura que brilla en la noche
El hueso es un héroe de la resistencia.⁵³⁰*

⁵³⁰Hahn, Óscar. *Apariciones profanas*. Madrid: Hiperión, 2002, p. 20.

SEGUNDA PARTE
Estudio y análisis de lo abyecto en los principales
movimientos artísticos. Ejemplos

1. Arte Prehistórico

Desde el arte Prehistórico podemos encontrar manifestaciones de arte con exaltación de los pechos y el sexo, pero ¿Podríamos estar hablando de arte abyecto?

Porque, según parece, lo que se considera abyecto depende de la sociedad y la política.

La figura más antigua conocida como la "*Fanny*" de Goldenberg del 3000 a. C. es una venus danzante cuyas formas asimétricas de los brazos, los senos, sugieren movimiento y vitalidad. Venus de *Dolni Vestonice* (c. 24000 a. C.), *Venus de Grimaldi* o *La Polichinela* (c. 20000 a. C.), *Venus de Laussel* o *Dama de la cuerna* (c. 23000-20000 a. C.).

Lo cual nos lleva a pensar que quizás la abyección forma parte de la vida, pero no en un sentido siniestro o desagradable, más bien de sentido cíclico.

No es la *Venus de Willendorf*⁵³¹ o la *Venus de Lespugue* una escultura que podría considerarse abyecta y más sabiendo que no tiene estabilidad, puesto que hay teorías que defienden que era introducida en la vagina como ritual de fertilidad. Un dato muy importante a tener en cuenta es que las venus encontradas son acéfalas, como si los senos y su sexo englobaran el concepto de mujer.

¿Pero estaríamos en lo cierto pensando que no se las puede catalogar de esa manera puesto que en aquel periodo esos rituales no eran considerados abyectos, simplemente porque no existía la convención de lo que era abyecto?

Podemos estar ante una manifestación contundente de que existe un marco: social, cultural, político y religioso para determinar qué es abyecto y qué no lo es. ¿Acaso no es cierto que necesitamos en el arte una clasificación por periodos artísticos, aún sabiendo que no es real, pero sí verosímil?

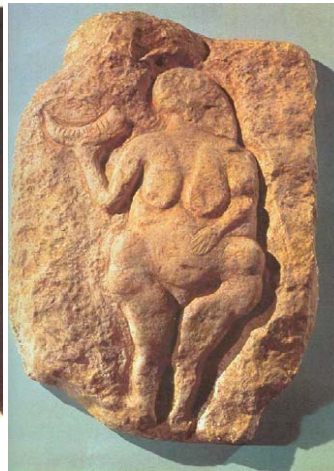
⁵³¹Rodríguez, Pepe. *Dios nació mujer*. Barcelona: Ediciones B., 1999.

Con ello pretendemos reflexionar, como sugiere Kristeva⁵³² en su libro *Semiotica II* "Lo artificial (lo diferente de lo natural, de lo real) y lo sobrepasa (nos señala más que lo real)".



Venus de Willendorf (c. 25000-20000 a. C.).

Venus de Dolni Vestonice (c. 24000 a. C.).



Venus de Laussel o Dama de la cuerna (c. 23000-20000 a. C.)

Venus de Grimaldi o La Polichinela (c. 20000 a. C.).

⁵³²Kristeva, Julia. *Semiotica II*. Espiral/ Ensayo, 2010, p. 21.

2. Arte Clásico

En el arte grecorromano podemos encontrar muchas manifestaciones de abyección y horror. En la mitología clásica, encontramos un amplio catálogo.⁵³³

«Saturno devora a sus hijos, Medea mata a los suyos, para vengarse del marido infiel, Tántalo cuece a su hijo Pélope y se lo ofrece en un banquete a los dioses para probar su perspicacia, Agamenón no duda en sacrificar a su hija Ifigenia para aplacar la ira de los Dioses, Atreo ofrece la carne de sus hijos a su hermano Tiestes, Egisto mata a Agamenón para quitarle la esposa, Clitemnestra, a la que luego matara su hijo Orestes, Edipo aunque sin saberlo, comete parricidio e incesto...»

Es un arte que está de acuerdo con la realidad, es realista. Contribuyeron a sentar las bases del pensamiento y el modo de vida de la civilización occidental. Pero es en el periodo helenístico, cuando en escultura podemos observar los temas relacionados con la muerte, la vejez *El Toro Farnesio o el Castigo de Dirce* representa el momento en el que los hijos de Antíope deciden castigar a Dirce, que había tratado cruelmente a su madre, arrastrándola con un toro hasta morir.



El Toro Farnesio o el Castigo de Dirce, perteneciente al periodo helenístico de la escultura griega y realizada por Apolonios y Tauriscos.

⁵³³Umberto Eco. *Historia de la Fealdad*. Debolsillo, 2011, p. 34.

El *Hermafrodita Tumbado*; la cara y la espalda son femeninas, mientras que los órganos genitales, son masculinos.



Detalle de la espalda del *Hermafrodita*



Anciana ebria. La Escuela de Alejandría



Leda copulando con el Cisne.

Pan dios de la naturaleza fecundando una cabra.⁵³⁴

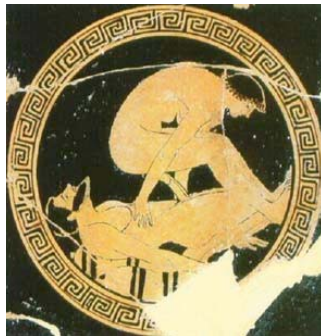


⁵³⁴“Sexo en el mundo clásico”, *Misterios de la Arqueología y del pasado*. Año 2 / nº 16, 1998.



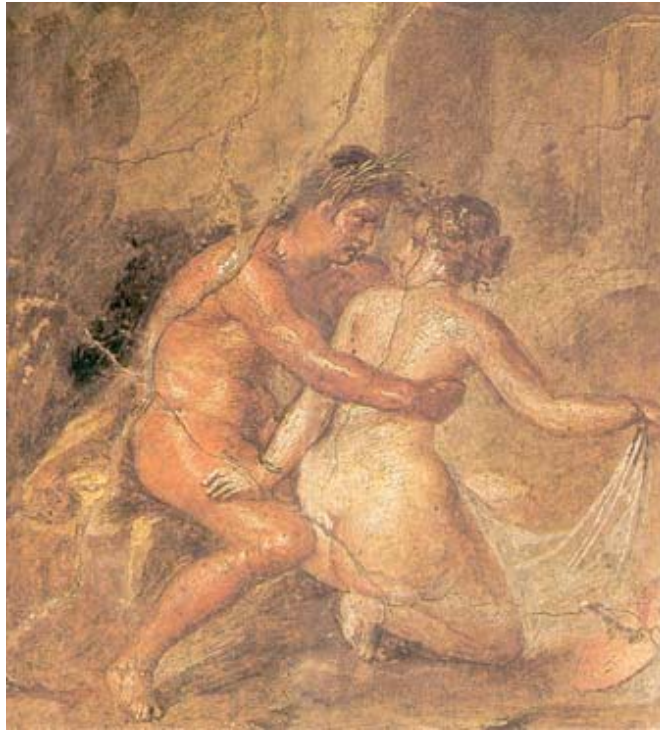
Banda decorativa de una copa de vino, del taller Nikosthenes
(siglo VI a. C.)

Copa con motivos en color rojo, realizada por el pintor Dokimasia
(485-480 a. C.)



Copas: copa de plata del periodo de Augusto a finales del siglo I a. C. (Museo de Atenas).

Sátiro y Ménade, fresco de la Casa de los Epigramas de Pompeya.



3. Baja Edad Media (900-1400)

En el Medievo, Buenaventura de Bagnoregio nos decía: *“que la imagen del diablo se vuelve bella, si representa bien su fealdad.”*⁵³⁵

En el Románico podemos encontrar prolijas representaciones de parejas copulando, parejas que se miran entre sí o al espectador enseñando su sexo, en portadas de catedrales. Podría tratarse de una interpretación explicando que la divinidad se encuentra dentro y lo obsceno fuera.

Pero pronto se refuta, por la existencia de figuras en el interior del templo. Jaime Nuño nos ejemplifica perfectamente esta afirmación:

*«En la iglesia cántabra de Villanueva de la Nía, una mujer exhibicionista mira a los feligreses desde el arco triunfal y otra al sacerdote, mientras que en Santillana del Mar, también dentro del templo de esta importantísima colegiata, hay una clara escena en que la mujer acaricia el pene de descomunales proporciones de su amante. Si fuese una condena del pecado, como mantienen Serrano Fatigati o Lampérez, o Caro Baroja: “más producen curiosidad por el vicio que respeto por la virtud”».*⁵³⁶

Otro hecho que deberíamos contemplar, sería que en el medievo no existían grandes espacios en la vivienda, por lo que el sexo no se vivía de forma pudorosa, puesto que no había espacio físico para la privacidad.

La teoría más aceptada es de condena de actitudes pecaminosas además de la ejemplificación de castigos infernales. O en sentido apotropaico (del griego αποτρέπειν, *apotrépein* = alejar, se atribuye a objetos que nos alejan del mal).

Existe una figura denominada sheela-na-gig, que sonrío al espectador; mientras con ambas manos se abre la vagina.⁵³⁷

Se encuentran mayoritariamente en iglesias y castillos de Gran Bretaña e

⁵³⁵Umberto Eco. *Historia de la Fealdad*. Debolsillo, 2011.

⁵³⁶Nuño, Jaime: “Sexo y arte románico”. Babelia, suplemento literario. *El País* 1/01/2012.

⁵³⁷Devereux, Georges. *Baubo, la vulva mítica*. Materias: Mujeres y culturas, 1984.

Irlanda, podemos encontrar una muy destacada en Kilpeck Herefordshire (Inglaterra). Aunque las encontramos especialmente en Francia, España, Gran Bretaña y Noruega.

Esta representación no tiene claro el significado. Se barajan diferentes teorías entre las cuales se dice que era una diosa pagana, en concreto, la representación de “Diosa Madre” o un aviso contra la lujuria.

Esta teoría esta avalada por encontrar muchas de estas estatuas en la ruta del Camino de Santiago y la última de ellas como protectora contra el mal; esta última poco avalada por los especialistas.



Pareja de canecillos impúdicos
San Pedro de Cervatos (Cantabria) – Pareja de canecillos impúdicos



Mujeres Obscenas. Canecillos de Villanueva de la Nía (Valderredible – Cantabria)
y de San Miguel
de Cornezuola (Valle de Manzanedo - Burgos).



Canecillos impúdicos

El arte gótico, acuñado por Giorgio Vasari como “arte de los godos o de los bárbaros”, en clara alusión a la contraposición al arte clásico.

Es la época en que las universidades y las órdenes religiosas monásticas florecen como el Cister. Además de las órdenes mendicantes como franciscanos

y dominicos. También en este periodo se produce la acentuación de los conflictos y las disidencias (revueltas populares, herejías, desarrollo y crisis de la escolástica, Cisma de Occidente).

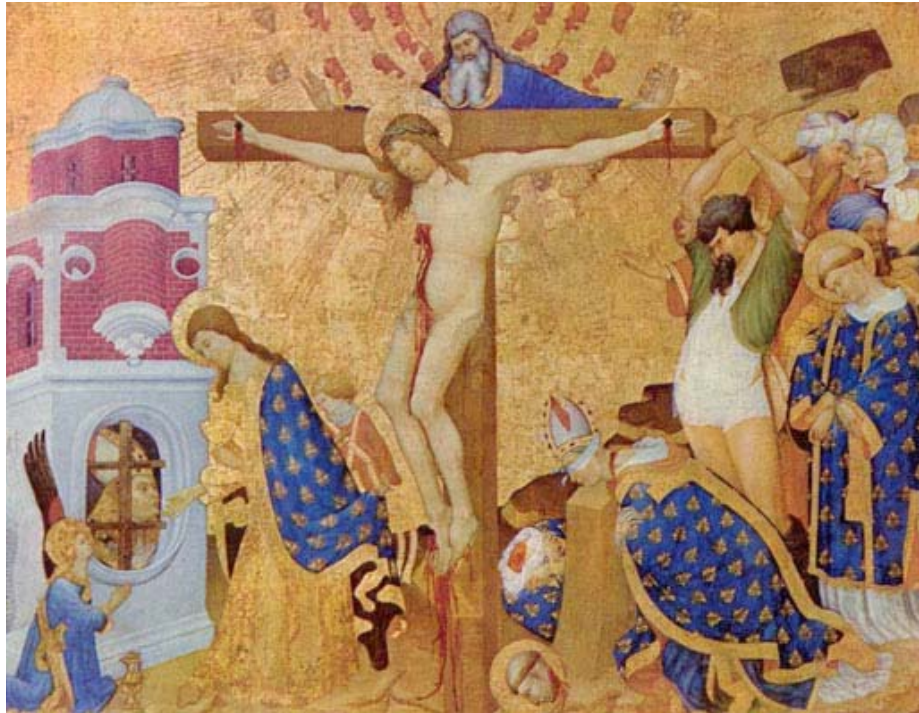
La plasmación del cuerpo más humano que divino, dejándo demostrar emociones como placer, dolor, ternura, enojo... Rompiendo así el hieratismo y formalismo románicos. Temas oscuros y una intensa emoción se vieron cada vez más acentuados en el arte gótico tardío.



Simone Martini, *Crucifixión*.1333, temple sobre Tabla (24,5 x 15,5 cm). Antwerp Museum of Fine Arts

Simone Martini fue uno de los grandes pintores del Trecento en Italia.
A un creyente de una religión no occidental le parecería abyecto la imagen

de un Cristo colgado, clavado en la cruz, flagelado y ensangrentado, mientras que para un católico es una representación de redención.⁵³⁸ Los temas patéticos se prodigan, la representación de martirios, la Piedad, los Cristos sangrantes, los esqueletos roídos por gusanos, etc., son habituales.



Henri Bellechose, *La Última Comunión y martirio de San Denis*, (h. 1415-1445), temple y pan de oro sobre lienzo, (montado sobre tabla), 162 × 211 cm, Louvre, París

En esta imagen podemos observar claramente la decapitación del obispo, y los clavos sangrantes de Cristo.

En la siguiente imagen observamos la decapitación del general *Holofernes*, por la viuda ebrea *Judit*, para salvar a su pueblo de la dominación extranjera.

La crítica a la hora de comentar el cuadro no ha podido soslayar la autorepresentación psicoanalítica a modo de liberación por la pintora.

⁵³⁸Eco, Umberto. *Historia de la Fealdad*. Debolsillo, 2011, p. 10.

Artemisia Gentileschi fue violada por Agostino Tassi⁵³⁹, a quién le fue impuesta una pequeña amonestación.

La pintora retiró los cargos⁵⁴⁰ bajo tortura, la amenazaron con el aplastamiento de los dedos pulgares, que para la pintora hubiera sido un daño todavía mayor. La obra nos muestra una gran crudeza y realismo, además de una gran saña. Sin ninguna duda, la artista se cobró su “vendetta”.

Judit no cierra los ojos ante la decapitación. Este cuadro representa una escena bíblica; si ponemos atención veremos que la espada está en forma vertical, convirtiéndose en una cruz. La imagen de la decapitación encierra una castración y un nacimiento.

El escorzo tan forzado de los brazos nos recuerda la posición de los muslos en el alumbramiento. La mano de Judit esta guiada por Dios para salvar a su pueblo. En la época generó un gran revuelo que el cuadro hubiera sido pintado por una mujer.

⁵³⁹Menzio, Eva. *Artemisia Gentileschi: Lettere precedute da Atti processo per stupro*, Abscondita nella collana “Carte d’Artisti”, n° 55, Milano: 2004, p. 25-26.

⁵⁴⁰Existe una amplia bibliografía donde se narra el proceso del juicio, sobre todo escrita por Roberto Contini y Gianni Papi.



Artemisia Gentileschi, *Judith y Holofernes*, 1595. Óleo sobre lienzo, 145 x 195 cm, Galleria Nazionale diArteAntica, Palazzo Barberini, Roma



Martin, Van Heemskerck, *Judith and Holofernes*, 1560. Pluma y tinta marrón oscuro y marrón claro sobre lápiz negro, incisión para la transferencia, 70 x 90 cm. The Getty Museum, Los Angeles

Nos resulta curioso observar en esta imagen que la figura de Judith contenga rasgos de bestia; sus vestiduras tienen aspecto de escamas de reptil. Es una alegoría que nos recuerda a la asociación de la mujer con la naturaleza y al hombre con la razón. También se nos presenta a la mujer como diablesa. En la Edad Media se la consideraba como el mismísimo diablo.

La empuñadura de la espada, sin duda, tiene reminiscencias infernales, al igual que la morada donde se encuentra el cuerpo decapitado. Nos transporta al Apocalipsis bíblico de la mujer y el dragón:

Ap, 12-3 "Apareció un dragón rojo enorme, con siete cabezas y 10 cuernos y siete turbantes en las cabezas. Con la cola arrastraba un tercio de los astros del cielo y los arrojaba a la tierra."⁵⁴¹

En esta imagen se ofrece una visión de la mujer como castradora, devoradora y

⁵⁴¹Ibid. p. 2310.

decapitadora del hombre; en este caso, el general Holofernes.

Se presenta a la mujer como manipuladora mediante sus encantos.

La mitología griega está plagada de ejemplos: el canto de las sirenas que llevaba a los hombres a su destrucción, Helena es quien produce la guerra de Troya, la Esfinge, Medusa, Harpías y Vampiras; la bestia más bella.⁵⁴²

El binomio que identifica al hombre con el bien y a la mujer con el mal ha estado siempre presente, sobre todo en la Biblia, especialmente en el Génesis y el Apocalipsis, donde se la representa como bestia, serpiente o prostituta.

Si nos fijamos en la imagen, la indumentaria de Judith nos recuerda las escamas de un animal. La cola del vestido, bien puede ser entendida como la cola del dragón.

Las siete diademas las observamos en las ornamentaciones de la tienda de campaña. Los diez cuernos están repartidos por toda la imagen: dos en la cabeza de Judith, y los demás se generan si unimos las líneas visuales de las tiendas de campaña.

La imagen al fondo del cuerpo decapitado nos recuerda claramente la imagen de un parto.

⁵⁴²En el libro de Pilar Pedraza titulado *La bella: Enigma y Pesadilla* encontramos un análisis pormenorizado de cómo han sido vistas las mujeres en el binomio bella-bestia.

En la Edad Media se la consideraba una bruja o directamente la imagen del mal, a quien la Inquisición quemaba en la hoguera. Especialmente a finales del S. XIV cuando los monjes inquisidores dominicos Heinrich Institoris y Jacob Sprenger en 1486 escribieron el *Malleus Maleficarum*⁵⁴³ del latín "El Martillo de las Brujas."⁵⁴⁴



En él se detallaba cómo las brujas hacían pactos, hechizos, cópulas con el Diablo, degollaban niños, adoraban animales y mantenían relaciones sexuales no convencionales.

Se trataba de un libro misógeno dónde se relatava que las mujeres eran más débiles y por ello eran presa más fácil para el diablo.

La mujer es hermosa pero resulta mortífera. Engaña y es lujuriosa por su naturaleza.

En este libro se narra cómo las brujas eran capaces de quitarle la capacidad

⁵⁴³El Papa Inocencio VIII dió ordenes al Santo Oficio de perseguirlas y aplicaban con saña este texto.

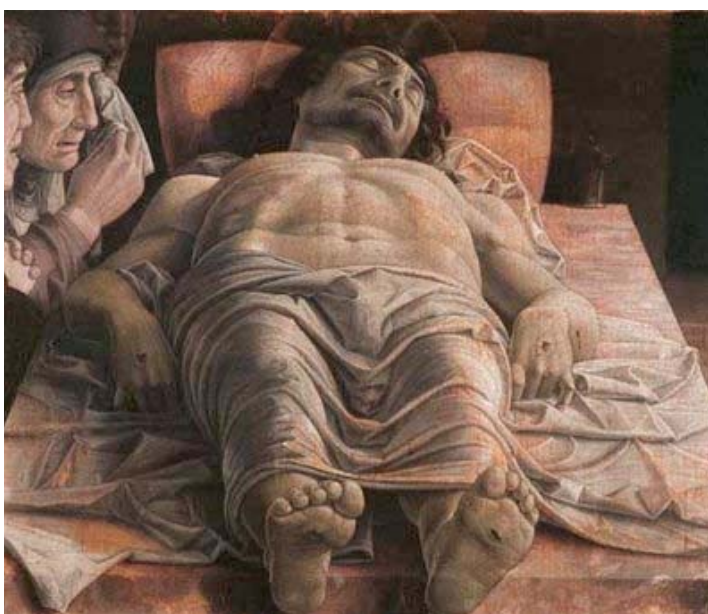
⁵⁴⁴Véase el texto de Mar Rey titulado *Los libros malditos*, el capítulo 2 "*Malleus Maleficarum*" EDAF, Madrid, 2005.

reproductiva y la virilidad al hombre.

Cruels y sanguinarios fueron especialmente los juicios de Brescia (Italia) y Nuremberg (Alemania).

Es un libro muy importante porque es la primera vez que aparecen aunados el derecho penal y el crimen, más concretamente, la tipología criminalística.

4. Edad Moderna (1400-1800)



Andrea Mantegna, *Cristo muerto*, 1500. Óleo sobre lienzo, 66 × 81 cm, Pinacoteca de Brera, Milán

En esta obra pictórica⁵⁴⁵ del Renacimiento encontramos un cadáver sobre una mesa funeraria. Al fondo se aprecia un vaso con ungüentos para el embalsamamiento.

El *Cristo Muerto* es la *magnum opus*⁵⁴⁶ de Mantegna.

Estamos ante un cuerpo caído, (*cadere*- cadáver) en terminología de Kristeva:

*"El cadáver -visto sin Dios y fuera de la ciencia- es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida."*⁵⁴⁷

El Cristo muerto es una figura humana, no divina. Es una demostración de la

⁵⁴⁵Véase la fotografía y la obra única en *De Pictura. En defensa de la belleza*, de Felipe Garín y Facundo Tomás. Torrent: EMAT. Espai Metropolità d'Art de Torrent, 2010; p. 28-29.

⁵⁴⁶Esta terminología se utilizaba en el lenguaje hermético de los alquimistas para lograr la piedra filosofal.

⁵⁴⁷*Ibid.* p.11.

anatomía humana inerte, que sitúa el sexo del cadáver en la parte central del cuadro.

Nunca antes en la historia del arte se había representado un escorzo tan forzado y tan bien estudiado anatómicamente utilizando la perspectiva lineal con una ligera inclinación hacia la izquierda.

Los brazos y las piernas son angulosos y con laxitud a pesar del *rigor mortis*.

El tratamiento de la figura es escultórico, la utilización del cromatismo está supeditada a la construcción de la figura.

La figura principal está acompañada por la Virgen María, San Juan Evangelista y una tercera figura, que no se identifica. Esta figura podría ser asociada a María Magdalena.



Hieronymus Bosch. "El Bosco" tríptico,
Óleo sobre tabla, 220 cm x 390 cm (panel central). Museo del Prado, Madrid



El Jardín de las delicias, tríptico (1503-04). Óleo sobre tabla (220 x 195 cm).

*El Jardín de las Delicias*⁵⁴⁸ es, sin ninguna duda, un cuadro perteneciente al Renacimiento, cargado de simbología abyecta y nos permite señalar uno de los mejores ejemplos del arte abyecto puesto que está en el límite de lo asimilable.

Encontramos reminiscencias de la terminología utilizada en el Levítico, como reptiles, anfibios, insectos. (Lev. 11, 21)

“Todo animal acuático que no tiene escamas y aletas, tenedlo por inmundo.”

Ubicado en la sala 56 A del Museo del Prado en Madrid, es junto con las *Meninas* de Velázquez, la obra más visitada.

El Bosco gozó de gran éxito en vida y sigue despertando inquietud siglos después.

Era un artista que pintaba para la élite de Bruselas.

⁵⁴⁸Ayala, Francisco. *El Jardín de las Delicias*. Madrid: Círculo de Lectores, 1991.

El pintor nos cuenta algo que no entendemos, puesto que se sitúa en el límite del entendimiento y, por ello, es sin ninguna duda abyecto.

Citando a Kristeva: *“Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras, esbozos de mi cultura”*⁵⁴⁹ *“La abyección misma es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y pulsiones”*⁵⁵⁰

Se cree que el cuadro es una representación del mundo de los sueños y de parábolas bíblicas. Encontramos este texto en la Biblia: Gn 6, -3 Pecado de los hombres.

“Pero el Señor se dijo:

–Mi aliento no durará por siempre en el hombre; puesto que es de carne no vivirá más de 120 años”.

En aquel tiempo- es decir, cuando los hijos de Dios se reunieron a las hijas del hombre y engendraron hijos- habitaban la tierra los gigantes- se trata de los famosos héroes de antaño-. Al ver el Señor que en la tierra crecía la maldad del hombre y que toda su actitud era siempre perversa, se arrepintió de haber creado al hombre en la tierra, y le pesó de corazón.

Y dijo el Señor:

*–Borraré de la superficie de la tierra al hombre que he creado; al hombre con los cuadrúpedos, reptiles y aves, pues me arrepiento de haberlos hecho.”*⁵⁵¹

E incluso se piensa que el Bosco imagina ese paraíso perdido que sería la vida, si no se hubiese producido el Pecado Original. Este texto lo encontramos en la Biblia en el Génesis 2, El paraíso.

“Cuando el Señor Dios hizo tierra y cielo, no había aún matorrales en la tierra, ni brotaba hierba en el campo, porque el Señor Dios no había enviado lluvia a la tierra, ni había hombre que cultivase el campo y sacase un manantial de la tierra para regar la superficie del campo. Entonces el Señor Dios modeló al hombre de arcilla del suelo, sopló en su nariz aliento de la vida, y el hombre se convirtió en ser vivo.

El Señor Dios plantó un jardín en Edén, hacia oriente y colocó en él al hombre que había modelado. El Señor Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles hermosos de ver y

⁵⁴⁹Ibid. p. 9.

⁵⁵⁰Ibid. p. 18.

⁵⁵¹Ibid. p. 74.

*buenos de comer; además, el árbol de la vida en mitad del jardín y el árbol de conocer el bien y el mal.*⁵⁵²

Gn, 2-19: "Entonces el Señor Dios modeló de arcilla todas las fieras salvajes y todos los pájaros del cielo, y se los presentó al hombre, para ver que nombre les ponía.

*Y cada ser vivo llevaría el nombre que el hombre le pusiera. Así, el hombre puso nombre a todos los animales domésticos, a los pájaros del cielo y a las fieras salvajes.*⁵⁵³

El Bosco recrea en esta obra maestra unas combinaciones de bestias-animales. En tipología de Kristeva, un "híbrido-mixto" que perturba.

Las aguas representadas en los estanques son lúgubres, no están limpias, representando el pecado o que todo nace del cieno, según Oparín.

Hay toda clase de representaciones sexuales entre plantas, animales y humanos. En este último caso homosexuales y heterosexuales.

Aunque los cuerpos solo se diferencian por los genitales masculinos y los pechos en el caso femenino.

Hay moluscos y peces incluso más grandes que los seres humanos. Sobre esto se ha teorizado mucho, se cree que el autor conocía *Stultitiae Laus (El Elogio de la locura)*, de Erasmo de Rotterdam.

El autor nos sumerge en el juego de la sublimación, no existen límites, los personajes se encuentran invertidos, cambiados, alterados, sometidos a hibridaciones varias.

Alejandro Vergara, jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del Museo Nacional del Prado y Javier Tejada, catedrático de Física de la Universidad de Barcelona, comentan el tema "Física: Creación del Universo"⁵⁵⁴ en relación con *El Jardín de las Delicias* de El Bosco, demostrándose así la polisemia de la obra, que es una anfibología en sí misma. (Hacemos esta diferenciación puesto que una polisemia no es siempre una anfibología.)

⁵⁵²Ibid. p. 68.

⁵⁵³Ibid. p. 69

⁵⁵⁴Véase *Otros ojos para ver el Prado*, proyecto realizado en colaboración con FECYT, el GISME y el Museo Nacional del Prado. [En línea] [http:// www.youtube.com](http://www.youtube.com) (Consulta: 13/07/2013).

Una anfibología puede dar lugar a importantes errores de interpretación si se desconoce el contexto discursivo del enunciado anfibológico; también suele ser un recurso para sofisticar.

Una característica casi constante de las anfibologías es la ambigüedad.

En palabras de Alejandro Vergara: *“no por incomprensible deja de ser fascinante”*.

Esta afirmación encuentra apoyo en la semiótica con el uso de los criptolexemas, entidades lingüísticas carentes de significado pero que despiertan placer estético en el lector.

Esta obra se trata de un tríptico⁵⁵⁵, pero nunca se colocó en una iglesia. Pertenecía a una colección privada, más concretamente la del Príncipe de Orange de los Nassau en Bruselas.

Cuando está cerrado se observa la creación del mundo y se lee una frase de los salmos del rey David: IPSE DIXIT ET FACTA S(U)NT / IPSE MAN(N)DAVIT ET CREATA S(U)NT, que significa *«Él lo dijo, y todo fue hecho. Él lo mandó, y todo fue creado»*.

La imagen representa el tercer día de la creación del mundo. Es una esfera transparente de tierra rodeada por agua que encuentra apoyo en la creación de la Biblia. Sal 104,6

“Y dijo Dios:

Que exista una bóveda entre las aguas, que separe aguas de aguas.

E hizo Dios la bóveda para separar las aguas de debajo de la bóveda, de las aguas de encima de la bóveda. Y así fue.

Y llamó Dios a la bóveda cielo. Pasó una tarde una mañana: El día segundo

Que se junten las aguas de debajo del cielo en un solo sitio, y que aparezcan los continentes. Y así fue. Y llamó Dios a los continentes tierra y a la masa de las aguas la llamó mar.”⁵⁵⁶

⁵⁵⁵Véase *Los grandes genios del arte*, nº 25 Unidad Editorial, S.A., 2005. El texto de Juan Antonio Ramírez *El Bosco: “futurible divino y paraíso invertido”*.

⁵⁵⁶Ibid. p. 68.

Cuando se abre se observan tres escenas. Mucho se ha escrito sobre su secuencia narrativa, que los críticos han establecido por lógica de izquierda a derecha.

En el panel izquierdo se representa el Génesis y el Jardín del Edén. En el panel central la lujuria y en el panel derecho, el infierno, suponiendo que se deba seguir ese orden de lectura.

En el panel central aparecen frutas gigantes como representación sexual. En el medievo “coger la fruta” significaba tener relaciones sexuales.

Las pompas o alambiques que aparecen junto a los personajes representan el pecado.

En el centro del jardín hay un lago, que simboliza la eterna juventud, alrededor hombres y mujeres montan a caballo, representación del acto sexual.

En la esquina inferior derecha se ve a Eva y Adán en una cueva después de ser expulsados del Paraíso y señala a Eva haciéndola culpable del pecado.

En la tabla derecha, perteneciente al infierno, el cromatismo es más oscuro y se observa un cuchillo con dos orejas, representación del falo.

Un hombre-árbol con el tórax abierto trata de esconder sus llagas de la sífilis, enfermedad producida por las relaciones sexuales.

También hay jugadores siendo torturados por demonios, que simbolizan el vicio.

En primer plano hay un hombre con cabeza de animal que simboliza a Satanás; se los come y luego los defeca.

Se observan instrumentos musicales, por ejemplo, la gaita que representaría la homosexualidad.

En el panel izquierdo está el jardín del Edén, y Jesucristo con Adán y Eva junto a una palmera en representación del árbol del bien y del mal. Con una culebra enrollada Satanás y al fondo, la fuente de la vida.

La iconología católica está plagada de imágenes de flagelaciones, desmembramientos, torturas varias.

Los mártires se ofrecen como chivo expiatorio de la época. Se les acusa de todas las calamidades sucedidas en el Imperio Romano.

Los rumores públicos los culpaban de antropofagia e infanticidio. Pero eran los paganos los que tiraban los niños al Tevere, aquellos que no habían sido reconocidos o vendidos como esclavos.

De hecho los cristianos utilizaban las catacumbas además de como lugar de enterramiento para esconderse de las persecuciones en épocas difíciles. Por eso, se conocía a los católicos como la Iglesia de las catacumbas, v. g. Las catacumbas de S. Calisto en Roma.

Hasta que cesara la persecución con Constantino no sabemos cuántos mártires hubo, principalmente porque no sabemos cuántos habitantes tenía el Imperio.

La mayoría de los mártires corresponden al siglo III.

Y encontramos bibliografía sobre Las Actas de los Mártires⁵⁵⁷, lo sabemos por la carta de S. Policarpo de Esmirna, quemado en Roma a principio del siglo II.

Entre los mártires hay esclavos, nobles e incluso niños.

Decio y Valeriano los persiguieron duramente, pero fue en el siglo IV, con Diocleciano, cuando se realizó con más saña.

No todos los cristianos soportaron las persecuciones.

Otra vez encontramos la tipología de Kristeva (caer-cadere).

Cartuliano decía que *“la sangre de los mártires es semilla de los nuevos cristianos”*.

Otra aseveración dentro de la teoría de nuestra autora, los fluidos como constructores de vida.

⁵⁵⁷ Véase *Atti dei Martiri*, a cargo de Giuliana Caldarelli, Edizioni Paoline, 2ª ed., reimpr., 1996. También se pueden consultar en los Archivos Vaticanos.



Alejo Fernández. *La Flagelación de Cristo*. Óleo sobre tabla (1510, 42 x 35 cm),
Museo del Prado

En el cuadro se ve a un hombre atado (Jesús) con cuerdas gruesas y resistentes. Las manos por detrás del cuerpo, quedando así, casi suspendido de la parte alta de la columna. De esta manera quedaba inutilizado, para que no pudiera defender algunas partes del cuerpo con los brazos, y también para que no se desvaneciera.

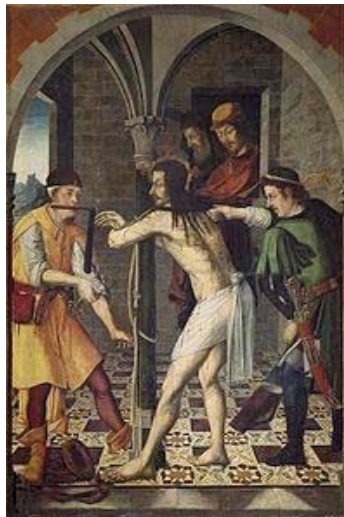
A su alrededor soldados romanos flagelándolo.

En la parte superior izquierda, hay personas observando el castigo, al igual que Poncio Pilato sedente, elevado del vulgo.

El instrumento utilizado para la flagelación fue el *flagrum taxillatum*, que se componía de un mango corto de madera, en el que había fijadas tres correas de cuero de unos 50 cm, y cuyas puntas tenían dos bolas de plomo alargadas, unidas entre ellas.

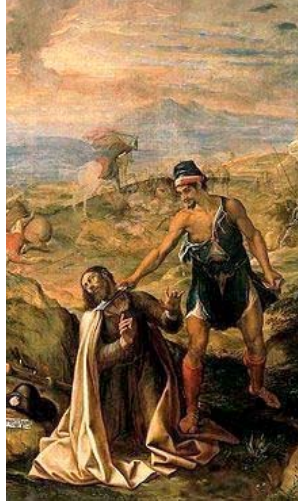
El número de latigazos, según la ley hebrea, era de 40, pero ellos por escrúpulos de sobrepasarse, daban siempre 39. Pero Jesús fue flagelado por los romanos, en dependencia militar romana, por tanto *more romano*, es decir, según la costumbre romana, cuya ley no limitaba el número. Solo estaban obligados a dejar a Jesús con vida, por dos razones: una, para poder mostrarlo al público para que este se compadeciera (era la intención de Pilato), y la otra, para que en caso de condena a muerte, llegara vivo al lugar de suplicio y crucificarlo vivo: era la ley.

Si esto no fuera entendido como La Pasión de Cristo, para redimir al mundo del pecado y desde un punto de vista católico, es lo más abyecto que se pueda representar: un cuerpo lleno de heridas, ensangrentado, sobre el cual están infringiendo una violencia brutal.



Rodrigo, De Osona. *La Flagelación* (hacia 1500). Óleo sobre tabla (128 x 84 cm).
Museo del Prado, Madrid.

Estamos ante otra flagelación, pero el grado de dramatismo es menor, en comparación con la anterior. La posición de Jesús es poco natural. Esta imagen no nos resulta tan abyecta como la anterior.



Navarrete el Mudo: *Degollación de Santiago*, 1571. Óleo sobre lienzo (340 x 210 cm), Monasterio del Escorial, Madrid

La palabra “mártir” viene del (griego *martyr*, testigo), y aparece en el Nuevo Testamento aludiendo a los que fueron testigos directos de la vida y resurrección de Jesús y a los que sellaron su testimonio con su sangre.

Al pintor riojano renacentista le fueron encargados por Felipe II algunos lienzos para la basílica de El Escorial, entre ellos, la *Degollación de Santiago*.

Cuando el verdugo le pasa la espada por la garganta, el apóstol comienza a morir; es un cuadro muy realista. Tiene las palmas de la mano abiertas, aceptando el martirio ordenado por Herodes Agripa I, rey de Judea.

Es un cuadro al estilo de la escuela veneciana, con una ambientación atmosférica. Además de un cromatismo, vívido y luminoso, de una pincelada suelta, esta obra es tremendamente abyecta, pues la escena refleja perfectamente la tipología de Kristeva:

*“Me encuentro en los límites de mi condición de viviente de esos límites se desprende mi cuerpo como viviente.”*⁵⁵⁸

⁵⁵⁸Ibid. p. 68.

En la colección de los «primitivos valencianos» la que más renombre ha dado al Museo de Bellas Artes de Valencia, encontramos una variada representación.



