

Celso Sánchez Capdequi (ed.)

Surcos de trascendencia en la modernidad secular



COLECCIÓN INVESTIGACIÓN Y DEBATE

LA PUBLICACIÓN DE ESTE LIBRO ES PRODUCTO DE UN TRABAJO CONJUNTO AUSPICIADO POR EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN "VARIEDADES DE LA EXPERIENCIA CREATIVA Y MODELOS DE SOCIEDAD", FINANCIADO PÚBLICAMENTE POR EL MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES (CS02017-85052-CONVOCATORIA 2017). ASIMISMO, EL IMPULSO RECIBIDO POR I-COMMUNITAS. INSTITUTE FOR ADVANCED SOCIAL RESEARCH (UPNA) HA SIDO IMPRESCINDIBLE.



© DE LOS TEXTOS, SUS AUTORES 2021

THE AXIAL AGE AND ITS CONSEQUENCES, EDITED BY ROBERT N. BELLAH AND HANS JOAS, CAMBRIDGE, MASS.: THE BELKNAP PRESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS.
© 2012 BY THE PRESIDENT AND FELLOWS OF HARVARD COLLEGE.

HANS JOAS, "TRANSCENDENZ ALS REFLEXIVE SAKRALITÄT. DIE 'ACHSENZEIT' ALS EINSCHNITT IN DER RELIGIONSGESCHICHTE" FROM: DIE MACHT DES HEILIGEN, PP. 279-354.
© SUHRKAMP VERLAG BERLIN 2017.
ALL RIGHTS RESERVED BY AND CONTROLLED THROUGH SUHRKAMP VERLAG BERLIN.

ANDREAS RECKWITZ, "DIE KRISE IM ALLGEMEINEN?" FROM: DIE GESELLSCHAFT DER SINGULARITÄTEN, PP. 429-442.
© SUHRKAMP VERLAG BERLIN 2017.
ALL RIGHTS RESERVED BY AND CONTROLLED THROUGH SUHRKAMP VERLAG BERLIN.

© LOS LIBROS DE LA CATARATA, 2021
FUENCARRAL, 70
28004 MADRID
TEL. 91 532 20 77
WWW.CATARATA.ORG

SURCOS DE TRASCENDENCIA EN LA MODERNIDAD SECULAR

ISBN: 978-84-1352-317-0
DEPÓSITO LEGAL:
THEMA: QDTJ/GRAM2

IMPRESO POR ARTES GRÁFICAS COYVE

ESTE LIBRO HA SIDO EDITADO PARA SER DISTRIBUIDO. LA INTENCIÓN DE LOS EDITORES ES QUE SEA UTILIZADO LO MÁS AMPLIAMENTE POSIBLE, QUE SEAN ADQUIRIDOS ORIGINALES PARA PERMITIR LA EDICIÓN DE OTROS NUEVOS Y QUE, DE REPRODUCIR PARTES, SE HAGA CONSTAR EL TÍTULO Y LA AUTORÍA.

ÍNDICE

**PRESENTACIÓN. TRASCENDENCIA SECULAR:
EL OXÍMORON DE NUESTRO TIEMPO, por Cerlo Sánchez Capdequi 11**

PRIMERA PARTE. TRASCENDENCIA(S) 19

CAPÍTULO 1. LA TRASCENDENCIA COMO SACRALIDAD REFLEXIVA. EL 'PERÍODO AXIAL' COMO CORTE EN LA HISTORIA DE LA RELIGIÓN 21

Hans Joas

Karl Jaspers: ¿comunicación sobre la trascendencia? 35

Período axial: término, idea, significado 41

Excurso: Von Lasaulx y la rehabilitación de la historia universal escrita
desde la perspectiva cristiana 50

Período axial y estado arcaico 54

Reflexividad y sacralidad 68

CAPÍTULO 2. ¿CRISIS DE LO GENERAL? 91

Andreas Reckwitz

CAPÍTULO 3. LA AMBIVALENCIA ENTRE SITUACIONES COMO FUERZA MOTRIZ EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD SOCIAL 107

