

ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DEL SENTIDO DESDE LA PERSPECTIVA DE LAS ARTES DE LA TRANSGRESIÓN

Alejandra Morales

Resumen

Uno de los acontecimientos que marca la historia del arte moderno es la puesta en crisis del orden, a partir del cual la cultura de la razón ha organizado una determinada forma de abordar el sentido. En contra de cierta lógica del sentido, la irrupción del carácter intensivo del signo trajo consigo un despliegue incesante de manifestaciones que se ubican en el límite de las artes, perturbando los criterios a partir de los cuales tradicionalmente se ha concebido la experiencia estética. La filosofía de la vida nietzscheana nos entrega varias pistas para abordar este problema, el cual no sólo se remite al ámbito del arte, sino que pone en juego las bases mismas en las que se sostiene nuestra cultura. Al respecto, la particular lectura que Bataille y Artaud desarrollaron en torno a los planteamientos críticos de Nietzsche le dio cuerpo a un amplio espectro de manifestaciones artísticas que han atentado contra el sentido, intentando dar a luz nuevos mundos posibles.

Palabras clave: cuerpo, sensación, sentido, transgresión.

Abstract

One of the events marking the history of modern art is a crisis in the order from which the culture of reason has organized the particular way of approaching the sense. Contrary to some interpretation of the sense, the emergence of the intensive nature of the sign brought a relentless unfolding of manifestations that are located on the edge of the arts, disturbing the criteria with has traditionally been conceived of aesthetic experience. The Nietzschean philosophy of life gives us more of a clue for face this problem, which not only refers to the realm of art, but that jeopardizes the very foundations on which sustains our culture. In this regard, the particular reading that Bataille and Artaud developed around Nietzsche's criticism embodied a broad spectrum of art forms that have attacked the sense, trying to give birth to new worlds.

Keywords: body, feeling, sense, transgression.

DESDE LA SEGUNDA mitad del siglo XX se han visto emerger diversas expresiones artísticas que se han instalado en las fronteras del arte, las cuales se caracterizan por una naturaleza desmesurada, efímera e indefinida, lo que, como espectadores, nos somete a una amenaza real o virtual de peligro. Pero el peligro no sólo radica en que las acciones han llegado a incluir situaciones de alta violencia física o emocional, sino que a través de ellas se ha puesto en escena la crisis del sentido, situación que produce una pérdida de piso a partir de la cual el espectador queda totalmente vulnerable ante los estímulos que la experiencia le ofrece. Desde que la vanguardia artística nos enfrentó al problema del sentido, dejando irrumpir la violencia del sinsentido, se puso en juego un mortal atentado contra las bases mismas en las que se sostiene la cultura, entendiéndose que, aunque habitualmente se da por descontado, la exigencia de sentido representa sólo un modo de aproximarnos al mundo, pero que, bajo el dominio de la lógica racional, ha determinado todas nuestras conductas, lo que en el terreno del arte se había manifestado de manera paradigmática.

Siguiendo la huella del *collage* o del *ready-made*, los artistas contemporáneos se han valido de los desechos de nuestra cultura para dar vida a una trama fracturada, que lejos de organizar los elementos estéticos con vistas a desarrollar una idea, se valen de la incertidumbre de una acción presente, lo que, en alguna medida, purifica a la experiencia de la función de sentido, transgrediendo el carácter discursivo y la necesidad de coherencia que alimentan a la lógica interpretativa. Y, en vez de que los elementos de la obra se organicen para crear un efecto de sentido, éstos ponen en crisis el régimen simbólico del lenguaje, asumiendo un carácter fundamentalmente material, a partir del cual se activa la multidimensionalidad sensorial encarnada en nuestro cuerpo, lo que, entre otras cosas, perturba la relación contemplativa que tradicionalmente ha organizado la relación entre el espectáculo y el público, produciendo una vuelta de lo simbólico a lo real y de la obra a la vivencia.