Joan Reixach, *Martirio de Santa Catalina*, (h. 1450). Temple sobre tabla.
Museo San Pío V, Valencia

En esta tabla gótica con estilo flamenco que tiene una concepción espacial del medievo, pero con una representación más humana y con el fondo dorado, se observa cómo esta mártir cristiana del siglo IV es torturada con una máquina conformada por unas ruedas guarnecidas con cuchillas afiladas. Las ruedas se rompieron al tocar el cuerpo de Catalina, quien salió ilesa. No se observa en el cuadro pero después la decapitaron.

¿Qué puede haber más abyecto que una tortura a una mujer, un niño o un anciano?



Maestro de Artés, *Juicio Final con San Miguel* (1470 – 1490). Óleo sobre tabla, 200 x 137 cm, San Pío V, Valencia

Jefe de los Ejércitos de Dios, por eso, en el arte se le representa como un ángel con armadura de general romano, amenazando con una lanza o espada a un demonio o dragón.

A San Miguel se le opone el demonio que, de forma siempre tramposa, trata de que el platillo de su lado tenga mayor peso, y de ese modo llevarse las almas al infierno.

Esta tabla de estilo gótico flamenco y fondo dorado representa el Juicio Final. En el modelo flamenco, encontramos un San Miguel alado que ocupa el segundo punto focal bajo el trono de Dios, desempeñando la psicostasia, o pesaje de almas.

A diferencia de la composición flamenca, el arcángel aparece armado, sometiendo con su báculo a Satán, imagen de la justicia divina.



Bartolomé Bermejo, *La Piedad Desplá*, 1490. Temple sobre tabla (172 x 189 cm),
Catedral de Barcelona

Este cuadro es un tríptico que podemos enmarcar en la pintura gótica del siglo XV⁵⁵⁹, dentro de la tendencia hispano-flamenca.

La obra fue un encargo del canónigo arcediano Luis Desplá para su capilla privada, representado a nuestra derecha sin afeitarse y conmovido por la escena. En el marco original se lee esta inscripción:

«OPVS. BARTHOLOMEI. VERMEIO. CORDVBENSIS. IMPENSA. LODOVICI.
DE. SPLA. BARCINONENSIS. ARCHIDIACONI. ABSOLUTUM. XXIII.
APRILIS. ANNO. SALVTIS. CHRISTIANA (E). MCCCC. LXXXX.

⁵⁵⁹*Retrotabulum, Estudis d'Art medieval*, Núm. 1. Gener 2012, ISSN: 2014-5616.

Así, san Jerónimo, vestido de cardenal representado junto a su fiel león a los pies, confirma su santidad gracias a la dedicación de su vida a Dios y tiene entre sus manos el bien más preciado de sus servicios al Señor, la traducción del hebreo al latín que él hizo de la Biblia, la Vulgata.

Lo sitúa sobre la gruta en la que el eremita residió.

Aparece sosteniendo un libro, en el que aparecen los versículos de Lucas, que nos remiten al siguiente pasaje: *“et ecce vir nomine Ioseph qui erat decurio vir bonus et iustus 23.51 hic non consenserat consilio et actibus eorum ab Arimathia civitate Iudaeae qui expectabat et ipse regnum Dei 23.52 hic accessit ad Pilatum et petiit corpus Iesu”* (Llegó entonces un miembro del Consejo, llamado José, hombre recto y justo, 23:51 que había disentido con las decisiones y actitudes de los demás. Era de Arimatea, ciudad de Judea, y esperaba el Reino de Dios. 23:52 Fue a ver a Pilato para pedirle el cuerpo de Jesús).⁵⁶⁰

La Virgen está sobre una piedra sosteniendo a su hijo muerto, con cara de consternación.

Hay un jinete a caballo blanco que es José de Arimatea, que dió su sepulcro para enterrar el cuerpo de Jesús.

Tras los rayos del nimbo de la Virgen se ve a un jinete señalándolo, que es Nicodemo.

El cuerpo de Jesús, con las heridas sangrantes y la expresión cadavérica de sufrimiento, nos traslada a una representación verdaderamente abyecta.

⁵⁶⁰Ibíd. p. 42.



Sebastiano del Piombo, *El martirio de Santa Ágata*, 1520. Óleo sobre tabla, 132,5 x 178 cm. Palazzo Pitti, Firenze

Santa Águeda o Ágata de Catania, consiedada protectora de las mujeres, es el ejemplo de otra virgen y mártir católica. De familia noble y rica, además de admirada por su tremenda belleza.

El senador Quintianus, en venganza por no conseguir sus placeres, la envía a un lupanar, pero ella conserva su virginidad.

Quintianus ordenó que torturaran a la joven y que le cortaran los senos. La respuesta de la que posteriormente sería santa fue: *"Cruel tirano, ¿no te da vergüenza torturar en una mujer el mismo seno con el que de niño te alimentaste?"*.

La tiraron sobre carbones al rojo vivo y fue revolcada en la ciudad de Catania, Sicilia.

Este cuadro es verdaderamente abyecto tanto por la temática como por la representación que, simplemente de pensar en el martirio nos genera repulsión.



Vicente Masip, *Martirio de Santa Inés*, 1540. Óleo sobre tabla, Diámetro: 58 cm, Museo del Prado, Madrid

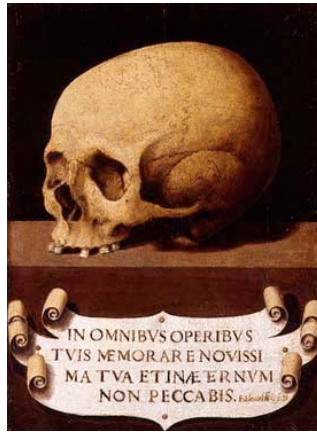
Al igual que Ágata era de una familia noble y rica, Inés era romana y su martirio se puede encontrar en *Las Actas*; se la sepulto en la Via Nomentana.

Fue juzgada y sentenciada a vivir en un lupanar, en la época de Diocleziano donde, permaneció virgen.

Según las *Actas* de su martirio fue condenada a la hoguera, pero las llamas no tocaron su cuerpo. El verdugo intentó que renegase de su creencia, a lo que ella se negó.

En este tondo del Renacimiento se observa la tremenda imagen del verdugo esperando órdenes del rey para decapitarla, mientras que la Santa mira en la

misma dirección que el cordero, al cielo. En la representación aparece con un cordero debido a su nombre: Agnus, “cordero” en latín. Además de representar su condición de virgen, los ángeles le bajan la corona y la palma para acreditar su condición.



Juan Vicente Masip, JUAN DE JUANES, *Calavera (Memento Mori)*, 1540. Óleo sobre tabla, Museo de Bellas Artes de Valencia, San Pío V

Memento Mori «*Recuerda que morirás*».

El mensaje que nos transmite es que la naturaleza se descompone. Conlleva un mensaje moral: la futilidad de la vida.

En este caso aparece representada muy sobriamente una calavera sobre una mesa.

Aunque esta escena se suele acompañar de libros, como señal de las actividades humanas y flores o frutas podridas, señalando la putrefacción de la carne después de la muerte, tema abyecto.



Antonello da Messina. *Cristo muerto sostenido por un ángel*, h. 1476-1479. Óleo sobre tabla, 74 x 51 cm, Museo del Prado, Madrid

Este cuadro de Messina nos transporta al *borderline*, que supone el paso entre la vida y la muerte. El cuerpo está cayendo *-cadere*, en tipología de Kristeva. A pesar de ser sostenido por un ángel con cara de tristeza, la herida en el costado se observa sangrante. Observamos un escorzo muy forzado en la mano del brazo sostenido por el ángel.



Alberto Durer, *Anciana con monedero* (1507). Óleo sobre lienzo, 35 × 29 cm,
Kunsthistorisches,
Museum de Viena

En esta imagen podemos observar la imagen de una anciana con el pecho caído, el rostro avejentado, una representación del cuerpo en estado de ancianidad. Lejos del canon de belleza, es un cuadro realista que nos narra, con gran dureza, el paso del tiempo.

Además de la falta de piezas dentales en la boca de la anciana, que nos hablan de la fragilidad del cuerpo, es una escena totalmente abyecta.



Giorgione, Judith, h. 1504. Óleo sobre lienzo, (transferida del panel), 144 cm x 66,5 cm. Hermitage, San Petersburgo

Con anterioridad hemos tratado el tema de Judith como mujer castradora y emasculadora, pero esta imagen de Giorgione nos parece tremenda, pues Judith tiene el pie sobre la cabeza de Holofernes como si fuera un territorio conquistado. A la vez que está asiendo la espada de la justicia, es Judith con la mano de Dios la que imparte penas y castigos para liberar así a su pueblo.



Leonardo da Vinci: *Estudio del embrión humano*, h. 1510. Tinta y papel, Museos Vaticanos, El Vaticano

Como hemos explicado en este trabajo, el vientre de la mujer gestante es el cuerpo abyecto más potente, generador de lo masculino y lo femenino.

Todos venimos entre desechos al mundo y experimentamos la violencia de ser expulsados (*jeté*), somos abyectos seres caídos para vivir.

Como hemos tratado en este trabajo de investigación, Leonardo diseccionaba cadáveres para estudiar su interior, donde se generaba la vida.

Somos un organismo pluricelular, que desde que comienza el proceso de fecundación empezamos a deshacernos de lo sobrante para llegar a existir.

Un cuerpo capaz de contener dos identidades que coexisten, mezcla con otro cuerpo. El niño cuando abandona a la madre sufre una acción traumática.

Como sostiene Kristeva, es necesaria la expulsión de lo abyecto para la formación de la identidad social, sexual y psicológica.



Andrea, Solario, *Testa di Giovanni Battista*, (h. 1465-1524). Óleo sobre tela, 41,5 cm x 52 cm, Louvre, París

Salomé, hijastra de Herodes, pidió la cabeza de S. Juan Bautista como recompensa a su danza de los siete velos, que le fue entregada en bandeja de plata, a petición de su madre Herodias.

Este cuadro nos presenta una cabeza con rostro blanquecino y labios amoratados. Con un tratamiento pictórico muy realista, se observan restos de sangre en la bandeja. Como imagen resulta muy abyecta.



Alonso Berruguete, *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*,
h. 1512 – 1517. Temple sobre tabla, 88 x 71 cm, Galleria Uffizi, Florencia

En esta imagen renacentista se observa a Salomé sosteniendo la cabeza del Bautista. El cuadro tiene un tratamiento más idealizado: si observamos el antebrazo vemos un escorzo muy forzado en la mano. El fondo está tratado con perspectiva atmosférica.

En comparación con el cuadro de Andrea Solario no tiene el mismo impacto dramático, quizás porque Solario se centró en darle un mayor realismo a la cabeza decapitada, y usó colores más propios de un cadáver.

En este cuadro de Berruguete no se aprecian diferencias entre las carnaciones de Judith y la cabeza cortada. Además, la representación de Salomé, bien pudiera ser la de una *madonna* de Rafael o de Andrea del Sarto.



Pieter Brueghel (el Viejo). *El Triunfo de la Muerte*. Temple de cola sobre lienzo, 148 cm x 270,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

En esta escena se nos muestra un paisaje desolado apocalíptico, que nos recuerda mucho al Bosco. En este cuadro se observa la muerte desde muchas perspectivas.

Se observan reminiscencias de la Danza de la Muerte, pero sin instrumentos musicales. Es un ejército de muertos contra vivos, en el que inevitablemente ganará la batalla la Muerte.

El pintor nos incita a pensar: *Mors ultima linea rerum est* ("La muerte es el límite final de las cosas"). *Memento finis* ("Acuérdate del fin").

Los vivos no se pueden defender, los esqueletos matan: cortando gargantas, colgándolos, ahogándolos, e incluso cazándolos con perros esqueléticos.

El Jurado de la Muerte está detrás de la cruz. La Muerte avanza con batallones de esqueletos; sus escudos son tapas de ataúdes y conducen a la gente a un ataúd, que es un túnel decorado con cruces; un esqueleto a lomos de un caballo desollado persigue a las personas con su guadaña.

En el fondo de la representación se observan llamas. El cuadro es la representación de la desolación.

En el árbol del fondo se está tañendo una campana que predice el fin.



Rogier van der Weyden, *Piedad*, 1450. Óleo sobre tabla (14,7 x 35 cm),
Museo del Prado, Madrid

El cadáver humano es fuente de impureza. Enterrar es una forma de purificar. Como lo define Kristeva, un cuerpo putrefacto sin vida, en deyección, híbrido entre lo animado y lo inorgánico, un no-cuerpo.

Este desendimiento de la cruz nos muestra un cuerpo afectado por el *rigor mortis*.

Durante el Cinquecento podemos observar en la pintura holandesa de bodegón, animales muertos y desollados.



Pieter Aerstsen *Bodegón con carne y la sagrada familia*, 1551. Óleo sobre tabla, 123 cm x 167 cm, colección privada

En este bodegón observamos animales de caza, aves de corral muertas, que nos recuerdan que todo es efímero; la carne se pudrirá.

Al fondo del cuadro se ve a la Virgen a caballo repartiendo limosna. En el cartel se puede leer esto:

“Hier achter is revé te coope tersto(n)t metter roeye(n) elck syn gerief oft teenemale 154”, que hace relación a la venta de terrenos.

Parece que el pintor quiera comparar la usura con la limosna de la Virgen y cómo esta queda en un segundo plano ante las ganancias materiales.

Además, al fondo se observa el buey desollado, que será tan representado *a posteriori* por otros artistas.



El Españolito, José de Ribera, *Mujer Barbuda*, 1631. Óleo sobre tabla, (196 cm x 127 cm).Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Casa de Medinaceli - depositado en el Museo del Prado

En esta imagen se representa a la napolitana Magdalena Ventura, a la edad de 52 años, con su marido Felici de Amici.

Los seres enanos, deformes, etc. eran muy del gusto del Renacimiento.

La napolitana tenía hirsutismo, crecimiento de bello excesivo y signos masculinos como la calvicie. El pintor sitúa simbólicamente una bobina de lana dentro de una concha (símbolo hermafrodita), sobre las lápidas laterales.

Se presenta un híbrido, algo mixto, no puede existir nada más abyecto.



Miguel Ángel Buonarroti, (1537-41). *Detalle del Juicio Final*. Fresco, 1370 cm x 1220 cm
Vaticano, Capilla Sixtina

El cuerpo va de pérdida en pérdida, hasta que no quede nada y el cuerpo caiga, *cadere*-cadáver en tipología de Kristeva.

Es una de las imágenes más abyectas que podamos encontrar. Es la piel de un cuerpo desollado, *scorticato* de San Bartolomé sosteniendo el cuchillo y su propia piel desollada.

Este monumental fresco recubre toda la parte frontal de la Capilla Sixtina. Es una exaltación del cuerpo humano y su fuerza en todas sus formas y edades.

Son cuerpos muy musculosos y potentes. A esta forma de plasmación se la conoció como "TERRIBILITÁ MIGUELANGELESCA".

El artista se autorretrató en la piel. Podemos apreciar el padecimiento y el sufrimiento de Miguel Ángel para realizar tan grandiosa obra. Literalmente "se dejó la piel".

Su estilo de pintar la Capilla Sixtina desembocó en la tendencia a finales del Renacimiento del Manierismo porque los artistas pintaban "a la manera" de Miguel Ángel.



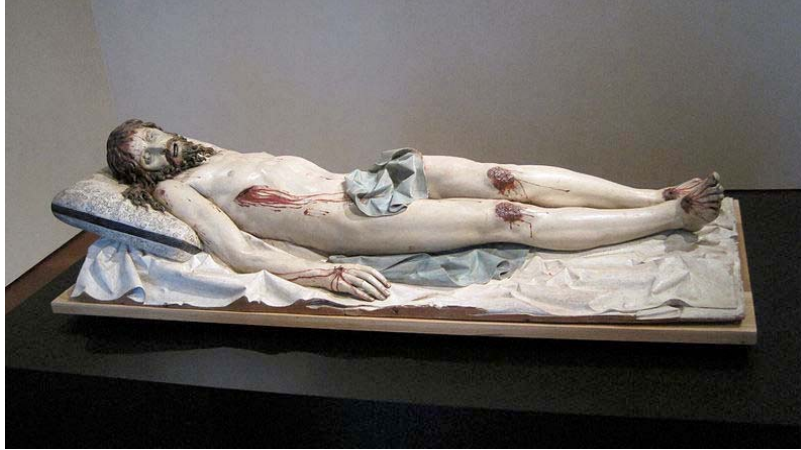
Tiziano Vecellio, *La Bacanal*, 1523-1526.

Óleo sobre lienzo, 175 cm x 193 cm. Museo del Prado, Madrid

Este cuadro comisionado por Alfonso D'Este, duque de Ferrara, representa el desenfreno y descontrol de la festividad de Baco. Una representación muy del gusto de la nobleza con un uso del desnudo femenino en actitud erótica.

Representa a Ariadna abandonada por Teseo, que vemos cómo se aleja al fondo con un velero. Ella no puede reaccionar debido a la llegada de los habitantes de Andrios, que beben y bailan con ella, ebrios debido a la existencia de un arroyo en el que fluye el vino.

Es una imagen muy cercana a la orgía con un niño levantándose las vestiduras, por lo tanto, abyecta.



Gregorio Fernandez, *Cristo yacente*, 1614. Talla en madera policromada, 190 cm de largo x 73 de hombro a hombro x 43 cm. Museo Nacional de Escultura de Valladolid

Esta imagen nos resulta especialmente abyecta por el especial realismo que nos transmite la escultura.

Visto desde una perspectiva alejada del catolicismo, encontramos un cuerpo en posición supina que ha abandonado la vida.

Con las heridas sangrantes y rigidez cadavérica (endurecimiento y retracción del sistema muscular), se nos presenta un cuerpo sin color, pálido debido al enfriamiento cadavérico o *pallor mortis*. Es un cadáver -un cuerpo caído-, en el que todavía se puede observar el sufrimiento que ha padecido. Esto lo podemos observar debido al espasmo cadavérico, que nos sugiere que ha tenido mucho dolor antes de la muerte.

La expresión de la cara es de una dureza que impresiona. Podemos ver las pupilas dilatadas y la boca entreabierta. La sábana y la cabecera sobre las que reposa el cadáver tienen un tratamiento muy real.



Joachim Beuckelaer, *Cerdo descuartizado*, 1563. Óleo sobre tabla, 114 cm x 83 cm.
Museo Wallraf-Richartz. Colonia, Alemania

Joachim Beuckelaer era discípulo y sobrino político de Pieter Aertsen. Por ello no nos resulta extraño que le influyera el *Bodegón con carne y la sagrada familia* de 1551.

Extrapolando la escena del descuartizamiento, en este caso, de un cerdo, esta escena resulta muy abyecta.

También en el Barroco podemos observar *El buey desollado* (versión de Glasgow) de 1643 y *El buey desollado* de 1655, ambos de Rembrandt, como estudio de luz y color que sería interpretado por Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Chaim Soutine y, más tarde, por Francis Bacon en el cuadro *Figure avec viande* de 1954.

Como podemos observar, el fenómeno del desmembramiento ha interesado a los artistas de los diferentes periodos históricos. Además del interés por el duro oficio de carnicero/descuartizador y la técnica de matar animales.



Chaim Soutine, 1925, *Buey desollado*. Óleo sobre lienzo, 129,8 cm- 75 cm.
Colección privada



Rembrandt, *Buey desollado*, 1655. Óleo sobre tabla, 94 cm × 69 cm. Museo del Louvre, París



Rembrandt, *El buey desollado* (versión de Glasgow), h. 1643. Óleo sobre tabla, 73,3 × 51,8 cm. Art Gallery and Museum, Glasgow

Los personajes, diferentes, desfavorecidos, excluidos y abyectados por la sociedad, también han sido representados en múltiples ocasiones.

La sociedad se interesaba por su rareza, pero los rechazaba por su apariencia. Estas representaciones nos revelan la existencia de otra realidad y la necesidad del artista de expresar otras realidades.



Agostino Caracci, *Arrigo el peludo, Pedro el loco y el enano Amo* (h. 1598-1600). Óleo sobre lienzo, 101 x 133 cm. Museo di Capodimonte, Nápoles



Diego Velázquez, *El bufón Calabacillas*, (1637-39). Óleo sobre lienzo, 106,5 cm x 82,5 cm. Museo del Prado, Madrid

En este retrato el pintor nos acerca a la realidad de una persona con retraso mental, arrinconado en una esquina. Observándose la cerrazón del cuerpo y el gesto de las manos, se hace así evidente el autismo que padece. Es un ser abyectado socialmente.



Lavinia Fontana, *Portrait of Antonietta Gonzalez*, 1595. Óleo sobre lienzo, 57 cm x 46 cm. Musée du Château, Blois

Antonietta padece el síndrome del “hombre lobo” (*hipertrichosis lanuginosa* congénita), pero posa bien vestida y arreglada incluso con carmín en los labios. Nos enseña una carta mostrándonos su interés por las letras. Es un personaje abyecto que genera fascinación.



Bartolomé Esteban Murillo, *Vieja espulgando a un niño*, (1670-1675). Óleo sobre tabla, 147 x 113 cm. Bayerisches Nationalmuseum, Munich

En esta obra del Barroco español el pintor representa unos personajes de escasos recursos económicos, y nos muestra una escena costumbrista en un interior.

La anciana ha dejado el ovillo de hilar y está concentrada quitándole las pulgas al niño, mientras este come un mendrugo de pan y juega con el perrito. La escena nos resulta muy abyecta por su contenido.

Los beatos y los santos cristianos nos ofrecen una variopinta iconografía sobre la muerte, el límite, el *borderline*.

Los espectadores contemplan muertes agónicas, experimentando el estado de éxtasis de los mártires.



Giovanni Lorenzo Bernini, *La Beata Ludovica Albertoni*, 1676. Escultura en mármol y jaspe, 900 x 200 x 60 cm. Chiesa di San Francesco a Rippa, Roma

En esta escultura se representa el sufrimiento humano y el gozo espiritual, con una escenografía puramente barroca, con exaltación de las pasiones supuestamente divinas, pero con connotaciones amorosas alejadas de la piedad que trata de evocar.

No deja de ser curioso el empleo del jaspe para realizar las telas, siendo esta piedra utilizada tanto en los escritos medievales de los alquimistas como en la Biblia.



Stefano Maderno, *Santa Cecilia*. Escultura en mármol: 140 x 130 x 70 cm,
Chiessa di Santa Cecilia, Roma

En esta escultura se realizó a la santa como se la encontró en el momento de su descubrimiento, huyendo de las poses y la teatralidad barroca.

Es abyecta porque no deja de ser la representación de una muerta, un cuerpo caído.

Estamos ante una representación de tipo filosófico (*memento mori*), no de una representación consciente de exaltación de lo abyecto, más bien del paso del tiempo.

También podríamos observar esta aproximación en *Saturno devorando a su hijo* (1636) de Rubens, como representación de Chronos comiéndose a los hijos nacidos de su esposa Rea, por temor a ser depuesto por ellos.



Pedro Pablo, Rubens: *Saturno devorando a su hijo*, 1636. Óleo sobre lienzo, 180 cm × 87 cm. Museo del Prado, Madrid



Francisco de Goya: *Saturno devorando a un hijo*, 1819-1823. Óleo sobre lienzo, 143 cm x 81 cm. Museo del Prado, Madrid

Goya se inspiraría en este mismo cuadro para realizar su *Saturno devorando a un hijo* (1819-1823). La imagen es tremendamente abyecta, un padre está matando a su hijo y se lo está comiendo. Se observa la expresión de angustia del niño. Chronos temiendo por su propia posición de poder asesina a su hijo inocente, un bebé. En el cuadro de Goya el niño es más mayor.

Desde el punto de vista del psicoanálisis representa la impotencia sexual, pero a nuestro juicio consiguió reflejar una crueldad y veracidad incluso mayor que Rubens porque se aleja del pretexto mitológico para así adelantarse al expresionismo.

El cuerpo utilizado en el arte ha sido desgastado por las citaciones continuas de aspectos iconológicos desde los cuadros manieristas de Giuseppe Arcimboldo¹. Utilizando representaciones del rostro humano a partir de frutas, plantas, animales, objetos entre otros, abarcando el uso de representaciones de alimentos utilizados en la ingesta.



Giuseppe Arcimboldo. *El agua*. 1566. Óleo sobre tabla. 66,5 x 50,5 cm.

Kunsthistorisches Museum, Viena

Haciéndose palpable el grado de abyección dentro de su utilización en el arte sugiriendo y alentando formas de asociacionismo conceptual v.g. Las ostras,

los mejillones, los huevos fritos, el embutido, la casquería, plátanos, higos, pepinos, nabos, etc.

A principios del siglo XVII, este período que equivocada o correctamente ha sido llamado Barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber si no, más bien, la ocasión del error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones.»⁵⁶¹

“barlocco” o “brillocco” es usada en el dialecto romano con el mismo sentido. También se le llama “barro-coco”. Todas ellas significan lo mismo. Otra interpretación lo deriva del sustantivo “Baroco”, usado en tono sarcástico y polémico; en español “barrueco”, perla irregular o joya falsa.

David con la cabeza de Goliat de Caravaggio (1609-1610) es, en realidad, un autorretrato de Caravaggio. No es un hecho casual, ya que tenía una terrible obsesión con las cabezas cortadas, y él mismo pensaba que iba a morir así. Además de reflejar que sentía repudio por él mismo.

El tratamiento es naturalista, incluso brutal y de gran crudeza, ya que David sostiene con lástima su trofeo.

⁵⁶¹Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2006, p. 57.



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David con la cabeza de Goliat*, 1616. Óleo sobre lienzo, 125 cm× 101 cm. Galleria Borghese, Roma

En la espada hay una inscripción: H-AS OS" *Humilitas occidit superbiam*" ("la humildad mata al orgullo", un lema de San Agustín).

El autorretrato del pintor encarnado en Goliat decapitado tiene la cara deformada, fruto de una de sus múltiples peleas.

Fue el último cuadro que pintó Caravaggio consciente de que si volvía a Roma sería decapitado por homicida, ya que mató a Ranuccio Tomassoni en duelo.

Tradicionalmente se cree que con este cuadro le pedía al Papa Pablo V Borghese el perdón.



Juan de Valdés Leal, *Finis Gloriarum Mundi*, 1672. Óleo sobre lienzo, Hospital de la Santa Caridad, Sevilla

Su estilo es barroco y con tendencia a pintar temática macabra, oscura y postrimerías. La balanza sostenida por una mano estigmatizada representa el Juicio Final. En el platillo de la izquierda están representados los siete pecados capitales mediante animales simbólicos; en el de la derecha los libros de oración y las penitencias (disciplinas, cilicio, cadena). Aparecen las palabras “ni más” “ni menos” en los platillos.

“Ni necesito hacer más para caer en el mortal pecado ni se debe hacer menos para salir del pecado”.

El alma será juzgada según su existencia terrenal.

En primer plano hay un obispo, revestido con sus ropas litúrgicas, mientras que a su lado reposa un caballero de la orden de Calatrava envuelto en su capa. En el fondo se pueden apreciar un buen número de esqueletos, una lechuza y un murciélago (los animales de las tinieblas). Es una representación muy abyecta.



William Hogarth, *Four stages of cruelty*, (*Las Cuatro Etapas de la Crueldad*), 1751. Grabado, 38,5 cm x 32 cm. University of Glasgow's Hunterian, Museum and Art Gallery

Estos grabados se hicieron con la idea de ser aleccionadores, basados en Tom Nero, un personaje ficticio, que nos enseña una progresión que comienza de

niño malvado a adulto criminal, y acaba ajusticiado y muerto, siendo devorado por el perro que él agredió y sin un ojo, al igual que el caballo sobre el cual él ejerció ese castigo.

La escena es totalmente abyecta por múltiples razones: el maltrato a los animales y personas, el asesinato, la venganza y la amoralidad...

En la *Primera etapa de la crueldad*⁵⁶² el personaje tortura a un perro, metiéndole una flecha en el ano.

Unos niños están colgando unos gatos, otros niños les queman los ojos a los pájaros, mientras otros tiran piedras al gallo.

Un niño le ata al perro un hueso a la cola sin que lo pueda coger para mortificarlo.

En la esquina inferior izquierda un perro se encuentra con un gato; y en la parte posterior de la imagen, a otro gato lo tiran por la ventana atado a dos vejigas en un presagio de su destino final.

⁵⁶²Existen muchos libros, documentos, videos y facsímiles sobre este cuadro en la British Library de Londres y en la TATE Gallery para consultar.
Gowing, Lawrence, Hogarth. *The Tate Gallery*, 1972.
Ronald Paulson, *Hogarth's "Harlot": Sacred Parody in Enlightenment England*. Johns Hopkins University Press. 2003. Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*. Yale University Press, 1965.

*Mientras varias
escenas de aflicción
por diversión
el género infantil
emplea,
y la sangre de las
víctimas
torturadas muestra
el tirano en el niño,*

*¡Observad!: un joven de
corazón más gentil,
para ahorrarle dolor a la
criatura,
¡oh, toma! -suplica-, toma
toda mi tarta,
pero lágrimas y tarta son en
vano.*

*Aprende de este
ejemplo justo, tú,
a quien las salvajes
diversiones le deleitan,
cómo la crueldad
disgusta a la visión,
mientras que la
compasión encanta
a la vista.⁵⁶³*

⁵⁶³Traducción del inglés del
texto del grabado.

En la segunda etapa de la crueldad golpea al caballo con mucha furia, y le saca un ojo.

Un niño es aplastado por un carro mientras juega, un pastor golpea a una oveja hasta matarla, un burro es conducido por la fuerza a pesar de estar sobrecargado y un toro enfurecido lanza al aire a uno de los que lo torturan.

El grabador acompaña las imágenes con un texto explicativo de la imagen.

<i>El generoso corcel de venerable edad desfallecido por el trabajo yace; y lamenta la furia de su cruel amo mientras la fuerza la naturaleza le niega.</i>	<i>El tierno cordero, agotado y desmayado, entre espasmos de agonía, bala una y otra vez su queja inocente y muere bajo los golpes.</i>	<i>¡Desgraciado inhumano! Di, ¿de dónde procede esta cobarde crueldad? ¿Qué interés se obtiene de estos bárbaros actos? ¿Qué alegría de la miseria?⁵⁶⁴</i>
---	---	---

⁵⁶⁴Traducción del inglés del texto del grabado.

En la tercera etapa *Crueldad en la perfección*, después de haber convencido a su amante embarazada, Ann Gill, a robar y dejar a su ama, termina asesinándola. El asesinato es brutal: el cuello, la muñeca y el dedo índice están casi cortados por completo.

Un búho y un murciélago vuelan alrededor de la escena, y al igual que en todas las etapas, acompaña la escena con un texto explicativo.

<i>Al amor ilícito,</i>	<i>¡Ya aprende, hombre seductor!</i>	<i>Las profundas heridas y el acero</i>
<i>una vez</i>	<i>Ni la noche,</i>	<i>ensangrentado</i>
<i>traicionado,</i>	<i>con todas sus negras nubes,</i>	<i>ahora horrorizan su alma</i>
<i>pronto le sigue el</i>	<i>puede ocultar de la vista el</i>	<i>trémula: Pero, ¡oh!, qué</i>
<i>crimen por el culpable acto;</i>		<i>remordimientos su pecho deberá</i>
<i>crimen: finalmente</i>	<i>¡repugnante asesino!, grita</i>	<i>sentir</i>
<i>inducida al robo, la</i>	<i>con fuerte voz.</i>	<i>cuando la muerte haga sonar su</i>
<i>criadaa causa de</i>		<i>toque de difuntos.⁵⁶⁵</i>
<i>quien la indujo</i>		
<i>sangra.</i>		

⁵⁶⁵Traducción del inglés del texto del grabado.

*¡Observad la calamitosa
desgracia del malvado,
a la que ni la propia
muerte puede poner fin!
No encuentra ningún
pacífico sepulcro,
ni su inerte cadáver halla
amigo alguno.*

*¡Arrancada de raíz,
esa lengua perversa
que a diario maldecía e
injuriosa!
¡Extraídos de sus órbitas,
esos ojos
que brillaban con ilícita
lujuria!*

*Su corazón, expuesto a
miradas inquisitivas,
no encuentra ninguna
piedad; pero, ¡espanto!, de
sus huesos se erigirá
su monumento de la
vergüenza.*

⁵⁶⁶

⁵⁶⁶Traducción del inglés del
texto del grabado.



William Blake, *Nebuchadnezzar*, 1795. Grabado de cobre coloreado con pluma, tinta y acuarela, 45 cm × 62 cm. Tate Britain, Londres

Nabucodonosor, del que encontramos descripción en la Biblia, en el Libro de Daniel, fue rey de Babilonia, y además conquistó Judá y Jerusalén.

Tuvo un sueño: este le anunciaba su destino viviendo junto a las bestias y comportándose como estas. El rey pierde la cordura y vive en la selva como un animal durante siete años. Después de esto, su cordura y postura son recobradas.

El grabado es muy expresivo, ya que nos muestra a un mixto de hombre-bestia a cuatro patas arrastrándose. Tiene garras y una anatomía de bestiaro y se encuentra dentro de una cueva. Además de tener una mirada perdida y atormentada.

Esta imagen nos resulta abyecta por ser un mixto, por señalar la fragilidad humana, sobre todo desde la vertiente psicoanalítica, el monstruo que aflora de las situaciones cotidianas, lo siniestro.

Dan 4, 25 – 30:

“Todo esto tuvo cumplimiento en Nabucodonosor, rey. Al cabo de doce meses, mientras se paseaba en su palacio de Babilonia, se puso a hablar, y dijo: ¿No es ésta Babilonia la

*grande, que yo, por el poder de mi fuerza y la gloria de mi magnificencia, he edificado para residencia real? Todavía estaba la palabra en su boca, cuando bajó del cielo una voz: Sabe, ¡oh rey Nabucodonosor!, que te va a ser quitado el reino. Te arrojarán de en medio de los hombres, morarás con las bestias del campo y te darán a comer hierba como a los bueyes, y pasarán sobre ti siete tiempos hasta que sepas que el Altísimo es dueño del reino de los hombres y se lo da a quien le place. Al momento se cumplió en Nabucodonosor la palabra: fue arrojado de en medio de los hombres y comió hierba como los bueyes y su cuerpo se empapó del rocío del cielo, hasta que llegaron a crecerle los cabellos como plumas de águila, y las uñas como las de las aves de rapiña”.*⁵⁶⁷

⁵⁶⁷Ibíd. p. 1245.



Eugène Delacroix: *Niña huérfana en el cementerio* (detalle), 1824.
Óleo sobre lienzo, 66 cm x 54 cm. Musée du Louvre, París

Este cuadro es absolutamente dramático. Los ojos de la niña nos transmiten una fuerte inquietud.

El personaje tiene una actitud en movimiento, que es un recurso expresivo para mostrarnos al personaje de una forma fugaz, inmediata y espontánea. Parece una fotografía, antes incluso que esta se desarrollase.

La expresión de la niña da sensación de misterio a su alrededor.



Johann Heinrich Füssli: *Lady Macbeth with the Daggers*, (*Lady Macbeth con los puñales*), 1812.

Óleo sobre lienzo, 101,6 cm x 127 cm. Tate Britain, Londres

La obra de Füssli tiene un marcado carácter teatral y un fuerte sentimiento pasional, que intenta representar lo sublime irracionalmente.

El pintor quiso ser clasificado como romántico alemán por su temática. Pero también fue tildado de neoclásico, neomanierista y prerromántico. Aquí pronto dirimimos un componente de la abyección que es inclasificable.

Su mundo terrorífico y nocturno se aparta de la anatomía académica para crear criaturas fantásticamente abyectas.

Él, al igual que Goya, creía en la importancia de la expresión por encima de la belleza, y por ese motivo ambos autores han sido comparados.

En esta escena con referentes shakespireanos, se observa cómo Macbeth, instigado por su esposa, da muerte al rey Duncan cuando duerme en sus aposentos.

En la imagen se le observa con las manos ensangrentadas y algo aturdido, sale llevando las dagas asesinas.

Esta obra resulta abyecta desde todos los puntos de vista: la temática del asesinato, lo sublime de lo que nos narra: acaba de cometer un homicidio.

Macbeth tiene los ojos fuera de sí, trastornado mientras Lady Macbeth le indica con la mano sigilo.

En el periodo neoclásico podemos observar una representación de asesinato significativa *La muerte de Marat* de Jacques- Louis David. En el cuadro se ve a un hombre muerto y en la nota que sostiene se puede leer el nombre de su asesina, Charlotte Corday.

Es una bella falsedad, Marat tenía una enfermedad en la piel, por eso se daba baños frecuentemente e improvisaba una mesa para escribir.

Se ve en la parte inferior izquierda el cuchillo, con el que fue asesinado.

El agua de la bañera está ensangrentada, la sábana con manchas de sangre.

La posición del brazo que sostiene la pluma nos recuerda mucho a la *Pietà* de Miguel Ángel. La mujer en este caso, portadora de deseo y muerte no aparece, pero está visible en el cuchillo. Psicoanalíticamente el objeto forma parte del triángulo edípico. Según esta figura, la madre es el prototipo de objeto; en ella están las necesidades de la supervivencia.

Este cuadro resulta muy abyecto, en primer lugar, porque representa un asesinato y con ello la fragilidad de la ley.

En segundo lugar es un cuerpo caído. En tercer y último lugar, la sangre está saliendo del cuerpo y, por tanto, ha sobrepasado el *borderline*.



Jacques-Louis David. *La muerte de Marat*, 1793. Óleo sobre lienzo, 165 x 128 cm.

Royal Museums of Fine Arts of Belgium



Honoré Daumier, *Vagón de tercera clase*, 1862.

Óleo sobre lienzo, 67 cm × 93 cm. National Gallery of Canada-Ottawa

Este cuadro nos transporta a los parias sociales, la dura vida de las clases populares campesinas, de pueblo, que viajan en tren tratando de tener mejores condiciones de vida en la ciudad. Estos desplazamientos se hicieron masivos durante la Revolución Industrial.