Maya Aguiluz, Eliana Alemán y Josetxo Beriain

Introducción 107

Los marcos espaciales del mundo de la vida y la transgresión del límite 109

Los marcos temporales del mundo de la vida y la transgresión del límite 112

Policontexturas de ambivalencia y transgresión 115

A modo de conclusión 125

CAPÍTULO 4. TRASCENDENCIA, RELIGACIÓN Y SÍMBOLO EN LA ERA SECULAR 129

Celso Sánchez Capdequi

Frescos imaginarios de la trascendencia: concepciones vertical, horizontal y curvilínea 130

La trascendencia del símbolo: el hogar adoptivo de la especie humana 135

Tensiones y religaciones simbólicas de la modernidad 139

Conclusión inconcluyente: el simbolismo y la secularidad abierta 146

SEGUNDA PARTE. CUIDADOS 149

CAPÍTULO 5. LA GESTIÓN COMO TERAPIA: EL *COACHING* COMO TÉCNICA DE CUIDADO DE LAS SUBJETIVIDADES EMPRENDEDORAS 151

Luis Enrique Alonso y Carlos Jesús Fernández Rodríguez

Introducción 151

Un proceso mayéutico en la empresa contemporánea: el *coaching* 152

La gestión como terapia y proyecto de (in)trascendencia 156

Conclusiones 164

CAPÍTULO 6. LO RELIGIOSO EN LAS SOCIEDADES ACELERADAS: CONTRACCIÓN DEL PRESENTE, PRESENTISMO Y SUS EFECTOS SOBRE LA RELIGIÓN. 169

Javier Gil-Gimeno

Introducción 169

Aceleración, lo religioso y la religión 175

Conclusión 184

**CAPÍTULO 7. LA ESTETIZACIÓN DE LO SAGRADO EN EL ARTE CORPORAL
Y LA RUINA DE LA TRASCENDENCIA 189**

Joaquín Esteban Ortega

**CAPÍTULO 8. RESURGIMIENTO DE TRASCENDENCIAS
EN EL MARCO DE LA SALUD CUESTIONADA 203**

Pablo Etxeberría-Esparza

La tensión entre trascendencias 204

El cuidado moderno de la muerte mundana 207

Reacciones seculares 211

La pandemia como prueba del algodón 217

Reflexión final 219

LA ESTETIZACIÓN DE LO SAGRADO EN EL ARTE CORPORAL
Y LA RUINA DE LA TRASCENDENCIA

JOAQUÍN ESTEBAN ORTEGA

Universidad Europea Miguel de Cervantes

La presente aportación arranca de la provocación explícita que se vislumbra en una postura concreta, entre otras muchas, sobre la relación existente en la tríada entre lo sagrado, lo trascendente y lo inmanente. La tesis a la que nos referimos es la mantenida por Carlos Andrés Segovia en su libro *La inmanencia y lo sagrado. Una crítica al idealismo religioso* (2018). Lo que allí se nos afirma, de manera genérica, es que, querámoslo o no, la trascendencia significa la ruina de lo sagrado. Esto es así debido al dominio del idealismo para el negocio de la trascendencia y para la religión. El problema surge de reconocer como inversamente proporcional el ser con respecto al parecer. Según Segovia, no está tan claro que encaje bien mantener de base que la postura platónica del reconocimiento de lo múltiple, de lo que acontece y de sus relaciones, pueda identificarse sin más con el idealismo: "Ser y multiplicidad no solo no se repelen, sino que se presuponen recíprocamente", nos dice (Segovia, 2018: 27). Además, ni en el propio Platón ni en la religión olímpica los dioses son de otro mundo, sino del mundo. Ellos mismos son el mundo y la propia vida. Es aquí donde concentra su postura inmanentista. "Al hombre", señala, "le es dado participar en lo divino no como en algo otro, sino como la sustancia misma de la vida presente" (ibídem: 35). Bien es verdad que el idealismo mitológico y trascendente ha sido sustituido por uno secular, pero lo cierto es que

le queda la inercia de colocar la multiplicidad de las cosas en lo uno y en lo eterno.

Segovia incide en destacar la inmanencia del significado en el espacio superficial del significante de la palabra emitida por lo sagrado y recibida por el hombre. Esta palabra implica la aceptación del aquí terrenal, del "aquí" en el que el dios *otro* interpela. No cabe idealización de la palabra que la sitúe en tiempos y espacios inhumanos y que la pongan en situación de fuga, decepción y renuncia. Su interés se centra expresamente en rescatar lo sagrado para la inmanencia poniendo en evidencia que esta es el horizonte irrebalsable de la vida misma. La ruina de la trascendencia, por tanto, es el idealismo de lo sagrado.