Si buscamos algún criterio para enfrentar la opacidad de un problema como éste, parece adecuado —y casi inevitable— recurrir a la filosofía de la vida nietzscheana, la cual, desde sus inicios, puso en evidencia el profundo miedo que la cultura de la razón ha manifestado ante la sensualidad, crítica a partir de la cual se develó una relación con el sentido que tuvo imprevisibles efectos en la producción artística, desde la segunda mitad del siglo XIX —como por ejemplo en el simbolismo, el expresionismo, el dada y el surrealismo—. Entendiendo que bajo su concepción de la voluntad de poder es el cuerpo el que valora y da sentido, Nietzsche nos hizo imaginar una forma de expresión artística que nos reconecta con el amplio sistema de los afectos —cuyo centro es el cuerpo—, desmoralizando la relación que la creación artística tradicionalmente había entablado con nuestros impulsos más básicos y develando un sentido que irrumpe directamente desde la vida impulsional, el cual, como manifestación directa del caos, no puede ser traducido por el lenguaje verbal. Y, bajo la consideración de que la hostilidad, que tradicionalmente ha pesado sobre los sentidos, involucra una aversión contra la vida misma, nos exigió seguir

problematizando respecto al real camino que debe tomar el arte para alcanzar nuevamente la fuerza de la vida, reencontrándose con el carácter incierto y aterrador de la existencia, pues, desde su consideración, sólo un arte que pueda abrazar hasta la realidad más execrable se presenta como una afirmación de la vida.

Nietzsche rescató la jovialidad de los griegos para reconocer el valor de una cultura que habría manifestado un especial talento para el sufrimiento, el que les permitió enfrentarse a los aspectos aterradores e incomprensibles de la realidad y desarrollar una relación exuberante con la vida. Y, a partir de la fiesta y el exceso, desarrolló una concepción del arte que ya no permite que la belleza de las imágenes se encargue de atenuar el horror y la incertidumbre connaturales a la existencia, convocando la presencia de fuerzas que nos acercan más al caos que a la armonía. Al respecto, queremos rescatar la oposición que el filósofo alemán manifestó ante lo trágico aristotélico —y su concepción mimética del arte— para relacionar su comprensión de lo trágico con una afirmación del libre flujo de la vida como única verdad para el arte, a partir de lo cual se permitió recoger todos los atributos que la metafísica había rechazado —como la contradicción, la incertidumbre, la mentira o la destrucción— para crear una nueva concepción del arte. Como se señala en «Ecce homo», para Aristóteles lo trágico se orienta por la necesidad de purificarse del espanto que produce la existencia; la filosofía de la vida nietzscheana, en cambio, reivindica el placer por lo espantoso y lo destructivo, propugnando una afirmación de la vida y también de la muerte —a partir de la cual los signos adquirieron una nueva intensidad—.

En «El nacimiento de la tragedia» se sostiene que en las fiestas dionisiacas los participantes eran estimulados hasta la intensificación máxima de sus capacidades simbólicas, lo que hizo necesario de «un nuevo mundo de símbolos», los que no se orientaban por criterios abstractos sino de un modo sensible. Y, dado que en la tragedia se expresaban fuerzas y no acciones, ellas no se acomodaron a un simbolismo que requiere de imagen y de concepto —pues ellas no pasan por la comprensión— sino que exigen de un simbolismo dirigido hacia los cuerpos activos de los participantes. Desde nuestra perspectiva, esta propuesta se basa en la profunda comprensión de que el símbolo —visual o verbal— constituye un lenguaje cuya comprensión depende de un acuerdo colectivo, por lo que mantiene un contacto meramente externo con las fuerzas de la naturaleza, las cuales sólo pueden asumir la forma que les provee el cuerpo.