Se observa una escena familiar de una señora anciana con aspecto de cansancio acompañada por una madre que amamanta a su hijo. El niño se ha dormido del cansancio del viaje.

Las expresiones reflejan el cansancio y el hastío de la dureza de sus vidas.



Théodore Géricault, *Têtes de Suppliciés*, 1818.

Óleo sobre tabla, 50 cm x 67 cm. National Museum Stockholm

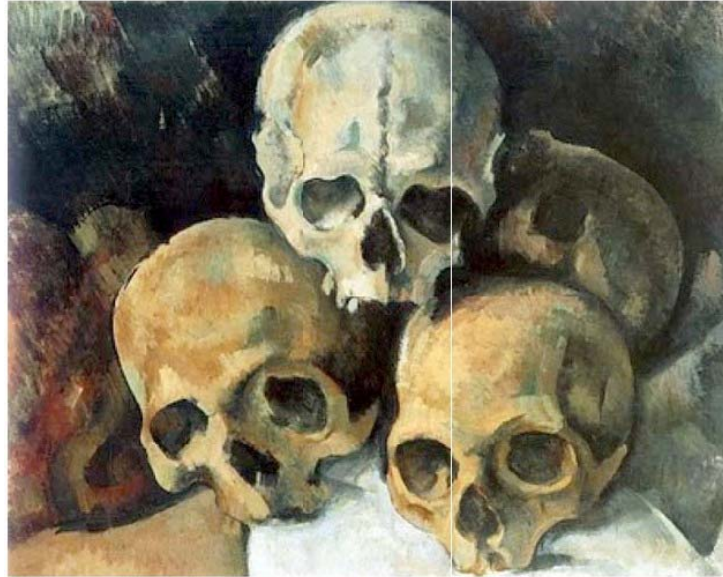
Con estas cabezas se nos muestra el horror, ya que se nos presentan de forma siniestra. Pues están en él formato telas de bodegón, encarna perfectamente el “Das unheimlich”: lo ominoso, lo que no es familiar.

El *heimlich*, lo familiar como lo definió Freud, sería la estética del bodegón y lo que nos horroriza y nos parece siniestro son las cabezas cortadas, que reflejan perfectamente el miedo a la castración y a la amputación de miembros; lo siniestro forma parte de lo cotidiano.

El espasmo cadavérico de los torturados es distinto: el del hombre mayor con los ojos y la boca abierta, con falta de piezas dentales es literalmente horroroso y sublime.

Los ojos del varón tienen el signo de Sommer o mancha negra esclerótica (mancha negra irregular; se localiza en los ángulos externos del segmento anterior del ojo y luego en los internos. Comienza a partir de la quinta hora *post mortem* si los párpados están abiertos).

La cabeza de la mujer está más bien serena con *pallor mortis* (“palidez de la muerte”), pero la boca entreabierta es totalmente siniestra. Sin ninguna duda, este cuadro es abyecto.



Paul Cezanne, *Skull painting*, 1899- 1900.
Óleo sobre lienzo, 39 cm x 46,5 cm. Private collection

Estamos ante unos cráneos apilados formando un bodegón que, al igual que el anterior, nos evoca el fenómeno del “Das unheimlich” freudiano.



Paul Gauguin. *Oviri*, 1894. 75 x 19 x 27 cm. Gres,
Musée d'Orsay, París

Esta escultura representa a la diosa Oviri, una deidad tahitiana de la muerte y el duelo, cuyo nombre se traduce como "salvaje".

Esta estrangulando a un lobezno que sujeta en su cadera, mientras otro lobo yace muerto a sus pies. Tiene el pelo largo y gris que le llega hasta las rodillas. Su cabeza es desproporcionadamente grande al igual que los ojos, y tiene pechos adolescentes.

Es una escultura ambigua dividida entre la protección y la destrucción.



Henri de Toulouse Lautrec. *The Medical Inspection at the Rue des Moulins Brothel*, 1894.

Óleo sobre cartón, 82 cm x 59,5 cm. National Gallery of Art, Washington

Esta imagen resulta muy fuerte por su contenido, ya que las prostitutas están siendo examinadas, en fila. Parece ser que debido a su condición social no tienen derecho a la privacidad o al trato individualizado.



Camille, Claudel. *Clotho*, 1893. Yeso, 89,9 cm x 49,3x 43 cm,
Musée Rodin, París

Era la más joven de las tres *moiras* y quien hilaba las hebras de la vida con su rueca además de decidir quién vivía y moría. Controlaba el destino humano.

La escultura representa una mujer en edad anciana con el pecho caído y las carnes descolgadas. Parece estar atrapada en la maraña de pelo que le surge desde la cabeza. Es una mujer anciana atrapada por el tiempo y a su destino, que será la muerte.

En el Realismo, la pugna entre academicismo y ruptura marca todo el siglo.

En realidad lo escandaloso de los realistas está en los temas, la manera que tienen de afrontar la realidad ya que la técnica es más tradicional. Se niegan a idealizar las imágenes y al hombre.



Antonio Gisbert, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888.

Óleo sobre lienzo, 390 × 600 cm, Museo del Prado, Madrid

El liberal José María Torrijos es fusilado por los soldados de Fernando VII. Algunos frailes les leen la Biblia o les vendan los ojos.

Torrijos aún tiene fuerza para coger de la mano a sus compañeros Flores Calderón, vestido con clara levita, y el anciano Francisco Fernández Golfín.

Parece estar sereno a pesar de haber cinco hombres muertos por fusilamiento, prediciendo el que será su final.

Un cuadro repleto de preocupación, rabia, desaliento, resignación, desafío y rito ceremonial.



Gustave Courbet, *El origen del mundo*⁵⁶⁸, 1866. Óleo sobre lienzo,
46 cm × 55 cm. Museo de Orsay, París

Un cuadro verdaderamente sublime que representa la vulva femenina. Uno de sus dueños fue el psicoanalista Jacques Lacan.

Como sería titulada por George Devereux⁵⁶⁹ en su libro "*Baubo. La Vulva Mítica*", el vello púbico tiene una connotación masculina, fálica e incluso a veces exhibicionista en palabras de Devereux. Psicoanalíticamente ha sido interpretado como el padre-ogro o incluso se creía que el pene estaba oculto tras el vello púbico.

Para Maslow solo las personas con función dominante en el coito encuentran estética la apariencia de los órganos sexuales.

⁵⁶⁸Savatier, Thierry. *El origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet*, TREA, Gijón, 2009, passim.

⁵⁶⁹Devereux, Georges. *Baubo. La vulva mítica*. Materias: Mujeres y culturas, 1984.



Ignacio Pinazo Camarlench, *Las hijas del Cid*, 1879.

Óleo sobre lienzo, 206 cm x 153 cm. Diputación de Valencia

Este cuadro está basado en *El Cantar del mío Cid*, concretamente en el *Tercer cantar: Cantar de la afrenta de Corpes*.

Los infantes de Carrión muestran su cobardía, primero ante un león que se escapa y del que huyen; después en la lucha contra los árabes.

Sintiéndose humillados, los infantes deciden vengarse.

En el robledal de Corpes, las hijas del Cid son vejadas, fustigadas, malheridas y abandonadas, siendo repudiadas por sus maridos.

Este hecho suponía según el derecho medieval el repudio *de facto* de estas, doña Elvira y doña Sol. La imagen de la venganza es tremendamente abyecta porque es inmoral.

Las han atado, ultrajado, desnudado para herir la honra de su padre.

Se utiliza a la mujer como objeto patrilineal, dependían del padre y ahora son de la propiedad de sus maridos y las repudian. El pintor ha reflejado los cuerpos indefensos de las mujeres maniatadas a los robles.



Francisco Domingo Marqués, *El último día de Sagunto*, 1869. Óleo sobre lienzo, 86 cm x 137 cm. Palau de la Generalitat, Valencia

Las tropas cartaginesas capitaneadas por Aníbal entran en Sagunto.

Podemos diferenciar a Aníbal porque va subido en un carro tirado por caballos y porta capa roja. Avanzan, aplastando a las personas y los cuerpos que ya están muertos.

Una mujer se pone delante del caballo para evitar así que aplaste a su hijo.

La escena de la lucha y los cuerpos en movimiento, algunos retorciéndose de dolor, en medio de la confusión y el fragor de la batalla.

Este cuadro es abyecto por el comportamiento al límite de las personas, angustiadas por salvar la vida, pero que abreaccionan por defender su ciudad.

Se observan escorzos potentes que nos hacen recordar la fortaleza del cuerpo, que contrastan con la fragilidad del cuerpo una vez caído, una dicotomía al límite del *borderline*.



Franz von Stuck. *The Sin*, 1893. Óleo sobre lienzo, 95 × 60 cm. The Neue Pinakothek Munich, Alemania

Representa el lado siniestro que se trata de ocultar quedando en el anonimato, como en este cuadro, donde la cara queda en la penumbra. La incitadora al pecado es una mujer, que nos enseña sus atributos femeninos. Obviamente tiene connotaciones de viuda negra. Tienta al hombre con sus atributos y lo sumerge en el mundo del pecado.

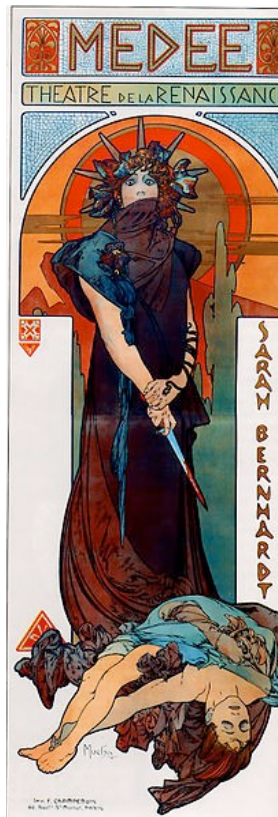


Ramón Casas. *Garrote vil*, 1894. Óleo sobre lienzo, 127 cm × 162,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid

En este cuadro se observa la gran cantidad de curiosos ávidos por ver la muerte del reo ajusticiado, a modo de espectáculo social.

Es algo inhumano querer ver muerto a un semejante, ya que representa la falencia de la sociedad y, al mismo tiempo, la fragilidad de la ley.

Es la ejecución de Aniceto Peinador, un joven de diecinueve años, ajusticiado en 1893 en Barcelona. El garrote vil consistía en una silla con un palo en el respaldo del que colgaba un collar con un clavo que, al darse vueltas, se ajustaba más, clavándose en las vértebras del reo, y acabando así con su vida.

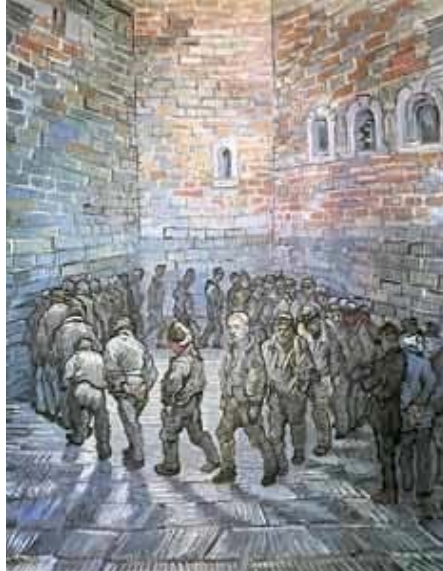


Alphonse Mucha. *Poster, lithography*, 1896. 206 cm x 76 cm. Colección del artista.

Medea le regala a Glauce una corona de oro y un peplo, que causan la muerte por simple contacto. Teniendo que matar a sus propios hijos para que no los maten otros.

No hay nada más abyecto que el asesinato, pero en esta tragedia griega, además mata a sus hijos. Como observamos, Medea lleva un brazalete en forma de serpiente;; otra vez se nos presenta a la mujer como bruja y diabólica.

Lo realizó para la actriz parisina Sarah Bernhardt.



Vincent van Gogh. *La ronda de los presos*, 1890. Óleo sobre lienzo, 80 cm x 64 cm.
The Pushkin Museum of Fine Art, Moscú

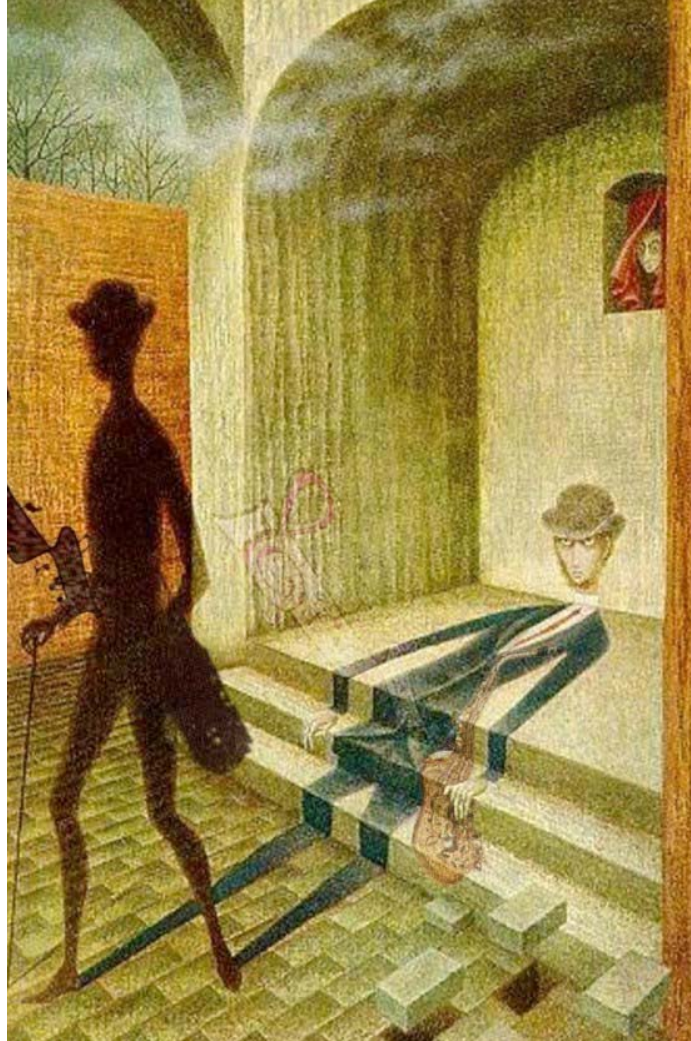
Este cuadro es muy simbólico. Van Gogh se ve en una cárcel por la falta de libertad causada por su estancia en el hospital psiquiátrico. Lo representa en modo circular, como círculo vicioso de recaídas continuadas. El preso que dirige la mirada al espectador es el pintor. La escena se desarrolla en un patio de aspecto claustrofóbico que comprime a los presos. Bajo la vigilancia de los guardias, representa dos pequeñas mariposas en el muro como símbolo de libertad.



Joaquín Sorolla y Bastida. *Desnudo en el diván amarillo* (1912), (popularmente conocido como *La prostituta borracha*). Óleo sobre lienzo, 97 cm x 62 cm. Museo Casa Sorolla de Madrid

Desnuda y adormecida, incita al comportamiento perverso, pecaminoso y muy erótico.

La posición de los brazos laxos denota la embriaguez de la modelo al igual que la rojez de sus mejillas.



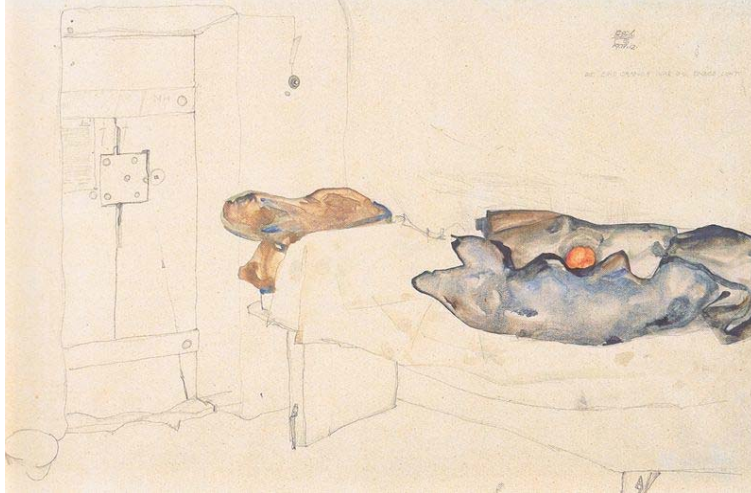
Remedios Varo Uranga, *Fenómeno*, 1962. Óleo sobre lienzo, 75 cm x 93 cm.

Colección privada

Este cuadro plasma a la perfección la sombra, el *sosia*, el *doppelganger*.

Es necesaria la expulsión de lo considerado abyecto para la formación de la identidad social, sexual y psicológica.

En esta composición queda plasmada la actitud paradójica del comportamiento humano, analizado desde la vertiente psicológica.



Egon Schiele: *Schiele's drawing of his prison cell in Neulengbach*, 1912. Acuarela, lápiz sobre papel japonés preparado, 31,5 cm x 47,8 cm. The Albertina in the Innere Stadt, Viena

En la celda (en Neulengbach en Austria) Schiele creó trece dibujos icónicos, algunos adornados con el texto escrito a mano desafiante. Esa célula famosa, al margen del tiempo, fue redescubierta por el historiador de arte Alessandra Comini en 1963.

El dibujo de la celda es de la prisión donde Schiele fue encarcelado por conducta lasciva por su visión del arte considerado grotesco, erótico, pornográfico, perturbador, centrándose en el sexo y la muerte.



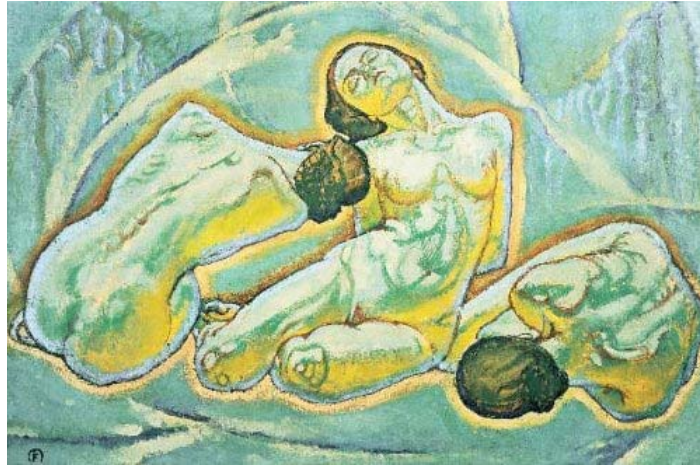
Gustav Klimt: *Masturbation*, 1916. Dibujo, tinta sobre papel, s/d. Colección privada Aubrey Beardsley

Como John Berger explica, este pensamiento posmoderno en *Modos de ver*, "En la pintura al óleo europea el desnudo principal de la protagonista nunca se pintó".

Es el espectador frente a la imagen quien la observa, que se presupone que es un hombre.

Klimt vio el acto con una actitud más *voyeurista*, como lo haría un espectador masculino mirando en un *peep show*.

La modelo no solo quiere participar en actos sexuales, sino que quiere aumentar su propio placer, haciendo de ella el centro del cuadro, la liberación sexual femenina.

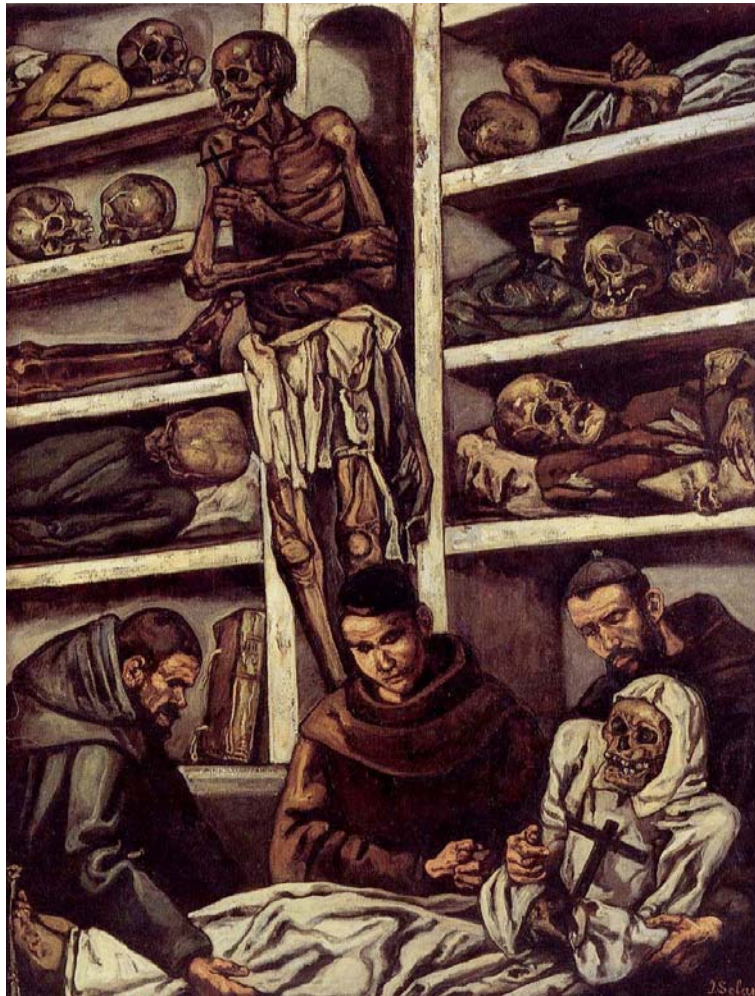


Kolo Moser: *Drei kauernde Frauen*, 1914.

Óleo sobre tela, 99,5 x 150 cm. Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig

Tres mujeres agazapadas es un cuadro del Modernismo, en el que los artistas reivindican conductas asociales y bohemias. Estética donde se muestran las precarias condiciones de vida de los marginados. La mujer aparece de una forma muy sensual llegando a la perversión.

Destaca el uso de la línea curva y la asimetría.



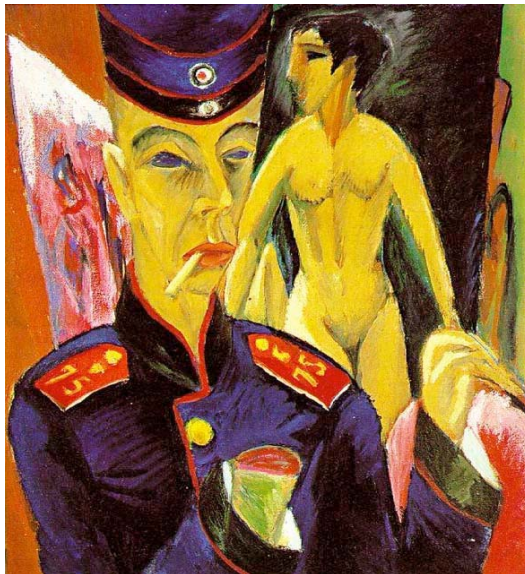
José Gutiérrez Solana, *Osario*, 1931.

Óleo sobre lienzo, 163 cm x 215 cm. Fundación Mapfre Vida, Madrid

En este cuadro observamos la representación de cuerpos humanos muertos, en estado cadavérico. Son cuerpos en una cripta-cementerio, que tienen la necesidad de ser purificados por los frailes de la orden religiosa.

No hay nada más abyecto que un cuerpo-cadáver porque es un cuerpo que ha dejado de vivir.

7. Primeras Vanguardias (1905-1942)



Ludwig Kirchner, Ernst: *Self-Portrait as a Soldier*, 1915.
Óleo sobre lienzo, 69,2 cm × 61 cm. Allen Memorial Art Museum, Oberlin
College, Charles F. Olney Fund, Ohio

Nos muestra la pérdida de identidad de una persona, a la que la guerra le ha arrebatado una mano. Además de su identidad, sus ojos están sumidos en el abismo.

El soldado se encuentra en una transgresión del nuevo orden; su identidad se ha borrado con la guerra.

Está uniformado, no así la prostituta del fondo; la mujer todavía conserva su naturaleza.



Marc Chagall, *Homage to Apollinaire*, 1911.

Óleo sobre lienzo, 200 cm x 189.9 cm, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven, Netherlands

Este cuerpo es un híbrido en el que la sexualidad se construye a partir de dos géneros sexuales que se alternan, se entremezclan en diversos planos de la realidad. Es una identidad corporal perturbada donde se ha modificado el sistema y el orden.



David Alfaró Siqueiros: *Cain in the United States*. Piroxilina en madera, 93 x 76 cm. Carrillo Gil Museum, México

Este cuadro es tremendo denunciando el esclavismo, la muerte y la tortura de un afroamericano y de cómo, aprovechando el anonimato de la masa, se producen actos atroces para someter y torturar al diferente.

El lado oscuro y el sadismo emanan del ser humano para realizar barbaries. Es una clara referencia bíblica a la historia de Caín y Abel, que señala la muerte por la mano del hermano, lo que desfigura los rastros de humanidad de quienes los matan y torturan.

Las rejas a la izquierda señalan la complicidad de la justicia (y el Estado) con esa matanza, en una época de especial racismo en EE.UU.



Diego Rivera: *Explotación de México por los conquistadores españoles*, (1929 – 1951).
Mural al fresco. Palacio Nacional México D.F.

¿Qué puede haber más abyecto que el engaño y esclavizar a un pueblo para esquilmar su riqueza? En este cuadro se representa el dominio que ejercieron los conquistadores españoles aprovechándose de ellos y utilizándolos como esclavos.

Se representa el desembarco de Hernán Cortés en la ciudad de Veracruz.

Se ve a los indios realizando tareas como la excavación en busca de metales, el arado de la tierra o la construcción de viviendas en las que luego habitarían los conquistadores. Tareas totalmente ajenas a ellos, además de obligarles a profesar una nueva fe.

Tratándolos como inferiores y salvajes, e incluso imponiendo castigos por rebelarse. En el fondo de la composición podemos encontrar nativos ahorcados en los árboles.

Hay una escena atroz de seis indios atados al ubio; tres a cada lado tirando de un arado egipcio como si fueran mulas.

El barzón y el ubio junto con el timón forman una cruz, que nos recuerda claramente una cruz católica.

Orozco, David Siqueiros y Diego Rivera eran conocidos como “los tres grandes” de la pintura mural.⁵⁷⁰

Orozco retrata esqueletos vestidos con atuendo académico presidiendo el nacimiento de conocimientos inútiles, materializado por el feto esquelético.

Las llamas de fondo son una alegoría de las Naves ardiendo de Cortez, y los fetos embalsamados restos- junto con los tomos polvorientos sugieren la indiferencia ante la agitación política de 1930.

Rechaza la posición de la academia la difusión inútil de lo fútil, conocimiento inservible. Indiferentes a las crisis de la civilización moderna los académicos se mantienen enfocados en su mundo intelectual, muerto a los temas candentes de la sociedad.

A continuación mostramos la disposición del panel.



José Clemente Orozco:
Gods of the Modern World,
nº 15 de 24 murales (*The
Epic of American
Civilization*), 1932-1934.
Mural al fresco, 148,5 x
175 cm. Baker Library
Dartmouth College,
Hanover, New Hampshire.

⁵⁷⁰ [en línea], <<http://hoodmuseum.dartmouth.edu>>. (consultado: 12/06/2013).



Erich Heckel: *Two Wounded Men*, 1914. Grabado en madera sobre papel vergé,
67, cm x 47,9 cm. National Gallery of Canada-Ottawa

En la imagen se observan los desastres de la guerra con los hombres heridos, tanto físicamente como psíquicamente. Son inadaptados sociales, parias, difíciles de insertar otra vez en la sociedad.

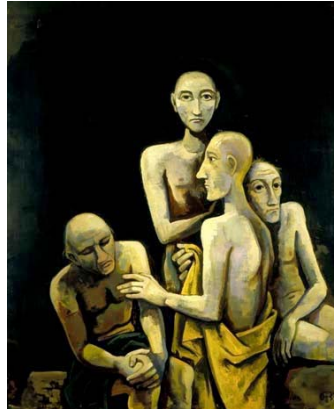


Heinrich Campendonk: *El Pastor con la Gran Cabra*, (*Der Hirt mit der großen Ziege*), 1920. Grabado xilográfico coloreado en acuarela, 39,5 × 32,8 cm.

Clemens-Sels-Museum Neuss

Perteneciente al grupo de artistas “Die Brücke” e incluido en el grupo de artistas degenerados por los nazis.

Crea una composición mística entre los animales, el indómito paisaje, y el hombre es una ensoñación fuera de la realidad. Se inspira en el arte popular bávaro y los animales de Franz Marc. Es un escape de la realidad sangrante después de la guerra.



Karl Hofer: *Prisoners*, (Die Gefangenen), 1933. Óleo sobre lienzo, 156 x 128 cm. Berlinische Galerie, Museum Für Moderne Kunst, Alemania

Sin ninguna duda, esta imagen de los parias, presos encarcelados en condiciones extremas, de abandono, miradas perdidas, cuerpos que han perdido su identidad y libertad a consecuencia de una guerra.



Otto Muehl: *Birth*. 1983. Óleo sobre lienzo, 139 cm x 139 cm. Galerie Zimmermann Kratochwill, Austria

Esta es la imagen del nacimiento de un niño. La crueldad y la violencia son generadas por las estructuras sociales misóginas y patriarcales que emanan. Se nos muestran las relaciones de poder, tabúes sexuales además de la psicosis post-nazismo.



Oskar Kokoschka poster advertising his play *Murderer, The Hope of Women* (1909)

En este cuadro se manipula la iconografía cristiana de la Piedad, (tradicionalmente una madre con su hijo muerto).

En el cuadro se observa un hombre desollado, rojo que se derrumba en los brazos de una mujer pálida. La mujer a primera vista parece que mata al hombre, pero al final este vence.



Candido Portinari: *Criança Morta*, 1944. Óleo sobre tela, 176 x 190 cm. Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand São Paulo

Esta imagen de un niño muerto sobre los brazos de su madre nos resulta sobrecogedora. Son parias sociales, como nos sugiere este cuadro, en mitad de la nada.

Las personas están realizadas como si fuesen híbridos con la musculatura exterior. Tres de ellos están llorando al contemplar la imagen familiar.



Marcel Duchamp: *Fountain*, 1917. Urinario, 36 x 48 x 61 cm. Colección privada

Se trata de un *Ready-made* de un orinal. Normalmente no se los considera objetos artísticos, a menudo porque tienen una función no artística, pero debido a dónde se colocan o en qué contexto tienen otro significado. Por tanto es abyecto porque transgrede los límites.

Además, darle categoría de objeto artístico a un mingitorio, donde se depositan los fluidos de desechos humanos con toda la simbología que esto conlleva es un acto subversivo.

Además, firmar como R. Mutt lleva al engaño y, por tanto, perturba una identidad y crea una falencia de significación en el arte.



Otto Dix: *Lustmord*, 1922. Grabado, 27,5 cm x 34.6 cm. Albstadt, Städtische Galerie Albstadt

Después de la Primera Guerra Mundial se produjeron asesinatos en serie a mujeres con connotaciones sexuales y violentas; 'Lust' = sexual. 'Mord' = asesinato.

El arte y la literatura exploraron el lado oscuro de los deseos inconscientes. Utilizaron el cuerpo femenino con una actitud de provocar al dar una visión grotesca de la guerra, la crisis social y efectiva en Weimar⁵⁷².

Los cuerpos femeninos eviscerados en posiciones obscenas, mostrando que el objetivo de la materia es lujurioso. El término alemán *Lustmord* Implica el deseo junto con el placer sexual del acto o representación asesina. Las mujeres son representadas como cuerpos femeninos mutilados.

⁵⁷²Maria Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.



James Ensor: *Esqueletos disputándose un arenque*, 1946. Óleo sobre lienzo, 16 x 21,5 cm. Musées des Beaux Arts de Belgique, Brussels

Este cuadro resulta tremendamente abyecto, ya que el arenque es la representación de su *alter ego* (la palabra en francés, *hareng-saur*, arenque ahumado suena igual que *art Ensor*).

Los esqueletos representan a dos críticos (la muerte del arte) peleándose por su obra.

El arenque se ha utilizado porque cambia sus colores. El costado se torna azul, las mandíbulas y las branquias, rojas, inyectadas en sangre.



Cagnaccio di San Pietro: *Después de la orgía*, 1928. Óleo sobre lienzo,
140 x 180 cm. Colección privada

Pertenece al realismo mágico italiano, pero no se trata de tres mujeres sino de la misma mujer que se repliega sobre sí misma en actitud de aislamiento. Representa el libertinaje de la burguesía italiana de los años 20. La decadencia que se convertirá en desencanto cuando las figuras despierten.

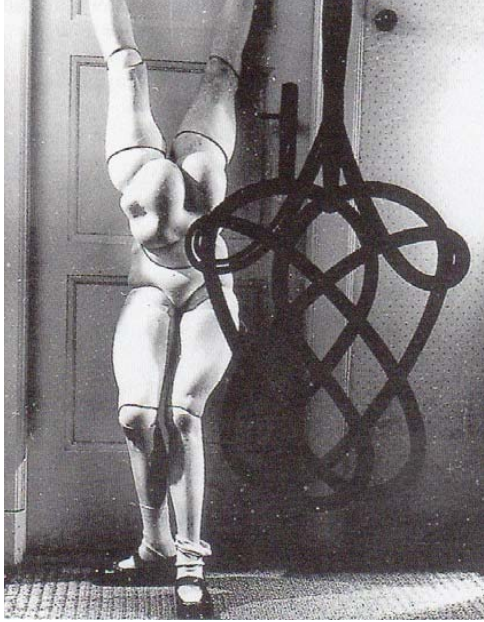


Frida Kahlo: *Henry Ford Hospital*, 1932. Óleo sobre metal; 32,5x40,2 cm.
Collection Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexico City

Fue, sin duda, el autorretrato más triste de Frida cuando supo que no podía tener hijos después de su segundo aborto en Detroit Michigan.

Se representa a ella misma con una lágrima, como los santos. Además tiene sangre en la sábana e hilos o cordones umbilicales unidos a la figura que, a su vez, se conectan con seis objetos.

El caracol representa la lentitud del horror y el dolor. Una vista lateral de su anatomía rota. La máquina, la despersonalización del hospital. La pelvis, la rotura que le acarreó un accidente de autobús y la orquídea, un regalo de Diego Rivera. El feto Dieguito, que no existirá nunca. Los fluidos han sobrepasado su cuerpo.

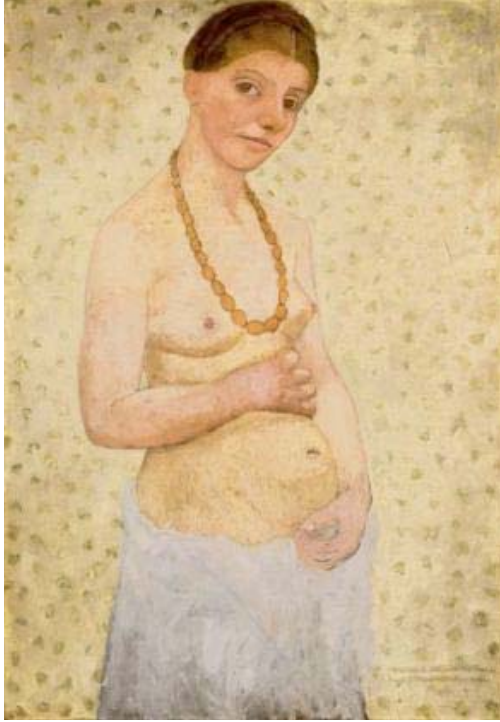


Hans Bellmer: *La muñeca*, 1938. Fotografía b/n; dimensiones variables. Colección privada

Conocedor de las teorías freudianas del subconsciente y *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach o el personaje de Herr Drosselmeyer en el “El Cascanueces”. Otro ejemplo sería *Der sandman de Hoffman*; Olimpia la hija del profesor de Nathanael que luego se revela como autómata.

Bellmer crea fantasías sobre el monstruoso y descoyuntado cuerpo del horror femenino, aparece la construcción del objeto del deseo, del objeto provocador como instrumento de experimentación que incluían el sadismo, el masoquismo y el fetichismo.

Él crea una muñeca-mujer-autómata “Die Puppe”.



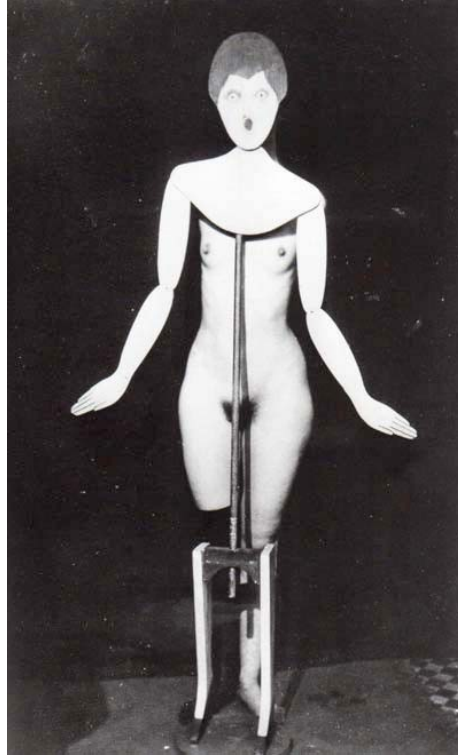
Paula, Modersohn-Becker: *Autorretrato*, 1906. Óleo sobre tabla, 101,5 cm x 70,2 cm. Colección privada

Es la representación de una mujer embarazada con los pechos caídos, en el que se representa sin tapujos la sexualidad femenina. Señala una frontera entre el cuerpo de la mujer gestante y el miedo al sufrimiento corporal que está por venir.



Lewis, Wyndham: *Drag-Ropes*, 1918. Lápiz, pluma y tinta sobre papel. 35,5 x 41,5 cm / Manchester Art Gallery, UK

Es una representación que señala la explotación de las clases trabajadoras. Son hombres-máquina cuya única función es trabajar.