Se entiende bien la preocupación por inmanentizar la trascendencia en ámbitos contingentes, como los de la multiplicidad y la diversidad material de lo sensible y los de las cosas pequeñas, frente a un hipotético exceso de la pretensión idealista, posiblemente parcial, de la unidad. Ahora bien, si bien es de interés el asunto, se corre un peligro evidente: el peligro de la mera recursividad significativa de lo ordinario y lo cotidiano de la vida. A pesar de ser prolijo en ejemplos lingüísticos referidos a la palabra sagrada en diferentes religiones, lo que parece no querer recordar, más allá de las reticencias idealistas que podríamos compartir, es que la palabra pronunciada siempre termina remitiéndose a la ausencia de lo no dicho.

Sin duda nos hemos visto provocados por este anuncio crítico y antidealista sobre la ruina de la trascendencia y sobre la inmanentización de lo sagrado. A nuestro modo de ver, algo análogo, aunque aparentemente antagónico, podría ocurrir con el éxtasis de la corporalidad en la cultura contemporánea. La tesis que sostenemos aquí, tomando como hilo conductor el análisis del arte corporal más actual, sería que la estetización y espectacularización que genera la nostalgia de lo sagrado en el devenir secular de la modernidad tardía, es decir, no idealista, lo descarga y lo desarma suponiendo esto la ruina de la trascendencia y la tiranía del construcciónismo discursivista y arreferencial. Ahora bien: ¿qué tipo de trascendencia es la que se arruina en nuestro caso con la estetización de lo sagrado corporal?

Es preciso aclararnos brevemente sobre el ámbito de trascendencia sobre el que vamos a reflexionar. Para ello, echando mano de los esquemas filosóficos tradicionales sobre el asunto, podríamos establecer cuatro modos en los que lo real se relaciona consigo mismo: dos de carácter simétrico, y otros dos de carácter asimétrico.

Los dos primeros accesos están cerrados sobre sí mismos y generan o incompreensión absoluta o ingenuidad y utopía.

El primer momento es el de la *trascendencia trascendente* del ser en el que quedan limadas todas las diferencias y en el que lo universal y superior integra todo lo inferior. Implica lo inefable y lo incognoscible. Es lo en sí inaprehensible y está más allá de cualquier experiencia. El misterio. Es lo que se esconde (*Deus absconditus*), el absolutismo de la realidad (Blumenberg), o lo real absolutamente indiferente, idiota, cruel y simple (Rosset). La trascendencia trascendente nos enfrenta a un silencio inabarcable e ingobernable que requiere ser cubierto mediante el símbolo y la metáfora. De no ser así, la única alternativa pasa por la respuesta mística.

El segundo momento simétrico es el de la *inmanencia inmanente*. El orden ontológico de esta inmanencia absoluta se manifiesta en una doble dimensión: la primera es la de la materia que se revuelve sobre sí presentándose como comienzo, desarrollo y cumplimiento de sí misma. La energía racional que se genera en esta revuelta siempre termina afirmándose en la contingencia o bien como impulso utópico y de progreso de carácter científico, o bien como ratificación de la incertidumbre, el miedo y el riesgo. Se genera el sueño científico de su cuantificación y su dominio, pero al mismo tiempo se toma conciencia de la imposibilidad de asumir las consecuencias de la mera supervivencia. Es ese ámbito pragmático que se corrobora en el trabajo, en el ahorro, en la contención, en la utilidad, en todas las formas instrumentalizadas del *conatus vital*. Aquí la trascendencia obra como una mera estrategia intrínseca, funcional y orgánica para concebir la cohesión social.

Las otras dos dimensiones no simétricas se ven configuradas por la escisión de lo diferente, por la herida trágica y por la sutura simbólica.

El ámbito de la *trascendencia inmanente* supone que lo sagrado se envuelve en las cosas. Las cosas se nutren de una energía totalmente otra que fascina y atemoriza al mismo tiempo que se manifiesta como hierofanía. Al hacerse inmanente en lo que está, lo que trasciende en su absoluta alteridad hace que el destino de lo hierofántico sea desgastarse, pero al mismo tiempo recargarse en todo lo que hay recurrentemente.

