

UNA RECUPERACIÓN DE LA NOCIÓN DE LO SUBLIME ESBOZADA POR NIETZSCHE A PARTIR DE LA EXPERIENCIA ABIERTA POR EL ARTE CORPORAL.

Alejandra Morales

RESUMEN:

A partir de las pocas líneas con que Nietzsche esboza la noción de lo siniestro sublime (umheimlich erhabenen) en *Humano, demasiado humano*, intentaremos reconstruir una imagen de lo sublime que dé cuenta de aquellos aspectos de la realidad que, dado que escapan a los límites del entendimiento, sólo se nos revelan a un nivel orgánico, partiendo de la base de que algunas de las experiencias que se ubican dentro del amplio y difuso ámbito abierto por las Artes corporales han relevado el carácter *intensivo* del cuerpo —y del arte— para recrear nuestra relación con los aspectos irrepresentables de la existencia. Tomando como referencia el modo en que el teatro de Artaud abordó el problema de lo *informe* y su propuesta de recuperar la dimensión *carnal* de la experiencia, presentaremos al Arte corporal como una posibilidad para abordar la relación caótica y oscura que mantenemos con el ámbito de la realidad vedado para el lenguaje, al cual intentaremos representar a partir del cuerpo —lo corporal—. Para ello, nos apoyaremos en un mixto de aquellas categorías estéticas que nos han permitido vislumbrar el modo en que el cuerpo se ofrece como expresión de esa desmesura que se produce a partir de la dimensión sensible de la experiencia: Lo grotesco, lo demoníaco, lo siniestro, lo abyecto y lo inmundado.

PALABRAS CLAVES: Arte corporal, lo sublime, lo inmundado, lo abyecto, lo demoníaco, lo grotesco.

ABSTRACT:

Starting from one of the very few lines in that Nietzsche outlined the notion of the Uncanny sublime on *Human, all too human*, we will try to re-construct an image of the sublime able to display those aspects taken from reality that, since they escape from common knowledge boundaries, are only expressed to us on a physical level, starting from the notion that some of the experiences settled inside the wide and unclear realm opened by body art stress the intensive dimension of the body —and that of the arts— to recreate our relation with those unrepresentable aspects

of existence. Taken as a reference the way in that Artaud's theatre focused on the problem of the shapeless and the recuperation of the experience's carnal dimension, we propose Body Art as a possibility to approach the chaotic and dark bound we keep with that reality's realm forbidden to language and understanding, to which we try to represent through the body —the physical—. In order to articulate that, we will support on a mix between those aesthetic categories that allow us to glimpse the way that the body offers itself as an expression of that excess produced by the sensitive dimension of the experience: the grotesque, the devilish, the uncanny, the abject and the hubris.

KEYWORDS: Body art, the sublime, the hubris, the abject, the devilish, the grotesque.

Partiendo de la base que el terror a la muerte y a la vulnerabilidad de la carne han justificado el dominio de una epistemología a partir de la cual el cuerpo debió ser relegado “del territorio y de la palabra de Dios”, hemos decidido utilizar algunas de las manifestaciones que se enmarcan dentro del amplio y difuso ámbito de las denominadas “Artes corporales” como una posibilidad para acceder a la crítica silenciosa que el arte contemporáneo ha construido respecto de las creencias que han orientado las formas de representación y significación que se han impuesto bajo el dominio del orden simbólico —en función del cual las semióticas polívocas que derivan del cuerpo han debido ser “silenciadas” —. Entenderemos al régimen simbólico como aquel que organiza el signo en función de la relación que se construye entre una forma superficial y un contenido profundo, asumiendo que en esta relación el aspecto abstracto del significado se impone sobre la dimensión material del significante —dado que la forma es constantemente desbordada por la fuerza del contenido—. Y, en este sentido, presentaremos al orden simbólico como un aparato de control social, que ha legitimado el dominio de instancias de comunicación de carácter fundamentalmente discursivas, priorizando la función narrativa de la representación artística por sobre su dimensión sensible.¹