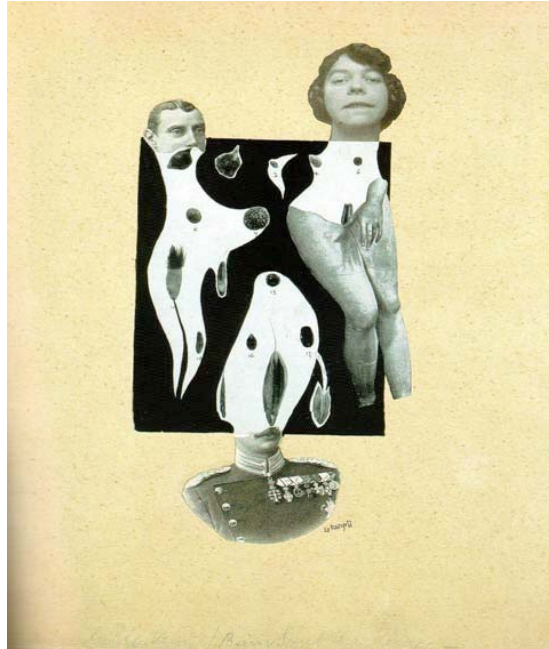


Man Ray: *Perchero*. Fotografía de *collage* de objetos (1920),
25 x 16,5 cm

En esta imagen se nos presenta el cuerpo de la mujer como una construcción maniquí-mujer-objeto convertida en percha.

Entronca con el dadaísmo y la mecánica de los autómatas: lo humano y lo artificial, la máquina y lo biológico.

Es un híbrido, un cuerpo construído, un artefacto.



Johannes Theodor Baargeld: *Venus en el juego de los reyes*, 1920. *Collage*,
37 cm x 27,5 cm. Zurich Kunsthaus Zürich

Crea tres cuerpos curiosos, parece que los tres cuerpos se generen de la cabeza. Y las frutas a modo de atributos femeninos.

La mujer intenta cubrir su sexo, mientras el hombre está pendiente de la mujer.

El militar simboliza el tema de la guerra y cómo las representaciones de carácter sexual desinhibidas tendrían mucho auge.



Pablo Picasso: *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1911-12.

Óleo sobre lienzo, 243,9 cm × 233,7 cm. Museum of Modern Art. New York City

Nos encontramos ante un cuadro que es la representación de un burdel, por lo tanto de una clase marginal. Son cinco prostitutas. Dos de las mujeres a la derecha parece que lleven una máscara africana. Tienen las formas del cuerpo afiladas.

El miedo de Picasso a la enfermedad y la muerte era sabido. El pecado lleva a la muerte. Tenía miedo a las enfermedades de carácter sexual, especialmente, la sífilis.

El sexo está combinado con el miedo y la muerte, las miradas aterradoras y los ojos fijos de las mujeres, ningún par de ojos es igual. Es la encarnación de la mujer fatal. La mujer de cuclillas espera un análisis médico o tiene las piernas abiertas en posición erótica y provocativa.

Este cuadro va en contra de toda narrativa y de toda interpretación. No es un cuadro que pueda ser catalogado.



El miedo a la pérdida de los ojos, (pérdida del padre), miedo a la castración, a la amputación de miembros y al desmembramiento que sufrimos nada más nacer, al cortar el cordón umbilical nos deja con una marca corporal de por vida: el ombligo. (Freud analiza un tema real a partir de una obra inventada, aduciendo que lo siniestro forma parte de la vida cotidiana).

Esta escena nos resulta de lo más abyecta porque nos provoca miedo y repulsión pensar que le van a cortar el ojo con la cuchilla.



Giacometti, Alberto. *Mujer con la garganta cortada*, 1932. Escultura en bronce, 22,00 x 87,50 x 53,50 cm. Foundation Alberto Giacometti, Zurich

A pesar del título, si analizamos la figura nos damos cuenta de que es un insecto, una *mantis religiosa* que devora al macho tras el apareamiento.

Nos hace reflexionar si es víctima o atacante, tema muy frecuente en el imaginario misógino del surrealismo.



Faquir Musafar. Fotografía b/n; dimensiones variables. Colección privada

Faquir Musafar, en una de sus modificaciones del cuerpo, utilizando la magia y el ritual, en busca de identidad.

Pionero en ser; "primitivo moderno" e incitar al espectador al "juego del cuerpo".

El movimiento moderno primitivo es una mezcla tribal de neopaganos, las lesbianas, los gays, los artistas, los punks que han adoptado el término *queer* en el dominio exclusivo de la homosexualidad.

Se incita a realizar experimentaciones e intervenciones sobre el propio cuerpo, incluyendo el carácter sexual.



Esta obra es una síntesis de la sexualidad que creó la psiquiatría, especialmente, la de Freud y Jung. Los surrealistas inventaron el lenguaje onírico, esas imágenes se forjaron en la conciencia colectiva y, aunque nadie admita que sueña, así admitimos que son sueños.

Este nuevo lenguaje es inabarcable para los que buscan demostraciones tangibles y entendible para los que buscan patologías.

Se trata de un rostro con ojos cerrados que son pezones, es el sexo que no ve. La mujer está muda con una vagina por boca, está para ser penetrado.

8. Segundas Vanguardias (1942-2000)



Brus utilizaba su cuerpo como soporte, realizando composiciones artísticas con objetos punzantes. Creando composiciones siniestras, que nos hacen reflexionar sobre la peligrosidad de los objetos de uso cotidiano, además de comportamientos lesivos contra el propio cuerpo.



Un ayudante le disparó en su brazo izquierdo a una distancia de unos cinco metros utilizando el peligro personal como expresión. Extrapolando la situación nos resulta evidente, la violencia que se puede ejercer sobre el cuerpo, incluso por medios autorizados como las fuerzas del orden en la sociedad.



Kiki Kogelnik: *Female Robot*, 1964.

Óleo y acrílico sobre lienzo, 123 × 184 cm. Colección de la artista

Kiki Kogelnik estaba interesada en el cuerpo de la mujer y cómo la ciencia y la medicina lo tocan, y son la muestra de la imaginería clínica dentro del contexto del trabajo feminista en los años 1980 y 90.

Por supuesto, fue una incursión recibida con expectación en el mundo mayoritariamente masculino del arte *pop*.

Un cuerpo adaptado a las necesidades del usuario, un híbrido, un cuerpo máquina, con modularidad, capaz de hacer reflexionar sobre conceptos que determinan la corporalidad acerca del cuerpo y la tecnología.



Germaine Richier: *L'Orage*, 1947. Bronce, 190 cm x 70 cm x 50 cm. Centre Pompidou,⁵⁷³ París

En *L'Orage* (La tormenta) 1947, el artista utilizó un modelo profesional, de ochenta años de edad, Nardone, el mismo que para la escultura de Auguste Rodin *Balzac*.

L'Orage encarna el poder masculino y Richier llegó a crear una contraparte femenina en 1948:

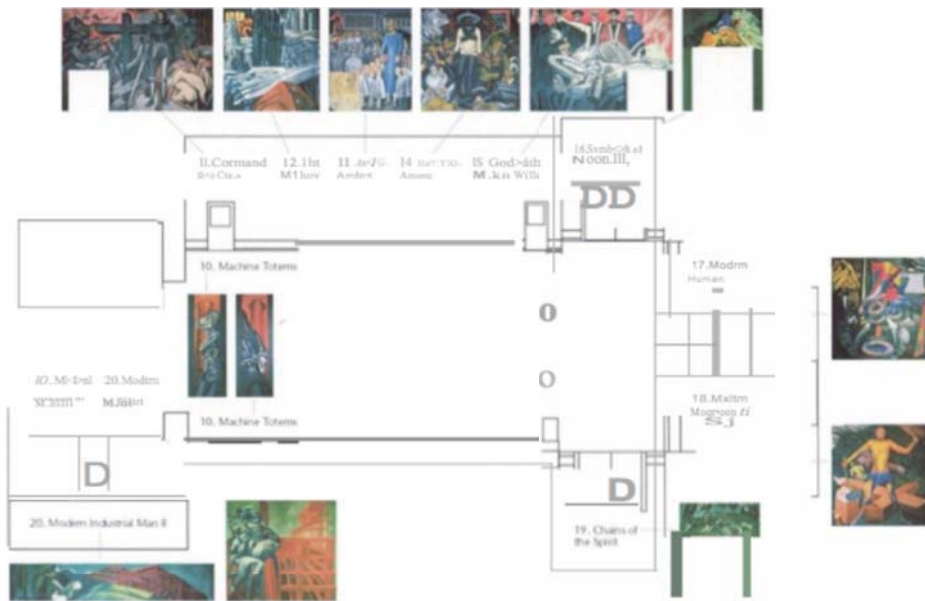
L'ouragane (El huracán).

Es un homenaje a todos aquellos que sobrevivieron a la violencia de la Segunda Guerra Mundial; dicotomía entre vida / muerte y los de la supervivencia.

⁵⁷³Centre Pompidou Virtuel –L'orage
[en línea]
http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action;jsessionid=8E990BDD09109A026B6BE18BD09C24C7?param.id=FR_R-bd777743d2fbf076346be9d2bd7a3a6e¶m.idSource=FR_O-60faf8e87f2e45563c5cb653a252a646 (Consulta: 25/06/2013).

Richier dijo de su obra⁵⁷⁴:

“Me parece que la violencia explícita funciona al incorporar la sensibilidad tanto en obras poéticas como en la sabiduría que se puede encontrar en la violencia y en la ternura”.



⁵⁷⁴ Stedelijk Museum, [en línea] <http://www.stedelijk.nl/en/artwork/1652-I-orage> (Consulta: 25/06/2013).

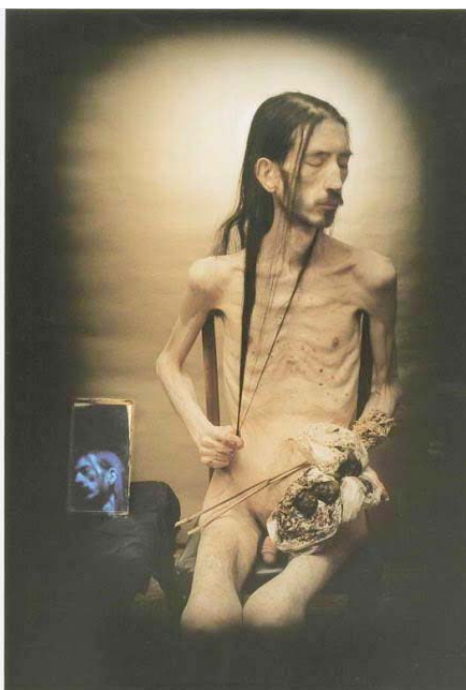


Antoni Tàpies: *Cadeira i roba*. Objecte-assemblatge, 94 x 76 x 63 cm. Colecció del artista

La materia se convierte en el objeto⁵⁷⁵ donde las huellas, marcas del peso de un cuerpo humano, quedan plasmadas en sus materiales, que reciben manchas, la suciedad, el lodo, etc.

Plasmación tangible de un cuerpo que ha trabajado, sudado, excretado, es decir que ha vivido.

⁵⁷⁵Tàpies: "Des de l'interior"
[en línia] http://www.fundaciotapies.org/site/IMG/pdf/Dossier_de_premsa_ENG.pdf
(Consulta: 25/06/2013).



David Nebreda: *El espejo, los excrementos y las quemaduras* (1989-90). Fotografía-autorretrato⁵⁷⁶

La automutilación, el ayuno extremo y el claustro son parte fundamental de su obra. Dan cuenta de su testimonio y de su desnudez, siempre se encuentra desnudo en sus autorretratos – o metafóricamente.

Su obra, evidentemente, no pretende llevar una narrativa convencional. No hay intención alguna de emitir datos para seducir en la forma tradicional.

Nebreda desprecia y niega todo aquello que forma parte de nuestras aspiraciones. La belleza no es objeto de su gestión, sin embargo, el arte es lo único que le mantiene vivo y le ayuda a llevar su esquizofrenia.

⁵⁷⁶[en línea] http://elpais.com/diario/2003/06/25/cultura/1056492002_740215.html
(Consulta: 25/06/2013).



Shigeko Kubota: *Vagina Painting*, 1965. *Performance*. Perpetual Fluxus Festival in New York

Pertenece al arte y la revolución feminista totalmente experimental. En *Pintura Vagina*, Kubota adjunta un pincel rojo de pintura por inmersión en su ropa interior y traslada su cuerpo para hacer marcas en el papel.



Francis Bacon, *Portrait avec viande*, 1954. Óleo sobre lienzo, 129,2 cm x 121,9 cm. Art Institute of Chicago

El artista nos muestra la agonía. Esto nos hace sentir incómodos. Muestra una carne cruda que nos recuerda nuestra condición. La pintura de Bacon no es informe ni deforme.

Expresa tanto la negativa de la piel sin carne *El Descendimiento de la Cruz*, de Fra Angelico (c. 1400 – c. 1455) como la carne sin piel, *Lección de Anatomía* de Rembrandt.

Sin artificios, sus pinceladas son áreas que crecen desde el interior para evitar los límites. Brutal ataque de pintura en la integridad del cuerpo a punto de estallar. Pero es sobre todo inflexible como para decir que el cuerpo es solo el resto de la carne.



Suzanne Lacy: *Anatomy Lessons (Floating Series 1)*, 1976. Three digital prints, 27, 9 x 43,2 cm. Colección de la artista

Flotante, de Suzanne Lacy⁵⁷⁷, es una serie de cuatro fotografías que forman parte de su colección de lecciones de anatomía 1974-1977.

La artista reflexiona sobre los problemas sociales en sus instalaciones, vídeos y *performances* de gran escala.

En su serie *Flotante*, el tema principal abordado es el feminismo.

En concreto, ha optado por centrarse en la fotografía donde está con la sangre y las tripas encima de ella para que se vea como está siendo eviscerada.

Se muestra con los órganos, vísceras y su cuerpo femenino desnudo para luchar contra los estereotipos sobre las mujeres y las tensiones paradójicas, como en el interior frente al exterior, el horror frente a la belleza, desafiando la ideología de la década de 1970 en los Estados Unidos.

Lo sublime se manifiesta en esta imagen, haciendo esta fotografía deliberadamente impactante.

⁵⁷⁷*Tensions of Contrast in the Ideology of Feminism: Based on the Works 'Floating' by Suzanne Lacy.* StudyMode.com. Retrieved 11, 2012, [en línea] <http://www.studymode.com/essays/Tensions-Of-Contrast-In-The-Ideology-1235668.html> (Consulta: 25/06/2013).



Leslie Labowitz-Starus. *Myths of Rape*, performed for “Three Weeks in May,”
Suzanne Lacy, 1977

Hija de un sobreviviente de Auschwitz, Leslie Labowitz-Starus estudió con Joseph Beuys. A principios de la década de 1970, le fue presentada Suzanne Lacy, y en 1977-1980, las dos colaboraron en una serie de actuaciones de activistas a gran escala, que a menudo se llevó a cabo en lugares públicos.

También cofundó “Ariadne: Una Red de Arte Social”, un sistema de apoyo a las mujeres artistas, haciendo reflexionar a la sociedad sobre el tratamiento dado a las mujeres por su género.



Louise Bourgeois. *Blind Man's Bluff*, 92,7 cm x 88,9 cm x 63,5 cm,
Cleveland Museum of Art, EE.UU.

Podemos acercarnos a la obra de Louise Bourgeois desde la perspectiva feminista a través de un análisis psicoanalítico.

La gallina ciega es una obra que se refiere a la imagen de la diosa Artemis, una estatua para el templo de Efeso y nos sugiere un "órgano-lógico".

Esculpida en piedra, sin cabeza, los pechos como protuberancias que parecen estar a punto de llegar a ser fálicos; un cuerpo casi enfermo, amorfo, con multitud de órganos.

El órgano-lógico: las partes del cuerpo deseadas de ambos cuerpos están aquí, potencialmente unidos pero separados.

Estos órganos, que son muy incipientes, son también arquitectónicos. El subconsciente incipiente en la contención o sujeción a la conciencia arquitectónica.



Rudolf Schwarzkogler. *Acción 6*, 1966

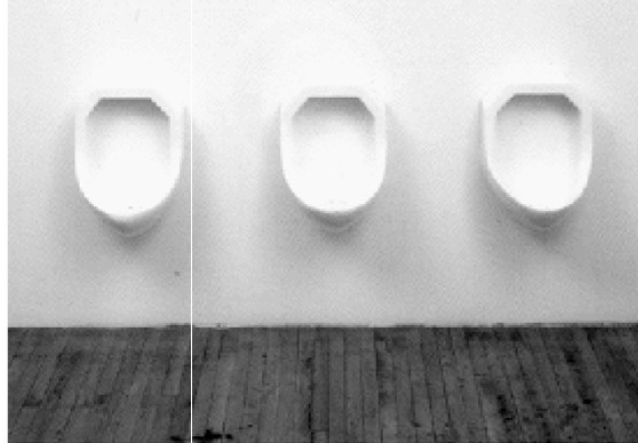
El artista utilizaba su cuerpo para simular acciones de agresiones físicas y procesos de autocastración, haciendo llegar a su propio cuerpo hasta situaciones límite.



Robert Mapplethorpe. *Thomas y amos*, 1987. Gelatina de plata, Winwood, 50.8 x 60.96 cm. Gallery, Belgium

Los desnudos masculinos de Mapplethorpe realizados a base de (cuerpos blancos y negros) semejan esculturas clásicas, en las que el mármol o el bronce se hace carne.

Cuerpos esculpidos a golpe de gimnasio y que posan en plenitud ante el objetivo del fotógrafo. Un cuerpo, sin duda, idealizado que no se asemeja al estándar del cuerpo humano.



Robert Gober. *Los tres urinarios*, 1988. Instalación, madera, listones de alambre y pintura esmaltada, 54,38 x 183,13x 37,50 cm. Colección del artista

La envidia del pene de Freud ha sido tratada en este trabajo de investigación. Pero en este caso tiene otro matiz, es entre hombres: ¿será más grande que el mío? Es la pregunta mental recurrente en un cuarto de baño masculino. El artista, en su obra, ha querido plasmar claramente el mundo homosexual, lugar donde los hombres miran y son mirados, proclive a tener relaciones sexuales, es un arte que defiende a las minorías.



Piero Manzoni. *Merda d'artista*, 1961. Lata, papel impreso, 4.8 x 6.5 x 6.5 cm, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich

La obra se compone de noventa latas cilíndricas de metal de cinco centímetros de alto y un diámetro de seis centímetros y medio que contienen, según la etiqueta firmada por el autor, "Mierda de artista".

Contenido neto: 30 gramos. Conservada al natural. Producida y envasada en mayo de 1961. Este texto se encuentra escrito en el lateral de cada una de ellas en diversos idiomas (inglés: *Artist's Shit*, francés: *Merde d'artiste*, italiano: *Merda d'artista*, y alemán: *Künstlerscheiße*). Todas están además numeradas y firmadas en la parte superior.

Es una crítica al mercado del arte, en el que la simple firma de un artista reconocido produce incrementos económicos irracionales en la cotización de su obra.



Richard Billingham,⁵⁷⁸ *Untitled (RAL 6)*, 1995. Fuji long-life colour print on aluminium, 80 x 120 cm. Saatchi Gallery, Londres

Richard Billingham encontró el éxito en su casa cuando fotografió a sus padres en su piso de protección oficial en Cradley Heath, dando lugar a una serie de fotografías sorprendentes.

La imagen de estas personas denota dejadez, poca limpieza y abandono. Son desfavorecidos, parias de la sociedad.

⁵⁷⁸[en línea],
http://www.saatchigallery.com/artists/richard_billingham.htm?section_name=future_exhibitions<
(Consulta: 25/06/2013).



Orlan. *La novia de Frankenstein*, "Self-Hybridizations," comenzó en 1990, Centre Pompidou, París

El dolor corporal es el *leitmotiv* de su trabajo. Para la artista, el narcisismo es importante⁵⁷⁹; ha utilizado la cirugía plástica diez veces en nombre del arte.

En las intervenciones se maquilla, se pone ropa de Paco Rabanne, a veces usa máscaras de teatro, disfraces, lee poesías o textos durante las intervenciones (Antonin Artaud, Julia Kristeva).

Para ella las mujeres no tienen que dar a luz con dolor, ella ha tratado en sus cirugías hacer dibujos con su sangre, leer o establecer conexión vía satélite con otros lugares del mundo pero a veces el dolor se lo impedía. Ha experimentado sobre su propio cuerpo, en una de sus cirugías; se puso unos cuernos en la cara, todo ello fue grabado.

Los restos orgánicos de la intervención fueron puestos en botes a modo de relicarios. Pretende romper las barreras entre sexo, género y prácticas artísticas. Ella se diseña su propio cuerpo.

⁵⁷⁹French artist Orlan: 'Narcissism is important' [en línea] <<http://www.youtube.com/watch?v=IQ1Ph-Pprj4> (Consulta: 25/06/2013).
ORLAN. Sitio oficial de la artista: [en línea], <<http://www.orlan.net/> (Consulta: 25/06/2013).



Gerard Richter. *Dead from October 18, 1977*⁵⁸⁰, 1988. Oil on canvas, 62 cm x 67 cm.
MOMA, Nueva York

Los quince cuadros que componen “18 de octubre 1977” se basan en las fotografías de momentos de la vida y la muerte de cuatro miembros de la Fracción del Ejército Rojo (RAF), un grupo terrorista de izquierda alemán que perpetró una serie de secuestros y asesinatos a lo largo de la década de 1970.

En esta fecha se encontraron los cuerpos de tres miembros principales RAF en las celdas de la prisión alemana donde fueron encarcelados. Aunque las muertes fueron consideradas oficialmente suicidios, había sospecha generalizada de que los presos habían sido asesinados por la policía del estado alemán. Richter basa sus pinturas en la prensa y la policía.

Es una reelaboración a partir de estas fuentes documentales, que dan como resultado cuadros borrosos y difusos.

⁵⁸⁰[en línea] <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79037 (Consulta: 28/06/2013).



Marina Abramović, Marina. *Balkan Baroque*⁵⁸¹, 1997. *Performance*, instalación.
Biennale di Venezia

La artista limpió una montaña de huesos reales con un cepillo de metal y agua durante cuatro días, mientras se veía una video-instalación de sus padres; el olor era horrible.

El efecto buscado era confrontar a los espectadores con el horror, limpiar la conciencia social respecto a la guerra de Yugoslavia.

Con esta obra ganó la Biennale di Venezia, Italia. A pesar de que al final tuvo que realizar su obra en el pabellón italiano internacional, declarándose nómada, puesto que ni el pabellón de Serbia ni el de Montenegro quisieron cederle su espacio, por problemas políticos.

⁵⁸¹Marina Abramovic Object & video & performances Balkan Baroque (Venice Biennale Venice Italy) [en línea] <<http://vimeo.com/38023444> (Consulta: 25/06/2013).



Martha Pacheco⁵⁸². *Sin título*, 1996. Óleo sobre tela, 70 x 100 cm. Colección de la artista

La pintora⁵⁸³ recurre al desnudo para proponer un “lenguaje alternativo del cuerpo”, para intensificar otros sentidos, renegar de lo erótico y transgredir el fetichismo condicionante de la imagen.

A propósito de un cuadro de la serie *Los muertos*, la investigadora del Cenidiap escribe:

“El desnudo en la obra de Pacheco es el de un cuerpo de una mujer real, que muestra con crudeza la incisión hecha a lo largo del torso y el abdomen, una abertura no cerrada por completo que deja al descubierto los órganos de su interior: un cuerpo yerto, cuya desnudez ha perdido el efecto de la seducción, en un escenario poco propicio para satisfacer los requisitos eróticos del voyeurista masculino”.

⁵⁸²Museo Claudio Jimenez Vizcarra, MarthaPacheco en línea], <<http://www.museocjv.com/marthapacheco.htm> (Consulta: 28/06/2013).

⁵⁸³Martha Pacheco: locura y muerte, Antonio Espinoza, [en línea], <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/martha-pacheco-locura-y-muerte> (Consulta: 28/06/2013).

Pacheco,⁵⁸⁴ en efecto, transgrede el concepto tradicional del desnudo femenino. En su obra pictórica, el cuerpo se convierte en un territorio herido, violentado, que busca desafiar y perturbar al espectador. Y es que sus dos temas principales son desafiantes y perturbadores: la locura y la muerte. Por un lado, la soledad de la demencia; por otro lado, la muerte desnuda, cruda y violenta. Pintora dueña de sus obsesiones y sus medios, que ha encontrado en los dementes excluidos de la sociedad y en la frialdad de los cadáveres múltiples posibilidades estéticas.

⁵⁸⁴Los muertos de Martha Pacheco en el Museo de Arte Moderno Por Cultura Colectiva mayo 7, 2013 [en línea] <<http://culturacolectiva.com/los-muertos-de-martha-pacheco-en-el-museo-de-arte-moderno/>> (Consulta: 28/06/2013).



Jonathan Borofsky. *Molecule Man*, 1980. Escultura, acero, 3.000 cm x 2500 cm.
Oberbaum Bridge, Berlín

Esta escultura representa la intersección de tres distritos de Berlín: Treptow, Kreuzberg y Friedrichshain.

“La escultura esta hecha para recordar el hecho de que las personas y las moléculas están en un mundo gobernado por la probabilidad, y que el objetivo de todas las tradiciones creativas y científicas es encontrar la plenitud y unidad en el mundo.” - Jonathan Borofsky

Los brazos se reúnen en el centro de la pieza, y el equilibrio de las tensiones visibles en las extremidades de las figuras crea una obra inherentemente

estable. Una sensación de transparencia se logra mediante la introducción de agujeros en las placas de aluminio y a través de superficies altamente reflectantes. El artista buscaba esa sensación, de hecho, el 97 % de nuestro cuerpo está compuesto de una molécula de agua, que es “mar” de sal o de agua.

Muchos científicos sostienen la hipótesis de que la especie humana se originó en el océano. Cada uno de nosotros es parte de una cadena biológica: átomos a moléculas, moléculas a compuestos, compuestos a las células, las células a los tejidos, los tejidos a los órganos y, por último, los órganos a los organismos.



Cindy Sherman. *Doll Clothes*⁵⁸⁵, 1975. Film, Super 8 mm, video, monitor, blanco y negro

Cindy Sherman⁵⁸⁶ como una muñeca de papel que ha venido a la vida se cambia de vestidos frente a un espejo.

Después de cada cambio de vestuario una mano irrumpe desde la esquina de la pantalla, poniendo la muñeca y su vestido de vuelta a sus carátulas de discos de plástico.

La repetición de la presentación mezclada con la impotencia refleja la fascinación permanente de Sherman con la política de identidad y la representación, en particular, en relación con la mujer. Esta película de animación fue realizada cuando aún era una estudiante de arte.

⁵⁸⁵Cindy Sherman Doll Clothes (1975), [en línea]

<<http://www.youtube.com/watch?v=HUJIYsvdV7I> (Consulta: 25/06/2013).

⁵⁸⁶[en línea] <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-doll-clothes-t12571> (Consulta: 25/06/2013).



Barbara Kruger. *Your body is a battleground*, 1989. Serigrafía fotográfica en vinilo, 284.5 cm × 284.5 cm. Santa Monica, CA: The Broad Art Foundation

Kruger expresa sus preocupaciones sobre temas feministas a través de audaces imágenes y textos magistralmente combinados.

Este documento analiza los valores patriarcales, los discursos de la mirada, trabaja el tema y su relación con el poder masculino.

A través de la mirada, los hombres son capaces de obtener el control sobre los cuerpos de las mujeres, creando una tensión entre los dos sexos. Kruger vincula esto con una crítica del consumismo, en el que en la cultura occidental todo puede ser comprado, vendido y, por lo tanto, pertenece a tu propiedad. Esta ideología se extiende a las relaciones interpersonales.



Leon Golub. *Mercenaries*⁵⁸⁷ II, 1979. Acrílico sobre lienzo, 305 x 584 cm. Saatchi Gallery, Londres

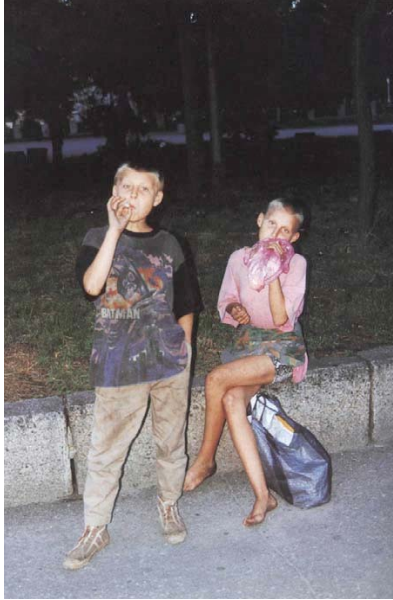
Su obra es real, contundente y política. Estos hombres son contratados para usar las armas, son torturadores y asesinos. Ellos hacen las tareas sucias, como parte de su jornada laboral.

Llevan a cabo sus actos de opresión en lugares lejanos, como El Salvador, Chile, África o en el Gulag, donde los gobiernos son reacios a utilizar administraciones públicas de control.

Las imágenes son a menudo tomadas de publicaciones sadomasoquista o revistas como *Soldier of Fortune* con anuncios de mercenarios armados que “hacen cualquier cosa”.

El fondo rojo sirve para empujar las figuras al primer plano, representa la sangre seca y la agonía de las víctimas.

⁵⁸⁷Leon Golub Exhibited At The Saatchi Gallery [en línea]
<http://www.saatchigallery.com/aipe/leon_golub.htm (Consulta: 25/06/2013).



Boris Mikhailov. *Case History*⁵⁸⁸1997-1998. Serie de 413 fotografías; dimensiones variables. Saatchi Gallery, Londres

El artista utiliza el trasfondo sombrío de la ciudad industrial de Kharkov para documentar la opresión, la pobreza devastadora y la realidad cotidiana de una comunidad de marginados que viven en los márgenes del nuevo régimen económico de Rusia.

En sus fotografías capta la posición del individuo dentro de los mecanismos históricos de la ideología pública, tocando temas como las condiciones de vida postcomunista de la Europa del Este, y los ideales caídos de la Unión Soviética. Profundizando en temas como el humor, la lujuria, la vulnerabilidad, el envejecimiento, la muerte y personas sin hogar a causa del colapso de la Unión Soviética.

⁵⁸⁸Boris Mikhailov: *Case History*

[en línea] < <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1138> (Consulta: 25/06/2013).



Zoe Leonard, *Wax Anatomical Model*, 1990. Fotografía, impresión en gelatina de plata sobre soporte de papel, 756 x 1067 x 39 cm. Collection Tate Gallery
Londres

La fotografía de Leonard está cargada de política de género. La artista plantea algunas preguntas acerca de la historia y la barbarie de la medicina y la moda con una imagen de la modelo anatómica hecha de cera, del siglo XVIII.

Es de suponer que el modelo anatómico femenino fue creado por y para los médicos de sexo masculino, lo que plantea problemas de deseo y la objetivación de la mirada masculina.

En esta imagen la modelo de cera con pelo largo, labios pintados y un collar de perlas aparece con el torso abierto, donde se ven sus pulmones, los intestinos y el vientre.

Obviamente, esto es impactante, una mujer abierta acostada con un collar de perlas, que connota familiaridad y crea un aire de misticismo e interés que

cautiva al espectador. En este caso el aspecto visceral de la imagen parece menos inquietante por el hecho de poner un collar de perlas en el cuello de la modelo. Resulta siniestro y representa muy bien cómo el cuerpo femenino ha sido objeto, en el pasado y el presente, de la presión y la crueldad hacia las mujeres para alcanzar las expectativas patriarcales de belleza.



Francesco Clemente. *Meditation*, 1991. Técnica mixta sobre lienzo, 76 cm x 61 cm. Colección del artista

Este cuadro aúna el mundo visible, el pensamiento y la emoción.

Los instintos primarios dicotómicos: Eros y Thanatos, las pulsiones de placer y muerte. En este caso, representados mediante la sexualidad y la agresión; la pulsión hacia la atracción y reproducción; Thanatos hacia la repulsión y la muerte.

Interpreta el ineludible significado de la condición humana desde los deseos más oscuros: morbosidad, envidia, odio, crueldad.

El cuerpo femenino amarillo está siendo penetrado por el cuerpo naranja masculino que, a su vez, está siendo penetrado con un cuchillo por el cuerpo azul femenino, cuya vulva amarilla simboliza la envidia por la falta del falo.

El cuerpo naranja penetra y es penetrado, es emisor y receptor de la semiótica de las pasiones. Es un paradigma cíclico y de concatenación dicotómica: dentro-fuera, femenino-masculino, dar-recibir, odiar-amar, comenzar-finalizar.

Es una escena que transgrede y va más allá de los límites, por lo tanto, con un alto grado de abyección.



Georg Baselitz, *Der Hirte, El Pastor*, 1966. Óleo sobre lienzo, 163 x 130,7 cm.
Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Alemania

Baselitz representa una figura masculina con la ropa desgastada, confuso entre las ruinas, como un soldado derrotado a regresar después de la guerra a la patria devastada, sin identidad.

El artista muestra un paisaje quemado, cuyo devastado terreno representa la destrucción de la guerra. Un gran pato blanco se muestra entre las piernas del pastor, un resto bucólico de los patos de pinturas anteriores.

La imagen es de destrucción y supervivencia, canalizada a través de los nuevos héroes: el poeta, el pintor, el ganadero, un arte realista socialista de una Alemania de posguerra fragmentada y estéril.



Hannah Wilke. *S.O.S. Starification*, Serie objeto, 1974. Fotografía, dimensiones variables, Centre Pompidou, París

Paradigma del sacrificio y dolor del cuerpo, especialmente del femenino fusiona la escultura minimalista y su propio cuerpo mediante la creación de pequeñas esculturas vulvares de goma de mascar, (chicle), en forma de vulva o cicatriz y se los pega en el cuerpo.

El resultado es algo parecido a la escarificación tribal, como hacen las mujeres tribales para pertenecer a su clan.

Es una crítica social de la belleza femenina y la moda. Para tener éxito debes seguir las reglas del juego y que te marquen como una res.

La artista quería reivindicar que todos los cuerpos mueren, incluso los bellos.



Jeff Koons, *Saint John the baptist*, 1988. Porcelana, 143.5 x 76.2 x 62.2 cm. Seattle Art Museum

Koons hace un híbrido siniestro del binomio sagrado y profano.

Toma como punto de partida una pintura de Leonardo da Vinci de *San Juan Bautista*, añadiéndole un cerdo y un pájaro en los brazos del santo, que además sostiene una cruz dorada.

San Juan representado de una forma andrógina y con estética pop.

Aparenta ser una incongruencia, donde el icono cristiano se presenta como un objeto/ baratija *kitsch*. No obstante, Koons es considerado el rey de la estética kitsch.

Pero trata de reflexionar acerca de la imaginería religiosa y cómo la gente recurre a ellas para sentir calma y sosiego.

Trata de derribar ciertas barreras de ritos y tradiciones.



Ray, Charles, *Oh; Charley, Charley, Charley, Charley*, 1992. Ocho figuras de fibra de vidrio fundido pintadas, 180 x 460 x 460 cm, maniqués con peluca. Rubell Family Collection, Contemporary Arts Foundation Miami

Es una composición en círculo masturbándose con sus clones. Es una representación de sí mismo. No proporciona al espectador ninguna posibilidad de participar.

Esta es la masturbación pura. El hermetismo de la escena tiene algo de incomodidad, e incluso de decepción. Ray, sin embargo, parece estar en negación profunda de por qué la representación escultórica podría despertar la curiosidad acerca de lo que está sucediendo dentro de su cabeza.

“Usé mis genitales, eso no es importante”, dice. “La gente hace una gran cosa de eso. Pero ya sabes, le debería hacer a mi asistente si puedo usar la suya?”⁵⁸⁹

Cada figura tiene su rostro y su nombre.

⁵⁸⁹The Shape of Things, Tom Morton, *Frieze Magazine*, nov.-dic. 2007
[en línea] <http://www.frieze.com/issue/article/the_shape_of_things/> (Consulta: 25/06/2013).



Kiki Smith. *Virgin Mary*,⁵⁹⁰ 1992. Escultura: cera, tela, madera y acero; 171,5 x 66 x 36,8 cm. PaceWildestein, New York

En esta escultura Kiki Smith ha materializado humana y corporalmente a la Virgen María, creándole una identidad, haciéndola anatómicamente humana, desollada, dejando sus tejidos y músculos expuestos.

Ha investigado sobre la innombrable y abstracta identidad de la Virgen, cruzando los límites de lo etéreo, dogmático, impenetrable, incognoscible, misterioso, doctrinal.

⁵⁹⁰The Solomon R. Guggenheim Foundation [en línea] < <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1111> (Consulta: 23/06/2013).
From the Ethereal to the Unmentionable, Holland Cotter, The New York Times, 17/11/2006 [en línea] <http://www.nytimes.com/2006/11/17/arts/design/17kiki.html?pagewanted=all&_r=0 (Consulta: 23/06/2013).



Gina Pane. *Azione Sentimentale*, 1973. Reproducción de la acción, 7 fotografías a color en un panel de 122,5 x 102 cm, con dibujos preparatorios, lápiz y rotulador sobre papel; vitrina: 24 x 16 cm cada uno. Galleria Diagramma, Milán

En esta acción se representa el dolor corporal, dentro de las experiencias dolorosas del *body-art*. El cuerpo es el lienzo, el material de la artista. Ningún material sería más orgánico que el propio cuerpo.

Como hemos tratado en un capítulo de esta tesis, es el cuerpo del dolor, horror y muerte.

Estas prácticas dolorosas pretenden despertar al cuerpo de las situaciones que lo tienen adormecido. De este modo la artista hace experimentar el dolor al espectador, es una experiencia artística más allá del límite de lo corpóreo.

Nosotros en la vida cotidiana también sometemos el cuerpo al dolor.

Pane lo hace a modo de ritual, el proceso del dolor le devuelve la integridad.