La dimensión de la *inmanencia trascendente* arranca de aquello que está en lo que está y, por estar, se desborda a sí mismo. Las cosas se envuelven en lo sagrado al descubrirse todo aquello que ocultan dentro de sí, a su lado o detrás de sí. El hueco y lo que nos falta, es decir, la energía que le falta a la inmanencia de la materia para seguir transformándose y trascendiéndose a sí misma, se hace presente. Lo que habita en los espacios y los tiempos, el espacio y el tiempo mismo, plantas, animales, piedras, pero especialmente el cuerpo humano, es inmanencia matérica y proyección simbólica. Más allá de la piel, más allá de la mera circulación osmótica, el cuerpo es entendido como limes de trascendencia.

La noción de trascendencia que vamos a tener en cuenta aquí tiene que ver con la trágica coimplicación entre las dos perspectivas asimétricas. De manera específica nos interesa ahora ese ámbito de inmanencia trascendente que se ve afectado y arruinado en el escenario corporal, tal y como nos viene sugiriendo el devenir del arte actual. Lo que se percibe de base es la nostalgia de un cuerpo que, al haberse despojado definitivamente del alma, ha creído posible trascender en su propia carnalidad y en su propia caducidad. El gran desfase y la gran tensión trágica que se genera es la de pretender llevar esta tarea a cabo en este tiempo moderno y transmoderno de prioridades contingentes y exclusivamente emocionales en las que los vínculos tienen que ver con la mera estrategia instrumental y comunicativa de compartir información sobre estados de ánimo personales. Se trata de un tiempo en el que no se comparten sentimientos con los que generar comunión, sino que lo que se hace estallar son los afectos múltiples e individualizados que ocupan los espacios de la nuda comunicación. Pero, además, el flujo y el entramado de la sobreexposición

corporal se ha visto absorbido por los procesos de estetización del mercado y sus exigencias alienantes y constructoras de obligada creatividad. Este hecho es lo que ha condicionado el que la contenida aspiración de trascendencia que se habilita a partir de la sobreexposición transgresora de la corporalidad quede neutralizada al verse institucionalizada como un género más de representación en el marco de una cultura de lo consumible: en este caso, como consumo de la representación en la representación misma.

Al margen del debate sobre un tiempo de secularización o de postsecularización, lo cierto es que la profanación de la cultura y el desencantamiento que produce se encuentra en la base de la profanación y el desencantamiento del arte. Se trata de una descarga y pérdida de sacralidad no orgánica que funciona de manera inversamente proporcional a los procesos de encantamiento y estetización generalizados notificados por los anunciantes del *crisol de las apariencias* (Maffesoli, 2007) en la vida cotidiana y de la socialidad líquida (Bauman). Además, la conocida aura benjaminiana de la obra de arte no solo ha sido abandonada y barrida por la reproducibilidad técnica, sino por la exigencia de discurso que acompaña a las obras sin magia e intelectualizadas por su componente conceptual. La aparente ritualidad del arte contemporáneo, sobre todo referida al arte de acción, al arte corporal y *performance*, pierde contenido simbólico en el momento en que se tiene que servir recurrentemente de un apoyo discursivo. Se obra, de este modo, una suerte de analogía de la vida cotidiana en este asunto cuando acudimos a ese tremendo fracaso y desilusión que supone tener que explicar un chiste o una broma neutralizando la fuerza del instante. Byung-Chul Han, haciéndose eco de la opinión de Pfaller (Han, 2020: 39), considera que esta profanación del arte lo vuelve protestante debido a su giro hacia la exigencia hermenéutica de la palabra hablada o escrita. Parece, de este modo, que el arte fracasara al depender de las palabras y al tener que ser interiorizado discursivamente en el marco genérico de un narcisismo estético.