¹ Estamos presentando al orden simbólico como aquel que ha postulado y defendido la existencia de un significado soberano, ante lo cual el signo se nos presenta como el contenedor de un significado universal y trascendente, lo que ha determinado ciertos límites para el ejercicio del conocimiento y la comunicación, asumiendo que, al desconocer el aspecto material del signo, también se desconoce la dimensión material de la experiencia —la que nosotros vamos a intentar representar a partir de la polivocidad del cuerpo—. Una entrada posible para este problema es la que construyen Deleuze y Guattari en el libro *Mil mesetas*, cuando establecen que, a pesar de que en nuestra cultura coexisten diversos regímenes de signos, ésta se ha organizado casi exclusivamente en base a los criterios definidos por el orden simbólico, el cual consagra al lenguaje como medio de expresión dominante. Ello, a pesar de que ningún régimen de signos remite a agenciamientos que sean fundamentalmente lingüísticos. En la nomenclatura de Deleuze un agenciamiento es un fenómeno de *territorialización*, orientado a convertir una cosa en un *organismo* —lo que, en el ámbito de la enunciación, implica darle una forma precisa a los elementos expresivos y organizar claramente el uso que se le dará a los distintos elementos de la lengua—. Dentro del régimen simbólico los diversos agenciamientos se

Otro de nuestros puntos de partida se basa en la sensación de que algunas de las expresiones del arte contemporáneo que se han interesado por generar una escena que recupere la dimensión sensual de la experiencia estética parecen querer concretar el proyecto nietzscheano de que la voluntad —ese impulso ciego e irrepresentable— se pueda redimir —y no reprimir— en la representación. Y, desde esta posición, queremos proponer al Arte corporal como una clave que nos permite dar cuenta de algunos rasgos de aquellas experiencias que relevan el carácter *intensivo* del cuerpo —y del arte— para recrear nuestra relación con los aspectos irrepresentables de la existencia. Para ello, tomaremos distancia del concepto de lo sublime desarrollado por Kant en la *Crítica del juicio* —donde se termina apostando por los poderes que posee el entendimiento para sobreponerse a los obstáculos que impone la sensibilidad y no por la dimensión propiamente sensible de la experiencia— y rescataremos aquella noción de lo sublime a partir de la cual Nietzsche hizo ingresar el aspecto opaco y aterrador de la existencia dentro de la discusión estética —entendiéndolo como aquel que escapa a los criterios de percepción, comprensión y representación contruidos por el pensamiento racional—.

Para comenzar, resulta relevante reparar en la paradoja que se produjo durante el siglo XVIII dentro de una rama de la filosofía que, intrigada por ese mundo que excede la razón, buscó reflexionar acerca de la sensación, pero esquivando la necesidad de profundizar en la relación que el sujeto construye con la sensación pura, es decir, la paradoja de una estética que, pretendiendo alcanzar el ideal de un conocimiento puro tuvo que negar el real poder de la sensación. Ello, a pesar

deben encargarse de organizar la realidad, delimitando los procesos de subjetivación y determinando cuáles serán las significaciones dominantes, lo que nos permite sostener que en nuestra cultura no es el cuerpo el que organiza nuestra relación interpretativa con el mundo, sino que es el signo el que interviene sobre el cuerpo, pudiendo prever gran parte de sus acciones y pasiones. A partir de estas premisas podemos pensar la imposición del orden simbólico como un factor determinante para entender los límites que históricamente se le han impuesto a las capacidades cognoscitivas y expresivas del cuerpo, el que, configurado al modo de un *organismo*, debe remitirse sólo a las posibilidades que, en función de determinados fines, se le imponen a nivel del lenguaje.

Como sostiene Deleuze (2004: 120), cuando el signo se impone como símbolo la interpretación se constituye como uno de los principales mecanismos que se ponen al servicio de la significancia, en función de la cual cada signo se corresponderá con una porción de significado, el que será determinado como *conforme* y, por tanto, conocible. Estos elementos se conjugan para producir un dispositivo de poder encargado de que no haya significancia independiente de las significaciones dominantes y que no haya subjetivación independiente de un orden establecido de sujeción. De este modo, el signo cumple un papel de centro, a partir del cual se exige evidencia y permanencia para la significación, lo que transforma al signo en un organizador de formas claramente establecidas, las que generan un sistema cerrado y codificado, de tipo arborescente. Ahora bien, lo que a nosotros nos interesa es que este árbol queda plantado en los cuerpos, lo que determina rigurosamente todas sus posibilidades y sus límites. Por ejemplo, si convenimos con Deleuze en que el orden simbólico se debe encargarse de hacer pasar todo el cuerpo por el rostro —para conectarlo exclusivamente con los estratos de la significancia y la subjetivación—, tenemos que pensar que las sociedades que requieren de rostros deben encargarse de producir “una abolición premeditada del cuerpo y de las coordenadas corporales por las que pasaban las semióticas polívocas o multidimensionales” (2004: 185).