Gilbert and George. *Naked shit*, 1994. Fotografía, 253 x 639 cm.

Museo d'Arte Contemporanea
Donna Regina (M.A.D.R.E), Nápoles

En esta obra han representado los desechos del cuerpo humano y éste en su desnudez. Por primera vez los artistas estaban sin sus trajes de marca. Y sus cuerpos desnudos aparecen del mismo tamaño que las heces. Estas obras equiparan el cuerpo humano vivo con lo abyecto⁵⁹¹, la materia de desecho al que regresará con la muerte. Tratan de representar la humanidad.

⁵⁹¹Gilbert & George, Tate Modern [en línea] <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/gilbert--george-naked-eye-t07493/text-summary> (Consulta: 23/06/2013).



Lorna Simpson. *Guarded Condition*, 1989. 18 polaroids a color, letras de plástico, 21 placas impresas

Se observa una mujer de espaldas, con los brazos cruzados por atrás con un vestido blanco liso. La imagen se repite seis veces, la posición de los pies es lo único que varía. Cada figura se divide en tres partes, en cuadrículas.

Las mujeres como esclavas estaban vigiladas, eran objeto de ataques, tanto a causa de su raza como por su sexo.

Siguen siendo vistas como una posesión, por la cantidad de muertes por violencia de género o como lo denomina Irene Ballester Buigues, *feminicidio*.



Von Hagens poses with *Card-playing corpses*, s/d. Gunther von Hagens
Plastinarium in Guben, Germany

Esta imagen resulta especialmente abyecta porque estos cuerpos son reales, son cadáveres plastinizados. Son muertos en vida, jugando a las cartas; él mismo está enfermo de Parkinson, le han pronosticado 7 años de vida y quiere que lo plastinizen y lo expongan.⁵⁹²

La obra en sí misma es un paradigma de las fronteras éticas, estéticas, culturales. El doctor Von Hagens trata el cuerpo desde la ciencia utilizando el método, inventado por él; que implica la extracción de líquido y la grasa reemplazándolos con plástico.

Él quiere una vida en la muerte: “*Yo quiero decidir dónde me expondrán*”.

Desea preservar el cuerpo humano, al fin y al cabo es un principio del arte; la gente se hace retratos con la esperanza de pasar a la posteridad. *Ad perpetuam (rei) memoriam*; para perpetuo recuerdo.

⁵⁹²James, White. 'I'm dying, so put My body on show': 'Dr Death' Gunther von Hagens plans grim farewell in one of his own corpse displays, 4 /01/ 2011, Daily Mail.
[en línea] < <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1343910/Gunther-von-Hagens-Dr-Death-plans-human-corpse-exhibition-grim-farewell.html>
(Consulta: 23/06/2013).



Michelangelo Pistoletto. *Venere degli stracci*, (Venus de los trapos), 1967. Mármol y textiles, 212 x 340 x 110 cm. Tate Modern, Londres

La estatua de Venus, la diosa romana del amor, la belleza y la fertilidad, canon del arte occidental se coloca de espaldas al espectador, estableciendo un diálogo entre lo real y lo verosímil. La estatua que en el imaginario colectivo es níveamente marmórea, en realidad, fue policroma en la antigüedad. Como si de usarla se hubiera desgastado y hubiera perdido el color.

La obra de Pistoletto hace reflexionar acerca de una serie de elementos antitéticos: original-común, policromo-monocromo, insólito-cotidiano, pétreo-blando, tradicional-innovador, industrial-artístico, pesado-ligero, informe-preciso, virtuoso-descuidado, materiales nobles-materiales pobres, orden-desorden, perfección-imperfección, real-verosímil. En su pobreza los trapos complementan aspectos en el arte.⁵⁹³ Los montones de harapos que son reemplazables solo deben mantener su carácter multicolor y los volantes.

Se han hecho varias versiones de la *Venus de los trapos* con moldes de yeso de la estatua original e incluso en una *performance* en San Francisco cambió a la Venus por una modelo del natural.

⁵⁹³Catálogo Mostra: *Michelangelo Pistoletto*, Anna Imponente (ed.), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1990.



José Caballero. *Dulces placeres del sadismo*, 1934. Tinta y pluma sobre papel, 63 x 40,5 cm. Colección particular, Madrid

Es un cuerpo desgarrado, incompleto. En el pecho izquierdo le han clavado una estaca; del otro le salen gusanos.

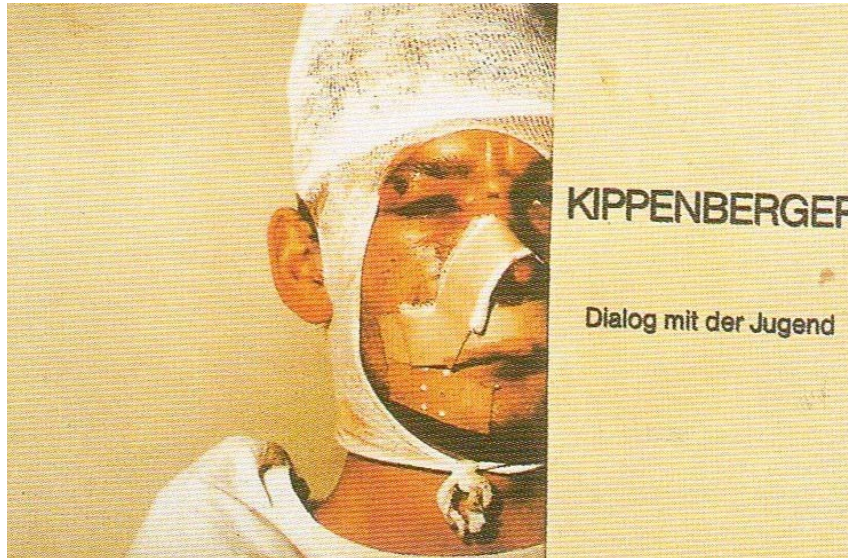
Un cristal le atraviesa el cuello. Es una mujer torturada dentro de un espacio que ni siquiera la deja moverse. (Puede ser una referencia al sistema patriarcal.)

No es algo nuevo en la historia del arte el fenómeno "Lustmord".

El arte y la literatura exploraron el lado oscuro de los deseos inconscientes. Utilizaron el cuerpo femenino con una actitud de provocar al dar una visión grotesca de la sociedad.

Los cuerpos femeninos eviscerados en posiciones obscenas, mostrando que el objetivo de la materia es lujurioso.

El término alemán "Lustmord" implica el deseo junto con el placer sexual del acto o la representación asesina. Las mujeres son representadas como cuerpos femeninos mutilados.



Martin Kippenberger. *Dialogue with Youth*, 1981. Fotografía, dimensiones variables. The Museum of Modern Art, New York

Esta tarjeta muestra a una persona apaleada, maltratada, con la cabeza vendada, con apósitos y esparadrapo en nariz y boca, con la camiseta blanca manchada de sangre seca.

En 1981 tuvo que ser hospitalizado a consecuencia de una paliza violenta de algunos de sus clientes. El artista nos narra un capítulo autobiográfico.

Comercializaba con su vida en el arte, incluso mostrando su cuerpo enfermo hasta su final, muerto de cáncer de hígado.

El poder de la imagen es sublime, tan evidente que el texto es fútil, vano.

Kippenberger cree que la obra debe seguir siendo incompleta, autodestructiva, pretendía plasmar la imperfección.

El espectador siente la violencia salvaje que ha padecido este joven.



Julian Schnabel, *Golem*, 1989. Escultura, bronce con patina, 406,4 cm x 259,1 cm x 279,4 cm. Colección del artista

El artista ha interpretado el concepto del *golem* como ser descerebrados o al servicio del hombre. Los *golems* no son inteligentes, si se les ordena llevar a cabo una tarea, la llevarán a cabo de modo concienzudo pero lento y ejecutando las instrucciones lo más literalmente posible.

Se le atribuye al *Maharal de Praga*, un rabino del siglo XVI haber creado un *golem* para defender el gueto de Praga de Josefov de los ataques antisemitas, así como para atender el mantenimiento de la sinagoga.

En la leyenda, el *golem* podía estar hecho de la arcilla de la orilla del río Vltava de Praga. Tras realizar los rituales prescritos, el rabino desarrolló el *golem* y le hizo cobrar vida recitando los conjuros especiales en hebreo. Ha sido un tema tratado en la literatura *El Golem*, novela de Gustav Meyrink.

Schnabel nos ha querido hacer reflexionar sobre el *golem* como precursor de los androides o *cyborgs*, seres muy manejables y tecnológicos pero sin ninguna capacidad crítica ni reflexiva, además de sin identidad.



Sarah Lucas. *Au Naturel*, 1994. Instalación, colchón, cubo de agua, melones, naranjas y pepino; 84 x 168 x 145 cm. Saatchi Gallery, Londres

El “sexo” en esta obra se representa desmembrado, sin lección de moralidad adjunta, no implicación, culpa, ni vergüenza.

Es una representación de una pareja en una cama, un hombre interpretado por un pepino⁵⁹⁴ y dos naranjas; la mujer por un par de melones y un cubo.

Las creaciones se construyen a partir de materiales que son comunes, el elemento “humano” a partir de la materia orgánica.

⁵⁹⁴Sarah Lucas: Ordinary Things, Henry Moore Institute, Leeds Another London: International Photographers Capture City Life 1930-1980, Tate Britain, London, Charles Darwent, The Independent 29/07/2012. [en línea] < <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/sarah-lucas-ordinary-things-henry-moore-institute-leedsanother-london-international-photographers-capture-city-life-19301980-tate-britain-london-7984871.html> (Consulta: 20/06/2013).



Damien Hirst. *Mother and Child Divided*, 1993. Esculturas, vidrio de acero pintado, silicona, acrílico, monofilamento, acero inoxidable, vaca, ternera y solución de formaldehído. Dos partes, cada uno (vaca): 190 x 322,5 x 109 cm, (ternero): 102,9 x 168,9 x 62,5 cm. Astrup Fearnley Museet, Oslo

En esta obra se ha querido plasmar el tema de la separación madre e hijo. La relación madre-hijo se construye persiguiendo la creación de un cuerpo único, a las que nos solemos referir con los términos *díada, fusión, coidentidad*. Pero el cuerpo compacto y único no resiste por mucho tiempo, y el objeto de la posesión absoluta debe ser separado.

Los gestos, las miradas, el malestar... son los códigos principales de ese lenguaje secreto mediante el cual madre y cría se comprenden entre sí y no admiten otros participantes que son simples intrusos. La cría desde su nacimiento vive con angustia, en tipología freudiana, "pulsión de la muerte".

Las crías tienen ataques sádico-orales contra el pecho de la madre, la cría se quiere apropiarse de los contenidos buenos de la madre.

Además de las pulsiones sádico-anales, puesto que quieren introducir en ella sus excrementos, las crías quieren entrar en el cuerpo de la madre para controlarla desde dentro. El cuasi-objeto, en este caso con la ubre no cesan de tirarlo de afuera a dentro, se convierte en -objeto parcial, reconocen los aspectos del cuerpo materno.

Quizás lo que plantee Hirst es que la forma de dividirlos realmente sea seccionarlos por la mitad.



Jake and Dinos Chapman. *Great deads against the Dead*, 1994. Instalación, técnica mixta, 277 x 244 x 152 cm. Saatchi Gallery, Londres

Esta obra es una reflexión del grabado trigésimo noveno de los Desastres Guerra de Goya⁵⁹⁵.

En el aguafuerte original de Goya⁵⁹⁶, tres figuras están colgadas en un tronco de árbol, asesinados y mutilados.

Las mutilaciones y los horrores de la guerra no terminaron con la Guerra de la Independencia. ¿Cómo nos enfrentamos a los traumas y la violencia catastrófica de la guerra? ¿Somos originales al plasmar la violencia y la tortura?

En esta instalación se reflexiona acerca de cómo se utiliza el cuerpo del horror y de la muerte.

⁵⁹⁵Russ Crest entrevista a Jake and Dinos Chapman, 23/07/2009 [en línea] <<http://beautifuldecay.com/2009/07/23/jake-and-dinos-chapman-interview/>> (Consulta: 20/06/2013).

⁵⁹⁶Los *Desastres de la Guerra* de Goya en comparación con *Great deads against the Dead* de Chapman [en línea] <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue8/goya.htm>> (Consulta: 20/06/2013).



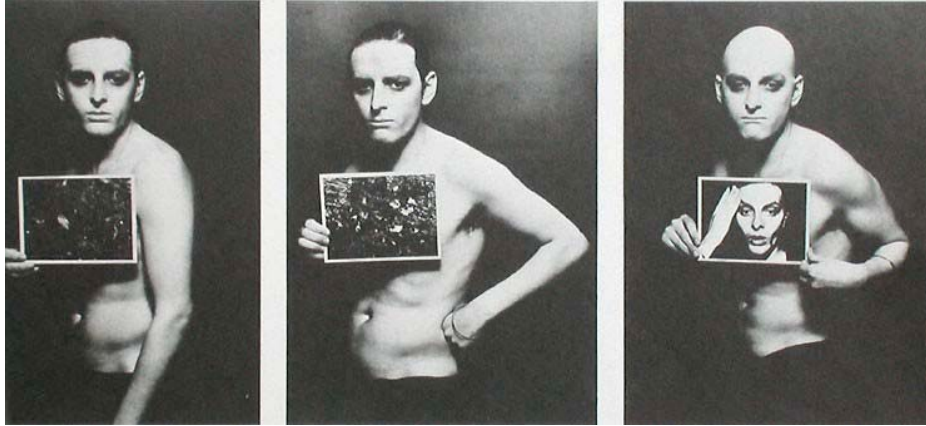
Rebeca Horn. *Performance*, perteneciente a *The Sweetness of Fashion*, s. f. MOMA, Nueva York

En esta *performance* se reflexiona acerca de cómo la moda comprime, moldea, crea necesidades en el cuerpo de la mujer especialmente.

Sometida bajo un dictado de cómo vestirse, arreglarse, sobre qué impostura debe tener frente a la sociedad.

En esta imagen se observa que se propone un nuevo canon de belleza donde la mujer, como siempre, queda insertada.

Es otra forma de control solapada sobre la mujer, que adopta una actitud despersonalizada y de uniformidad.



Urs Lüthi. *Spadgermatazz!* Serie de fotografías en b/n, dimensiones variables.
Colección privada

Este artista suizo que entiende el retrato representando: su *ego*, su cuerpo, y sus diversos cambios fisiológicos, creando un concepto humanista en el que la vida se convierte en una experiencia estética. Es uno de los representantes del arte conceptual europeo más representativo.

Juega con las identidades corporales, realiza cambios de género, de aspecto, etc.



Daniel Spoerri. *Humo de pólvora*, (Pulverschmauch). De la serie *Investigación criminal*, 1971.

Técnica mixta, 54 x 120 x 120 cm. Colección del artista

Las pulsiones de muerte y los instintos más bajos del ser humano suelen estar contenidos y guardados.

Por ello no nos sorprende que el artista nos presente su propuesta en formato tipo caja. En esta obra se narra el asesinato de un niño.

Si cualquier asesinato es abyecto porque hace visible la amoralidad y maldad humana, el asesinato de un niño es lo más ominoso que pueda realizar el hombre, porque se aprovecha de su indefensión.

El tiro en la frente del niño es espantoso.



Ansel Kieffer. *Les Femmes de l'Antiquité*, 1999. Escultura: acero, yeso y pintura en fibra de vidrio, 195 x 135 x 135 cm. Villa Médicis, Académie de France, Roma

Las mujeres en la Antigüedad, maniqués sin cabeza vestidos con miriñaques blancos representan figuras mitológicas e históricas de la antigüedad.

Algunas de estas mujeres son heroínas; otros monstruos.

Esta mujer nos recuerda a Gorgona. Desde siempre se ha considerado a la mujer erotómana, hace palpable la crisis de identidad de la mujer.

Como osaban desafiar a la naturaleza, dejar de lado sus funciones naturales corporales -de procreación- y querían tener derechos de los hombres tenían que ser objetos pasivos y subordinados al cuerpo masculino, más fuerte y resistente. Biológicamente son frágiles cuerpos imperfectos.

Es evidente que existe una dismorfia sexual, que Hegel determina que la diferenciación al hombre es individual. La mujer no tiene individualidad plena, es hija, hermana, madre, esposa.



Pipilotti Rist. *Selbstlos im Lavabad*, (*Selfless In the Bath of Lava*),⁵⁹⁷ 1994.
Instalación audiovisual, colección de la artista

Ella aparece en un agujero del suelo. En el vídeo, la artista nada desnuda en un baño de lava y grita: “*I am a worm and you are a flower!*” “*Soy un gusano y tú eres una flor!*”

El autoinsulto es una perversión del yo y, por lo tanto, abyecto.

⁵⁹⁷Pipilotti Rist, *Selbstlos im Lavabad* (*Selfless In the Bath of Lava*)

[en línea] < <http://www.youtube.com/watch?v=so0FkUr6jtA> (Consulta: 20/06/2013).



Michel Stelarc. *Performance, Event for Inclined Suspension*, 1979. Tamura Gallery, Tokyo

En esta *performance* se observa la suspensión del cuerpo con ganchos de metal⁵⁹⁸ que fueron perforados directamente en su piel.

Stelarc⁵⁹⁹ discute la limitación del cuerpo humano en masa y la extensión del espacio y la hace visible en los efectos de la piel estirada en la gravedad.

Si nos fijamos en la piel, que se levanta en el gancho, se puede reconocer una especie de mapa, con colinas y valles.

Stelarc piensa en la tecnología como una continuación del cuerpo.

Y huye de las limitaciones psicológicas. Él piensa en el cuerpo como una máquina. Fue imposible que los espectadores presentes no sintieran dolor.

⁵⁹⁸ Catálogo *Experimenta*, p. 19, [en línea] < http://www.experimenta.org/pdf/EP_catalogue.pdf (Consulta: 20/06/2013).

⁵⁹⁹ Preckel, Anne: "Entgrenzte Haut und vervielfachte Glieder. Die Körper-Technik-Inszenierungen des australischen Medienkünstlers Stelarc", *Europäisches Online-Magazin für Medien, Kultur und Politik, AVINUS-Magazin*, 22.03.07. [en línea] < <http://www.magazin.avinus.de/2010/07/08/preckel-anne-koerper-technik-inszenierungen-medienkuenstler-stelarc/> (Consulta: 20/06/2013).



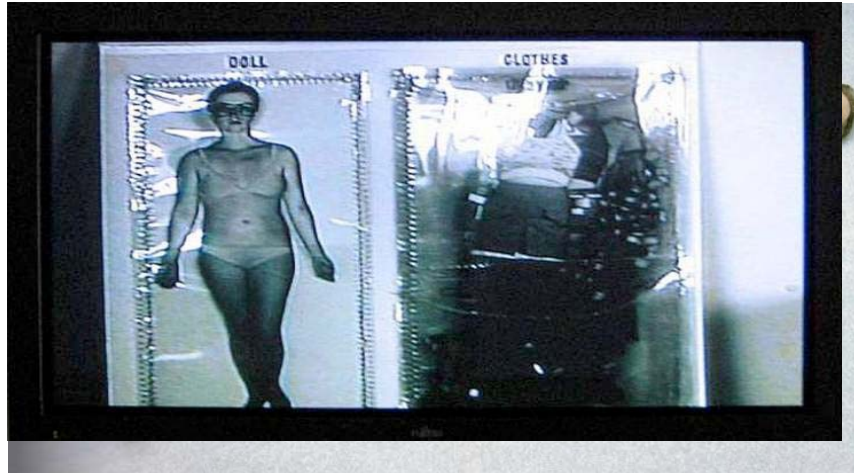
Jimmie Durham. *Bedia's Stirring Wheel*, 1985. Escultura, aluminio, piel, pintura, plumas, cráneo, cuerda, tela, 115 x 46 cm. Miami Art Museum

El artista⁶⁰⁰ pretende desestabilizar los significados de los objetos y las convenciones sociales cotidianas interpretando artefactos enigmáticos, de identidad nativa-americana contemporánea en América.

La amarga herencia de la experiencia de los indios norteamericanos que están entre un pasado irrecuperable y un frustrante presente. Durham, que es indio Cherokee, declara: *“ninguno de nosotros sentimos que somos indios de verdad; no tenemos una identidad étnica y cultural”*.

Las identidades erróneas están destinadas a participar en un discurso que es político y cultural. A diferencia de debates anteriores sobre la postmodernidad en las artes visuales, el multiculturalismo está aceptado pero no entendido. En esta obra se parodia el falso “artefacto-fetiché” indio, incomprendido por los colonizadores y por los propios nativos que caen en estereotipos.

⁶⁰⁰ [en línea] <http://www.aestheticamagazine.com/the-logic-of-contradiction> #
sthsh.yV7jml7E.dpuf
(Consulta: 20/06/2013).



Ron Mueck. *Papá muerto*, 1997. Escultura: resina de poliéster, silicona y pelo natural, 20 x 38 x 102 cm. Colección del artista

Si de por sí un cuerpo muerto es abyecto, porque ha dejado de vivir, este que además es una reproducción, lo es más todavía porque no se le ha dado un tratamiento de un desconocido.

El artista ha representado a su padre muerto, en posición supina, totalmente desnudo, con las palmas de las manos hacia arriba y los pies hacia los lados.

El cuerpo tiene *pallor mortis* además de la rigidez propia de la muerte.

Es una escena brutal y si además tenemos en cuenta la carga emocional que implica, nos daremos cuenta de cómo el artista ha extrapolado sus emociones, para poder gestionarlas. Y logra hacernos co-partícipes de un duelo público, exento de pudor, tradiciones y cultura.



Eva Hesse. *Right After*, 1969. Escultura de fibra de vidrio, alambre, resina de poliéster. Milwaukee Art Museum

Influenciada por el psicoanálisis toda su vida, murió de un tumor cerebral, con 34 años. Hesse fue una pionera de materiales industriales usados en el arte. Quería confrontar al espectador con la falta de familiaridad. Parte de ese proceso fueron los procesos industriales de su trabajo, la "Abstracción excéntrica".

No quería que juzgaran su arte como meramente decorativo, agradable a la vista. Ella no buscaba que su trabajo fuera descrito como hermoso, era un miedo de género, la belleza de una mujer, femenina es débil.

Así que ella realizó esculturas "blandas": los materiales que utilizaba eran inestables, no conocía sus límites, porque se estaba poniendo a prueba.

Su trabajo es provocador, molesto, irritante y desconcertante.



Lourdes Portillo. Fotograma de la película *Columbus on Trial*, 1993. Color, 18 min. Colección de la artista

La cineasta mexicana trata temas de justicia social. Esta película trata la polémica del 500 aniversario del descubrimiento de América por Cristóbal Colón. La cineasta crea una corte imaginaria en la que Colón es interrogado por el grupo latino de comedia Culture Clash y acusado de atrocidades contra los pueblos nativos del Nuevo Mundo.

Culture Clash es un grupo de *performance* americana chicano compuesto por los escritores y comediantes Richard Montoya, Ric Salinas y Herbert Sigüenza. Su trabajo es de naturaleza satírica.



Michel Journiac. *Photos de l'action. Reliques. Action "Le Vierge Mère"*, 1982. 11 fotos en color, 24 x17.7 cm, montado en una hoja blanca de cartón: 32x24 cm.

Musée d'Art Moderne, París

Este trabajo fue realizado por Journiac en homenaje al Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Niza, Francia, como reza el texto de presentación escrita a mano del artista.



Manuscrito texto de presentación:

"Esta formulación, único, de la acción: Le Vierge Mère (la Virgen Madre) en el testimonio de la amistad, con todos los que colaboran con pasión, a la edificación de este Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Niza 31 de agosto 1983, Villa Arson, Niza (F), Michel Journiac".

Vestido como una madre virgen, a continuación, ejecuta, siendo totalmente vestida de blanco, las diferentes etapas de un parto. El bebé es una muñeca de trapo con sangre.



Mathew Barney. *Still from Cremaster 4*, 1994. Video, Solomon R. Guggenheim Museum in New York City

Se nos muestra un ser con orificios en la cabeza que disfruta tocándolos para luego ocultarlos con el peinado.

Después, unos hombres travestidos de heisas le clavan en el zapato agujas con una perl, para posteriormente bailar claqué. Se genera un agujero en el suelo alrededor del cual el personaje baila.

Se cae en el agujero y queda atrapado. Durante el proceso dos coches de carreras siguen un circuito, después los coches recogen los hilos: uno amarillo y otro azul, formando el *Cremaster 4*.⁶⁰¹

⁶⁰¹Matthew Barney *Cremaster 4* (1995),
[en línea] < <http://www.youtube.com/watch?v=eR1TUXBdYCQ> (Consulta: 21/06/2013).



Herman Nitsch. *Tales of ordinary madness, Action*, 1970

Él actúa como la figura del carnicero, que es pagada por la sociedad para no tenerse que manchar las manos de sangre y desempeña la función social de nutrirnos.

«Al expiar las culpas y apaciguar la discordia el chivo expiatorio a menudo fue divinizado tras ser sacrificado. En las sociedades laicas esta función sacra en ocasiones se desliza hacia el terreno del arte, asumiendo los artistas el papel de evangelistas, narradores de mitos y oficiantes de rituales, o bien, encarnándose en los propios herejes, penitentes o desheredados.»⁶⁰²

Para ahorrarle al espectador, la -bajeza- de bajar a los territorios límite, extremos. *Él se sacrifica por el -espectador-*

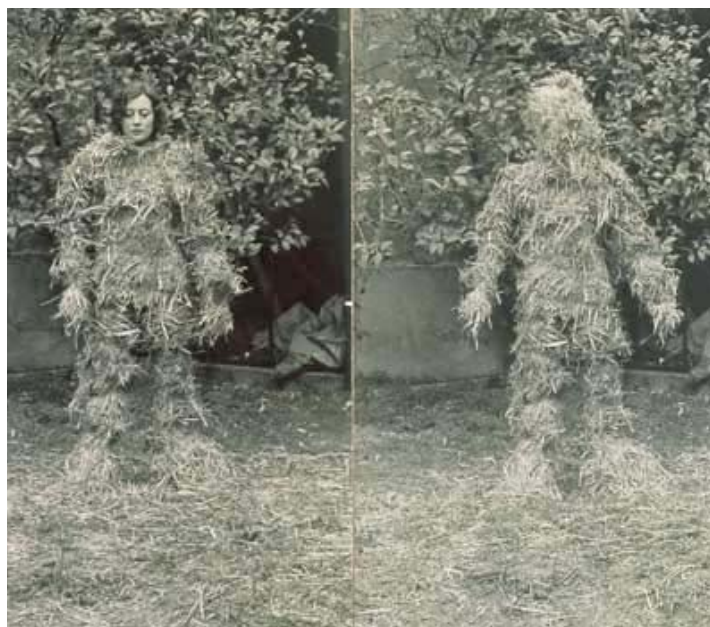
En este punto Herman Nitsch expresa la función social del artista, que él mismo se atribuye.

⁶⁰²Adell, Anna. *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro, 2011, p. 7.

En la siguiente afirmación: «*Me he fundido, he identificado con ella, toda agonía y lujuria combinadas [...] me impregnarán y de ahí a TI.*» se centra en la función catárquica del artista (*performer*), que le pasa sus sensaciones a un público ávido de experimentar la denigración, pero demasiado conservador y burgués para realizarla.

En el VI de sus estatutos expresa que desea liberar a la humanidad de sus instintos animales y los quiere reducir de una manera científica. Es como extrapolar una sensación liberatoria pero sin heridos. Sería como descargar adrenalina; es como una pelea de boxeo- algo socialmente aceptado- en vez de una pelea callejera -condenado socialmente-.

El acto del desgarrar del cordero representa el exceso, representa abrir todo lo malo y extirparlo. Lo considera tan importante que le dedica un manifiesto, que citaremos y comentaremos a continuación. La pintura en este caso sería la sanadora, es capaz de llegar hasta el “exceso”, como lo define Herman Nitsch.



Fina Miralles. *Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla.* Acció hecha en Sabadell, 1975 y presentada la Sala Tres de Sabadell. Fotografies de Josep Domènech. 5 fotografias del desarrollo de la acció. Museu d'Art de Sabadell

Esta acción demuestra que hemos desarrollado rechazo a todo aquello que sea externo a nuestro cuerpo. Algo en principio tan natural como la paja puede despertar en nosotros la sensación de ominoso, desagradable y siniestro.

Sobretudo cuando se cubre el cuerpo completamente. Especialmente la cara, puesto que nos puede entrar este elemento, los orificios como la nariz, la boca o las orejas.

La paja es el desecho de la miera del cereal, una vez cortado, después de haber separado el grano o la semilla mediante la trilla.

Aún así útil para la cama para animales domésticos, formando así la base del estiércol.

Se puede utilizar como fuente de celulosa para fabricar papel, alimento del ganado, etc.

El nacimiento de la vida ha sido desde siempre uno de los problemas más

importantes de la historia natural, filosófica y teológica que, con diferencias pero todas atribuidas a Dios.

Thales pensaba que los seres vivientes se desarrollaban del cieno amorfo, bajo la influencia del calor.

Anaximandro pensaba que todo lo que vive tiene origen en el légamo del mar pasando por diferentes fases hasta su desarrollo.

Xenófanes opinaba que todos los organismos surgían de la tierra y del agua.

Anaxágoras pensaba, al igual que Thales, plantas animales y hombres procedían del cieno de la tierra.

Pero es Demócrito quien piensa la autocreación mecánica de la vida resultante de un movimiento de los átomos:

«los átomos de la tierra húmeda sin vida puestos en contacto accidentalmente, y unidos con los átomos del ardiente y excitante fuego»⁶⁰³

Las doctrinas aristotélicas señalarían que el hombre partiría del gusano, los estudiosos de la Edad Media las seguirían pero añadirían hechos fantásticos y fábulas: el homúnculo, el árbol de los gansos, el cordero vegetal.

⁶⁰³Véase Oparin, A. J. *El origen de la vida*, Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, cuarta edición, s. f.



Rico Lebrun. *Untitled (from Dante's Inferno)*, 2000. Litografía, 43.2 cm x 31.8 cm, Colección del artista

Canto del Infierno XVIII, 109-117

El fondo es tan profundo que no basta mirar, si no es subiendo al arco airoso que forma la escollera en toda su asta. Aquí subimos; y de aquí en el foso gente hundida en el estiércol a ver llego, cual de humanas letrinas sucio poso. Cuando a explorar el fondo así me entrego, una cabeza vi albarada en mierda, yo no sé si de clérigo o de lego.*⁶⁰⁴

**Dante con la expresión gente hundida en el estiércol se refiere a los habitantes de la bolsa segunda, los aduladores, para cuyo castigo- tan dulces y melifluos ellos- ha creado el poeta una nauseabunda escatología que literalmente huele.*

Cuando Dante deja a los aduladores inmersos en sus excrementos, vuelve a la superficie del mundo a volver a ver las cosas bellas que trae el cielo.

El ser humano, en su naturaleza, no soporta el nacimiento de lo informe, los desperdicios, la descomposición de la materia o la forma.

⁶⁰⁴Dante Alighieri. *Divina Comedia, Versión poética de Abilio Echeverría*. Alianza Editorial, 1995, p. 109.



Shonibare, Yinka, *Scramble for Africa*, 2003. Catorce maniqués de fibra de vidrio, catorce sillas, mesa, cera holandesa, impresos algodón, 52 x 192 x 110 cm. The Pinnell Collection, Dallas. Stephen Friedman Gallery, London, and James Cohan Gallery, New York.

El Reparto de África, un acto que se formalizó en la Conferencia de Berlín de 1884 a 1885. La obra de Shonibare representa esta histórica reunión, que muestra varios estadistas acurrucados alrededor de una mesa con un gran mapa de África.

Los jefes de Estado, sin cabeza, ni moral y codiciosos en su hambre por lo que el rey belga Leopoldo II llamó “un trozo de este magnífico pastel”.

Los líderes sin cabeza gesticulan entre sí, ya que se pelean por las riquezas del continente. Shonibare dice: “*La teatralidad es sin duda un dispositivo en mi trabajo, es una forma de establecer el escenario, y también es una ficción -un dispositivo de hiper-real, de teatro que le permite volver a imaginar los acontecimientos de la*

historia.⁶⁰⁵

El Reparto de África examina cómo la historia se repite y cuánto estaba haciendo lo que estaba pensando sobre el Imperialismo americano y la necesidad en Occidente por los recursos.



Catherine Julie Opie. *Play piercing*, 2010. *Girlfriends*. Barbara Gladstone Gallery, New York

Plantea el tema de la identidad lesbiana, utilizando como símbolo a San Sebastián.

El santo se ha convertido en un icono de la comunidad LGBT: lesbianas, gays, bisexuales y personas transgénero que profesa el catolicismo.

La razón es porque se le ha representado siempre joven, es conocido como el “Apolo cristiano”. Pero en lugar de flechas, utiliza agujas que le provocan sangrados, recordándonos la pasión de Cristo, con el rostro ensangrentado.

Sus retratos de lesbianas masculinas y femeninas se caracterizan por la indeterminación de género.

⁶⁰⁵

[en línea]
http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/yinka_shonibare_mbe/scramble_for_africa.php
(Consulta: 12/06/2013).



Beth, Moysés. *Lecho rojo*, 2008. *Performance*. Duración: 6 min, 7,4 x 5,2 cm. IVAM, Valencia

Esta *performance*⁶⁰⁶ trata el problema de la violencia de género.

El suelo está cubierto con sábanas blancas; diez mujeres con margaritas en el pelo, desnudas de busto y cubiertas de cintura para abajo con una sábana también blanca, sentadas en torno a una buena porción de carmín rojo, son las protagonistas del ritual.

Las mujeres modelan un corazón carmín, juegan, lo ofrecen, lo pierden, lo recuperan; frustraciones, conflictos personales, vivencias propias y ajenas; se vaciaron y se llenaron.

⁶⁰⁶ Actrices Performance Lecho rojo. Arco 2008 [en línea] < <http://www.youtube.com/watch?v=2pambKQDhrk> (Consulta: 12/06/2013).



David Altmejd. *The Healers*, 2008. Instalación: madera, espuma, yeso, arpillera, metal, alambre, pintura: 239 x 367 x 367 cm; dimensiones obra: 206 x 326 x 326 cm.
Saatchi Gallery, Londres



The Healers (detalle)



The Healers (detalle)

Este grupo escultórico es una representación de figuras antropomorfas en un estado de metamorfosis.

Se producen superposiciones de figuras con fragmentos figurativos: manos y alas principalmente. Unos están arrodillándose y besando cuerpos, rendidos en medio de una co-dependencia, cargada de sexualidad y de agonía física.

Hay una figura tumbada y pintada de negro, que pensamos que encarna el Thanatos. Es ese impulso que nos lleva inevitablemente a la muerte y que hace que el dolor y el sufrimiento sean el martirio de todo ser humano.

Thanatos está presente en nuestras pesadillas, en nuestro innegable instinto de autodestrucción, para hacer que el organismo vuelva a un estado inanimado, a la desintegración, hacia la muerte en una palabra.

En la composición se une a otras figuras en forma de cordón umbilical o cuerda serpenteante. Hay una figura alada que simboliza a Eros; el deseo por el otro, y la necesidad de prolongar la existencia mediante la progenie.

Eros y Thanatos juntos son precisamente la muestra de los grandes opuestos que siempre rigen al ser humano; el placer y el dolor que se unen para llegar al éxtasis.

Según la teoría freudiana, Eros construye y une; Thanatos destruye y desune.
Es un grupo escultórico que consigue reconceptualizar la forma de representar
la figura humana en toda su multiplicidad; espacial, espiritual y psicológica.
Representa un grupo de mutantes burlescos que participan en una
orgía sexual, plagada de decadencia y sexualidad polimorfa.



The Healers (Detalle)



The Healers (Detalle)

En esta imagen se entiende perfectamente el planteamiento de la abyección.

Es necesaria la expulsión de lo considerado abyecto para la formación de la identidad social, sexual y psicológica.

Enseña lo que debe ser rechazado, sustancias como la baba, el orín o la caca, son sustancias sucias y no objetos de placer.

Además se distinguen las 3 categorías: oral, anal y genital. Las aberturas del cuerpo humano que sirven de conexión entre dentro y fuera. La oral (comida-residuos), anal (desechos corporales) y genital (signos de diferencia sexual).

En esta imagen los cuerpos están continuamente moviéndose entre lo interno-externo. Los fluidos están en continuo movimiento, se ingieren para luego ser expulsados. Se puede observar el contagio obscuro con la materia, con la cosa sin nombre. El útero cuya vorágine oscura y amenazante captura y petrifica al mismo tiempo.

Observamos en la escultura unos cordones serpenteantes, que parecen aludir a Medusa, única mortal de las gorgonas. Para Freud, en su artículo "Das Meduseo" decapitar a Medusa era igual a emascular.

Observamos que el cabello formado por serpientes nos recuerda inconscientemente la forma helicoidal del cordón umbilical.

Debe existir esa extracción de fluidos viscosos para dar la vida al ser que ha estado intermedio entre el interior y el exterior.

Se nos presenta el coito orgiástico como abismo devorador, intolerable amenaza de castración.

Es en ese momento cuando la decadencia, la sexualidad polimorfa, la psique encuentra la agonía física en ella su obstáculo último, su límite extremo; alcanza el umbral más allá del cual no hay más que angustia absoluta.



Rosemarie Trockel. *Less Savages than Others*, 2006. Platinum glazed ceramic.
New Museum, New York

En esta obra cerámica la artista nos hace reflexionar hacia la generación espontánea de la creación de la materia.

Los fluidos parecen crecer desde la pared al igual que muchos corales. Son elementos que dan a los espectadores la sensación de excavar los descubrimientos arqueológicos hasta el fondo.



Fernando Molerés. *Exploitation of Child Labour*. Fotografía b/n, dimensiones variables. Colección privada

La explotación infantil es un abuso denigrante de los derechos de los niños.