Quizás el cuerpo, a pesar probablemente de pretender lo contrario, se haya convertido en el paradigma de esta estetización e inmanentización discursiva del arte. No parece que el cuerpo sea

ya mera representación mimética de la verdad de las cosas, ni de las ideas y las acciones, ni, por supuesto, reflejo de una realidad espiritual. ¿Qué es lo que representa hoy el cuerpo en general en el arte, si es que pudiera representar algo más que el propio dinamismo de la representación? Nos situamos contextualmente ante el bucle recursivo de la inmanencia inmanente y de la contingencia. En la modernidad tardía, en la modernidad líquida, asistimos a la muestra extrema de la impotencia de que el arte sea capaz de aprehender la realidad corporal, es decir, la propia realidad humana, sin el velo dualista de la hipervisibilidad y la sobreimagen. Desde siempre el asunto se ha presentado tan problemático como el hecho mismo de definir lo humano; no obstante, de un modo u otro se nos han ido ofreciendo pistas previas, teleológicas, ideológicas, con las que se ha podido generar alguna representación consensuada por el imaginario colectivo. Sin embargo, en estos momentos la detracción producida sobre el presupuesto de lo humano y del mismo ejercicio epistemológico de la definición ha desasistido el juego de representación de la corporalidad. Se ha convertido en un *mapa irrealizable*. ¿Cómo representar este cuerpo desanclado, inmanentizado, que no aspira a trascender más que en su propia inmanencia, que no tiene tiempo porque es él mismo el propio *kairós*, ni lugar, ya que es él mismo la propia escena? ¿Cómo representar en este tiempo propio de las sociedades reflexivas, de los simulacros, de la hipervisibilidad, de la transparencia y de la hiperrepresentación?

La sujeción objetual a la que la cultura occidental venía sometiendo a la obra de arte se veía claramente cuestionada por la peculiaridad nihilista de la técnica (Severino), por la tematización del dinamismo inconsciente (Freud), por la ratificación de la historicidad y de la vida (Nietzsche) y, en general, por la denominada "crisis de la metafísica occidental" (Heidegger). El arte, desvistiendo progresivamente de su aura trascendente y sustantiva, reclamaba el frenesí del movimiento tras la inercia de la estrategia productiva; reclamaba una suerte de progresiva disolución conceptual sobre la que hacer estallar reflexivamente todos los límites y márgenes rompiendo con la tensión de lo trascendente. Ahora

bien, el proceso de disolución del arte en su propio dinamismo inmanente y en la idea implicaba paradójicamente la acción desde muchos puntos de vista. La ausencia de figuración en el expresionismo de Jackson Pollock, por ejemplo, no quiere decir que se pueda prescindir del cuerpo, como pretendían en general las propuestas modernas con respecto a las representaciones esencialistas clásicas. El *dripping* de Pollock no permite gotear la figura humana porque es el propio cuerpo al danzar en el ritual de la creación quien gotea y quien se convierte en el sustento de la obra-acción artística. Sin duda, la incorporación del proceso en el arte, de la acción como resultado que se modifica en el momento *poiético*, estético y catártico (Jauss) se convierte en un nuevo paradigma para comprender las estrategias de construcción sociocultural de la vida en el tiempo líquido. El cuerpo es aquí entendido como escenario inmanente de su propia representación en el preciso momento de devenir.

El accionismo artístico ha puesto al cuerpo, en sí y en su cotidianidad contextual, en primer plano. En la mayor parte de los casos para renunciar definitivamente a trascender y a no ir más allá de él mismo y de la propia acción. En ello es precisamente en lo que se concentra la actual reconsideración de la representación, por una parte, y, por otra, el enérgico resurgimiento del espectáculo estético de la contingencia, de la finitud y de la muerte como umbrales de la temporalidad que sustentan los marcos y los espacios propios de las acciones. Del mismo modo, es preciso también tener en cuenta que el accionismo estético, corporal e inmanente entraña el riesgo de abismarse en la aventura de la inaprehensibilidad dionisiaca de la que se nutre la rehabilitación de lo efímero.

Cuerpos, por tanto, que se despiden en el mismo momento en que celebran su instrumentalización. Es bien significativo e interesante en este sentido el trabajo de la malograda artista cubana Ana Mendieta y su serie de *Siluetas*. En sus siluetas incorporadas de lleno al paisaje se anuncia la presencia de lo que fue. Cuerpos que estuvieron pero que han tenido que desaparecer padeciendo al no poder dejar más rastro que el de su huella y al no saber si podrán regresar en alguna ocasión.