Impulsándonos para imaginar un arte capaz de activar el simbolismo corporal entero, la filosofía nietzscheana sentó las bases de un amplio espectro de manifestaciones artísticas que han intentado reconectarnos con el amplio sistema de nuestros afectos, atentando contra el imperio de la lógica interpretativa para reconocer las posibilidades del cuerpo para captar el sentido, lo que, desde nuestra perspectiva, ha transformado profundamente la realidad del signo. Al respecto, consideramos que ya la idea esbozada en «El nacimiento de la tragedia» de crear un mundo intermedio entre belleza y verdad envolvía una concepción del signo artístico que plantea una

relación más directa con su aspecto material, pues, como ya hemos señalado, para Nietzsche la verdad siempre depende del cuerpo. Y, dado que las sensaciones juegan un papel preponderante en su concepción del arte, nos permitió pensar al signo en su inmanencia, escapando a los criterios de verdad y sentido impuestos por la estética idealista. Como se plantea en «La visión dionisiaca del mundo», mientras en el arte apolíneo la apariencia es gozada como símbolo, en el arte dionisiaco se *ve* algo más que el símbolo, pues en él lo que opera no es el conocimiento abstracto, sino un conocimiento sensible, por lo que su universalidad no es la de la forma sino la de la intuición —la universalidad del cuerpo—. De este modo, Nietzsche nos dio una pista para imaginar una nueva relación con los signos, la cual escapa del afán de generalización e interpretación impuesto por el pensamiento racional para abrirnos a la resonancia que el signo produce en el cuerpo.

Manteniendo una de las premisas que orientó a toda una tradición, la estética kantiana tiende a erradicar a las sensaciones como criterio para la experiencia estética, bajo la convicción de que un color o un sonido sólo dejan de ser meras sensaciones cuando avanzan «más allá» de los órganos del cuerpo, para ser percibidos por el espíritu, el cual, a diferencia del cuerpo, cuenta con la capacidad de darles forma y, a partir de ella, proveerles un sentido¹. Nietzsche, en cambio, cuestionó que el arte haya luchado por conservar sus condiciones más eficaces —entre ellas el sentido del símbolo—, imponiendo, a través del intelecto, un simbolismo aun para los sonidos y los colores, bajo la consideración de que a medida que las artes se han vuelto más intelectuales y los sentidos se han tornado más espirituales la significación se ha tornado más débil. Y, oponiéndose a que el pensamiento metafísico nos haya ejercitado para escuchar en el sonido o el color una significación adquirida, rechazó la exigencia de que todo elemento inserto en la trama de una obra —incluyendo la más básica sensación— deba significar, es decir, que deba ofrecerse a la interpretación, bajo la convicción de que esta lógica margina la capacidad no intelectual de los efectos estéticos sobre el organismo, reduciendo las posibilidades materiales del signo².

Ya en los escritos preparatorios para «El nacimiento de la tragedia» se afirmaba que nuestra cultura nos ha llevado a componer música para el ojo —y no para el oído—, en una especie de música-literatura, escrita para ser leída, lo que se

1 En la «Crítica del juicio» Kant (2005: 183) sostiene que, aunque el deleite que se basa en la sensación produce un bienestar corporal y un fomento de la vida, las sensaciones no nos hacen ganar ni aprender algo, por lo tanto, no manifiestan ningún tipo de dignidad ni de gusto. Ello, porque la sensación sólo expresa lo meramente subjetivo de nuestras representaciones de las cosas exteriores, en relación con lo propiamente material de ellas.

2 «Todos nuestros sentidos, por lo mismo que exigen primero la significación, y, por consiguiente lo que *quiere decir eso* y no ya lo que *eso es*, se han embotado un poco. (...) ¿Cuál es la consecuencia de todo esto? Cuanto más susceptibles de pensamiento se hacen al ojo y al oído, más se aproximan a los límites en que se vuelven inmateriales: el placer se pone en el cerebro, los órganos de los sentidos mismos se tornan blandos y débiles, lo simbólico ocupa cada vez más el lugar de lo real» (Nietzsche, 2008: 162).

puede extrapolar al ejercicio de los diversos géneros artísticos. En contra de ello, nos propuso un tipo de arte que produce una intensificación máxima de los instintos, tomando como ejemplo a los griegos, quienes, desde su perspectiva, concibieron los fenómenos de una manera muy diferente a la estética moderna, la cual lo hace de un modo complicado y abstracto —lejos del cuerpo—. Según Nietzsche, en la tragedia griega el mundo no se observaba desde fuera —con ojo contemplativo—, sino que en ella el cuerpo era penetrado por otros cuerpos, dándonos la pista para imaginar una experiencia en la que el cuerpo es el que receptiona de manera directa las múltiples fuerzas que se despliegan en escena.

Motivados por la invitación a pensar la tragedia griega como la experiencia de un «juego viviente», en que el cuerpo cobra un lugar protagónico, nos parece relevante relacionar el concepto de lo trágico nietzscheano con algunas de las experiencias estéticas agrupadas bajo la denominación de «Arte corporal», las que, desde nuestra perspectiva, se orientan por varias de las premisas desarrolladas por Georges Bataille y Antonin Artaud a propósito de su particular lectura de la filosofía de la vida nietzscheana, la cual, en gran medida, pudo ser encarnada por el teatro de la crueldad, acontecimiento a partir del cual se desplegaron varias de las ideas que le dieron cuerpo a «las artes de la transgresión», manifestaciones que, huyendo de la lógica interpretativa, asumieron una libertad antisimbólica, que transformó el arte en una experiencia intraducible bajo los criterios del pensamiento discursivo.

Como Bataille sostiene en su libro sobre «El erotismo», las prohibiciones se han encargado de darle unidad y estabilidad al mundo, como también coherencia a nuestra conciencia, lo que produce un mundo racional y predecible, pero que no es más que el resultado de los límites formales que artificialmente nuestra razón le impone al libre flujo de los hechos. Por lo tanto, se interesó en el modo en que los flujos de la naturaleza se mezclan con nuestros flujos interiores, perdiéndose en una corriente libre, bajo la consideración de que éstos implican una escapatoria fuera de contenido intelectual, que produce una realidad más viva —justamente por ser inaprensible—. En relación con ello, se interesó en las formas de contagio que se producen en el marco de los ritos de sacrificio, bajo la consideración de que en experiencias como éstas se producen fuerzas que rompen los criterios funcionales de la comunicación para reconectarnos con el cuerpo y, desde allí, llevarnos hacia un territorio imprevisible.

Artaud, por su parte, también admiró la cualidad ceremonial de los ritos religiosos, concibiendo a su teatro como una fuerza similar a la que producen los rituales de tránsito, considerando que en ellos los flujos interiores se conectan con los flujos de la naturaleza, permitiendo que la realidad vibre en el cuerpo de los participantes. Y, con la intención de reconquistar los signos por lo que ellos son realmente, se propuso reflejar «un sentido innato del simbolismo absoluto y mágico de la naturaleza» (2005: 69). Desde esta lógica, los signos se dirigen a un plano que la conciencia normal no alcanza, pues se despliegan como una ola de imágenes, las cuales no apelan a la comprensión sino que atraviesan la columna vertebral de

los participantes. De este modo, el cuerpo, sus gestos y sus secreciones, adquieren un carácter sagrado, que a través de una especie de escritura —la escritura de *un texto imposible*— produce una reacción intensa en el organismo, la que puede abrir nuevos canales de comunicación, despertándonos de la inercia sensorial provocada por la cultura de la razón.

Siguiendo la ruta de Artaud, diversas formas artísticas contemporáneas han utilizado los recursos derivados de la exploración que el dada y el surrealismo desplegaron a nivel del lenguaje, produciendo bruscas e intensas sacudidas en el organismo de los espectadores, lo que ha renovando tanto la concepción del «espectador» como la percepción del arte y, en alguna medida, también ha aportado a redefinir la relación que mantenemos con el mundo. A través del cuerpo, estas formas de expresión activan modos de percepción y comunicación que no dependen totalmente de la conciencia, lo que permite generar una relación energética con los signos, la cual potencia una exploración de nuestra sensibilidad nerviosa y abre canales de percepción que han sido atrofiados por la cultura, reconectándonos con la pluralidad de fuerzas que atraviesan nuestro cuerpo, lo que puede ampliar las dimensiones, niveles y perspectivas con las que podemos interpretar la vida.