de que los principales hallazgos que se producen a partir de la experiencia estética parecen derivar de aquello irrepresentable que acontece en el cuerpo —aunque los principios que articulan el orden simbólico nos hayan hecho creer lo contrario—. En este sentido, también resulta fundamental comenzar resaltando la capacidad que posee la experiencia estética para acceder a aquellos aspectos de la realidad que escapan al entendimiento, reconociendo que una de las grandes lecciones que el arte moderno nos ha entregado a nivel epistemológico es que para descubrir aquellos aspectos de la existencia, que habitualmente se nos escapan, debemos sumergirnos en un ámbito que exige superar lo evidente. Teniendo estas premisas en consideración, nos vamos a valer de la noción de lo sublime que Nietzsche bosquejó cuando manifestaba su inquietud ante la conflictiva relación que la representación artística ha construido con el ámbito de lo irrepresentable, poniendo en evidencia la capacidad del pensamiento racional para limitar el poder de los signos a su capacidad meramente intelectual.

El análisis que Nietzsche desarrolla acerca del horror y la repugnancia en *El nacimiento de la tragedia* ya nos ofrece algunas importantes pistas para construir nuestra imagen de lo sublime: la relación con esos estados —imposibles— que desafían los criterios que la razón le impone a la experiencia y la aterradora sensación de lo informe. Asumiendo que quienes le dieron mayor rendimiento al interés que el alemán manifestó por *lo informe* fueron los surrealistas, también hemos decidido buscar elementos para construir nuestra imagen de lo sublime entre los herederos de Artaud, reconociendo y subrayando el impulso que significó el *Teatro de la crueldad* para que el Arte corporal se propusiera producir experiencias que estimulen un movimiento que nos devuelve a los sentidos, empujándonos al mundo informe representado por la sensación —experiencia que, más que como imagen, se nos presenta como un encuentro de fuerzas—.

Teniendo como referente aquellas expresiones del Arte corporal que nos empujan a experimentar estados de alta intensidad sensorial, nuestra imagen de lo sublime siniestro nos dirige hacia aquellos conceptos imposibles —como lo grotesco, lo demoníaco, lo abyecto y lo inmundado—, que han pretendido acceder —siempre infructuosamente— a la dimensión irrepresentable de la existencia a partir de lo informe. Por lo tanto, nos apoyaremos en un mixto de aquellas categorías estéticas que nos permiten vislumbrar que el cuerpo se ofrece como el único medio posible de captar el exceso que es propio de la naturaleza, dando cuenta del goce, la inquietud, el horror o la repugnancia, que produce la integración de la dimensión corporal de la existencia en cualquier tipo de experiencia —dado que esta desmesura perturba los criterios de realidad impuestos por el orden simbólico.

Ante la dificultad de poner en palabras un modo de conocimiento y comunicación que deriva directamente del cuerpo, este tipo de conceptos nos permite abordar el modo en que el arte moderno se ha alejado de las formas de representación y significación tradicionales, para dar testimonio de esa relación oscura y caótica que mantenemos con ese ámbito del mundo vedado para el lenguaje, al

cual intentaremos representar a partir del cuerpo —lo corporal—. Y, de este modo, ellos también nos dan la posibilidad de abordar el lugar determinante que la sensación ha adquirido dentro del arte contemporáneo. Lo *grotesco*, por ejemplo, forma parte de esas expresiones peyorativas que se han utilizado para señalar lo deforme y monstruoso, manifestando el desasosiego que produce la alteración de las formas claramente determinadas. En este sentido, lo grotesco se relaciona con la emergencia de un mundo “extraño”, a partir del cual se produce un espacio para entrever “otras” realidades posibles, dándole un lugar a esos ámbitos que no permiten ninguna interpretación racional ni emocional. Ante ello, la relación que el arte contemporáneo ha construido con lo grotesco se nos presenta como la insistencia por desarticular el orden construido por la razón y la ansiedad que produce el acceso al ámbito de lo ininteligible.²