De entre las muchas posibles, nos interesa especialmente una desaparición explícita, una retirada muy significativa. En 1949 Francis Bacon firmó *Estudio de cuerpo humano*. A nuestro entender se trata de un cuadro de honda raíz hermenéutica que el propio autor genera con respecto a su obra. El dolor visceral de los rostros y de los cuerpos desfigurados y descuartizados de la mayor parte de sus cuadros, ansiosos por reconocerse, pero sin ninguna posibilidad de hacerlo en esos espacios siempre reducidos, cerrados y opresores de su propia soledad que Bacon ha plasmado en su pintura, termina por aceptar una retirada tremendamente dramática. *Estudio de cuerpo humano* nos muestra una sombra del hombre occidental hacia la licuefacción de su mera silueta y hacia el anuncio absolutamente novedoso de no tener más que un destino desconocido en el momento de separar resignadamente la cortina con su brazo derecho. ¿A dónde se ha retirado ese cuerpo difuminado por la espátula de Bacon en el marco de la desfiguración trágica en la que, por otra parte, nos instala toda su obra? ¿En qué medida nos satisface la obligada, significativa y coyuntural respuesta del arte actual sobre el denominado poscuerpo?

La despedida del cuerpo tiene como consecuencia el abandono de la carne y su consiguiente redención a través de la explicitación de la oculta tiniebla antropológica. La denominada "nueva carne", de gran impulso a partir de los años ochenta en la literatura, el cómic, el cine, el diseño y el arte, encuentra en la abyección la perturbación manifiesta de la subjetividad (Kristeva). De la escatología a la supuración, a la sangre, a la fragmentación, a todo tipo de fluidos corporales pasando por la pudrición y la deformación surrealista, la carne, el cuerpo en el trance de la despedida, ha rescatado a la muerte y a la caducidad en su materialidad de la manera más visceral y extática posible y ensombreciendo los usos meramente iluminadores de la razón. En los márgenes del arte actual la sensibilidad ha estallado dentro de sí misma y ha dejado de convertirse en mero filtro limítrofe hacia lo otro y su misterio. La inmanencia se resiste a trascender si no es sobre sí misma. Por eso hemos de preguntarnos a dónde ha ido ese cuerpo desaparecido que ya no soporta más, que no soporta ya ni el reconocimiento

de su propia pudrición. ¿De qué cuerpo, de qué sensibilidad, cabe nutrir la “la redención de la carne” (Salabert, 2004)?

Con Vermeer como paradigma de una pintura de la transparencia y la inalterabilidad intemporal de las cosas, la caducidad se convierte en esa expresión de la materia de la cual nos tenemos que sustraer. La forma pura, en el contexto que estamos teniendo en cuenta, nos iba remitiendo poco a poco hacia una anorexia del representar. La pintura se sustentaba en una *lógica estética de la anemia*, como nos dice Pere Salabert (2003: 29) Ahora bien, al entrar en la modernidad, progresivamente vemos cómo se va oponiendo la caducidad a la duración, la efusión o el derrame de las formas a la contención. En el arte entra el tiempo y se empieza a tener en cuenta la sensibilidad, lo eventual y, poco a poco, empieza a filtrarse con la sangre. “Llamo suculento, sigue señalando Salabert, a este arte que interroga nuevamente el cuerpo, que recupera la materia, impulsa su retorno al tiempo y la mundanidad, y por tanto indaga en la corrupción. Arte suculento: substancialidad de la carne, presencia copiosa, cuerpo opulento” (ibidem: 37). Esta suculencia de la carne ha tenido un acompañamiento antropológico. Obras de referencia como *El pensamiento salvaje* (1962) de Lévi-Strauss hacían que un buen número de artistas del accionismo, teniendo la carne y el cuerpo como protagonista, encontrarán los rituales primitivos muy cercanos a sus intereses para expresar claves universales de comportamiento como las asociadas con los tránsitos del nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte (Van Gennep, 2013). Ana Mendieta, Gina Pane, Tania Bruguera, Marina Abramovic, Chris Burden, Prem Sarjo y otros *performers* convierten a sus cuerpos en escenario de representación. Los usan, experimentan con ellos hasta los límites socialmente establecidos e incluso, en ocasiones, más allá. La idea fundamental de este recorrido es poder acercarnos al olvido del Yo, que podemos denominar la disolución líquida de la identidad. Estos artistas se desnudan, se afean, se cortan la piel, ponen en peligro su vida, se caen al vacío, se automutilan, se hacen disparar, se besan hasta caer rendidos, meten sus manos en sangre animal, cometen delitos, se entierran, etc. Ahora bien, este vínculo