Es la temática más abyecta que se pueda encontrar. Utilizan el sistema laboral construido, capitalista, para encontrar una brecha y degradarlo.

Es una amoralidad ominosa de enriquecimiento, donde el menor se siente desprotegido por el sistema y aislado.

En esta fotografía se plasma esa sensación de aislamiento y decadencia del sistema.



Paul McCarthy. *The Train, Mechanical*⁶⁰⁷, 2003-2009. Instalación, silicona, platino, fibra de vidrio, cuerda, componentes eléctricos y mecánicos, 109 x 60 x 223 cm. Hauser & Wirth London

Son un par de gemelos George Bush; mecanizados, banigones, que rítmicamente sodomizan a los cerdos que, a su vez, sodomizan a otros cerdos. Los gemelos mueven la cabeza y siguen a los visitantes de la galería con los ojos.

⁶⁰⁷Paul McCarthy's: *Train, Mechanical*

[en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=uGBb8asag4T> (Consulta: 12/06/2013).



Bruce LaBruce. *La Piedad*, 2012. Dimensiones variables. Colección del artista

Esta imagen, que recrea *La Piedad*, es transgresora e irreverente para algunas personas, ver a la madre-virgen encarnada en Alaska con pintalabios rojo y senos protuberantes es sexualizar una imagen, que siempre se ha representado como asexual.

Además, ver la imagen de Jesús, Mario Vaquerizo, con tatuajes, ojos pintados y en vaqueros es una transgresión que pasa ciertos límites preestablecidos culturalmente.



Rocío, Boliver. XII Muestra Internacional de Performance, 2006. Ex Teresa Arte Actual, México

La Congelada de Uva, así es como se conoce a Boliver, icono de la cultura *underground* de México. Es un desafío para la sociedad “machista y mojigata”. Sus *performances* son agresivas y sin concesiones, muestra todas las partes del cuerpo, especialmente las sexuales.

En esta parece serrarse el pene que está conectado a la cabeza, señalando la unión masculina entre su pensamiento y el sexo.



Nicole Tran Va Bang. Collection *Printemps/Été 2001*, *Sin Título 06*. Fotografía a color, 120 cm x 80 cm. Colección privada

La imagen es tremendamente siniestra y muy impactante.

Pensar en que nos desollaran nos da escalofríos pero autodesollarnos y, además, como un proceso pautado por repetición es muy abyecto.

Además de la ambivalencia espacial (incertidumbre dentro/fuera), produce miedo, horror, temor. Es una amenaza al Yo desde la psicosis y la fobia. O más bien, nos hace reflexionar hacia el significant vacío y la disociación psico-corporal. Se puede establecer la autoabyección, los falsos yo, como falsos objetos de significación: la cultura, la educación, el cinismo, etc.

¿Hacemos del cuerpo una entidad mutable? Lo bronceamos, lo tatuamos, tenemos cicatrices, cortes, marcas...



Iqbal Hussain. *Lahore's red-light district*, 2009.
Óleo sobre lienzo, 180 x 114 cm. Unicorn Gallery

Es una representación de unas mujeres comprando maquillaje, utensilios de cocina, zapatos, tazas... Lo que tiene de particular la representación es que son prostitutas del distrito de Lahore en Pakistán. El artista que las ha realizado está amenazado de muerte por fundamentalistas islámicos.

Pakistán es una nación musulmana profundamente conservadora, en la que el castigo por blasfemia es la sentencia de muerte.

Plasma la industria del sexo de Lahore y su comunidad religiosa. Y cómo después de orar se prostituyen en los alrededores de la mezquita Badshahi, una de las más grandes del mundo.

El artista las plasma como personas que se ocupan por la educación de sus hijos, son personas trabajadoras. El pintor afirmó que en las fiestas religiosas, los burdeles y salones de baile estaban llenos de clientes.

Es un cuadro que transgrede las prohibiciones para narrarnos la realidad de parias sociales.



Robert Longo. *Heretics (After Goya's Procession of the Flagellants)*, 2013. Escultura: Terra Cotta con un acabado en bronce, cuero, base de madera: 67 x 90 x 194 cm; Base: 77.5 x 95 x 199.5 cm. Galerie Thaddaeus Ropac, New York

Como hemos explicado a lo largo de la tesis, fuera de la mentalidad católica, ¿sería normal ver a personas infligiéndose castigos corporales, tales como atarse al timón del arado, con gruesas cuerdas que dificultan la circulación sanguínea, flagelarse con cilicios o látigos? ¿O sería una señal indicativa de trastorno mental como la algolagnia (*algos*: dolor; *lagneia*: placer)? Es decir, placer relacionado con las sensaciones dolorosas.
¿Cómo se puede ver normal autoprovocarse dolor?



Damien Garrick. *Vision1*. 2013, Fotografía, dimensiones variables.
TAP Gallery, Darlinghurst

La imagen de un cuerpo muerto es abyecta, es un cuerpo caído. Este además está ensangrentado y ha expirado, por ello ha traspasado la frontera. Es una imagen anónima, tétrica, siniestra. ¿Qué sentiríamos si le conociéramos?



Patricia Piccinini. *Undivided*, 2004. Instalación, silicona, pelo humano, franela, osito y ropa de cama, 101 × 74 × 127 cm. Haunch of Venison

La madre cariñosamente abraza al niño dormido, con su hocico apoyado al cuello del niño.

El reposo se altera por la visión de los bultos en la espalda de la criatura, que recibe a sus crías en diferentes etapas de desarrollo. La mayoría de la gente no puede manejar orificios desnudos tan expuestos.

De su serie *Nature's Little Helpers*, nos resulta siniestro porque nos recuerda elementos cotidianos.

Incluso la criatura podría tener reminiscencias de una figura humana, tiene extremidades y piel humanas, hasta un par de pechos con pezones invertidos.

Es un híbrido y nos sugiere que si seguimos en una trayectoria de la innovación tecnológica sin ninguna ética, los humanos se pueden convertir en híbridos.



León Ferrari. *Huesos*, 2006. Escultura: 165 x 70 x 70 cm. Colección del artista, HABEAS CORPUS: que tengas [un] cuerpo [para exponer]. Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá

En esta obra podemos apreciar a qué se ve reducido el cuerpo, una vez se ha muerto.

Quedan los restos óseos, 206 huesos en el cuerpo humano (secos y libres de materia orgánica), que por definición son: despojos del cuerpo o parte del cuerpo de una persona o animal muertos. Los huesos tienen funciones: mecánicas, metabólicas y sintéticas. En esta obra podemos encontrar las cuatro categorías:

Huesos largos: húmero, fémur, metacarpos. Huesos cortos: huesos del carpo y tarso. Huesos planos: omóplato y Huesos irregulares: vértebras.

Los huesos forman la estructura del cuerpo humano, aunque en esta obra crean una estructura inerte que ha variado su morfología interna dentro del cuerpo.

El cuerpo es un contenedor de historia, la dicotomía de la cultura occidental por aceptar la corporeidad, más allá del dualismo con el alma.

Al fragmentarlo adquiere otra dimensión pero construye otra estructura.



Berlinde De Bruyckere. *K 21*, 2006. Escultura: 193 x 177 x 96 cm.
Piel de caballo, pelo de caballo, resina epoxi, hierro, madera y cristal. Saatchy
Gallery, Londres

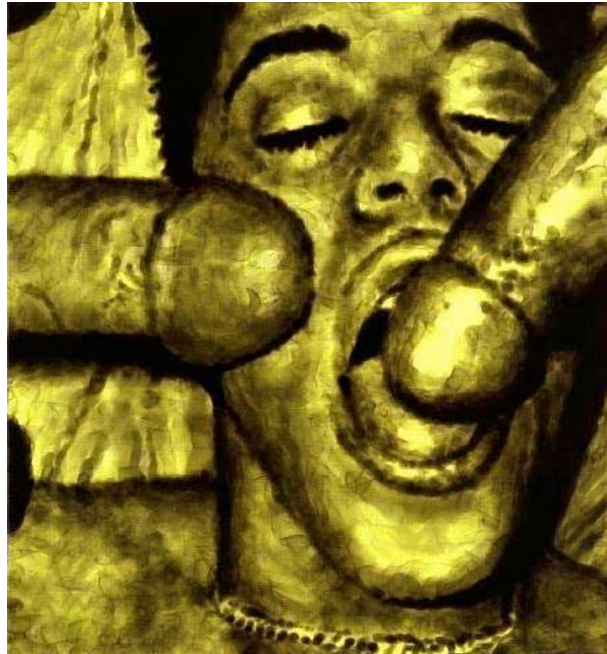
En esta escultura se reconfigura el concepto del cuerpo, es una deformación abyecta. La artista retuerce el cuerpo y le da una nueva morfología.

Trata de hacer reflexionar al espectador entre lo que los objetos representan y lo que realmente son. La forma de tratar el cuerpo en el arte, donde se eleva sobre un pedestal o se mete en una urna.

Se muestra una lucha entre la forma y la abstracción, en la que la artista trata de ofrecernos una nueva categoría morfológica abyecta.

Nos presenta un cuerpo construido y recompuesto acéfalo, en este caso, de un equino. Es una construcción de una criatura abyecta hecha de restos, trozos, desechos.

El monstruo no es una identidad rígida. Simboliza, lo que Lacan define como R.I.S. (real, imaginario, simbólico).



Jiri Georg Dokoupil. *Boy with two dicks*, 2009. Gollín y acrílico sobre lienzo, 70 x 65 cm, Galerie Andrea Caratsch

Esta escena nos resulta abyecta porque nos muestra unos falos muy expuestos, además de una sexualidad muy explícita.

Se han pasado los límites de lo asimilable, es un comportamiento límite (*borderline*).

Con una clara posición ambigua yo/otro, dentro/fuera- oposición violenta e incierta-

El cuadro está realizado con hollín, por tanto material, de desecho, una materia que ha ardidido, para convertirse en resto.

Es una interdicción del comportamiento social y simbólico, y una ambigüedad dolor/placer.



Tracy Emin. *My Bed*, 2000. Instalación: Turner Prize Exhibition, 2000, colchón, sábanas, almohadas, cuerda, varios objetos de interés, 79 x 211 x 234 cm. Tate Gallery, Londres

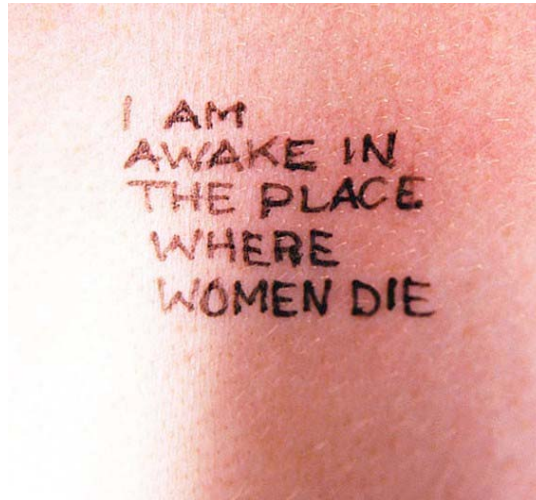
La obra es una cama con detritos orgánicos de la artista, de su vida sin ocultaciones ni retoques estéticos de buenas maneras.

Nos muestra sin tapujos sus miedos físicos e incluso sus aspectos psicológicos más íntimos. La cama es un elemento simbólico que representa nuestra vida íntima.

Es el lugar donde dormimos, soñamos, mantenemos relaciones sexuales, tenemos pesadillas, nos entran ganas de vomitar. Por lo tanto es un elemento de entrar y salir del nivel de consciencia y precipitarse en otros estados corporales.

La artista muestra su cama, además de una alfombra azul sucia sobre la cual hay tampones, botellas vacías de vodka, zapatillas, ropa interior, paquetes de cigarrillos, preservativos, anticonceptivos, pantys, sábanas manchadas, una Polaroid con retratos a un juguete blanco, bragas usadas: la sangrienta secuela de un ataque de nervios.

Objetos que normalmente tiraríamos o esconderíamos por pudor, en esta obra se muestran para mostrarnos la realidad corporal. Son los restos de un cuerpo y una vida.



Jenny Holzer. *Lustmord*, detail-from-the-show-“Anguish”, 2010. Dimensiones variables. Museum of Contemporary Art Chicago

Como parte de su serie *Anguish* (Angustia), compuesta de 17 piezas, esta se titulada *Lustmord*, (Lust' = sexual. 'Mord' = asesinato), ahonda en la psique de las mujeres devastadas por la guerra de Bosnia.

La guerra⁶⁰⁸ duró más de tres años y causó 100.000 víctimas, la mayoría bosnios. Fue la guerra más cruenta desde la Segunda Guerra Mundial.

Las tres partes contendientes –musulmanes, serbios y croatas- crearon campos de concentración como Omarska, Keraterm y Trnopolje, donde fueron torturadas y asesinadas miles de personas. Los abusos sexuales y las violaciones fueron también numerosos durante la guerra.

Holzer⁶⁰⁹ transcribe las palabras reales de las víctimas y los familiares que fueron testigos de las atrocidades, creando un mensaje certero y que produce miedo. Los hechos quedaron grabados en la piel de las personas que los sufrieron.

⁶⁰⁸ “Bosnia, 20 años después de la guerra de la vergüenza”, Editorial Público.es, [en línea] < <http://www.publico.es/internacional/428395/bosnia-20-anos-despues-de-la-guerra-de-la-vergüenza> (Consulta: 20/06/2013).

⁶⁰⁹ Jenny Holzer [en línea] < <http://www.mcachicago.org/search/> (Consulta: 20/06/2013).



Marcos López. *Autopsia*, 2005. Fotografía a color pintada a mano. Ed. 5/5, Colección Galería El Museo, HABEAS CORPUS: que tengas [un] cuerpo [para exponer] Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá

El término *autopsia* deriva del griego, *αὐτός* /autós/ 'uno mismo' y *ὄψις* /opsis/ 'observar', significa por tanto 'ver por uno mismo precisamente, ver por sí mismo.

En una entrevista, Marcos López aclara el significado y las influencias de la imagen, la mujer sobre la mesa representa la patria, son las ilusiones muertas de un país que no pudo ser y se trata de una autopsia clandestina y perversa, por eso el lugar es mugriento y las ventanas están selladas para ocultar los hechos. Fue producto de la unión de dos ideas o influencias, la fotografía del *Che Guevara muerto en la Higuera* (1967) y la *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*. En López, hay un revólver. Tal vez el que provocó la muerte simulada. No es difícil imaginar que han borrado las huellas digitales.⁶¹⁰

⁶¹⁰ Marcos López, verdades y mentiras de la fotografía.

[en línea] <http://www.ambito.com/suplementos/artes/noticia_suplemento.asp?ID=241804&Seccion=Secciones%20Especiales (Consulta: 19/08/2013).



Nicola Costantino. *Pelota de fútbol de tetillas*, 2006. Diámetro 21.65 cm. Colección del artista,

HABEAS CORPUS: que tengas [un] cuerpo [para exponer] Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá

La artista argentina trata la identidad femenina, además de la ambivalencia extrema entre comportamientos y actitudes sociales codificadas.

Su "Peletería Humana": vestidos, carteras, pero también una pelota de fútbol de color piel cuya superficie está provista de numerosos pezones imitados.

El materia evoca la piel humana, la visión de los pezones es erótica, pero también ominosa monstruosa, como una excrecencia anormal, pero también divertida.

Se crea la dicotomía artificial - natural, genera una falta de identidad que, al final, también hace parecer a la piel natural y al cuerpo como material.



Katinka Simonse (Tikenbell). *Sin título*, 2011. Escultura, tela, hilo, perro disecado.
Colección privada

Esta escultura encarna el mito del nacimiento del monstruo (la criatura abyecta), el moderno prometeo, hecho de pedazos. Literalmente cosidos, v. g.:

Child's Play II (Chucky, el Muñeco Diabólico 2), *Los Zombis* en *Thriller Bark*, que han sido cosidos por Hogback, *El Monstruo de Frankenstein*.

Este perro presenta una gran cantidad de cicatrices pues está construido con piezas de diversos cuerpos⁶¹¹, así Katinka pretende crear una nueva criatura.⁶¹²

⁶¹¹UN PERRITO HECHO JUGUETE [en línea] < http://youtu.be/pNsVZx_sC1M (Consulta: 12/06/2013).

⁶¹²CÓMO COSE LA PIEL DE SU GATA [en línea] < <http://youtu.be/bi60uk2VRzc> (Consulta: 12/06/2013).

Esta creadora resulta tétrica, siniestra, macabra, pues además enseña cómo cose a las mascotas muertas.⁶¹³

Mató a su gata porque decía que estaba deprimida por estar sola y se hizo un bolso con ella para llevársela a todas partes.



⁶¹³SU EXPOSICIÓN [en línea] < <http://youtu.be/MwemtCkxy8w> (Consulta: 12/06/2013).



Marie Lou Desmeules, 2010 at Istanbul 9, *material: acrylic paint, nylon, cotton, fake hair, etc.*⁶¹⁴

La artista a través de su "Painting surgery", pintura cirugía, crea un exoesqueleto de la persona, altera la morfología de la psique y del cuerpo. Mezcla anatomías que construye mediante prótesis, construyendo un personaje que se mueve entre los límites y los supera. Cirugía que sana y hace salir los miedos y fobias del sujeto en cuestión.

⁶¹⁴ Desmeules, Marie Lou, [en línea] [http:// www.marie-lou-desmeules.com/](http://www.marie-lou-desmeules.com/) (Consulta: 25/06/2013).

Desmeules, Marie Lou, [en línea] [http:// www.saatchiart.com/Marie_Lou_Desmeules](http://www.saatchiart.com/Marie_Lou_Desmeules) (Consulta: 25/06/2013).

Living sculptures in plaster and plastic by Marie-Lou Desmeules, **The Telegraph UK**, [en línea] <http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/10370295/Living-sculptures-in-plaster-and-plastic-by-Marie-Lou-Desmeules.html> (Consulta: 25/06/2013).

Obras de Marie Lou Desmeules, LAS PROVINCIAS, [en línea] <http://www.lasprovincias.es/multimedia/fotos/ultimos/96252-obras-marie-desmeules-0.html> (Consulta: 25/06/2013).

TERCERA PARTE
Conclusiones

Conclusiones: español e inglés

En el campo de las humanidades la pluralidad de las interpretaciones es un hecho indiscutible que se impone tanto al investigador como al artista o al académico. Según el objetivo que se persiga, se establecen lazos diferentes, y se emplean otros conceptos. Ahora bien, este objetivo es el investigador quien lo asigna. En este estudio nos hemos centrado en lo abyecto en el cuerpo humano y sus relaciones con el arte y la semiótica. Hemos basado nuestras teorías en las tipologías de Julia Kristeva y Michel Foucault fundamentalmente.

También hemos tenido que frecuentar la obra de Sigmund Freud y Jacques Lacan para entender el aspecto psicoanalítico de la abyección e Immanuel Kant para encontrar elementos de juicio estético y moral. Esto nos ha permitido fijar los valores propios de cada interpretación y las posibilidades de las explicaciones de la abyección.

Por lo que respecta a la semiótica, hemos recurrido a los textos de Julia Kristeva, Ferdinand de Saussure, Jacques Derrida, Roland Barthes, Charles Sanders Peirce, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Robert Brandom, Algirdas J. Greimas, Jacques Fontanille y Michail Bachtin.

Para estudiar la visión del cuerpo humano-social, así como su identidad y género nos han sido de especial utilidad las teorías de Bryan S. Turner, Chris Shilling, Michel Foucault, Judith Butler, Natividad Corral, Simone de Beauvoir, Gabriella Buzzatti, Elisabeth Badinter, Jane Ussher, Melanie Klein, Silvia Tubert, Anne Fausto-Sterling, José Antonio Nieto Piñeroba, C.A. Tripp Esquire y Luce Irigaray, principalmente.

Principalmente y para situar la abyección en el contexto ético-social hemos recurrido a los textos de Zygmunt Bauman, Loïc Wacquant y Michel Foucault.

La idea fundamental que encierra el concepto de la abyección es que sirve para

cruzar los límites, jugar con las prohibiciones, más concretamente, la transgresión.

La abyección es humana, en su función corporal lo abyecto regula y sostiene. Se deshace de lo sobrante y permite que el cuerpo viva. Es polifacética e inabarcable. La perspectiva es diferente según se observe a partir de su presente histórico o a partir de una evolución todavía inacabada.

Es cíclico, repetitivo y paradójico. Así, el cuerpo de la mujer embarazada es su máxima representación, la mujer madre omnipotente capaz de contener dos sexos: masculino y femenino, a pesar de que se ha considerado a la mujer biológicamente frágil, con el cuerpo imperfecto y construída de los desechos del hombre.

Filósofos, legisladores y sacerdotes han tratado a la mujer como una paria o una histórica, asociando al hombre con la razón y a la mujer con la naturaleza.

Investigando las teorías del origen de la vida, hemos comprobado como todos los filósofos clásicos nos creían salidos del cieno.

Incluso en el folclore y la mitología, donde encontramos diversos ejemplos; desde la figura del *golem* a la "chispa de la vida" alquímica.

En principio, el ser humano debe sentirse cómodo entre los desechos, excrementos y líquidos corporales, ya que son elementos indispensables para que la identidad abstracta que llamamos "*cuerpo-humano y social*" sobreviva.

Se ha demostrado que el ser humano se construye y se desarrolla a partir de la abyección tanto filosófica como culturalmente, puesto que se necesita la abyección como paso vehicular para transgredir y hacer frente a los monstruos.

Pero tiene que ver el lado más oscuro de sí mismos a través de su lado imaginario: necesita sacar sus monstruos, dobles, *doppelganger*, *sosias* y deshacerse de ellos.

Es necesaria la expulsión de lo considerado abyecto para la formación de la identidad social, sexual y psicológica.

Es la madre la que le enseña lo que debe ser rechazado, como la baba, el orín, o los excrementos, que son sustancias sucias y no objetos de placer.

A lo largo de este trabajo, hemos podido constatar la existencia del lenguaje abyecto por asociación de cosas comunes y cotidianas: "Das unheimlich", (de *heimlich*, lo familiar) como lo definió Freud.

, nos hemos ocupado de la semiótica de lo abyecto. En el arte el elemento textual existe, especialmente en la posmodernidad que trata "la obra" como una entidad que goza de autonomía propia, en una corriente que produce y da semiótica de identidad. Saussure ha demostrado que también hay unidades abstractas, gramáticas regidas por asociaciones conscientes o inconscientes, como los radicales, terminaciones, prefijos, sufijos, familias de palabras, paradigmas de flexión, etc.

Hemos visto que el sujeto hablante tiene un orden en el sistema real que el lingüista analiza y conceptualiza. El lenguaje se materializa cuando el sujeto habla y es confirmado en el uso por la sociedad. La abyección y la lengua tienen como principal cualidad en común que se desarrollan continuamente. Mientras la sociedad siga haciendo uso de ellas se seguirán transformando. El concepto de la abyección tiene una iconología mutable, paradójica y, por lo tanto, ambigua.

La abyección está presente siempre en el cuerpo, como hemos explicado antes. Si no se elimina lo abyecto, el cuerpo deja de vivir.

Por lo tanto, el concepto iconológico perfecto para dar forma a la abyección es el arte. En el lenguaje usamos la abyección, pero no somos conscientes de ello hasta que se observa su materialización.

El arte es capaz de ofrecer una amplia iconología a través de la abyección y de su semiótica visual. Proporcionará signos y símbolos que siempre estarán abiertos a la interpretación del espectador, puesto que es mutable e inaprehensible con diferentes significados para cada persona. Con el fin de entender el concepto debemos entender su mutabilidad. La semiótica de la abyección contiene y está formada por la translingüística, así como el lenguaje. Esta se convierte en una apropiación de la sociedad y de la historia, cuya función es independiente y, a menudo inconsciente, como la *mnesica* (recuerdos).

Esto, a su vez, debe ser compatible con el uso de un nuevo lenguaje en el arte. En los años 60 y 70 es cuando principalmente se descubrió la necesidad de estar conectado a la abyección, principalmente, por medio de la *performance*, cuyos máximos exponentes fueron: Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965, Chris Burden. *Shoot*, 1971, Carolee Scheneemann, *Interior Scroll*, 1975, Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973, incluyendo a los integrantes del *Orgien Mysterien Theatre*.

Es absolutamente esencial que la sociedad cuente con la abyección, puesto que se necesitan para sobrevivir y expresarse.

Tras el estudio y la investigación a través de los diferentes periodos artísticos, hemos constatado que atemporalmente se han representado decapitaciones, desmembramientos, toda clase de martirios inimaginables en su mayor parte infringidos a santos y mártires católicos, que de no ser vistos por un punto de vista cristiano, serían considerados actos bárbaros.

Nos ha sorprendido la ingente cantidad de obras con temática abyecta, como: Gentileschi, *Judit y Holofernes* (1595) Géricault, *Têtes de Suppliciês* (1818) Fernández, *La Flagelación de Cristo*, (1510) El Bosco, *Jardín de las Delicias* (1480-1505) Maderno, *Santa Cecilia*, (1600). Duchamp, *Fountain*, 1917, Manzoni, *Merda d'Artista*, 196, Serrano, *Piss Christ*, 1987.

A este último le hemos dedicado un capítulo, por considerarlo un ejemplo de cómo la provocación y el escándalo en el arte puede despertar la conciencia social.

Cuando realizó su exposición con su *Piss Christ* creó un escándalo en 1987 y, más de dos décadas después, tras exponerlo nuevamente en Nueva York en el 2011 seguía creando expectación y rechazo.

Al tratar el tema “*del cuerpo ciborg*”, esa abstracción idealista y fragmentaria además de estética nos hemos sustentado en la teoría kantiana.

Para establecer el marco ético y el juicio moral en el que nos movemos, en el que el ser humano debe sentirse cómodo entre los desechos, excrementos y líquidos corporales, ya que son elementos indispensables para que la identidad abstracta que llamamos *cuerpo-humano y social* sobreviva.

Cabe citar como *el cuerpo* ha perdido su sentido y significación frente a los resultados.

Hay aspectos sociológicos del cuerpo evidentes como por ejemplo, su negación. Simplemente no existe la conceptualización "*mente-cuerpo*". Existe un cuerpo construido, donde la medicina moderna está llena de acoplamientos entre organismo y máquina.

Socialmente se acepta la construcción de un cuerpo irreal. Es un cuerpo simbólico lejos de enfermedades y bajo las presiones de la inserción frente a la sociedad y al sueño de la dominación jerárquica, además del poder/placer de las sociedades tecnológicas. Volviendo a la idea del ciborg de los 70 y 80, un cuerpo transhumano y modular, sin dolor, híbrido, interfaz, la bioingeniería entronca con la idea del límite corporal. Pues el ciborg se sitúa en la parcialidad, la perversidad. No es nada inocente, ni el lenguaje, ni el comportamiento social hacen una separación convincente.

Con respecto a la científicidad del cuerpo humano tiene puntos de ruptura.

Es el resultado de fronteras transgredidas, fusiones poderosas y posibilidades infinitas. Es una apostasía del mito y la identificación, una lucha de fronteras entre ciencia ficción y realidad social.

Este concepto se explica muy bien con la teoría del "biopoder" de Michel Foucault.

Hemos tratado el nacimiento de la criatura abyecta en la literatura con *Frankenstein* de Mary Shelley, al que hemos dedicado un capítulo de esta investigación. A la inversa del ciborg, él quiere que su padre le haga una compañera, que lo acabe en su totalidad y que le de un jardín del Edén recreado para poder vivir en su cosmos. Además de haber sentido la necesidad de aprender un lenguaje para poder comunicarse.

La tesis que tiene más sentido con respecto a la abyección: es su función reguladora; sostiene, se deshace de lo sobrante y su principal cualidad es la transgresión. En esta investigación queremos reivindicar que, a menos que nosotros ejerzamos nuestra capacidad de abyección y generemos mecanismos de transgresión, estamos condenados a una sociedad panóptica en la cultura, las ideas y la regulación de los pensamientos. La sociedad y el arte deben ser sometidos a un análisis crítico y unas reformas estructurales; nunca a disciplinas cerradas.

El resultado de este trabajo de investigación plantea el siguiente esquema y su correspondiente teoría, a la que se ajusta según los autores que se mencionan.

Abyección
(Kristeva)

Función corporal
(Turner, Shilling, Foucault,
Butler, Corral, Beauvoir, Buzzatti,
Badinter, Ussher, Klein, Tubert, Fausto-
Sterling, Nieto Piñero, Esquire e Irigaray)

Función lingüística
(Kristeva, Saussure, Derrida, Barthes, Sanders Peirce,
Eco, Fabbri, Brandom, Greimas, Fontanille y Bachtin)

Función social
(Bauman, Wacquant y Foucault)

Función creativa
(El Artista)

Función filosófica, principio del pensamiento
(Aristóteles, Platón, Goldstein, Nietzsche, Heidegger, Husserl, Merleau-Ponty, Morin,
Kant, James, Pierce, Derrida, Lacan, Gadamer)

Por supuesto esta representación admite ramificaciones, pero siempre a partir de este núcleo de identidades. Se puede cambiar el orden pero no se modificaría su naturaleza.

Todos ellos están interrelacionados, pero pueden ser analizados por sí mismos. Entendemos que la base piramidal debe pertenecer a la función filosófica, porque la abyección libera y permite un nuevo pensamiento. El otro "yo" es necesario para que el cuerpo y la mente sobrevivan. El siguiente escalón pertenece a la función creativa puesto que lo abyecto sublima, denuncia, transgrede (principio artístico).

El tercer escalón concierne a la función social, ordena, jerarquiza, al mismo tiempo que escapa al control (entronca con la teoría de entrar al sistema para dinamitarlo), resquicio de evasión y denuncia. Pasamos a la función lingüística. Como existe tiene un lenguaje, un signo, un significado y un significante, eso sí, siempre mutable, porque está permanentemente en relación con aquello que lo rodea.

Concluimos así este proyecto, no así el estudio sobre la abyección. Entendemos que es el inicio de una investigación que solo ha comenzado. Pues hemos descubierto en la abyección un concepto que se asienta en nuestra cultura un efecto plausible que comporta la mejora social y cultural. Aunque es un tema incómodo para el espectador tradicional que se encontraba y se encuentra a gusto con herencias a las que no quiere enfrentarse porque de ello deriva parte de su conformismo psíquico y social.

In the field of humanities, the existence of a plurality of interpretations is an undeniable fact that affects researchers as well as artists and academics. Depending on the objective each of them want to accomplish, different connections and different concepts are used. However, we would like to point out that this objective is set by the researcher. Therefore, in this study we have decided to focus our attention on what is despicable or abject in the human body and its relationship with art and semiotics. Mainly, we have supported our theories on Julia Kristeva and Michel Foucault's typologies.

Apart from that, we have also consulted Sigmund Freud and Jacques Lacan's works to better understand the psychoanalytic side of abjection and Immanuel Kant to find elements of aesthetic and moral judgement. This has allowed us to establish the intrinsic values of each interpretation and the different possibilities in explaining abjection.

As far as semiotics is concerned, we have turned our attention to Julia Kristeva, Ferdinand de Saussure, Jacques Derrida, Roland Barthes, Charles Sanders Peirce, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Robert Brandom, Algirdas J. Greimas, Jacques Fontanille and Michail Bachtin.

In order to study the vision of the human-social body, as well as its identity and genre, the works of Bryan S. Turner, Chris Shilling, Michel Foucault, Judith Butler, Natividad Corral, Simone de Beauvoir, Gabriella Buzzatti, Elisabeth Badinter, Jane Ussher, Melanie Klein, Silvia Tubert, Anne Fausto-Sterling, José Antonio Nieto Piñeroba, C.A. Tripp Esquire and Luce Irigaray have been particularly useful.

To place the concept of abjection in an ethical and social context, we have consulted Zygmunt Bauman, Loïc Wacquant and Michel Foucault's works. The main idea behind the concept of abjection is that it allows us to cross boundaries and play with the ideas of prohibition and transgression. We are not simply dealing with a given historical reality that can be recreated with fidelity,

as abjection is also part of humans and humanity. In its bodily function, it regulates and holds, allows our bodies to get rid of waste -and therefore, survive- and is multifaceted and impossible to cover. Different perspectives may be offered, considering that we can look at it in its historical present context or as part of an evolutionary process that has not finished yet.

This is the approach we have adopted here, taking into account that the principle of reality often originates from art. We understand that principle as an explanation for abjection being something real and tangible, not something purely abstract. This means that abjection is inherent to human nature and its cultural construction.

It is cyclical, repetitive and paradoxical. Thus, a pregnant woman's body is its maximum representation, an omnipotent woman/mother that can contain both sexes, male and female.

All this, in spite of the fact that, traditionally, the female body has been considered fragile and imperfect, built from the waste of a man.

Many philosophers, lawmakers and priests have treated women as pariahs or regarded them as simply hysterical, often associating men with reason and women with nature.

After looking into diverse theories about the origin of life, we can state that all classical philosophers believed we had been created from mud.

This belief persists in folklore and mythology, where several examples can be found, from the "golem" to the "spark of life" in alchemy.

In principle, human beings should not be uncomfortable around waste, excrements and bodily fluids, as they are essential for the survival of that abstract entity we call "*human and social body*".

It has been proved that human beings need abjection to develop and build their identity, both from a cultural and a philosophical point of view, as it is abjection that allows us to commit transgressions and face our fears, our "monsters".

We reach our darkest side through our imagination; only in this way can we

confront our monsters, doubles, doppelgangers and look-alikes and get rid of them.

What is regarded as despicable and abject must be forced out to create a social, sexual and psychological identity.

Mothers teach infants what must be rejected, like dribble, urine or excrements, which are seen as dirty and not as pleasure objects.

Throughout this work, we have been able to establish the existence of a language of abjection linked to common, ordinary things which are eerie or uncanny. As Freud defined it: "Das unheimlich" (from "heimlich", hidden, furtive, clandestine).

After that, we have talked about the semiotics of abjection and the textual element in art, given that -especially in postmodernity- the "*work of art*" is seen as an autonomous entity, in a trend that allows the development of a semiotics of identity. Saussure has proved too the existence of abstract units, grammars ruled by conscious or unconscious associations, like roots, endings, prefixes, suffixes, word families, inflexion paradigms, etc.

We have seen that the speaking subject follows an order in the real system which is analysed and conceptualised by linguists. The materialisation of the language occurs when the subject speaks and is thus confirmed by its use by society. Both abjection and language share a main feature, which is that they are incessantly evolving.

As long as society makes use of them, they will continue their transformation. The concept of abjection presents an ever-changing, paradoxical and, consequently, ambiguous iconology.

Abjection and the body are closely intertwined, as we have explained before. If we do not get rid of our waste ("the abject"), our bodies cannot survive.

Therefore, the perfect iconological concept to shape abjection is art.

We use abjection in language, but are not normally aware of that fact until we observe its materialisation.

Art can offer a wide range of icons through abjection and its visual semiotics. It provides signs and symbols that will always be open to the spectator's interpretation, as it is mutable and inapprehensible, with different meanings for each person. If we want to understand this concept, we have to understand its mutability first. The semiotics of abjection contains and is formed by translinguistics, as well as language. It becomes an appropriation of society and history, and its function is independent and often unconscious, just like "mnesica" (memories).

This must be, in its turn, compatible with the use of a new language in art. It was in the 60s and 70s when a more pressing need to be in contact with abjection was perceived, mainly through performances.

Its main exponents were: Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965; Chris Burden, *Shoot*, 1971; Carolee Scheneemann, *Interior Scroll*, 1975; Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973, and the members of the *Orgien Mysterien Theatre*.

Society and abjection are inextricably intertwined, as they need each other to survive and express themselves.

After studying and researching different artistic periods, we have found atemporal representations of: decapitations, dismemberments, torture and every kind of torments suffered by Catholic saints and martyrs, which would be regarded as barbaric were they not set in a Christian context.

We have been amazed by the enormous number of works dealing with abjection, such as: Gentileschi, *Judith and Holofernes*, 1595; Géricault, *Têtes de Suppliciés*, 1818; Fernández, *La Flagelación de Cristo*, 1510; El Bosco, *Jardín de las Delicias*, 1480-1505; Maderno, *Santa Cecilia*, (1600); Duchamp, *Fountain*, 1917; Manzoni, *Merda d'Artista*, 1961; Serrano, *Piss Christ*, 1987.

A whole chapter has been devoted to this last work, as we consider it is a clear example of how provocation and scandal in art can raise social consciousness.

In fact, not only did this work cause a major scandal in 1987, when it was first

exhibited, but it also created quite a stir more than two decades later in New York in 2011, when it continued to generate both expectation and rejection.

In order to deal with the *“cyborg body”*, that idealist, aesthetic and fragmented abstraction, we have resorted to Kant’s theories to establish the ethical frame and moral judgement that enables us -as human beings- to be comfortable around waste, excrements and bodily fluids, since they are indispensable for the survival of that abstract identity we call *“human and social body”*.

It is worth noting that *“the body”* has lost its meaning and significance when confronted with the results.

There are obvious sociological aspects of the body, such as, for example, its negation. Simply, there is not a *“mind-body”* conceptualization, but a built body, where modern medicine is full of connections between organism and machine.

Socially, we accept the construction of an irreal body. It is a symbolic body detached from illnesses and under the pressures of social insertion and the dream of hierarchical domination, as well as the power/pleasure of technological societies. Revisiting the idea of the *“cyborg”* in the 70s and 80s, a transhuman and modular body, hybrid, interface, which feels no pain, we can see that bioengineering is linked with the idea of body boundaries, since the *“cyborg”* is marked by both its partiality and perversity.

It is not innocent at all, and neither the language nor the social behaviour provide a convincing separation.

As far as the scientificity of the human body is concerned, we can see that there are breaking points.

It is the result of trespassed boundaries, powerful combinations and endless possibilities; it is an apostasy of myth and identification, a boundary fight between science fiction and social reality.

This idea is explained quite clearly by Michael Foucault’s bio- power.