Queremos rescatar la idea que Kayser nos propone cuando plantea que lo grotesco nos indica el modo en que la representación artística se adentró en los territorios indómitos representados por el inconsciente para subrayar la tesis que orienta nuestro análisis: que a partir de este tipo de procedimientos artísticos las cosas que parecen familiares se nos revelan como extrañas. Kayser (1964: 218-219) se vale del concepto de lo grotesco para hacer referencia a la obra y a la actitud creadora, pero también a los efectos que ella produce, los cuales, de particular interés para nuestro análisis, se mueven entre la sorpresa y la *repugnancia*. Pensando en la repugnancia que produce lo grotesco como una sensación que emerge del estremecimiento que surge ante un mundo que ya no ofrece ningún apoyo, relacionaremos el carácter siniestro presente en lo grotesco con la sensación de que nuestro mundo ha perdido sus proporciones habituales, ante lo cual “el contemplador no recibe indicación alguna que le permita orientarse y tomar posición” (Kayser, 1964: 35), valiéndonos de esta imagen para establecer un aspecto fundamental de nuestra concepción de lo sublime.

Por otro lado, también queremos rescatar la relación que construye Enrico Castelli entre lo demoníaco y lo repulsivo, cuando analiza el modo en que la pintura renacentista de inspiración teológica representó —demonizó— el deseo de conocer lo imposible, valiéndonos de ella para incluir el análisis la sensación de dislocación que experimenta el sujeto cuando se enfrenta a aquellas realidades que escapan al entendimiento³. Y, tomando este modo de repulsión como otro de los rasgos que

2 Asumiendo que lo grotesco constituye uno de los primeros medios que desarrolló la representación artística moderna para poner en obra la situación abismal que se produce ante la crisis de las ordenaciones tradicionales, vamos a pensar la presencia de lo grotesco en el arte contemporáneo en relación con la conmoción y desorientación que se ha producido en la cultura tras la pérdida de los criterios de valor y de sentido impuestos por el pensamiento racional, valiéndonos de los planteamientos de Wolfgang Kayser para establecer que lo grotesco representa “la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensamiento” (1964: 229).

3 Al respecto, resulta interesante señalar que Castelli relaciona este tipo de conocimiento con la necesidad que experimenta el sujeto de expulsar de sí mismo aquello que ha sido asimilado de manera inadecuada, es decir, de un modo no racional, poniendo de manifiesto el modo en que

bosquejan nuestra noción de lo sublime, queremos subrayar el lugar que han adquirido dentro del Arte corporal aquellas situaciones que tienden a escapar de las determinaciones construidas por el lenguaje, empujando al sujeto a experimentar la angustiada sensación de permanecer en el *entre*. Según Castelli, todo el arte que procura representar la tentación demoníaca revive el sentimiento de un *horrible indefinido*, en el que se manifiesta la dislocación y disolución del ser, experiencia que, desde su perspectiva, es la que introdujo en la representación artística un emerger abismal de formas indefinidas y extrañas, las cuales van abriéndose paso por múltiples caminos, todo lo cual se expresó en la representación renacentista a través de seres que exhiben “un rostro ajeno a la naturaleza del rostro mismo” (1963: 12). Basándonos en esta sugerente imagen, queremos proponer a lo demoníaco como una posibilidad de vislumbrar el modo en que el Arte corporal ha intentado romper con la lógica que se impone a partir del dispositivo del rostro, el cual, desde la perspectiva de Deleuze (2004: 120), es el icono característico del régimen signifiante —entendiendo que dentro del orden simbólico el rostro constituye el dispositivo encargado de asegurar la disolución premeditada de las semióticas polívocas que pasan por el cuerpo—.

Con relación a este punto, nos parece sugerente incorporar la idea que desarrolla Castelli (1963: 11) cuando plantea que la única salida que tenía el santo, ante el vértigo que le producía la tentación demoníaca, era participar de lo divino, entendiendo lo divino como el único modo de participación en el cual el comunicar adquiere sentido, es decir, como una legitimación del modo de conocimiento y comunicación que deriva de las semióticas de la significancia y la subjetivación. Lo demoníaco, en cambio, se relaciona con ese modo de conocimiento que irrumpe sin que sea posible divisar el origen de su aparecer, por lo que no permite asir el objeto de ninguna manera —dado que lo demoníaco se caracteriza, justamente, por transformarse infinitamente⁴—. Por lo tanto, si convenimos con Castelli en que el pensamiento idealista no permite desear nada que no sea deseable —siendo deseable lo conocido e indeseable lo desconocido—, podemos establecer que el carácter demoníaco del arte guarda relación con el afán de acceder a lo desconocido a través de vías que transgreden los criterios aceptados —los criterios de la razón—, convocando la presencia dionisiaca que se activa a partir de la dimensión carnal —material— de los signos.

A propósito del carácter infamiliar que adquiere el mundo a través de lo grotesco, esta categoría mantiene una interesante relación con el concepto de lo siniestro freudiano, el que, a su vez, también manifiesta varios puntos de encuen-

el primer racionalismo renegó —y demonizó— aquel modo de conocimiento representado por la sensación.

⁴ Castelli define lo demoníaco como aquello “que no es posante, que no puede *posar* y, por ende, tanto menos *reposar*” (1963: 12). A su vez, sostiene que con lo demoníaco “estamos, pues, en presencia de un entender que no se comprende, incomprensible; (por lo tanto) quedamos fuera de nuestro propio entender” (1963: 25).

tro con el concepto de lo abyecto, elaborado por Julia Kristeva —quien se vale de esta noción para dar cuenta de una experiencia que nos hace rozar lo *imposible*, intolerable e impensable, dado que desarrolla una representación sin escenario, sin ilusionismo y sin velos, la que perturba los límites del sujeto—. Con relación a esta imagen, también podemos establecer una relación entre lo demoníaco y lo abyecto, intentando pensar que lo demoníaco nos permite vislumbrar aquellas experiencias de conocimiento en que la unidad del sujeto se halla escindida, por lo que sus sensaciones se adhieren a lo sentido, causando que el sujeto que siente ya no se pueda distinguir del objeto que es sentido.

Asumiendo que lo *abyecto* —ese algo que se opone al yo en cuanto excluido— se manifiesta en el asco o la repugnancia que produce un objeto que genera un arrebató que expulsa al sujeto fuera de sí, podemos sostener que tanto lo demoníaco como lo abyecto se refieren a un estado en que el sujeto se abisma, encontrándose con lo *imposible* en sí mismo, lo que, lejos de cualquier sentido, construye una particular relación con el objeto, la que, desde nuestra perspectiva, representa el reverso de ese modo de conocimiento altamente espiritualizado que se organiza a través del lenguaje. Por otro lado, si pensamos que con lo abyecto se recorta un territorio del que sólo se puede decir que es mío porque lo otro me lo indica por medio de la repugnancia, podemos sostener que las manifestaciones que nos han empujado a este vertiginoso y difuso territorio nos han demostrado que, a pesar de que en la representación artística siempre hay un estar allí de lo simbólico, en lo abyecto, el sentido sólo se manifiesta en cuanto inherencia de la significancia al cuerpo, lo que torna problemáticas tanto la subjetividad como el sentido.

Así como lo demoníaco se representaba dentro del simbolismo renacentista como un hombre dado vuelta —de cabeza—, la intromisión de lo abyecto en el arte suele asociarse con un estado que se puede expresar en la imagen de un cuerpo al revés —en que lo interior sale hacia fuera—. De distintas maneras, estas dos imágenes transforman al sujeto en un habitante de la frontera, pues en ambas experiencias el movimiento que se produce en *el entre* impulsa la *caída* de las estructuras de significación y, con ello, un derrumbe del sentido, lo que, desde nuestra perspectiva, logra poner en obra el peligro de todo aquello que transgrede —a partir de su mera presencia— las bases que sostienen al lenguaje y el conocimiento conceptual. En este sentido, lo abyecto se presenta como el reverso demoníaco del ser hablante, entendiendo que el sujeto de la enunciación sólo existe por su contrato con Dios, quien, como ya sabemos, es el representante de la condición simbólica. Por lo tanto, aunque Kristeva nos advierte de entrada que lo abyecto no es lo mismo que lo siniestro, el tratamiento que ella hace de este impreciso concepto en el texto *Poderes de la perversión* nos da varias pistas para intentar delinear una imagen de lo *sublime* que parte de aquella experiencia que se produce cuando algo familiar y propio —como el cuerpo— se vuelve extraño, infamiliar e impropio.