estrecho, esta hibridación, en los términos de nuestro trabajo, en la estructura antropológica entre el arte y el ritual ha sufrido tras la modernidad una experimentación casi frenética en torno a los límites. Se ha convertido al cuerpo en el laboratorio en el que poner a prueba el carácter informe de la cultura líquida. Pensemos en una experiencia social como la nuestra con las referencias poco perfiladas que convierte un buen número de comportamientos en rituales de iniciación hacia no se sabe qué. Ya no el cuerpo, sino la expresa materialidad de la carne, obra como instrumento sobre el que intervenir para anunciar el retorno del dolor, la caducidad, la indistinción de los géneros y la muerte.

Un Chris Burden disparado según el guion de una de sus *performances*, o crucificado a un Volkswagen en otra; la ritualidad sangrienta y sacrificial de los accionistas vieneses, pensemos en Herman Nitsch en los años sesenta y setenta; el intento de superar la desaparición de la divinidad y de sujetar el tiempo y la caducidad en los animales crucificados y sumergidos en formol por parte del artista británico Damien Hirst; la plastinación de cadáveres confiriéndoles posturas escultóricas por parte del médico-artista alemán Gunter von Hagens; la extrema delgadez, la anorexia vital y la constante automutilación de su cuerpo esquelético en el caso del fotógrafo y *performer* español David Nebreda; las deformaciones, la monstruosidad, los cadáveres decapitados, etc., del provocador fotógrafo Joel-Peter Witkin; y, de igual modo, las fotografías absolutamente transgresoras sobre la muerte, la corporalidad, la moralidad y la sexualidad establecida de Andrés Serrano, etc. En estos artistas, señalados como muestra entre otros, el cuerpo parece retornar a lo real (Foster, 2001); de algún modo, también, reclamando la negatividad de la parte maldita neutralizada por las múltiples formas de consenso y de alivio social. Al margen de la trasgresión, parece pronunciarse también una reapropiación humana del dolor a través de una estética de la llaga, de la herida y del contacto directo con los cadáveres y la muerte. El cuerpo acaba siendo entendido como única e insoslayable verdad intrínseca sobre la que actuar y sobre la que reinventarse frente a la uniformización de los

comportamientos. La espectacularización y la estetización de su presencia sacralizante parece estar arruinando involuntariamente el desgarrar ontológico de su propia inmanencia trascendente. De algún modo, pareciera que la nostalgia sacra de esta misma inmanencia de la corporalidad humana que se constituye trascendiendo reclamara de la propia dinámica y de los artistas una suerte de autosacrificio y expiación de culpa. De hecho, no son pocas las muestras en las que se reconoce este carácter expiatorio del arte actual.

El polémico *performer* Ron Athey autoproclama una modalidad de expiación crítica sobre la violencia social que acompaña a la intransigencia referida a su condición de homosexual y exheroinómano con VIH. En *Judas Cradle* (2005) se sienta sobre una versión de aquel instrumento piramidal de tortura mediante el cual se destrozaban progresivamente el ano y los genitales de la víctima al obligarle a sentarse sobre el pico de la pirámide. Sentado en esta "cuna de judas" adaptada, Athey repasa la historia de la tortura y la represión. Del mismo modo, en *Martyrs and Saints* (1992) ya había establecido un paralelismo entre el suplicio de los mártires cristianos y los enfermos de sida. En un momento de la pieza se detenía curando las heridas de un simbólico San Sebastián como ritual catártico en el que el mártir y su trasunto en el enfermo de sida son interpretados como una suerte de ofrecimiento sacrificial.

Artistas, tendencias, acciones, etc., se convierten, casi siempre a través de rituales corporales, en chivos expiatorios fisiológicos mediante los cuales se reflejan y proyectan las sujeciones y las frustraciones de una época sensibilista ebria de una inmanencia recursiva. Sin pretenderlo conscientemente la propia cultura contemporánea, en un tiempo de desconfianza, incertidumbre y decreimiento, habilita en sí misma la correspondiente válvula de escape para proyectar, intentar hacer visibles y neutralizar sus propios miedos y conseguir que los otros ámbitos de lo social permanezcan indemnes, en la medida de lo posible, tras esta expiación artística. Podríamos hacer nuestra, ya al final, las conclusiones de Anna Adell cuando dice: "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” (Adell, 2011: 7).