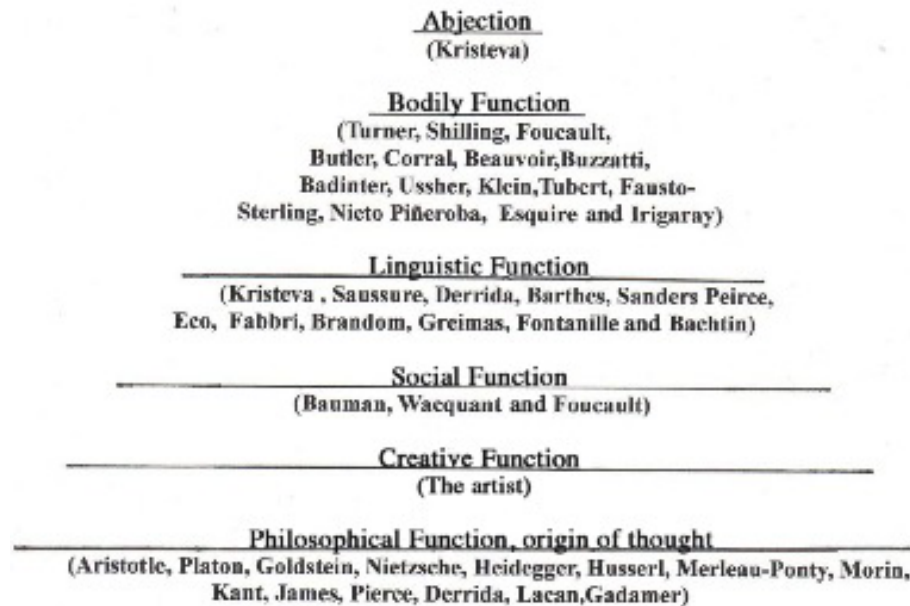
In literature, we have considered the first *“abject”* character is Mary Shelley’s *Frankenstein*, to whom we have also devoted a chapter in this research.

Contrarily to the “*cyborg*”, he wants his “father” to create a female partner for him, to be finished and to be given a Garden of Eden where he can live in, apart from feeling the need to learn a language that enables him to communicate effectively.

In our opinion, the thesis that makes more sense for abjection is its regulating function –it enables us to get rid of what is not needed- and its main quality is transgression. In this investigation we want to claim that, unless we exercise our capacity of abjection and generate some transgression mechanisms, we are condemned to a panoptic society in culture, ideas and thought regulation.

Society and art must be the object of critical analysis and structural reforms, not of closed disciplines.

As a result of this research, we put forward the following pyramidal outline with its corresponding theories and authors:



Obviously, this representation might be further subdivided, but this remains the identity nucleus. We can modify the order, but this would not alter its nature.

All the theories and authors aforementioned are interrelated, but we can analyse them separately too.

We understand that the basis of the pyramid has to be the philosophical function because abjection liberates and allows new thoughts. And another "I" is needed for the body and mind to survive.

The next step is the creative function, as the object sublimates, reports and transgresses (artistic principle).

The third step is the social function because it contributes to regulate and organise things into a hierarchy and, at the same time, helps us to escape from control (sabotage by insiders: becoming part of the system to sabotage it), being an opening for evasion and criticism.

Next is the linguistic function. As it exists, it has a language, sign, meaning and signifier, although always mutable, due to its permanent relationship with everything surrounding it.

This is the end of this project, but not the end of our study on abjection; in fact, we believe this is only the beginning of our research, as we understand that abjection is a concept which is firmly established in our culture, a plausible effect that has cultural and social benefits. And all of this in spite of our being aware that it is an uncomfortable topic for the traditional spectator, who was and is at ease with some inheritance they do not want to confront because part of their psychic and social conformism derives from there.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía

- *Abject art. Repulsion and desire in american art*, 1993. Whitney Museum of American Art, New York

- Abramović, Marina. *The Bridge (El Puente)*. Catálogo Generalitat Valenciana, 1999.

- Adell, Anna. *El arte como expiación*. Madrid: Editorial Casimiro, 2011.

- Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del s. XX*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 2007.

- Almeda, Elisabet. "Mujer y cárcel", *Panóptico* 2001, nº 2, Virus Editorial.

- Álvarez Degregori, M^a Cristina. *Publicacions d'Antropologia Cultural*. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), primera edición, 2001.

- Argullol, Rafael. *El desnudo en el Museo del Prado*, Galaxia Gutenberg, S.L.1998.

- Artaud, Antonin. *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid: Ed. Fundamentos, 6^a edición, 2011.

- Ayala, Francisco. "El Jardín de las Delicias". Madrid: Círculo de lectores, 1991.

- Badinter, Elisabeth. *La Mujer y la Madre*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2011, Trad. Montse Roca.

- Bähler, Ursula y otros. *El cuerpo figurado*. "Tópicos del Seminario 16". México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006.

- Bal, Mieke. *Louise Bourgeois' Spider the Architecture of Art-Writing*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2001.

- Balzac, Honoré. *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte*. Madrid: Casimiro Libros, 2011.

-Ballester Buigues, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, Edición Trea, 2012.

-Bañuelos, Juan. *Poesía*. Cuadernos de la Honda. Cuba: Casa de las Américas, 1986.

-Barthes, Roland. *Elementos de Semiología*. Madrid: A. Corazón, 1971.

-Barthes, Roland. *La muerte del autor. El susurro del lenguaje*. Paidós, 1993.

-Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 1991.

-Bauman, Zygmunt. *Ética posmoderna: Sociología y política*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

-Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

-(de) Beauvoir, Simone. *El segundo sexo, Feminismos*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 2002.

-Belli, Carlos Germán. *Los versos juntos. 1946-2008*. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Sibila Editorial, 2009.

-Belli, Gioconda. *Antología personal*. Madrid: Visor Libros, De Viva Voz, 2010.

-Benedetti, Mario. *Inventario uno: poesía completa 1(1950-1985)*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 2008.

-Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

-Betterton, Rosemary. "How do women look? The female nude in the work of Suzanne Valadon". *Feminist Review* n° 19, 1985.

-Birkhäuser-Oeri, Sibylle. *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Madrid: Turner Noema, 2010.

-Blanco Frejeiro, Antonio. *Historia del Arte, Historia 16, (36 volúmenes)*, Historia Viva S.L., Madrid, s. f.

-Bois, Y.A. et al. "Winter The politics of the signifier II: a conversation on the informe and the abject". *October* 67, 1994.

-Bozal, Valeriano. *Los orígenes del arte del siglo XX*. Madrid: Historia 16, 1993.

-Bürguer, Peter. *Teoría de la Vanguardia*, Ediciones Península, 1974.

-Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.

-Buzzatti, Gabriella y Anna Salvo. *El cuerpo-palabra de las mujeres: los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, s.f (de)

-Campoamor, Ramón. *Doloras; Cantares; Los Pequeños Poemas / Francisco De Vitoria*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947.

-Celan Paul, *Amapola y memoria*. (Traducciones y notas de Jesús Munárriz). Madrid: Poesía Hiperión, 2010.

- Cernuda, Luis. *Poesía completa (Volumen I)*. Madrid: Siruela, 2005.
- Cixous, Hélène. *The laugh of the Medusa*,1975.
- Cixous, Hélène. *Las ensoñaciones de la mujer salvaje*, Editorial Horas y Horas, 2004.
- Collings Matthew. *This is Modern Art*. Weidenfeld & Nicolson, 1999.
- Cortázar Julio. *Los relatos 2: Juegos*. Alianza Editorial, 1976.
- Cortázar Julio. *Los relatos 3: Juegos*. Alianza Editorial, 1976.
- *Nadie sabe lo que puede un cuerpo. Variaciones sobre el cuerpo y sus destinos*. Madrid: Talasa Ediciones, 2005.
- Chadwick, Whitney. *Women Art and Society*. Thames and Hudson, World of Art, 2007.
- Chicago, Judy. *The Dinner Party: From Creation to Preservation*. Merrell Publishers Ltd. London: New Edition, 2007.
- Clair, Jean. *De Immundo (Carte d'artisti)*. Abscondita, 2005.
- Clark, Tim, J. *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*. Yale 7: New Haven, Yale University Press, 2006.
- Clifton, Lucille. *Blessing the boats: New and selected Poems 1988-2000*. New York: BOA Editions, 2000.
- Dalton, Roque. *Antología (Ravel)*. (Selección a cargo de Juan Carlos Berrio). Navarra: Editorial Txalaparta, 1995.

- Dante Alighieri. *Divina Comedia. Versión poética de Abilio Echeverría*. Alianza Editorial, 1995.

- De Azcárate Ristori, José María; Alfonso Emilio Pérez Sánchez; Juan Antonio Ramírez Domínguez. Madrid: *Historia del Arte*, Ediciones Anaya, 1981.

- De Espronceda, José. *Grandes poetas*. Orbis Fabbri, Poesía, s. l. 1997

- De Frutos Salvador, Ángel. *Los escritos de Jacques Lacan: variantes textuales*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1994.

- De Quevedo, Francisco. *Poesía varia*. Madrid: Edición de James O. Crosby, Cátedra. Letras Hispánicas, 2008.

- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *El Anti Edipo, Capitalismo y Esquizofrenia*. Madrid: Paidós, 1985.

- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial, 1979.

- De Miguel, Agustí. *Sigourney Weaver*. Cinemania, Madrid: 1998.

- Del Castillo, Hernando. *Cancionero general* (Tomo IV). Editorial Castalia, 2004.

- De la Cruz, Sor Juana Inés. *Poesía lírica*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2003.

- Devereux, Georges, Baubo. *La vulva mítica*. Antrazyt, Materias: Mujeres y culturas, 1984.

- Dexeus, Santiago. *La contracepción hoy*. Barcelona: Salvat Editores, 1986.

- Dostoyevsky. *El doble*, Alianza Editorial, 1985.

-Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación. Estudio y escritura.* Gedisa, 1991.

-Eco, Umberto. *Tratado de semiótica General*, E. Lumen.

-Eco, Umberto. *Cultura y Semiótica.* Círculo De Bellas Artes, 2009.

-Eco, Umberto. *Historia de la fealdad.* De Bolsillo, 2011.

-Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres.* México D.F.: Siglo XXI, 2009. Trad. Martí Soler: *Historie de la sexualité II: l'usage des plaisirs.*

-Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí.* México D.F.: Siglo XXI, 2010. Trad. Tomás Segovia: *Historie de la sexualité III: le souci de soi.*

-Foucault, Michel. *Raymond Roussel.* Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2007.

-Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines.* Pensamiento Contemporáneo. Madrid: Paidós, 1990.

-Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Madrid: Siglo XXI, 2006.

-Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Ediciones Literales, 1979.

-Foucault, Michel. *Una lectura de Kant. Introducción a la antropología en sentido pragmático.* Siglo XXI, 2009.

-Foucault, Michel. *La arqueología del saber.* México: Siglo XXI, 2010.

-Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión.* Criminología y Derecho. Madrid: Siglo XXI, 2009.

- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, vol. I. Madrid, 2000.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Freud, Sigmund. *Tótem y Tabú*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Colección: Arte, estética y pensamiento. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciències, 1996.
- Gallop, J. *Thinking through the Body*, New York Columbia University Press, 1988.
- Ganás, Mijalis. Γκανάς, Μιχάλης. *Μητροιά Πατριδα Αφηγήματα*. Edición Μελάνι, 1981.
- García Lorca, Federico. *Antología del Grupo Poético de 1927*. Madrid: Edición de Vicente Gaos, Cátedra, 1976.
- García Lorca, Federico. *Yerma*. Madrid: Alianza, 1981.
- Gauguin, Paul. *Oviri*, 1894.
- Giovannangelo, Lara. *Il Simposio di Platone, Un dialogo di transizione*, Prefazione in collaborazione con Francesco Adorno. Roma: ARACNE Editrice, 2009.
- Gordon, A. Richard. *Anorexia y bulimia, Anatomía de una epidemia social*. Editorial Ariel, s. f.
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

- Hahn, Óscar. *Apariciones profanas*. Madrid: Poesía Hiperión, 2002.
- Hein, Carolina. *Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema*. GRIN Verlag oHG, 2008.
- Hernández, Miguel. *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*. Madrid: Letras Hispánicas, Cátedra, 1989.
- Hesiodo. *Teogonía, Trabajos y Días Escudo*. Certamen, Clásicos de Grecia y Roma. Madrid: Alianza Editorial, cuarta reimpresión, 2007.
- Hoffmann. E.T.A. *Gli elisir del diavolo*. Edizione Integrale, 1994.
- Hoffmann. E.T.A. *Cuentos 1*. Alianza Editorial, 1993.
- Hopkins David. *After Modern Art, 1945-2000*. Oxford University Press, 2000.
- Huyghe, René. *El Arte y el Hombre*, (3 tomos), Editorial Planeta, Barcelona, S.A. 1965.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Cuestiones de Antagonismo. Akal, 2009.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the other Woman*. Ithaca, New York Cornell University Press, 1985.
- Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras, Feminismos*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1992.
- Jones, Amelia. *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. University of California Press, 1996.

-Kamenszain, Tamara. *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012.

-Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Colección Austral Ciencia y Humanidades. Madrid, 2009.

-Kant, Immanuel. *Fundamentación para la metafísica de las costumbres*. Madrid: Trad. Aramayo, R. Alianza Editorial, 2002.

-Kant, Immanuel. *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Trad. Aramayo, R. Alianza Editorial, 2002.

-Kaplan, E. A. *Motherhood and Representation: The mother in Popular Culture and Melodrama*. London-New York: Routledge, 1992.

-Kristeva, Julia. *Powers of horror. Ann Essay on Abjection*. New York University Press, 1982.

-Kristeva Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press, 1989.

-Kristeva Julia. *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos, Espiral, 1988.

-Kristeva Julia. *El porvenir de una revuelta*. Los Tres Mundos. Seix Barral, 2000.

-Kristeva, Julia. *El genio femenino 2 (Melanie Klein)*. Género y Cultura. Barcelona: Paidós, 2001.

-Kristeva Julia. *Semiótica I*. Espiral. Editorial Fundamentos, 1978.

-Kristeva Julia. *Semiótica II*. Espiral. Editorial Fundamentos, 1978.

-Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.

-Legates, R.; Stout, F. (eds) *The city reader*. Londres: Routledge, 2007.

-Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer*. Anagrama, Colección Argumentos. Barcelona: 1999.

-Lovecraft, H. P. *El horror de Dunwich*. Alianza Editorial, 1981.

-Lippard Lucy R. *Post-Partum Document*. University of California Press, Generali Foundation, Vienna, Austria Berkeley and Los Angeles, 1999.

-MaCandless Ian. *Accionismo Vienés*. Actar Editorial, 2008.

-Mallarmé, Stéphan. *Antología*. (Prólogo de Lezema Lima-Epílogo de Rubén Darío). Madrid: Colección Visor de Poesía, 2009.

-Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Barcelona: Pocket Edhasa, 2009.

-Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Edición de Carmen Díaz Castañón, Castalia Didáctica, 2010.

-Manrique, Jorge. *Poesía completa*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

-Menzio, Eva. *Artemisia Gentileschi: Lettere precedute da Atti processo per stupro, Abscondita, nella collana "Carte d'Artisti", n° 55, Milano, 2004, p. 25-26.*

-Miller, Alice. *El cuerpo nunca miente*. Tusquets Editores, 2005.

-Miller, William Ian. *Anatomía del asco*. Madrid: Taurus, 2000.

-Mistral, Gabriela. *En Verso y Prosa, Antología*. Perú: Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010.

-Montaner y Simon. *Historia General del Arte*, (2 tomos). Barcelona: 1958.

-Neruda, Pablo. *Residencia en la Tierra*. (Edición de Hernán Loyola). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2003.

-Nieto Piñeroba, José. *Transexualidad, intersexualidad y dualidad de género*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2008.

-Nitsch Herman. *Orgien. Mysterien. Theatre*. Gli Ori, 2007.

-Olavarría, María Eugenia y otros. *Cuerpo(s): sexos, sentidos, semiosis*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2010.

-Oparin. A. J. *El origen de la vida*. Buenos Aires: Editorial Losada, s. f.

-O'Reilly Sally. *The Body in Contemporary Art*. Thames & Hudson, World of Art, 2009.

-Osborne, Richard. *Philosophy in art*. Zidane Press, 2008.

-Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, 1972.

-Pedraza, Pilar. *Bella, enigma y pesadilla. (Esfinge, Medusa, Pantera)*. Tusquets Editores, Ensayo, 1991.

-Pedraza, Pilar. *Venus barbuda y el eslabón perdido*. La Biblioteca Azul. Ediciones Siruela, 2009.

-Pezzini, Isabella. *Immagini quotidiane. Sociosemiotica del visuale (Libri del Tempo)*. Bari: Editori Laterza, 2008.

-Rainer, Maria Rilke. *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 2010.

-Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

-Rey Martinez, Fernando; Mata Martin Ricardo; Serrano Argüello, Noemí. *Prostitución y Derecho*. Navarra: Thomson Aranzadi, 2004.

-Rimbaud, Arthur. *Poesías completas*. Edición bilingüe de Javier del Prado, (Letras Universales), Cátedra Edición, 2011.

-Rodríguez, Pepe. *Dios nació mujer*. Barcelona: Ediciones B., 1999.

-Rodríguez Méndez, José María. *Los despojos del teatro*, Madrid: La Avispa, 1993.

-Rodríguez Yagüe; Ana Cristin; Valmaña Ochaíta, Silvia. *La mujer como víctima: aspectos jurídicos y criminológicos*. Colección Estudios, nº 61. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

-Rosas, Landa. *La práctica homeopática en ginecología*. Madrid: Boiron, 1996.

-Rubén Darío. *Poesía. Literatura*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

-Rubio Huidobro, Armando. *Ciudadano*. Santiago de Chile: Ediciones Minga, 1983 (Edición con notas preliminares de Alberto Rubio).

-Salabert, Pere. *(D)efecto de la pintura, palabra plástica*. Anthropos. Barcelona: Editorial del Hombre, 1985.

-Santamaría, Ana y otras. *La prostitución de las mujeres*. Madrid: Fundación Solidaridad Democrática, Serie Estudios 17, Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, 1988.

-(de) Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal Ediciones, 2002.

-Savatier, Thierry. *El Origen Del Mundo. Historia De Un Cuadro De Gustave Courbet*. Gijón: TREA.

-Schökel, Luis Alonso. *La Biblia de nuestro pueblo. Biblia del peregrino*. Bilbao: Editorial Salterrae, 2011.

-Shelley Mary. *Frankenstein*. Colección Reino Imaginario. México: Ediciones Coyoacán, 1997.

-Shilling, Chris. *The Body and Social Theory*. London: Sage Publications, 1993.

-Shilling, Chris. *The Body in Culture, Technology and Society*. London: Sage Publications, 2005.

-Shilling, Chris. *Embodying Sociology: Retrospect, progress and prospects*. London: Blackwell, 2007.

-Serrano, Andrés. *El dedo en la llaga*. (Catálogo). La Fábrica Editorial. ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz, 2006.

-Soláns, Piedad. *Accionismo Vienés*. Nerea, 2000.

-Stangos, Nikos. *Concepts of modern art: From Fauvism to Postmodernism*. Thames & Hudson, World of Art, 1994.

-Stevenson, R. L. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Editorial Molino, 1966.

-Subrizi, Carla. *Il corpo disperso dell'arte*. Lithos, Roma, 2000.

-Tatar, Maria. *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

-Thompson, Don. *El Tiburón de 12 millones de dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Barcelona: Ariel, 2009.

-Townsend, Chris. *New Art From London*. Thames & Hudson, 2006.

-Tripp Esquire, C. A. *La cuestión homosexual*, Nuevos Temas. Madrid: 1978, *The Homosexual Matrix*. Traducción de Rafael Lassaletta.

-T. S. Eliot. *Poesías reunidas 1909-1962*. Madrid: Alianza Literaria, 1999.

-Tubert, Silvia. *Figuras de la madre, Feminismos*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1996.

-Tudor, Jeanette y otros. *Mujer, Locura y Feminismo*. Madrid: Dédalo Ediciones, 1979.

-Turner, Brian, S. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. (Published in *Association with Theory, Culture & Society*). London: Blackwell, 1984.

-Turner, Brian, S. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London: Sage, 1991.

-Turner, Brian, S. *Regulating Bodies Essays in Medical Sociology*. London: Routledge, 1992.

-Usher, Jane. *La psicología del cuerpo femenino. Temas para debate*. Madrid: Arias Montano Editores, 1991.

-Válcarcel, Amelia. *La política de las mujeres (Feminismos)*. Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, s. f.

- Vázquez Montalbán, Manuel. *Poesía completa (1963-2003). Memoria y deseo*. Barcelona: Península, 2008.

-Vigarello, Georges. *Historía del Cuerpo*, (2 tomos). Madrid: Taurus Historia, 2005.

-Wacquant, Loic. *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Editor Manantial, 2001.

-Walkowitz, J., *Vice and Female Virtues: Femenism and the Politics of Prostitution in Nineteenth Century Britain*, en A Snitov et all *Desire: The Politics of Sexuality*. London: Virago, 1984.

-Wandor, M. *The Body Politic: Writings from the Women's Liberation Movement in Britain 1969-72*. London Stage 1, 1972.

-Weeks, J. *Sex, Politics and Society: The regulation of sexuality since 1800*. London: Longman, 1981.

-West, M. L. *Hesiod Theogony*. London: Oxford University Press, 1966.

-Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. El Club Diógenes. Valdemar, 1997.

-Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2010.

2. Páginas web

-Abramović, Marina. Entrevista a *The Guardian* (3/8/2010):

[en línea] <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist/> (Consulta: 14/05/2012).

-Abramović, Marina.

[en línea] Manifiesto 2011 You Tube (Consulta: 15/05/2012).

-Brian Boucher.

Art in America Magazine "Andres Serrano Piss Christ Still Pissing Off Christians" (25/9/12):

[en línea] <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/news/2012-09-25/piss-christ/> (Consulta: 1/01/2013).

-Bigas, Luna. [en línea]

http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/502238/Bigas_Luna_bucea_entre_fluidos_corporales_en_el_IVAM (Consulta: 28/10/2012).

-Burden, Chris.

[en línea] <http://www.gagosian.com/artists/chris-burden-2> (Consulta: 14/05/2012).

-Burden, Chris.

[en línea] <http://you tube Chris Burden : Shoot, 1971> (Consulta: 14/05/2012).

-Entrevista a Chris Burden "El minuto anterior y posterior al accidente" por Jorge Luis Marzo:

[en línea] <http://www.soymenos.net/burden.pdf> (Consulta: 14/05/2012).

[en línea] <http://monkeyzen.com/2010/11/vestidos-de-fluidos-corporales> (Consulta: 28/10/2012).

[en línea] www.shinichimaruyama.com (Consulta: 28/10/2012).

[en línea] <http://www.todo-arte.es/el-centro-de-arte-contemporaneo-de-malaga-presenta-fluido-de-per-barclay/> (Consulta: 28/10/2012).

[en línea] <http://www.revistaanfibia.com/cronica/fluidos-trans-arte-y-performance-queer> (Consulta: 28/10/2012).

-Chadwick, Helen.

[en línea] <http://www.henry-moore.org/hmi/archive/turning-the-pages-helen-chadwick-notebooks> (Consulta: 23/10/2012).

-Chadwick, Helen. Entrevista "Invadiendo tu espacio" "Waldemar Januszczak talks to Helen Chadwick, one of this year's Turner prize shortlisted artists":

[en línea]

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/1987/nov/18/20yearsoftheturnerprize.turnerprize> (Consulta: 23/10/2012).

-Comand, Nicoletta.

[en línea] <http://www.independent.co.uk/news/uk/contemporary-art-market-student-sculptors-pick-up-on-pop-1416065.html> (Consulta: 23/10/2012).

-Godfrey-Isaacs, Laura.

[en línea], http://www.frieze.com/issue/review/laura_godfrey_issacs/ (Consulta: 23/10/2012).

-Godfrey-Isaacs, Laura.

[en línea]

<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw82862/Laura-Godfrey-Isaacs> (Consulta: 23/10/2012).

-Godfrey-Isaacs, Laura.

[en línea]

<http://www.art.newhall.cam.ac.uk/thecollection/by/artist/id/122/name/Laura+Godfrey-Isaacs/artwork/202> (Consulta: 23/10/2012).

-Hirst, Damien.

[en línea] <http://www.elpais.com>/La calavera humana incrustada de diamantes se vende por 74 millones de euros. Publicado en *El Mundo* (Consulta: 31/08/2007)

-Hirst, Damien.

[en línea] <http://www.gagosian.com/artists/damien-hirst> (Consulta: 14/05/2012)

-Hogarth, William.

[en línea]

http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_databases (Consulta: 11/05/2012).

-Galea, Donna.

[en línea] <http://www.compradicion.com/bano/jabon-de-feto-no-apto-para-grimosos/c/75962> (Consulta: 28/01/2012).

-Hernández-Franco, Tomás.

Apuntes sobre poesía popular y poesía negra en las Antillas (1942):

[en línea]

<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/LiteraturaDominicana/TomasHernandezFranco.asp> (Consulta: 6/2/2013).

-Holpuch, Amanda. *The Guardian* "Andres Serrano's controversial *Piss Christ* goes on view in New York" (Consulta: 28 de septiembre de 2012).

-Nauman, Bruce.

[en línea] <http://www.art21.org/artists/bruce-nauman> (Consulta: 14/05/2012).

-Painter, Kim. Menstruation: Cycle of pain or creativity? USATODAY (6/10/2007):

[en línea], http://usatoday30.usatoday.com/news/health/painter/2007-06-10-yourhealth_N.htm (Consulta: 13/02/2013).

-Serrano, Andres.

[en línea] <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/sep/28/andres-serrano-piss-christ-new-york> (Consulta: 1/01/2013).

-Vidal-Folch, Ignacio. *El País* 05/01/2008:

[en línea] <http://Vanidad y radiante calavera> (Consulta: 14/05/2012).

[en línea] <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972> (Consulta: 15/05/2012).

-Tikenbell.

[en línea] <http://looovetinkebell.com/> (Consultado: 14/05/2012).

[en línea]

<http://www.newyorker.com/arts/critics/artworld/2007/05/14/070514cra> (Consulta: 14/05/2012).

[en línea]

http://www.hansardgallery.org.uk/exhibition/archive/2001/gina_pane/ (Consulta: 14/05/2012).

[en línea] http://showstudio.com/contributor/rudolf_schwartzkogler/ (Consulta: 14/05/2012).

[en línea] http://www.nasher.duke.edu/exhibitions_collectedidentities.php/

(Consulta: 14/05/2012).

[en línea] [http://www.tumblr.com/tagged/vienna actionism/](http://www.tumblr.com/tagged/vienna%20actionism/) (Consulta: 14/05/2012).

[en línea] http://showstudio.com/shop/product/3_aktion/ (Consulta: 14/05/2012).

-Schwarzkogler, Rudolf.

[en línea] http://supervert.com/elibrary/rudolf_schwarzkogler/aktion_viewer
(Consulta: 14/05/2012). [Traducción: la autora]

[en línea] <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972>
(Consulta: 15/05/2012).

[en línea] http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/073/073_085.pdf
(Consulta: 8/10/2012).

-Ramírez, Juan Antonio. *Art corporel o el mordisco hecho arte. Hitos del arte reciente. 1975: El cuerpo como campo experimental* "El Cultural.es" publicado el 18/12/2009

[en línea] <http://www.elcultural.es/articulo> (Consulta: 15/05/2012).

[en línea] <http://www.youtube.com/Stelarc> The Body is Obsolete
Contemporary Arts Media (Consulta: 15/05/2012).

[en línea] <http://www.youtube.com/Stelarc> at The University of Warwick
(Consulta: 15/05/2012).

[en línea] <http://www.youtube.com/Stelarc> - The Techno Body (1993)
(Consulta: 15/05/2012).

3. Películas y documentales

- *Dawn of the dead* (Amanecer de los muertos) [película] (1989). Dir.: Zack Snyder; Perf.: Sarah Polley, Ving Rhames, Jake Weber; producida por Universal Pictures, 86 min., 16 mm.

- *Alien* [película]. Dir.: Ridley Scott, Perf.: Sigourney Weaver; producida por 20th Century Fox/Brandywine Productions, 137 min., 16 mm.

- *Aliens* [película]. Dir.: James Cameron; Perf.: Sigourney Weaver; producida por 20th Century Fox/Brandywine Productions, 137 min., 16 mm.

- *Alien 3* [película]. Dir.: Fincher David; Perf.: Sigourney Weaver.; producida por 20th Century Fox/Brandywine Productions, 114 min., 16 mm.

- *Alien, resurrection* [película]. Dir.: Jean-Pierre Jeunet; Perf.: Sigourney Weaver; producida por 20th Century Fox/Brandywine Productions, 108 min., 16 mm.

- *Bride of Chucky* (La novia de Chucky) [película] (1989). Dir.: Ronny Yu; Perf.: Muñecos; producida por Universal Pictures, 86 min., 16mm.

- Prometheus* [película]. Dir.: Ridley Scott, producida por 20th Century Fox/Brandywine Productions, 137 min., 16 mm.

- *Prendimi l'anima (Te doy mi alma)* [película] (2002). Dir.: Roberto Faenza; Perf.: --*Iain Glen*. Producida por Italia, 90 min., 16 mm.

- *The Talking Cure* (La curación por la palabra) [teatro]. Dir.: Howard Davies; Perf.: Ralph Fiennes. (2003) Cottesloe Theatre, National Theatre, Londres. (145 min con un intermedio)

-*A Dangerous Method* (Un método peligroso) [película] (2011). David Cronenberg; perf.: Michael Fassbender; producida por Recorded Picture Company, Lago Film, Prospero Pictures, 98 min, 16mm.

-*DeAgostini, 2000*. [Versión cinematográfica de Macbeth] (2006). Dirigida por Geoffrey Wright en "Shakespeare, Re-Told: *Macbeth*". BBC TV, serie.

-*The Fly* (La Mosca) [película]. (1986). Dir.: David Cronenberg; Perf.: Jeff Goldblum, Geena Davis; producida por 20th Century Fox/Brooksfilms Productions, 96 min, 16mm.

-*The Fly II* (La Mosca II) [película]. (1989). Dir.: Chris Walas; Perf.: Eric Stoltz, Daphne Zuniga; producida por 20th Century Fox/Brooksfilms Productions, 105 min.

4. Artículos

- De Diego, Estrella. "Cuerpos Colonizados", *Revista de Occidente*, n° 134-135.

- Pérez-Castilla, Roberto. "Expediente de genealogía y limpieza de sangre del doctor don Antonio Mira de Amescua, aspirante en 1609 a una plaza en la Capilla Real de la Catedral de Granada". *CRITICÓN* n° 73 (1998). Centro Virtual Cervantes.

- Tsekeris, Charalambos y otros. «The "Beautiful" pain: cosmetic surgery and the embodiment of pain». *JHR: Annual of the Department of Social Sciences and Medical Humanities at Rijeka University Medical School*, 2012, vol. 3, n° 5. Panteion University of Social and Political Sciences, Department of Psychology.

- Vidal, José Manuel. "Penitentes en España", Domingo 24 de marzo de 2002- Número 336, Crónica *El Mundo*.

- Revista *MISTERIOS DE LA ARQUEOLOGÍA Y DEL PASADO*. Año 2 / Núm. 16 1998. Artículo titulado: "SEXO EN EL MUNDO CLÁSICO".

ANEXOS

1. Exposiciones actuales sobre lo abyecto

- Exposición "Identidad Femenina" en la Colección del IVAM Valencia-2013.

- "Esperando justicia", Fernando Moleres Photon Festival en la Colección del IVAM Valencia-2012.

- Exposición "OBSCENITY", fotografía de Bruce Labruce. LA FRESH GALLERY, 2013.

- "Excluidos y acallados" Martha Pacheco. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 2013.

- "Disidanzas", Nancy Spero. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008.

- "Amable Arias. Dar forma al caos y al azar". Erakustareto Donostia-San Sebastián, 2012.

- "Abyecta, Poesía en Expansión" Centro Arte Alameda, Chile, 2011.

- "David Hockney / tracey emin dibujos", Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, 2011.

- "Jerarquías de intimidad", Museo de Artes Visuales MAVI, Chile, 2011.

- "Derivas de ciudad, cartografías imposibles". Esther Pizarro. CEART, Fuenlabrada, Madrid, 2013.

- "Hay un agujero en el cubo", Fernando Renes. Distrito 4, Madrid, 2011.

-“When Someone Melts a Menhir”, Nuria Fuster. Hamish Morrison Galerie, Berlín, 2013.

-Exposición “Caníbales y Carroñero”. El Butrón, Sevilla, 2013.

-“Ad Minoliti, Abjecta”. Galería Daniel Abate, Buenos Aires, 2012.

-“Voz en Off” y de la obra *Borde de Pánico* de Miguel Ángel Rojas. Galería Santa Fe. Análisis de la obra *Flavio* de Marcos López, Bogotá, 2012.

-Exposición “Arte contemporáneo en Argentina”. Galería El Museo, Buenos Aires, 2011.

-“ABJECTION an art exhibition” by Damien Garrick Sydney. TAP Gallery, Australia, 2012.

-“Retrospective of Damien Hirst: Abject Art”, Tate Modern, London, 2012.

-“Abject or shock value?”. Jake and Dinos Chapman. White Cube, London, 2009.

-“Habeas Corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer] Sacrificio” —Variación N° 1. Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2013.

-“El olor perfecto”, Jesús Zurita. CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 2011.

-“DE LO SINIESTRO COMO TOTUM REVOLUTUM”. GALERÍA 6mas1, Madrid, 2013

-“Anna Maria Maiolino”. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2011.

- “En espejo por imagen, Perla Bajder imágenes y palabras”. Museo de las Mujeres, Costa Rica, 2012.
- “BodyWorlds”, Gunther von Hagens. Exposición itinerante.
- “Interiores” Tomás Fernández. Galería AFA, Santiago de Chile, 2013.
- !Judith Samen. Concerning Death. Kulturbahnhof Eller”, Düsseldorf, 2011.
- “Artista invisible dispara”. José Medina Galeote. Espacio Proyectos, CAC Málaga, 2011.
- “URBSCAPES: Espacios de hibridación”. Adrian Tyler. Sala EFTI / Espacio OFF. Escuela de Fotografía Centro de Imagen, Fuenterrabía, Madrid, 2011.
- “D21”. Carlos Leppe. Galería de Arte, Chile, 2012.
- “Originalmente falso”, Gabriel de la Mora. OMR, México, 2011.
- “El juicio, lo abyecto y la pata de palo”. RES, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2009.
- “ABJECT AND OBJECT”, Henriette Hellstern-Kjøller. Galleri NB in Viborg, Dinamarca, 2011.
- L.A. RAW: Abject Expressionism in Los Angeles 1945-1980, from Rico Lebrun to Paul Mc Carthy, PMCA Pasadena Museum of California Art, EE.UU., 2012.
- Solo Exhibition at the VOLTA NY with Galerie WOLFSTÆDTER. Galerie Wolfstaedter präsentiert Ins A Kromminga auf der Volta, New York, 2012.
- (DIS)PLAYING THE OTHER - Catalyst Arts - Belfast, Northern Ireland, 2011.

-Revisiting the South: Richard Misrach's Cancer Alley. The Cantor Arts Center at Stanford University, 2013.

-Irving Penn: Underfoot. Art Institute of Chicago, 2013.

-Hauser & Wirth New York, "Paul McCarthy: Sculptures". Nueva York, 2013.

-Berlinde De Bruyckere EXHIBITED AT THE SAATCHI GALLERY, 2006.

-David Altmejd: In the Belly of the Beast. The Brant Foundation Art Study Center, GREENWICH, 2012.

2. Índice onomástico

-Abramović, Marina. *Balkan Baroque*, 1997, performance, instalación. Biennale di Venezia, Italia

-Aerstsens, Pieter. *"Bodegón con carne y la sagrada familia"*, 1551. Óleo sobre tabla, 123 x 167 cm, Colección privada

-Altmejd, David. *The Healers* (detalle), 2008, madera, espuma, yeso, arpillera, metal, alambre, pintura de la instalación (239 x 367 x 367 cm). Dimensiones obra: 206 x 326 x 326 cm; peana dimensiones: 33 x 367 x 367 cm. Saatchi Gallery, Londres

-Arcimboldo, Giuseppe. *El agua*, 1566. Óleo sobre tabla, 66,5 x 50,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena

-Baargeld, Johannes Theodor. *Venus en el juego de los reyes*, 1920. Collage, 37 x 27,5 cm. Colección del artista

-Bacon, Francis. *Figure avec viande* (1954). Óleo sobre lienzo, 129,2 cm x 121,9 cm. Art Institute of Chicago

-Barney, Mathew. *Still from Cremaster 4*, (1994–2002), video. Solomon R. Guggenheim Museum, New York City

-Baselitz, Georg. *Der Hirte*, 1966. Óleo sobre lienzo, 163 x 130,7 cm. Museum Frieder Burda, Baden-Baden

-Beardsley, Aubrey. *Tailpiece or Cul de Lampe*, 1893. Tinta sobre papel, 16,5 x 17,5 cm. Cambridge (Massachusetts) Sammlung: Fogg Art Museum

-Bellechose, Henri. *La Última Comunión y martirio de San Denis* (h. 1415-1445). Temple y oro sobre lienzo montado sobre tabla, 162 x 211 cm. Louvre, París

-Bellmer, Hans. *La muñeca*, 1983. Fotografía b/n. Dimensiones variables, Colección privada

-Bermejo, Bartolomé. *Detalle de la Piedad Desplá*, 1490. Temple sobre tabla, 172 x 189 cm, Catedral de Barcelona

-Berruguete, Alonso. *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista* (h. 1512 – 1517). Temple sobre tabla, 88 x 71 cm. Galleria Uffizi, Florencia

-Bernini, Giovanni Lorenzo. *La Beata Ludovica Albertoni*, 1676. Escultura en mármol, 900 x 200 x 60 cm. Chiesa San Francesco a Ripa, Roma

-Beuckelaer, Joachim. *Cerdo descuartizado*, 1563. Óleo sobre tabla, 114 x 83 cm. Museo Wallraf-Richartz, Colonia

-Billingham, Richard. *Untitled (RAL 6)*, 1995. Fuji long-life colour print on aluminium, 80 x 120 cm. Saatchi Gallery, Londres

-Boliver, Rocío. *Performance*, XII Muestra Internacional de Performance, 2006. Ex Teresa. Arte Actual, México

-Borofsky, Jonathan. *Molecule Men*, 1980. Acero, 3.000 cm near the Oberbaum Bridge, Berlín

-Botero, Fernando. *Abu Ghraib*, 2005. Óleo sobre lienzo, 180 x 114 cm, IVAM, Valencia

-Bourgeois, Louise. *Blind Man's Bluff*, 1984. Escultura en mármol, 92.7cm x 88.9 cm x 63.5 cm. Cleveland Museum of Art, EE.UU.