Al propiciar una relación carnal con el mundo, estas manifestaciones buscan producir una conexión sensorial entre los cuerpos involucrados, generando destellos que, a pesar de no poder ser capturados por el pensamiento conceptual, nos hacen vislumbrar las confusas «verdades» que fluyen en nuestro interior, las cuales, al menos por un instante, nos hacen sentir que un aspecto desconocido del mundo se ha revelado. Y, arrastrándonos por la inmensidad de un abismo, la intensidad del instante nos introduce en una angustia productiva, que parece activar dimensiones escondidas de nuestra mente-cuerpo. Como Nietzsche plantea en «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral», aunque la realidad no es más que un caos de luz y sombras —una *catástrofe*—, la necesidad de concebirla como objetos de pensamiento, formados a imagen del sujeto, nos ha hecho encerrar al mundo en la permanencia de las formas, fijando un sistema de equivalencias que se adecuan a un determinado orden lógico. En cambio, los transportes de fervor que se movilizan en los espectáculos trágicos —particularmente en el sacrificio— producen un libre flujo de energía, cuya intensidad exige la refutación de las apariencias conocidas por el sujeto, reorientando la atención desde la captura de un sentido determinado hacia la *presencia* insistente de algo *desconocido*. Consistentemente, en su texto «Sobre Nietzsche», Bataille plantea que la oscura aprehensión de *lo desconocido* es una *presencia*, que, a pesar de no ser distinta de una ausencia, sólo se nos ofrece como experiencia, lo cual influyó decisivamente en el modo en que las artes de la transgresión afrontaron la experiencia estética.

Según Bataille (2004: 393-394), el hecho de que la cultura haya negado la violencia le impidió a la conciencia captar el sentido de aquello excluido, transformando al conocimiento en algo siempre incompleto, dado que al paralizar la violencia, la conciencia no puede reflejar lo que el mundo es realmente, pues para

controlarlo ha tenido que parcelarlo, creando zonas infranqueables. Desde esta perspectiva, nos invitó a adentrarnos en el nebuloso mundo que habita tras la conciencia, bajo la consideración de que la vida es siempre un diálogo entre lo posible y lo imposible —entre la certeza y la incertidumbre—. Y, pensando al arte más allá del bien y el mal, nos dio más de una pista interesante para abordar el problema del sentido. Por ejemplo, cuando señaló que Dios, como representante del bien, es quien le da sentido a la realidad, estableció una relación entre el bien y el sentido que nos permite relacionar el sinsentido con el mal, un mal, que, desde su perspectiva, está encarnado en la materia. Al respecto, consideramos que los mundos demoníacos abiertos por las artes de la transgresión nos han demostrado que la materialidad asignificante de los signos logra manifestar las intensidades excluidas que fluyen en la naturaleza, pues la materialidad de los signos se conecta con la materialidad de nuestro cuerpo, el cual, cruzado por la violencia y la vitalidad de la naturaleza, se convierte en mucho más que una razón.

Apelando al cuerpo y a la intensidad del instante, las artes de la transgresión parecen haber entendido que ambos ponen en acción un sistema completamente contradictorio con la lógica reflexiva, la cual ha debido oscurecer el real poder de las sensaciones para permitir que su economía opere. Y, cuando el arte nos deja de ofrecer una «obra» para traer consigo una acción, desplegada en un tiempo presente, hace emerger el presente como tal, trayendo consigo el enigma de lo que no tiene sentido, introduciéndonos en una economía que, lejos de lo habitual, excede los límites de lo útil. Al respecto, también podemos apreciar la influencia de Nietzsche en la exigencia de gratuidad que tanto Bataille como Artaud sustentan en sus propuestas, lo que las hace participar de una economía que produce un gasto irreparable del sentido, propugnando una entrega —un don— que no implica ninguna retribución. Y, en este sentido, ambas propuestas nos recuerdan la segunda disertación de «La genealogía de la moral», en la cual Nietzsche explica las bases de la fiesta y la crueldad, criterios que se convirtieron en líneas fundamentales para las artes de la transgresión.

Nietzsche nos habló sostenidamente del vínculo que existe entre voluptuosidad, religión y crueldad, lo que redefinió críticamente nuestra concepción de la crueldad, la cual, desde su perspectiva, nos remonta hacia nuestro reprimido pasado animal, dándole «voz» a aquellas «verdades» que, aun siendo palpables, han tendido a desaparecer bajo el dominio de una cultura que ha rechazado la alegría del devenir, la cual, ante todo, es alegría de destruir. Este hecho puede ser comprendido más allá del ámbito del arte en relación con el modo en que se ha organizado nuestra manera de relacionarnos con el mundo, lo que ha irradiado a los distintos ámbitos de la existencia humana. Como plantea Deleuze (2009: 33), «El nacimiento de la tragedia» no es una mera reflexión sobre el teatro antiguo, sino la fundamentación práctica de un teatro por venir, el cual logra extraer y utilizar el movimiento real, configurando una nueva imagen del conocimiento. Y, entendiendo que es Nietzsche quien nos propuso enfrentar el terror a través de la alegría del devenir, podemos

considerar a «El nacimiento de la tragedia» efectivamente como una transmutación de los valores, a partir de la cual el ejercicio del conocimiento y la comunicación cobraron una nueva intensidad.

Los teóricos de la transgresión reconocen a la crueldad como un modo de relación irracional con el mundo, a través de la cual se afirma al cuerpo como un medio de conocimiento alternativo al entendimiento, el cual, desde la perspectiva de Artaud, nos permite pensar a partir de los sentidos, bosquejando una relación con el mundo que opera a partir de la activación violenta de nuestra sensibilidad. A su vez, la crueldad da curso a un tipo de comunicación que, aun siendo breve, es más intensa y más profunda que el lenguaje verbal, pues busca desplegar una relación apasionada y convulsiva con la vida, a partir de la cual se genera un gasto sin regreso del sentido, todo lo cual, a pesar de inscribirse fuera de la economía de lo útil, no puede sino ampliar el alcance de nuestras experiencias.

Como Bataille desarrolla en «La experiencia interior», cuando el espíritu es un ojo la experiencia asume un marco óptico, lo que impone la distinción entre un objeto percibido y un sujeto que percibe, el cual, a su vez, se plantea a sí mismo como un espectador que, a través de los ojos busca un punto que lo oriente, lo que concentra la operación estética en los ojos. En cambio, un arte dirigido hacia el cuerpo hace desaparecer las distinciones que construyen al pensamiento racional, adentrándose en la oscuridad profunda de la noche. Desde nuestra perspectiva, cuando la experiencia estética deja de depender de la mera visión se activan zonas de nuestro cuerpo que han sido relegadas por la cultura, lo que nos permite superar creadoramente nuestra neurótica *necesidad de ver*. Violentándonos y confundiéndonos, las artes de la transgresión nos han hecho adquirir el valor de lanzarnos a un mundo en que toda certeza se hurta, enfrentándonos a los ámbitos inquietantes de la existencia, los cuales alcanzan una verdad cuyo sentido será mayor mientras menos sentido tenga.

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin (2005): *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
(1995): *México y viaje al país de los Tarahumaras*. México: Fondo de cultura económica.
- BATAILLE, Georges (1972): *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Madrid: Taurus.
(1986): *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
(1997): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

(2007): *La parte maldita*. Buenos Aires: Las cuarenta.

(2004): «La pura felicidad», en *La Felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

DELEUZE, Gilles (2009): *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

(2008): *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

KANT, Immanuel (2005) *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.

NIETZSCHE, Friedrich (1994): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.

(1994): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

(2008): *Humano, demasiado humano*. Madrid: Edaf.

(1998): *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.

(2006): *Ecce homo*. Madrid: Alianza.