Aunque se deba poner en entredicho que realmente pueda haber un espacio en el arte para lo abyecto, aquellas experiencias en que el yo-consciente se desorienta

y diluye por algunos instantes nos han permitido sostener que aquellas manifestaciones del Arte corporal que han puesto lo abyecto en un lugar central parecen querer descubrir zonas desconocidas o inexploradas del yo-corporal, el que hace operar un modo de conocimiento y comunicación que sólo acontece en la medida en que las demarcaciones que se producen en esos territorios inestables no pueden ser administradas por la conciencia, dándonos ciertas luces para construir un concepto de lo sublime en que aquello que resulta atterradoramente desconocido —siniestro— es el propio cuerpo, lo que abre la puerta para acceder a ese mundo in-mundo que escapa a las categorías de percepción e interpretación construidas por la razón. En relación con este punto, resulta clave señalar que la noción de la interpretación delineada por Nietzsche parte de la base de que, en nuestra relación directa con el mundo, el cuerpo es el primer intérprete. Por lo tanto, este es un conocimiento indeterminado y difuso, que se escapa de los criterios de representación construidos por nuestros modos de conocimiento abstracto —por lo que ha debido ser exiliado del mundo organizado por el orden simbólico—, lo que resulta fundamental para intentar reconstruir la noción de lo sublime bosquejada por el alemán.

Retomando los planteamientos de Kristeva, Hal Foster (2010: 160) ubica lo abyecto al borde de lo sublime, señalando que esta experiencia pone a prueba los límites de la sublimación —ello, a pesar de que muchos artistas tiendan a sublimar lo abyecto—. Este poder de lo abyecto se debe en gran medida a la capacidad de producir un efecto que activa la fuerza de lo material y subterráneo, ante lo cual no sólo pone en riesgo los límites de la subjetividad, sino que se presenta como la disolución de todo límite —por lo que, ante todo, pone en crisis la ley paterna que respalda el orden simbólico—, lo que, desde nuestra perspectiva, produce un extravío en el sujeto que causa que lo propio se vuelva impropio y el mundo se vuelva inmundo. Si entendemos a *lo inmundo* como aquello que en el mundo no es de este mundo —asumiendo que el mundo sólo se reduce a aquellas realidades que pueden ingresar en el lenguaje—, lo inmundo se nos ofrece como otro concepto particularmente adecuado para abordar algunos de los problemas abiertos por el Arte corporal, pues, así como establece Jean Clair, lo inmundo representa “el espanto ante lo que no puede dejarse ni circunscribir por las palabras, ni encerrar en una forma, es lo que escapa a la comprensión y a la medida” (2007: 50). De tal modo, lo inmundo —al igual que lo grotesco y lo demoníaco— mantiene una profunda relación con lo monstruoso, entendiendo al monstruo como aquello que al mostrarse escapa a toda medida, regla o norma, empujándonos violentamente en el territorio de lo informe.

Si convenimos en que el cuerpo “debe ser limpio (*propre*) para ser plenamente simbólico” (Kristeva, 2010: 136), la presencia de lo inmundo en el Arte corporal nos permite relacionar el creciente interés del arte por la dimensión impropia del cuerpo con las potencias destructivas que emergen de lo impuro, entendiendo que esta reinención del cuerpo ha producido un viraje desde de lo simbólico a lo real y de la obra a la experiencia, a partir de lo cual hemos podido atisbar una imagen de lo sublime que se conecta con el horror y la repugnancia que surge ante un mundo

que desconoce los criterios y las formas construidas por la razón. Valiéndonos de las difusas imágenes producidas por el Arte corporal para poder pensar este viraje, queremos presentar el cuerpo como una *figura imposible*, que pervierte la concepción que construyó al sujeto como una razón, para ponerlo en contacto con la violencia de la *carne*. Ante ello, queremos reconocer la intención del Arte corporal por disolver la frontera representada por la piel —la frontera entre lo externo y lo interno y también la oposición entre las partes altas y bajas del cuerpo— para activar el otro lado de los sentidos: los sentidos más materiales. Y, tomando la violencia de la sensación como un indicador de la crisis que experimenta el orden simbólico en el marco del arte, sostenemos que el viraje —imposible— de lo simbólico a lo real se puede apreciar en el modo en que el Arte corporal busca atentar contra la distancia que toda representación exige, perturbando los códigos que tradicionalmente han organizado la experiencia estética —lo que, entre otras cosas, nos recuerda el profundo rechazo que manifestó Nietzsche ante el ideal del desinterés kantiano—. Esto, bajo el entendido de que, en la medida en que el artista y el espectador son empujados a experimentar la “obra” a través de la *piel*, ésta se convierte en una experiencia de *riesgo*, la que, dado que nos impulsa a descubrir lo *imposible* a través de nuestro propio cuerpo, construye una relación con el mundo que no pasa por la claridad del entendimiento. De este modo, lo sublime adquiere un tono marcadamente dionisiaco.

En *Diferencia y repetición* Deleuze plantea la necesidad de crear una imagen del pensamiento que haga estallar lo claro y distinto a partir del descubrimiento de un valor dionisiaco, en relación con el cual las ideas siempre son oscuras. Son dos los nombres que articulan esta reflexión: Kant y Artaud. Kant, a propósito de las posibilidades que abrió la idea de lo sublime para construir un acuerdo entre las facultades —un acuerdo en la discordia—, reconociendo la importancia de una experiencia en que la relación entre imaginación y pensamiento comunica a partir de la metamorfosis. Pero, ante la necesidad de dejar de pensar las ideas como puros *cogitanda* y pensarlas como instancias que no sólo se desplazan desde la sensibilidad al pensamiento, sino también, desde el pensamiento a la sensibilidad, el nombre que emerge es el de Artaud, quien encarnaría la posibilidad de una experiencia que ya no puede refugiarse bajo la imagen dogmática del pensamiento. Al respecto, creemos que las dificultades que Artaud decía experimentar al momento de pensar son las dificultades propias del pensamiento —de un pensamiento que, dado que fluye por todas las fibras nerviosas, produce destellos pero no imágenes—.

Deleuze reconoce la capacidad que tuvo Artaud para asimilar algunas ideas esbozadas por Nietzsche y proyectar un tipo de arte que busca extraer el *movimiento* real de la existencia. Y, aunque tenemos muy claro que la idea de un teatro sin representación es la idea de un *imposible*, queremos subrayar el estímulo que significó el Teatro de la crueldad para diversas manifestaciones del arte contemporáneo —particularmente el Arte corporal—, las que nos han permitido desplazar el análisis desde el cuerpo representado hacia la relación —irrepresentable— que se produce entre los cuerpos que participan de una experiencia de carácter estético. Por lo tanto, aunque

sea discutible que la propuesta de Artaud pueda servir para orientar efectivamente la práctica teatral, ésta nos ha permitido imaginar una experiencia que, en vez de imponerle un determinado sentido a la realidad, nos convoca a jugarlos la vida en cada experiencia, es decir, a jugarse el propio cuerpo, a partir del cual podemos vislumbrar una relación con las cosas —y con los cuerpos— que excede los límites que el entendimiento le impone a la razón.

Apoyándonos en la categoría de lo sublime para trasladarnos desde el problema desde la producción artística —desde la forma— hacia el ámbito de la recepción —propuesto como lo informe— y concentrándonos en aquellas manifestaciones que recogen las resonancias que provienen de la dimensión material del signo para proyectarlas —como un eco— en el cuerpo del espectador, queremos sugerir la existencia de modos de conocimiento que parecen depender de un modo de comunicación que se inicia en ese vértigo que surge ante una situación que nos desconecta del sentido habitual de las cosas. Y, como los conceptos se vuelven inservibles para interpretar lo que esas experiencias nos provocan, estas manifestaciones artísticas evitan construir un relato con relación al ámbito irrepresentable de la existencia y optan por empujarnos a experimentar lo irrepresentable a través de nuestro propio cuerpo. De este modo, se revela el aspecto siniestro que asume el cuerpo —y el mundo— cuando nos adentramos en paradigmas que no están completamente definidos.

Si estamos de acuerdo con Foster en que lo sublime produce una experiencia que surge del desencadenamiento de una cascada de percepciones, creemos que lo *sublime siniestro* puede ser concebido como una sublimación en la cual la percepción se conecta profundamente con la vida instintiva y sensorial —sin acceder nunca a un marco simbólico—. Y, si además aceptamos que una experiencia de alta carga sensorial hace resonar las múltiples “voces” que se pronuncian a través de todo nuestro organismo, podemos relacionar el carácter infamiliar que asume el cuerpo en una situación como ésta con la inexpresable sensación de un instante en que todo puede ser posible, lo que nos revela un destello del poder que parece esconderse en nuestra vida corporal. Ante ello, en vez de construir una imagen de lo sublime concentrándonos en la dimensión irrepresentable de la representación, optamos por relevar la *relación* irrepresentable que se produce *entre* el cuerpo y el mundo a través de la sensación, intentando pensar ese mundo-inmundo que emerge cuando se da un paso fuera de los límites que el orden simbólico le ha fijado a la realidad, ante lo cual se pone de manifiesto el rostro monstruoso del hombre: ese rostro que la cultura de la razón se ha resistido reconocer.

Pensando el Arte moderno como un testimonio de aquellas experiencias que ponen en crisis las referencias e interpretaciones pre-establecidas, estamos proponiendo el Arte corporal como una voluntad de recuperar las semióticas polívocas que pasan por el cuerpo —sus volúmenes, sus cavidades internas y sus conexiones externas—. A su vez, como un atentado contra la concepción del conocimiento y la comunicación que ha imperado en Occidente bajo la creencia de que el mundo es aquel que depende de la percepción de objetos claros y distintos —aquellos formados,

delimitados, mantenidos a distancia y proclives a la conversión conceptual—. Por otro lado, estamos presentando el Arte corporal como una posibilidad de activar esa experiencia rabiosamente extraña e inquietante de “eso” sentido en la sensación —lo que saca al sujeto cognoscente de su sitio y lo instala en un lugar insólito—, todo lo cual nos permite contrastar el conocimiento conceptual con un modo de *conocimiento estético*, a partir del cual, como sugiere nuestro concepto de lo sublime siniestro, se puede acceder a zonas de la realidad que escapan a los criterios del pensamiento racional y nos conectan con esa memoria que no es la del entendimiento —sino la de los sentidos—.

Sosteniéndonos en los diversos argumentos desplegados en este texto, podemos concluir que la anatomía inhumana que surge a través del Arte corporal atenta contra toda esa tradición en la cual el sujeto se presentó a través de la figura que produce el rostro como representante de la ley de identidad que construye al mundo —y al hombre— a imagen y semejanza del orden, la unidad y la eternidad divinas. Esto, partiendo de la base de que, en contra de la epistemología que se impuso en el marco del orden simbólico, lo que hacen aquellas experiencias que nos empujan al difuso mundo de la sensación es producir una extraña identificación con las dimensiones desconocidas de nuestro organismo, ante lo cual el cuerpo pervierte esa jerarquía que ha impuesto a la vista como el medio de conocimiento exclusivo y se presenta como una posibilidad de descubrir la infinita variedad y riqueza de la experiencia —y del cuerpo—. Es por ello que el Arte corporal muchas veces nos enfrenta a estímulos que no se revelan adecuadamente a través del reconocimiento, o bien, que convocan un modo de reconocimiento inconsciente —corporal— con imágenes que previamente resultaban familiares, todo lo cual le da un tono siniestro a la experiencia. Por lo tanto, aunque persista la duda de que realmente exista un mundo más allá de nuestras categorías de pensamiento, hemos querido reconocer la posibilidad abierta por el Arte corporal para sugerir que existe un mundo mucho más amplio, complejo e inquietante, que aquel cuyos límites responden a los criterios del orden simbólico, ante lo cual el Arte corporal parece estar respondiendo a la misión que, según Nietzsche, le da su real sentido al arte: *inventar nuevas posibilidades para la vida*.

Bibliografía

- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires: 2005.
- Castelli, Enrico, *Lo Demoníaco en el arte*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago: 1963.
- Clair, Jean, *De inmundo*, Arena Libros, Madrid: 2007.

- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona: 2008.
Diferencia y repetición, Amorrortu, Buenos Aires: 2009.
Mil mesetas, Pretextos, Valencia: 2004.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Akal, Madrid: 2001.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires: 2005.
- Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Editorial Nova, Buenos Aires: 1964.
- Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, Siglo veintiuno, México: 2010.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza editorial, Madrid: 1994.
Humano, demasiado humano, EDAF, Santiago: 2008.