-Burden, Chris Shoot. *Performance*, 1971, videoShot on Super-8, 16 mm film, and half-inch video. F Space, Santa Ana, California

-Blake, William. *Nebuchadnezzar*, 1795. Grabado de cobre coloreado con pluma, tinta y acuarela, 45 × 62 cm. Tate Britain, Londres

-Breton, André. Invitación para una exposición, 1924. Medidas variables.

-Brueghel, Pieter, (el Viejo). *El Triunfo de la Muerte*. Temple de cola sobre lienzo, 148 x 270,5 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid

-Brus, Günter. *Acción- Automutilación III*, 1965.

-Caballero, José. *Los dulces placeres del sadismo*, 1934. Tinta y pluma sobre papel, 63 x 40,5 cm. Colección particular, Madrid

-Camille, Claudel. *Clotho*, 1893. Yeso, 89, 9 cm x 49,3 x 43 cm. Musée Rodin, París

-Campendonk, Heinrich. *El Pastor con el gran chivo*, (Der Hirt mit der großen Ziege), 1920. Grabado xilográfico coloreado en acuarela, 39,5 × 32,8 cm, Clemens-Sels-Museum Neuss

-Chagall, Marc. *Homage to Apollinaire*, 1911. Óleo sobre lienzo, 200 x 189.9 cm, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven, Netherlands

-Caracci, Agostino. *Arrigo el peludo, Pedro el loco y el enano Amon*, (h. 1598 -1600). Óleo sobre lienzo, 101 x 133 cm. Museo di Capodimonte, Nápoles

-Caravaggio, (Michelangelo Merisi). *David*, 1616. Óleo sobre lienzo, 125 cm × 101 cm. Galleria Borghese, Roma

-Casas, Ramón. *Garrote vil*, 1894. Óleo sobre lienzo, 127 cm × 162,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

-Cebrián, Teresa. *Survival*, 1997. Látex y cenizas, 200 x 500 x 50 cm. IVAM, Valencia

-Cezanne, Paul. *Skull Painting*, 1898-1900. Óleo sobre lienzo, 39 × 46,5 cm. Colección privada

-Chadwick, Helen. *Cacao*, 1994. Chocolate, aluminio, acero, aparato eléctrico, 85 x 300 cm x 300 cm. Colección privada

-Chicago, Judy. *The Dinner Party*, 1979. Multimedia, 146 cm x 146 x 9 cm, Colección Brooklyn Museo

-Comand, Nicoletta. *The Food I Ate Turned Into Flesh*, 1994. Fotografía en color, 110 x 110 cm. Colección privada

-Costantino, Nicola. *Pelota de fútbol de tetillas*, 2011. Diámetro: 21,65 cm, Colección del artista

-Courbet, Gustave. *El origen del mundo*, 1866. Óleo sobre lienzo, 46 cm × 55 cm, Museo de Orsay, París

-Clemente, Francesco,. *Meditation*, 1991. Técnica mixta sobre lienzo, 76 x 61 cm, Colección del artista

-Da Messina, Antonello. *Cristo muerto sostenido por un ángel*, (h. 1476 1479). Óleo sobre tabla, 74 x 51 cm, Museo del Prado, Madrid

-Da Vinci, Leonardo. *Estudio del embrión humano*, h. 1510. Tinta y papel. Museos Vaticanos, El Vaticano

-Dahn, Walter. *Kristallmorgen*. *Cristal morning*, 1983. Pintura de emulsión de algodón sin tratar, 180 x 150 cm. Colección del artista

-Dalí, Salvador. *Un perro andaluz* (Un chien andalou), 1928. Película b/n, 17 minutos

-David, Jacques-Louis. *La muerte de Marat*, 1793. Óleo sobre lienzo, 165 x 128 cm. Royal Museums of Fine Arts of Belgium

-Daumier, Honoré. *Vagón de tercera clase*, 1862. Óleo sobre lienzo, 67 x 93 cm. National Gallery of Canada, Ottawa

-De Bruyckere, Berlinde. *K 21*, 2012. Piel de caballo, pelo de caballo, resina epoxi, hierro, madera, vidrio, 193 x 177 x 96 cm. Colección privada

-Del Piombo, Sebastiano. *El martirio de Santa Ágata*, 1520. Óleo sobre tabla, 132.5 x 178 cm. Palazzo Pitti, Firenze

-De Osona, Rodrigo. *La Flagelación*, hacia 1500. Óleo sobre tabla, 128 x 84 cm. Museo del Prado, Madrid

-De Valdés Leal, Juan. *Finis Glorae Mundi*, 1672. Óleo sobre lienzo, Hospital de la Santa Caridad, Sevilla

-Delacroix Eugène. *Niña huérfana en el cementerio*, 1824. Óleo sobre lienzo, 66 x 54 cm, Musée du Louvre, París

-Marie Lou Desmeules, 2010 at Istanbul 9, *material: acrylic paint, nylon, cotton, fake hair, etc.*

-Di San Pietro, Cagnaccio. *Después de la orgía*, 1928. Óleo sobre lienzo, 140 x 180 cm. Colección privada

-Dix, Otto. *Lustmord*, 1922. Grabado, 27.5 x 34.6 cm. Albstadt, Städtische Galerie Albstadt

-Domingo Marqués, Francisco. *El último día de Sagunto*, 1869. Óleo sobre lienzo, 86 x 137 cm. Palau de la Generalitat, Valencia

-Dokoupil, Jiri Georg. *Boy with two dicks*, 2009. Hollín y acrílico sobre lienzo, 70 x 65 cm. Galerie Andrea Caratsch

-Durero, Alberto. *Anciana con monedero*, 1507. Óleo sobre tabla, 35 x 29 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena

-Duchamp, Marcel. *Fountain*, 1917. Urinario, 36 x 48 x 61 cm. Colección privada

-Durham, Jimmie. *Bedia's Stirring Wheel*, 1985. Escultura, aluminio, piel, pintura, plumas, cráneo, cuerda, tela, 115 x 46 cm. Miami Art Museum

-El Bosco, (Hieronymus Bosch). *El Jardín de las Delicias*, 1480-1505. Óleo sobre tabla, 220 cm x 390 cm (panel central). Museo del Prado, Madrid

-El Españolito, José de Ribera. *Mujer barbuda*, 1631. Óleo sobre tabla, 196 cm x 127 cm. Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Casa de Medinaceli (depositado en el Museo del Prado)

-Emin, Tracy. *My Bed*, 2000. Instalación, Turner Prize Exhibition, 2000 Mattress, linens, almohadas, cuerda, varios objetos de interés, 79 x w: 211 x d: 234 cm, Tate Gallery, Londres

- Ensor, James. *Esqueletos disputándose un arenque*, 1949. Óleo sobre tabla, 16 x 21,5 cm. Musées des Beaux Arts de Belgique, Brussels

- Epstein, Jacob. *The Rock Drill*, 1913; reconstruido por el artista en 1974. Escultura: figura de yeso montado en martillo real, 205 cm x 141.5 cm, Tate Britain, London.

- Fakir Musafar. S/T. Fotografía b/n, dimensiones variables, Colección privada

- Fernández, Alejo. *La Flagelación de Cristo*, 1510. Óleo sobre tabla, 42 x 35 cm, Museo del Prado, Madrid

- Fernández, Gregorio. *Cristo yacente*, 1614. Talla en madera policromada, 190 cm de largo x 73 de hombro a hombro x 43 cm. Museo Nacional de Escultura de Valladolid

- Ferrari, León. *Huesos*. Restos de huesos humanos, dimensiones variables, Colección del artista

- Fontana, Lavinia. *Portrait of Antonietta Gonzalez*, 1595. Óleo sobre lienzo, 57 x 46 cm. Musée du Château, Blois

- Füssli, Johann Heinrich. *Lady Macbeth with the Daggers*, 1812. Óleo sobre lienzo, 101.6 cm x 127 cm, Tate Britain, Londres

- Garrick, Damien. *Vision1*, 2013. Fotografía, dimensiones variables. TAP Gallery, Darlington

- Gauguin, Paul. *Oviri, gres*, 1894. 75 x 19 x 27 cm, Musée d'Orsay, París

- Gentileschi, Artemisia. *Judit y Holofernes*, 1595. Óleo sobre lienzo, 145 x 195 cm. Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma

-Géricault, Théodore. *Têtes de Suppliciés*, 1818. Óleo sobre tabla, 50 x 67 cm. National Museum Stockholm

-Giacometti, Alberto. *Mujer con la garganta cortada*, 1932. Escultura: bronce, 22.00 x 87.50 x 53.50 cm. Foundation Alberto Giacometti, Zurich

-Gilbert and George. *Naked shit*, 1994. Fotografía, 253 x 639 cm. Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina (M.A.D.R.E.), Nápoles

-Giorgione, *Judith*. h. 1504. Óleo sobre lienzo, (transferida del panel), 144 cm x 66.5 cm. Hermitage, Saint Petersburg

-Gisbert, Antonio. *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888. Óleo sobre lienzo, 390 x 600 cm. Museo del Prado, Madrid

-Gober, Robert. *Los tres urinarios*, 1998. Instalación, Colección del artista

-Godfrey-Isaacs, Laura. *Fleshy Face*, 1990. Óleo sobre lienzo, 77 x 77 cm. Colección privada

-Goldin, Nan. *The Ballad of sexual Dependency*, 1982. Pase de diapositivas fotográficas en el MoMA Museum of Modern Art (690 diapositivas en 43 minutos), NewYork

-Golub, Leon. *Mercenaries II*, 1979. Acrílico sobre lienzo, 305 x 584 cm, Saatchi Gallery, Londres

-(de) Goya, Francisco. *Saturno devorando a un hijo*, 1819–1823. Óleo sobre lienzo, 143 cm x 81 cm. Museo del Prado, Madrid

-Günter Brus. *Acción-Automutilación III*, 1965, Colección Privada

-Gutiérrez Solana, José. *Osario*, 1931. Óleo sobre lienzo, 163 x 215 cm. Fundación Mapfre Vida, Madrid

-Hatoum, Mona. *Untitled (wheelchair)*, 1998. Acero y goma, 97 x 50 x 84 cm. Colección del artista

-Heckel, Erich. *Two Wounded Men*, 1914. Grabado en madera sobre papel vergé. 67.3 x 47.9 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario

-Hesse, Eva. *Right After*, 1969. Escultura de fibra de vidrio, alambre, resina de poliéster. Milwaukee Art Museum

-Hirst, Damien. *Mother and Child (Divided)*, 1933. Vidrio de acero pintado, silicona, acrílico, monofilamento, acero inoxidable, vaca, ternera y solución de formaldehído. Dos partes, cada uno (vaca): 190 x 322,5 x 109 cm | | Two parts, each (calf): 102,9 x 168,9 x 62,5 cm | Astrup Fearnley Museet, Oslo

-Hofer, Karl. *Prisoners (Die Gefangenen)*, 1933. Óleo sobre lienzo, 156 x 128 cm, Berlinische Galerie. Museum Für Moderne Kunst, Alemania

-Hogarth, William. *Four stages of cruelty*, 1751. Grabado, 38,5 cm x 32 cm. University of Glasgow's Hunterian Museum and Art Gallery

-Holzer, Jenny. *Lustmord*, detail-from-the-show-"Anguish", dimensiones variables. Museum of Contemporary Art, Chicago

-Horn, Rebeca. *Performance*, perteneciente a "The Sweetness of Fashion", s. f., MOMA, Nueva York

-Hussain, Iqbal. *Lahore's red-light district*, 2009. Óleo sobre lienzo, 180 X 114 cm, Unicorn Gallery

-Jake and Dinos Chapman. *Great deads against the Dead*, 1994. Instalación, técnica mixta, 277 x 244 x 152 cm, Saatchi Gallery, Londres

-Journiac, Michel. *Photos de l'action. Reliques. Action "Le Vierge Mère"*, 1982, (11 fotos en color). 24 x 17.7 cm montado en una hoja blanca de cartón: 32 x 24 cm. Musée d'Art Moderne, París

-Kahlo, Frida. *Henry Ford Hospital*. 1932, Óleo sobre metal, 32.5 x 40.2 cm, Collection Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexico City

-Kelly, Mary. *POST-PARTUM DOCUMENT*, 1941. Fotografía en b/n, dimensiones variables. Colección de la artista

-Klimt, Gustav. *Masturbation*, 1916. Dibujo, tinta sobre papel, s/d. Colección privada

-Kiefer, Anselm. *The femmes de l'Antiquité*, 1999. Acero, yeso y pintura en fibra de vidrio, 195 x 135 x 135 cm. Villa Médicis, Académie de France, Rome

-Kippenberger, Martin. *Dialogue with Youth*, 1981. Fotografía, dimensiones variables. The Museum of Modern Art, New York

-Koons, Jeff. *Saint John the baptist*, 1988. Porcelana (143.5 x 76.2 x 62.2cm). Seattle Art Museum

-Kogelnik, Kiki. *Female Robot*, 1964. Óleo y acrílico sobre lienzo, 123 x 184 cm, Colección de la artista

-Kubota, Shigeko. *Vagina Painting*, 1965. *Performance*, Perpetual Fluxus Festival in New York

-Kruger, Barbara. *Your body is a battleground*, 1989. Serigrafía fotográfica en vinilo, 284.5x284.5cm, Santa Monica, CA: The Broad Art Foundation

-Kokoschka, Oskar. *Poster advertising his play Murderer, The Hope of Women* (1909),
dimensión variable, Colección Privada

-Labowitz-Starus, Leslie. *Myths of Rape* performed for "Three Weeks in May,"
1977.

-Labruce, Bruce. *La Piedad*, 2011. Fotografía en color, dimensiones variables,
Colección privada

-Lacy, Suzann. *Anatomy Lessons (Floating Series 1)*, 1976. Three digital prints, 11
by 17 inches each. *Anatomy Lessons (After Mantegna)*, 1976, digital print, 3 by 6
feet. Colección de la artista

-Lebrun, Rico. *Untitled (from Dante's Inferno)*, 2000. Lithograph on Strathmore
cover, 43.2 cm.; Width 31.8 cm. Colección del artista

-Léonard, Zoé. *Wax Anatomical Model (Shot Crooked from Above)*, 1990.
Fotografía, impresión en gelatina de plata sobre soporte de papel: 698 x 993 mm
frame: 756 x 1067 x 39 mm, Collection Tate Gallery Londres.

-Levine, Sherrie. *Fountain/ After Marcel Duchamp*, 1991, On view at the Walker
Art Center, Gallery 14.5 x 14.25 x 25 inches bronze Fountain

-Lewis, Wyndham. *Drag-Ropes*, 1918. Lápiz, pluma y tinta w / c en el papel,
35.5x41.5 cm / Manchester Art Gallery, UK

-Longo, Robert. *Heretics (After Goya's Procession of the Flagellants)*, 2013. Escultura:
molde de bronce con un acabado *terra cotta*, cuero, madera, por encargo. Base de
madera: 67 x 90 x 194 cm; base: 77.5 x 95 x 199.5 cm. Galerie Thaddaeus Ropac,
New York

-López, Marcos. *Autopsia*, 2005. Fotografía a color pintada a mano. Ed. 5/5, Colección Galería El Museo. HABEAS CORPUS: que tengas [un] cuerpo [para exponer] Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá

-Lucas, Sara. *Au Naturel*, 1994. Colchón, cubo de agua, melones, naranjas y pepino, 84 x 168 x 145 cm. Instalación SAATCHI GALLERY

-Ludwig Kirchner, Ernst. *Self-Portrait as a Soldier*, 1915. Óleo sobre lienzo, 69.2 × 61 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Charles F. Olney Fund, Ohio

-Lüthi, Urs. *Spadgermatazz!* Serie de fotografías en b/n, dimensiones variables, Colección privada

-Macip, Vicente. *Martirio de Santa Inés*, 1540. Óleo sobre tabla; diámetro: 58 cm, Museo del Prado, Madrid

-Macip, Juan Vicente. JUAN DE JUANES. *Calavera (Memento Mori)*, 1540. Óleo sobre tabla, Museo de Bellas Artes de Valencia, San Pío V

-McCarthy, Paul. *The Train, Mechanical*, 2003-2009. Instalación, silicona, platino, fibra de vidrio, cuerda, componentes eléctricos y mecánicos, 109 x 60 x 223 cm, Hauser & Wirth London

-Mc Cartney, Jamie. *Great Wall of Vagina*, 2008. Instalación: nine meters long and featuring 10 panels with 40 casts each, casting plaster molds of 400 vulvas of women aged 18 to 76. 820 cm x 50 cm x 8cm. Saatchi Gallery, Londres

-Maderno, Stefano. *Santa Cecilia*, 1600. Escultura en mármol, 140 x 130 cm x 70 cm de Chiessa di Sta. Cecilia, Roma

-Maestro de Artés. *Juicio Final con San Miguel*, 1470 – 1490. Óleo sobre tabla, 200 x 137 cm. San Pío, Valencia

-Magritte, René. *La violación*, 1934. Óleo sobre lienzo, 73.3 x 54.6 cm. Metropolitan Museum of Art, New York City

-Mantegna, Andrea. *Cristo muerto*, 1500. Óleo sobre lienzo, 66 x 81 cm. Pinacoteca de Brera, Milán

-Manzoni, Piero. *Merda d'artista*, 1961. Lata, papel impreso, 4.8 x 6.5 x 6.5 cm. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich

-Mapplethorpe, Robert. *Thomas y Amos*, 1987. Gelatina de plata, Winwood 50.8 x 60.96 cm. Gallery, Belgium

-Martini, Simone. *Crucifixión*, 1333. Temple sobre tabla, 24,5 x 15,5 cm. Antwerp Museum of Fine Arts

-Miguel Ángel, Buonarroti. *Detalle del Juicio Final*, (1537-41). Fresco, 1370 x 1220 cm. Vaticano, Capilla Sixtina

-Mikhailov, Boris. *Case History*, 1997-1998. A set of 413 photograph, dimensiones variables, Saatchi Gallery

-Miralles, Fina. *Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla*. Acció feta a Sabadell el gener de 1975 i presentada el març de 1975 a la Sala Tres de Sabadell. Fotografies de Josep Domènech. Es conserven 5 fotografies del desenvolupament de l'acció. Museu d'Art de Sabadell

-Modersohn-Becker, Paula. *Autorretrato*, 1906. Óleo sobre tabla, 101,5 cm x 70,2 cm. Colección privada

-Moleres, Fernando. *Exploitation of Child Labour*, 2012. Fotografía b/n, dimensiones variables, Colección privada

-Moser, Kolo. *Drei kauernde Frauen*, 1914. Óleo sobre tela, 99,5 x 150 cm. Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig

-Moysés, Beth. *Lecho rojo*, 2006. Duración: 6 min, 7,4x 5,2 cm. IVAM, Valencia

-Mucha, Alphonse. Póster de la obra *Medea*, 1898. Litografía, 206 x 76 cm. Colección del artista

-Mueck, Ron. *Papá Muerto*, 1997. Escultura, resina de poliéster, silicona y pelo natural, 20 x 38 x 102 cm. Colección del artista

-Muehl, Otto. *Birth*, 1983. Óleo sobre lienzo, 139 x 139 cm. Galerie Zimmermann Kratochwill, Austria

-Munch, Edvard. *Anxiety*, 1894. Óleo sobre lienzo, 94 x 74 cm. Munch Museum, Oslo, Ashes

-Murillo, Bartolomé Esteban. *Vieja espulgando a un niño*, (1670-1675). Óleo sobre tabla, 147 x 113 cm. Bayerisches Nationalmuseum, Munich

-Navarrete el Mudo. *Degollación de Santiago*, 1571. Óleo sobre lienzo, 340 x 210 cm. Monasterio del Escorial, Madrid

-Nebreda, David. *El espejo, los excrementos y las quemaduras*, (1989-90). Fotografía-autorretrato.

-Nistch, Hermann. *Tales of ordinary madness*, 1970. Acción

-Opie, Catherine Julie. *Girlfriends. (play piercing)*, 2010. Barbara Gladstone Gallery, New York

-Orlan. Fotografía, autorretrato. Dimensiones variables. ART BRUSSELS, Galerie Michel Rein, Belgium

-Orozco, José Clemente. *Gods of the Modern World*. Part of 24-panel *The Epic of American Civilization*. Fresco, 250 cm x 100 cm. Baker Library, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire

-Ourlslar, Tony. *Don't look at me*, 1994. Installations 701, proyector de video, VCR, cintas de vídeo, sillón w / colchón, figura paño. Museum of Contemporary Art, San Diego

-Ozaki, Hiromi. *La Máquina de Menstruar*, 2012. Equipada con un mecanismo dispensador de sangre y en el abdomen con electrodos de estimulación; la máquina simula la menstruación con el dolor y el sangrado propio y una duración de 5 días. MoMA, Nueva York

-Pacheco, Martha. *Sin título*, 1996. Óleo sobre tela, 70 x 100 cm. Colección de la artista

-Pane, Gina. *Azione Sentimentale*, 1973. Reproducción de la acción, 7 fotografías a color en un panel de 122,5 x 102 cm, con dibujos preparatorios, lápiz y rotulador sobre papel; vitrina: 24 x 16 cm cada uno. Galleria Diagramma, Milán

-Parker, Jayne. Fotograma de su película *K*, 1973. 13 minutos en blanco y negro, 16 mm. Colección de la artista

-Picasso, Pablo. *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1907. Óleo sobre lienzo, 243.9 cm x 233.7 cm. Museum of Modern Art, New York City

-Piccinini, Patricia. *Undivided*, 2004. Instalación, silicona, pelo humano, franela, osito, ropa de cama y ropa de cama. Técnica mixta: 101 x 74 x 127 cm.

-Pinazo Camarlench, Ignacio. *Las hijas del Cid*, 1879. Óleo sobre lienzo, 206 x 153 cm. Diputación de Valencia

-Pistoletto, Michelangelo. *Venere degli stracci*, 1967. Mármol y telas, 212 x 340 x 110 cm. Tate Modern, Londres

-Portillo, Lourdes. Fotograma de la película '*Columbus on Trial*' en 1993, Colección de la artista

-Portinari, Candido. *Criança morta*, 1944. Óleo s/ tela, 176 x 190 cm. Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand São Paulo

- Ray, Charles. *Oh Charley, Charley, Charley, Charley*, 1992. Resina y fibra de vidrio, 1.8 x 4.6 x 4.6 m. Maniqués con peluca. Rubell Family Collection, Contemporary Arts Foundation. Miami

-Ray, Man. *Perchero*, 1920. Fotografía de *collage* de objetos, 25 x 16,5 cm. Colección del artista

- Reixach, Joan. *Martirio de Santa Catalina*, h. 1450. Temple sobre tabla, Museo San Pío V, Valencia

-Rembrandt. *Buey desollado*, 1655. Óleo sobre madera, 94 cm x 69 cm. Museo del Louvre, París

-Richier, Germaine. *L'Orage*, 1947. Escultura, bronce, 200 x 80 x 52 cm. Centre Pompidou-París

-Richter, Gerhard. *Dead from October 18*, 1977, 1988. Oil on canvas, 62 cm x 67 cm. MOMA, Nueva York

-Rist, Pipilotti. *Selfless In the Bath of Lava*, 1994. Instalación audiovisual, Colección de la artista

-Rivera, Diego. *Explotación de México por los conquistadores españoles* (1929 – 1951). Mural al fresco, Palacio Nacional México D.F.

-Rodin, Auguste. *El hombre que camina*, 1911. Escultura, bronce, 213,5 x 71, 7 x 156,5 cm. Museo Rodin, París

-Rouault, Georges Henri. *Tabarin*, 1905. Acuarela y pastel sobre lienzo, 71 x 55 cm, Musée d'Art Moderne de la Ville de París

-Rubens, Pedro Pablo. *Saturno devorando a su hijo*, 1636. Óleo sobre lienzo, 180 cm x 87 cm. Museo del Prado, Madrid

-Scheneemann, Carolee. *InteriorScroll*, 1975. *Performance*, Francia

-Schiele, Egon. *Schiele's drawing of his prison cell in Neulengbach*, 1912. Acuarela, lápiz sobre papel japonés preparado, 31,5 x 47,8 cm. (The Albertina is a museum in the Innere Stadt (First District) of Vienna)

-Schnabel, Julian. *Golem*, 1989. Escultura, bronce con patina, 406, 4 cm x 259,1 cm x 279,4 cm. Colección del artista

-Schwarzkogler, Rudolf. *Acción 6*, 1966. *Acción*, Prinzendorf

-Serrano, Andrés. *Piss Christ*, 1987. Fotografía color, cibachrome, silicona, plexiglas, marco de madera: 69, 9 x 101, 6 cm. Paula Cooper Gallery, Nueva York

-Sherman, Cindy. *Doll Clothes*, 1975. Film, Super 8 mm, shown as video, monitor, black and white. Colección de la artista

-Shonibare, Yinka. *Scramble for Africa*, 2003. Fourteen life-size, maniqués de fibra de vidrio, catorce sillas, mesa, cera holandesa impresos algodón, 52 x 192 x 110

-*The Pinnell Collection*, Dallas. Image courtesy of the artist, Stephen Friedman Gallery, London, and James Cohan Gallery, New York

-Simonse, Katinka (Tinkebell). *Sin título*, 2011. Escultura, tela, hilo, perro disecado, Colección privada

-Simpson, Lorna. *Guarded Conditions*, 1989. Fotografía, s/d, Polytechnic of Central, London

-Smith, Kiki. *Virgin Mary*, 1992. Escultura: cera, tela, madera y acero, 171,5 x 66 x 36,8 cm. PaceWildestein, New York

-Spoerri, Daniel. *Humo de pólvora*, 1971. De la serie *Investigación criminal*, 54 x 120 x 120 cm. Colección del artista

-Sterbak, Jana. *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987. Carne mannequin, flank steak, salt, thread, color photograph on paper mannequin, 62.25 x 16.5 x 11.875 inches, Colección de la artista

-Sterlac, Michel. *Event for Inclined Suspension*, 1979. *Performance*, Tamura Gallery, Tokyo

-Siqueiros, David Alfaro. *Cain in the United States*, 1947. Mural, tabla: 93 x 76 cm, Carrillo Gil Museum, Mexico

-Solario, Andrea. *Testa di Giovanni Battista* (h. 1465 – 1524). Óleo sobre tela, 41,5 x 52 cm. Louvre, París

-Sorolla y Bastida, Joaquín. *Desnudo en el diván amarillo*, 1912. Óleo sobre lienzo, 97 x 62cm, Museo Casa Sorolla, Madrid

-Soutine, Chaim. *Buey desollado*, 1925. Óleo sobre lienzo, 129.8 x 75 cm, Colección privada

-Tàpies, Antoni. *Cadira i roba*. Objecte-assemblatge, 94 x 76 x 63 cm. Colección del artista

-Tiegs, Vanessa. *Menstrala*. Sangre y papel, dimensiones variables, Colección de la artista

-Tran Ba Vang, Nicole. *Collection Printemps/Été 2001 Sans titre 06*. Fotografía a color, 120 cm x120 cm, Colección del artista

-Toulouse Lautrec, Henri de. *The Medical Inspection at the Rue des Moulins Brothel*, 1894. Óleo sobre cartón, 82 x 59.5 cm. National Gallery of Art, Washington

-Trockel, Rosemarie. *Less Sauvages than Others*, 2006,. Platinum glazed ceramic, dimensiones variables. New Museum, New York

-Van der Weyden, Rogier. *Piedad*, 1450. Óleo sobre tabla, 14,7 x 35 cm. Museo del Prado, Madrid

-Van Gogh, Vincent. *La ronda de los presos*, 1890. Óleo sobre lienzo, 80 x 64 cm. The Pushkin Museum of Fine Art, Moscú

-Van Heemskerck, Martin. *Judith and Holofernes*, 1560. Pluma y tinta marrón oscuro y marrón claro sobre lápiz negro, una incisión para la transferencia 13 x 15 cm. The Getty Museum, Los Angeles

-Varo, Uranga, Remedios. *Fenómeno*, 1962. Óleo sobre lienzo, 75 x 93 cm, Colección privada

-Vecellio, Tiziano. *La Bacanal*, 1523-1526. Óleo sobre lienzo, 175 x 193 cm. Museo del Prado, Madrid

-Velázquez, Diego. *El bufón Calabacillas* (1637-39). Óleo sobre lienzo, 106,5 cm × 82,5 cm. Museo del Prado, Madrid

-Von Hagens, Gunther. *Card-playing corpses*, 2010. Gunther von Hagens Plastinarium in Guben, Germany

-Von Stuck, Franz, *The Sin*, 1893. Óleo sobre lienzo, 95 × 60 cm, The Neue Pinakothek Munich, Germany

-Wilke, Hanna. *S.O.S. Starification Series*, 1974. Object Series, 1974-82. Dimensiones variables, Museum of Modern Art, NY

3. Resúmenes: español, valenciano e inglés

Amparo Latorre-Romero. Doctorado con mención internacional en Arte Producción e Investigación, con el título "De lo abyecto en el cuerpo humano y sus relaciones con el Arte y la Semiótica". Dirigida por el Catedrático Dr. D. Felipe Vicente Garín Llombart y la Dot.ssa. Carla Subrizi.

Facultad de BBAA de S. Carlos, Universidad Politécnica de Valencia y La Facoltà di Scienze Humanistiche Lettere e Filosofia Lingue Patrimonio Culturale "La Sapienza" di Roma.

RESUMEN:

Esta tesis doctoral ha sido abarcada de una forma panorámica, tratándose de una tesis teórica, que trata temas contemporáneos analizados de forma científica.

Tiene por objeto examinar cómo el concepto de abyecto en el cuerpo humano es utilizado en el arte y la semiótica.

Tenemos por objetivos concretos establecer cómo aplicamos el juicio del gusto estético y lo subjetivo del término abyecto. Para ello recurriremos a la crítica del juicio kantiana, puesto que es de vital importancia:

-estudiar cómo enjuicamos los objetos y qué factores intervienen en ello.

-establecer el marco ético y moral en el que nos movemos para determinar qué entendemos por abyecto.

-demostrar la existencia del lenguaje abyecto por asociación de cosas comunes y cotidianas (v.g. "Das unheimlich"), como lo definió Freud.

Y darnos cuenta de que surgió una teoría después de la lectura de una obra literaria, quedándonos patente que el principio de realidad, muchas veces surge del arte, así como la necesidad de tener un arte transgresor para poder desarrollar las sociedades. Los textos de Julia Kristeva, Michel Foucault y Umberto Eco han representado un grado de confrontación importante para acercarnos al estado de la cuestión.

Con esta investigación nos hemos propuesto demostrar la siguiente tesis: el concepto de abyecto es real, puesto que lo encontramos en la existencia del ser, el cuerpo y, por extensión, en el arte (convención social de expresión), con un lenguaje propio y su propia semántica lingüística, con sus propios semas - signos- y con su propia semiótica visual.

Lo abyecto sirve para cruzar los límites y jugar con las prohibiciones, más concretamente, para transgredir.

Lo abyecto perturba el orden, el sistema y la identidad. Por ello es tan interesante, porque nos hace reflexionar sobre lo preestablecido, la hermenéutica del cuerpo, como sujeto, activo y pasivo.

Además de ser absolutamente necesario porque, sin los desechos no existe el cuerpo. Se deben eliminar los residuos para poder seguir vivo.

Encontramos un paralelismo claro con el arte. Es necesario eliminar los elementos residuales para crear la obra.

Está dividida en tres partes; en la primera parte de la investigación se ha estudiado y analizado en profundidad el cuerpo abyecto, la abyección en la sociedad, en la cultura.

En la segunda parte se ha analizado y estudiado lo abyecto en los principales movimientos artísticos, citando ejemplos.

La tercera parte la componen las conclusiones y la bibliografía.

PALABRAS CLAVE: Abyección, cuerpo, arte, semiótica, cultura.

Amparo Latorre-Romero. Doctorat amb menció internacional en: Art Producció i Investigació, amb el títol "D'allò abjecte en el cos humà i les seues relacions amb l'Art i la Semiòtica". Dirigida pel catedràtic Dr. Felipe Vicente Garín Llombart i la Dot.ssa. Carla Subrizi.

Facultat de BBAA de S. Carlos, Universitat Politècnica de València i La Facoltà di Scienze Humanistiche Lettere i Filosofia Lingue Patrimoni Culturale "La Sapienza" di Roma.

RESUM:

Aquesta tesi doctoral s'ha comprès d'una manera panoràmica, perquè es tracta d'una tesi teòrica, que analitza temes contemporanis tractats de manera científica.

Té com a objecte examinar com el concepte d'abjecte en el cos humà s'utilitza en l'art i la semiòtica. Tenim per objectius concrets:

-establir com apliquem el judici del gust estètic i els elements subjectius del terme *abjecte*. Per a fer-ho recorrerem a la crítica del judici kantiana perquè és de vital importància estudiar com jutgem els objectes i quins factors hi intervenen.

-establir el marc ètic i moral en què ens movem per determinar què entenem per abjecte.

-demostrar l'existència del llenguatge abjecte per associació de coses comunes i quotidianes (vg. "Das unheimlich", com el va definir Freud).

I adornar-nos que va sorgir una teoria després de la lectura d'una obra literària, així queda palès que el principi de realitat, moltes vegades, sorgeix de l'art, així com la necessitat de tenir un art transgressor per poder desenvolupar les societats.

Els textos de Julia Kristeva, Michel Foucault i Umberto Eco han representat un grau de confrontació important per apropar-nos a l'estat de la qüestió.

Amb aquesta investigació ens hem proposat demostrar la tesi següent: el concepte d'abjecte és real, perquè el trobem en l'existència de l'ésser, (el cos) i, per extensió, en l'art (convenció social d'expressió), amb un llenguatge propi i la seua semàntica lingüística amb els seus semes-signes-i amb la seua pròpia

semiòtica visual.

Allò abjecte serveix per a creuar els límits i jugar amb les prohibicions, més concretament, per a transgredir.

Allò abjecte pertorba l'ordre, el sistema i la identitat. Per això és tan interessant, perquè ens fa reflexionar sobre allò preestablert, l'hermenèutica del cos, com a subjecte, actiu i passiu.

A més de ser absolutament necessari, perquè sense les deixalles no existeix el cos. S'han d'eliminar els residus per a poder seguir viu.

Troblem un paral·lelisme clar amb l'art: cal eliminar els elements residuals per crear l'obra.

Està dividida en tres parts: en la primera part de la investigació s'ha estudiat i s'ha analitzat a fons el cos abjecte, l'abjecció en la societat, en la cultura.

En la segona part s'ha analitzat i s'ha estudiat el que és abjecte en els principals moviments artístics, i s'hi han posat exemples.

La tercera part la componen les conclusions i la bibliografia.

PARAULES CLAU: abjecció, cos, art, semiòtica, cultura.

Amparo Latorre-Romero. Doctorate in : Art Production and Research, entitled:
"From the abject in the human body and its relationship with art and semiotics."
Directed by Professor Dr. D. Felipe Vicente Garín Llombart and Dot.ssa. Carla
Subrizi.

Facultad de BBAA S. Carlos Universidad Politécnica de Valencia and La Facoltà
di Scienze Lettere e Filosofia Lingue Humanistiche Patrimonio Culturale "La
Sapienza" di Roma.

ABSTRACT:

This thesis involves a panoramic theoretical prospective, and explores
contemporary issues scientifically.

It aims to examine how the concept of abject human body is used in art and
semiotics.

We have by objectives: establish how we apply the judgment of aesthetic taste
and subjective the term abject. This resort to Kantian critique of judgment.

Since it is vital to study how to perceive the objects and factors involved in it.

It is vital to set the moral and ethical framework in which we operate to
determine what we mean by abject.

One definition of abject is to demonstrate

the existence of language by association of the abject with common everyday
things: eg Das unheimlich, as Freud defined it.

This thesis examines a theory that emerged after the reading of a literary work.
Staying clear of the reality principle, art often arises.

So how do people have the need to develop transgressive art societies?

The text of Julia Kristeva, Michel Foucault and Umberto Eco, have played a
major confrontational role to the way we approach this question. With my
research on the subject I intend to prove the thesis that the concept of abject is
real, since it is found in the existence of the being, (the body) and by extension
art. This scrutinizes social convention speech, with its own language with its
own semantic semes-signs-and its own visual semiotics. The abject is used to
cross the boundaries and play with the prohibitions, specifically to

transgress. The abject therefore disturbs the natural order, and the identity system.

Why it is so interesting, is because it makes us think about what pre-set, hermeneutics of the body create us as subject- both active and passive.

Besides the abject is absolutely necessary, because without the waste, there is no body, no way to dispose of waste in order to stay alive.

We find a clear parallel with the art, it is necessary to remove the residual elements to create the work.

This thesis is divided into three parts, the first part of the research analyzed in depth the abject body, abjection in society, and abjection in culture. The second part analyzes the abject in major art movements, citing examples. The third part is composed of the conclusions and bibliography.

KEYWORDS: Abjection, body art, semiotics, culture.