Terminamos ya, pero, precisamente por ello, no podemos dejar de encontrar otros modelos simbólicos que también nos remiten a otras modalidades de autosacrificio expiatorio. Hablamos de algunas interesantes expresiones angelicales de trascendencias que devienen inmanentes, que suelen pasar desapercibidas y que nos permitirán en otro momento evaluar las consecuencias de sus presencias devenidas sensibles no *a priori*, sino *a posteriori*.

El hiperrealismo escultórico del australiano Ron Mueck, por ejemplo, exige de nosotros habilitar adecuados espacios semánticos en el reflejo de todo lo que no somos al contemplarnos a nosotros mismos en todos sus trabajos. En ellos se produce un cierto retorno tímido del cuerpo, trágico también, a partir de la representación contradictoria, ambigua, asustada, resueltamente consciente, de la caducidad y la contingencia, de la vida, la muerte, la vejez, el nacimiento, la infancia, la adolescencia. Una de las obras de 1997, *Angel*, que nos ha propuesto Mueck es un hombre desnudo con alas (¿un ángel?) asomado con dudas a un espacio desconocido de sensibilidad nueva desde un inmenso taburete en el que se encuentra sentado con los codos apoyados en las rodillas y los puños cerrados sujetándole la cara. Nos sirve este trabajo para recordar que nuestro tiempo está instalado, más que nunca, en el carácter limítrofe, provisional y complejo en el que desde siempre han habitado los ángeles. Esta provisionalidad de la trascendencia dudando sobre si permanecer trascendente, silenciosa, *abscondita*, indiferente, sobre si instalarse o no en el mundo, es lo que hace que, ante una evocación matérica y espiritual de la sensibilidad, sean cada vez más los que se dejan caer de manera voluntaria, y no solo porque hayan sido expulsados. Nos permitimos atender a dos resultados de esta caída:

La primera, la que nos propusieron los artistas chinos Sun Yuan y Peng Yu, en 2008 con su obra también titulada *Angel*. Parecería que hubieran querido dar continuidad a la de Mueck. Se trata de una escultura de fibra de vidrio de un individuo con alas cubiertas de carne, cabello blanco y una piel atterradoramente realista que presenta detalles como arrugas y manchas solares. La peculiaridad de esta pieza es que con ella se nos invita a asistir a una dramática caída en la que este ser de la trascendencia mediadora se ha visto aplastado y deformado en el impacto por la dureza del suelo y del mundo material al que pretendía incorporarse; no sabemos en este caso si por haber sido expulsado.

La otra opción es la que nos presenta Win Wenders en su película *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, 1987). Nos narra cómo Damiel, el ángel que acompaña con serenidad el espíritu de los hombres, que intuye el sonido del viento, el rumor de las caricias y el sabor de las pasiones, decide desprenderse de su anemia y sangrar incorporándose para poder amar sin pureza y con todos los límites del mundo. En este caso, con su pesado abrigo, el ángel sí que consiguió hacerse carne para la vida en la voluntaria caída. La sensibilidad de su cuerpo no parecía querer arruinar su trascendencia, sino vincularla con la experiencia humana del amor y de la comunión.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, A. (2011): *El arte como expiación*, Madrid, Casimiro.
- AGUILAR GARCÍA, T. (2013): *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*, Madrid, Casimiro.
- CORTÉS, J. M. (1996): *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- FOSTER, H. (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
- HAN, B-Ch. (2020): *La desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder.
- LE BRETON, D. (2007): *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, México, La Cifra Editorial.
- MAFFESOLI, M. (2007): *El crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*, México-Madrid, Siglo XXI.
- RAMÍREZ, J. A. (2003): *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela.

- SALABERT, P. (2003): *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Barcelona, Laertes.
- (2004): *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, Murcia, CENDEAC.
- SEGOVIA, C. A. (2018): *La inmanencia de lo sagrado. Una crítica al idealismo religioso*, Córdoba, Almuzara.
- VAN GENNEP, A. (2013): *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza.