

EL ARTE DE LA CARROÑA
UNA ARQUEOLOGÍA ESTÉTICA
DEL ASCO

ALBERTO SANTAMARÍA

Real Sociedad

Menéndez



Pelayo

SANTANDER

Conferencia leída en la Real Sociedad Menéndez Pelayo el
día 17 Marzo de 2009

I.S.B.N.: 978-84-936065-6-5
Depósito Legal: SA-26-2011
Imprime: Imprenta Cervantina
Edita: Real Sociedad Menéndez Pelayo
<http://www.sociedadmenendezpelayo.es>
DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsm.40>

EL ARTE DE LA CARROÑA UNA ARQUEOLOGÍA ESTÉTICA DEL ASCO

l asco, como tema teórico o como objeto de reflexión, plantea una serie de problemas especiales, peculiares, que no surgen a la hora de abordar «seriamente» —y con calado filosófico— otros temas más apetecibles o asumibles, como pudiera ser el sexo, la belleza, la moral, la dignidad humana, el consenso, el diálogo, etc. Las ideas, los conceptos, robando palabras a Clément Rosset, funcionan en ocasiones como disfraces o dobleces de la realidad con el objetivo de enmascarar o, en su caso, de elevar grandilocuentemente la estricta *idiotéz* de lo real. Nada más difícil para el ser humano, pero, sobre todo, para el filósofo, que aceptar el principio de crueldad de la realidad. Para driblar lo real, afirma Rosset, se crean o se inventan dobles, pliegues, espejos retorcidos, mundos de las ideas, conceptos, ficciones de orden... Por lo tanto, dentro de ese círculo central de temas, íntimamente conectados, que van de la estética a la ética, con un orden militar y riguroso que llamamos sistema, no tiene cabida un fenómeno no sólo psicológico o biológico, sino también estético y filosófico en general, como es el de *lo asqueroso*. De algún modo, como veremos, este tema cae en lo que magistralmente F. Schlegel definió como categoría del *casi*. Escribió: «Con cierto disgusto, en el árbol genealógico de los conceptos originarios elaborado por Kant echo en falta la categoría del «casi», una categoría que con toda seguridad ha tenido tanta influencia y ha echado a perder tantas cosas en la literatura, y en el mundo en general, como cualquier otra categoría. En el espíritu de quienes son por naturaleza escépticos dicha categoría llega a impregnar por completo el resto de conceptos e intuiciones». El asco se dibuja en el horizonte filosófico como un tema fronterizo, o mejor dicho, como un tema «casi» perceptible pero nunca visualizado realmente desde la teoría.

El asco, por lo tanto, parece quedar así fuera de lo que sue-

len llamarse «temas serios», o académicos, y en el caso de ser tratado no deja de serlo como una efímera referencia. Y es que el asco, lo asqueroso, parece no poder esgrimirse, en sí mismo, como tema de cariz filosófico. Tratar de poner en escena el asco a través de un discurso estilizado, mediante una construcción arquitectónica eficiente, nos llevaría, si hemos de ser honestos, al marco de la fisiología o de la estomatología en general, donde se nos dice exactamente qué es el asco y cuál es su mecanismo. Entonces se nos diría que el asco es «la alteración del estómago causada por la repugnancia que se tiene a alguna cosa que incita a vómito» el asco es despreciable pero mantenemos, curiosamente, como patología, la enfermedad de Huntington. El enfermo de Huntington ni siente asco por nada, ni identifica las expresiones de asco. El asco es algo despreciable, nadie desea el asco, pero, de un modo fascinante, no sentir asco es una enfermedad. Es decir, el asco nos constituye, y alguien si la posibilidad de sentir e identificar el asco es un enfermo. Creo que en esta definición médica nos sentimos identificados todos. Aunque, ¿qué causa esa repugnancia? ¿Qué peculiaridad contiene esa cosa que incita a vómito? ¿Hay una posible objetividad del asco? Y más importante ahora, ¿de qué manera nos pone *en conexión* con el objeto ese fenómeno de la sensibilidad que llamamos asco? ¿por qué resulta tan fácil tratar el tema de lo bello y agradable y tan difícil tratar un tema existente en igual medida como es el de lo desagradable, el asco? Sabemos que existe lo agradable y lo bello porque reconocemos en ello mismo la posibilidad de lo feo y de lo asqueroso. Dicho de otro modo, estamos más cerca de lo asqueroso que de lo bello y agradable, entonces ¿por qué lo rechazamos estética y filosóficamente? Ante el cuerpo, sede de miles de simbolismos, rechazamos su radical sentido de putrefacción, de corrupción, de ser perverso y asqueroso. Trataremos, por tanto, de ver el *asco* en la medida de lo posible no como tema unívoco, cerrado en una linealidad de causas y efectos como haría el médico. Trataremos de situar el asco, lo asqueroso, en un marco general de reflexión estética, entendida ésta como una teoría general de la sensibilidad. Lo asqueroso, y recalco la importancia del artículo *lo*, denota a nivel estético una fuga de elementos difíciles de apresar. Por ello, mostraré frag-

mentariamente una serie de ideas sobre el tema.

Como ustedes saben es a mediados del siglo XVIII cuando se desarrolla esa nueva disciplina filosófica conocida como estética, y lo hace de la mano de Baumgarten quien en 1750 publica su *Estética*. Baumgarten sitúa la estética como *ciencia inferior*, dentro del más amplio sistema de las ciencias. Siendo Baumgarten un racionalista discípulo del racionalismo de Christian Wolff, no podía situar más que como ciencia inferior a la estética en tanto que se trata de una *ciencia de lo sensible* centrada en la recepción y acción de los sentidos. Sin embargo, paulatinamente, se irá ocupando la estética del estudio concreto de lo bello y su sentimiento, más allá de la mera formalidad retórica. Siguiendo una concreta estela platónica lo bello se convertirá en el tema central de la nueva disciplina. Comienzan así a florecer las reflexiones sobre la belleza estableciéndose un vínculo directo entre lo bello, lo bueno y lo verdadero. Lo feo, lo asqueroso, lo repugnante quedaba del lado del error, de lo falso, de la maldad, o de la simple inexistencia, como veremos.

Con anterioridad a la reflexión filosófica, un lugar propicio para el asco (y para la clásica relación fealdad igual a maldad o estupidez), tal y como lo veremos reflejado en ejemplos posteriores, es el caso de la *Iliada* de Homero. Entre los diversos personajes y situaciones sanguinarias que se mueven por las escenas y que sería fácil destacar, nos quedamos con el personaje asqueroso por excelencia, aquel que es definido por Homero como el hombre más feo que luchó en la guerra de Troya: Tersites. Tersites, hijo de Agrio y guerrero aqueo fue descrito con detalle por Homero en el libro II de la *Iliada*. Era el único, según Homero, que hablaba con los reyes utilizando palabras soeces y desmedidas. Además, su descripción física no tiene desperdicio: «Era el hombre más feo llegado al pie de Troya: era patizambo y cojo de una pierna; tenía ambos hombros encorvados y contraídos sobre el pecho; y por arriba tenía cabeza picuda y encima una rala pelusa florecaba. Era el más asqueroso sobre todo para Aquiles y para Ulises». No sólo hasta ahí llega su asquerosidad. De acuerdo con poetas posteriores, extrajo los ojos del cadáver de Pentesilea, la reina de las Amazonas, a quien había matado Aquiles, y no contento con ello se burló de la pena que

aqué sentía por ella, por lo que Aquiles terminó matándole.

En Platón, teniendo presente una tradición cultural donde Homero era el eje de enseñanzas y aprendizajes, había ya una necesidad de ahuyentar el asco, es decir, lo asqueroso, de la reflexión filosófica, en tanto que algo intrínseco a la cárcel del cuerpo. Es decir, Platón en su intención de desdoblar la realidad, de esconder el *principio de crueldad* de lo real, dribla el tema del asco. Si nos fijamos en ese texto inaugural que es el *Parménides* de Platón encontramos ya directamente el tema de lo asqueroso o, mejor dicho, encontramos el modo de esquivar o de dilapidar el tema, de un modo claramente eficiente. En ese diálogo el venerable Parménides critica la teoría platónica de las Ideas, expuesta por un Sócrates joven y un tanto inexperto; la crítica destaca las dificultades para explicar las relaciones entre las Ideas y los objetos particulares sensibles. Este diálogo, como es sabido, mantiene varios frentes abiertos: el tema de la forma, de la unidad, de las ideas, etc. En concreto, el diálogo entre un joven llamado Sócrates y el ya viejo y sabio Parménides se concentra en torno a las formas separadas, al *eidos*. Es de sobra conocida la posición platónica. Sócrates defiende la idea de que hay una relación entre las cosas y las formas (eidos) que consiste en que las cosas concretas, cotidianas, toman parte, participan, de esas formas separadas y reciben de ellas los nombres y las propiedades que poseen. Ahora bien, de ser esto así (tan fácil, feliz y perfecto), siguiendo esta línea y tirando del hilo, cuestiona al instante lo siguiente el viejo Parménides: «en lo que concierne a estas otras cosas que podrían parecer ridículas, tales como pelo, barro, basura, y cualquier otra de lo más despreciable... ¿también dudas si debe admitirse, de cada una de ellas, una Forma (eidos) separada y que sea diferente de esas que están ahí, al alcance de la mano?». Parménides se ha percatado a la perfección del asunto. No cabe duda que de defender esto la estructura socrático-platónica podría debilitarse, pero en igual medida de no defenderlo caería en una gruesa contradicción. Dicho de otra forma: ¿Puede existir la basura ideal, la Forma de lo asqueroso? Sócrates responde así: «figurarse que hay de ellas una Forma sería en extremo absurdo». Así zanja el tema Sócrates frente a un asombrado Parménides. Es decir, es absurdo suponer la existen-

cia de esas imperfecciones en el mundo de las ideas. Y ya está. Así se deja a un lado el tema, fuera de los límites teóricos. En el diálogo platónico, la pregunta de Parménides queda fuera del territorio filosófico, no cabe en el centro de la reflexión. La consideración filosófica de ese aparte, de ese imaginario primero del asco que incluye «pelo, barro, basura», es abandonada. El tema entonces comienza a diluirse filosóficamente y no volverá a aparecer con una cierta solidez o al menos interés hasta el surgimiento de la estética como disciplina. Sin embargo, como es sabido, Aristóteles lo traslada a su *Poética*, si bien no como tema filosófico sí como límite (así aparecerá en buena parte de la historia) de lo artístico. ¿Es posible disfrutar ante lo desagradable? Escribe: «vemos seres que ofrecen al natural un aspecto lamentable, pero disfrutamos ante la contemplación de sus imágenes exactamente representadas, como es el caso de figuras de las bestias más desagradables y de cadáveres». Los cadáveres, como veremos, serán un motivo recurrente en esto del asco. Pero tomemos de cerca la afirmación de Aristóteles. Lo que nos dice exactamente es que la exacta representación es lo que produce el placer en el que observa. No es el objeto representado sino su minuciosidad técnica. Sin embargo, no sólo es la exacta representación de lo asqueroso lo que produce placer, más allá de *lo* asqueroso, sino que Aristóteles exige una transformación mediante el uso del razón. No es la contemplación por la contemplación misma, es decir, estética. «En efecto, hay placer ante la contemplación de imágenes, porque ocurre que ante su contemplación aprenden y razonan qué es cada cosa», es decir, la representación sería algo así como acudir a una clase de anatomía y disección; una especie de modelo educativo, tal y como señalase E. Havelock. Posteriormente, por ejemplo, Demetrio en su *Sobre el estilo* volverá sobre el tema y hablará de lo que denomina «estilo desagradable». Un estilo al que dedica apenas unas líneas y del que afirma que es un estilo defectuoso que se da cuando se dicen «públicamente cosas vergonzosas y que no se debían pronunciar». Y pone el ejemplo de la descripción que un tribunal hizo de la vida de la prostituta Timandra. Y añade: «La composición es desagradable si aparece como algo desordenado». Lo desagradable, por lo tanto, parecía tener su tema (la ba-

sura, los dadáveres, las prostitutas...) y su técnica (el desorden).

El asco y el cuerpo siempre han estado en vínculo directo. El pelo, decía Parménides, pero sobre todo será el excremento y el cadáver. El cadáver sobre todo representará el imaginario del asco por muy diversos motivos, pero fundamentalmente por el hecho de que representa y simboliza nuestro destino irremediable. Como extensión de esta idea, durante la Edad Media, por ejemplo, el caso clave y paradigmático será un habitante del umbral entre la vida y la muerte. La máxima representación de lo asqueroso: el leproso, un *cadáver viviente*. Su aspecto era terrible, pero su olor era aún peor. Su carne se iba paulatinamente pudriendo. Los leprosos fueron considerados los seres más contaminantes, es decir, los más asquerosos. El problema de lo asqueroso de este cadáver viviente llegó hasta el mismo sistema jurídico. Existían diferentes normativas como la obligación que tenían los leprosos, por ejemplo, de mantenerse a favor del viento con respecto a aquellos con quienes hablaban. Se les prohibía ir por caminos estrechos para que los demás no se vieran obligados a tener que pasar muy cerca de ellos. No se les permitía tocar a los niños o darles algo y se les privaba de cualquier compañía que no fuera la de otros leprosos. Un jurista inglés llamado Bracton, que escribía durante el siglo XIII, señalaba que a un leproso se le podía privar de su herencia si «es tan deforme que verlo resulte insoportable», es decir, que alcance un grado tal de repulsión estética que haga imposible su presencia ante los demás. Su aspecto grotesco y el hedor de su carne putrefacta provocaba que los leprosos fueran asquerosos y horrendos, anormales como los cadáveres. Se trataba de muertos vivientes y, de hecho, se les apartaba ritualmente de la comunidad con una ceremonia que imitaba el rito utilizado para los muertos. Sin embargo, como seguían siendo capaces de caminar, se les obligaba a avisar de su presencia con la correspondiente campana que colgaba de sus cuellos.

El asco, sin duda, se asocia a este cuerpo pútrido, a este cadáver. Mario Perniola, en *El arte y su sombra*, recordaba en este punto a Kolnai, quien al reflexionar sobre lo asqueroso, escribía: «lo asqueroso por excelencia es el cadáver [de nuevo la asocia-

ción asco-cadáver que más tarde atenderemos], máxima manifestación de la putrefacción, de la descomposición, del paso de la vida a la muerte; es algo que nos resulta extremadamente próximo porque representa el único destino absolutamente cierto de nuestro cuerpo».

San Agustín ya había hecho hincapié en ello. En el libro X de sus *Confesiones* elabora San Agustín, entre otras cosas, el marco de castigo para la mirada que se deja atrapar por lo mirado, la imposibilidad de resistirse al objeto más bajo e inmundado. Afirma el santo: «Ciertamente me ordenas que me contenga respecto a la concupiscencia de la carne y de los ojos, y también respecto a la ambición». Como ha estudiado Félix Duque, aquí el concepto clave es el de *continencia*: contener algo es evitar que se escape, que fluya manteniéndolo dentro de unos límites. Por ello, el pecado se relaciona con lo *derramado*, que habrá que vincular directamente con el asco. Pecado significa así derramamiento de las pulsiones, de los instintos, de todo lo naturalmente viscoso que fluye de nuestro cuerpo. Ahora bien, la gula, la pasión sexual, la ambición incluso... todo ello es pecaminoso pero hasta cierto punto excusable, dice Agustín, ya que poseen un grado diferente en tanto que son necesidades. En todos estos casos hay secreción de flujos y peligro de incontinencia. Sin embargo, el elemento clave y no perdonable del pecado lo sitúa Agustín en la llamada «concupiscencia de los ojos». Así hablará del gusto de «contemplar inmundicias», de la atracción de lo desagradable. Pero ¿cuál es el ejemplo de mayor concupiscencia visual para San Agustín? Y, aquí, aparece el tema clave, el objeto central de casi todas las filosofías del asco. El mayor grado de pecado y de concupiscencia visual será la contemplación de «un cadáver destrozado». La concupiscencia visual se alía con el asco en esta imagen que, como veremos, irá sucesivamente apareciendo, hasta convertirse en objeto artístico. El ojo que contempla este cadáver, esta imagen, dice Agustín, «se empapa de sangre».

Durante la Edad Media, a pesar de las afirmaciones agustinianas, comienza una extraña fetichización del cuerpo y por lo tanto de lo asqueroso como medio de trascendencia, y tránsito hacia Dios. Parece darse una transmutación sustancial del fenó-

meno del asco. El cuerpo, descompuesto o magullado, o por el contrario intacto y sin estigmas, fascinaba a los santos y las santas, exaltados por la anormalidad. Para el cristianismo hacer del cuerpo centro de tormentos, creando por ello todo un imaginario del asco, era la mejor manera de trascender esa pura materialidad cárnica. Esta relación particular con la carne se debe al hecho de que el cristianismo es la única religión en la que Dios se encarnó en un cuerpo humano a fin de vivir y de morir y de sufrir como hombre y como víctima. Podríamos recordar varios y diferentes casos, como la fetichización del cuerpo de Luis IX, hacia 1270, que se hizo hervir en vino tinto para mejor ser despedazado o de Santa Catalina de Siena, en el siglo XIV, quien afirmaba comunicarse con Cristo cada vez que se deleitaba con el pus de alguna cancerosa. Las santas nutren claramente el imaginario del asco. Para no atormentarles demasiado con detalles, hablaremos de Margarita María Alacoque. Santa Margarita María Alacoque, ya en el siglo XVII, afirmaba ser tan delicada que la menor suciedad le revolvía el estómago. Sin embargo, cuando Jesús, en uno de sus arrebatos místicos, la llamó al orden, para limpiar el vómito de una enferma no se le ocurrió otra cosa que convertirlo en alimento. En otra ocasión se introdujo en la boca excrementos de una disintérica (y que desde entonces sería su alimento diario) y subrayó que aquel contacto suscitaba en ella una visión de Cristo que la mantenía con los labios pegados a su herida: «Si tuviera mil cuerpos, mil amores, mil vidas, los inmolaría por seros sometida». Dicho de otro modo, quienes querían acceder a la verdadera santidad debían metamorfosearse en víctimas consintientes de los tormentos de la carne: vivir sin alimento, sin evacuación, sin sueño... o todo lo contrario. Es decir, una cultura del exceso estrechamente emparentada con el asco.

Filosóficamente hablando el tema va diluyéndose, y no será hasta el siglo XVIII, el siglo del gusto, con el surgimiento de la estética, cuando el asunto vuelva a aparecer de un modo más o menos visible. Podríamos pensar en personajes como el Marqués de Sade. Sin embargo el Marqués de Sade no desarrolla una filosofía del asco propiamente dicha, sino, más bien, una reflexión

sobre las fronteras del gusto. Prueba de ello, de ese límite de lo perverso, es *Ciento veinte jornadas de Sodoma*. E igualmente el imprescindible *Sobrino de Rameau* de Diderot es muestra también de cómo un ser despreciable es capaz de la mayor finura de gusto, y despreciar toda concesión a la belleza. Se rompen, entonces, las fronteras entre ética y estética. Este podría ser un buen ejemplo. Sin embargo, nos fijaremos y nos centraremos en las palabras de un filósofo capital del periodo ilustrado, Kant. ¿Puede el immaculado Kant relacionarse con el asco? Aunque, como vio Lacan, la relación Kant-Sade abre perspectivas interesantes, nosotros nos centraremos estrictamente en Kant.

La recién inaugurada disciplina estética se enfrentará en el siglo XVIII, partiendo del surgimiento de la figura del espectador, a cuestiones acerca de la belleza, el paisaje, la naturaleza, la sensibilidad, etc. Sin embargo, una pregunta quedaba en el aire: ¿es posible que una obra de arte sea asquerosa? ¿Algo que provoque asco puede ser considerado arte? ¿Puede representarse? Dicho de otra forma ¿es el asco un criterio estético? Sería Kant el primero en vislumbrar de un modo sistemático el peligro que el *asco* implicaba dentro de la esfera estética y, en concreto, para el marco general del arte. El asco podría desestabilizar todo el sistema. El asco se muestra como concepto que destruye — ésa es la palabra— toda barrera creativa, desbordando así las posibilidades tanto del espectador como del llamado por Kant *genio creativo*. Vayamos entonces a Kant. En la *Crítica del juicio*, en el año 1790, escribe Kant:

El arte bello muestra precisamente su eminencia en que describe bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o displacientes. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las cosas de esta índole pueden ser descritas, como males, muy bellamente e incluso representadas en pinturas; sólo una especie de fealdad no puede ser representada en conformidad con la naturaleza sin echar por tierra toda complacencia estética y, con ello la belleza artística: es la fealdad que inspira *asco*. En efecto, debido a que en esta extraña sensación, que descansa en la imaginación neta, el objeto es representado, por decirlo así, como si se impusiera al goce, contra lo cual no obstante, nos debatimos con violencia, la representación artística del objeto no se distingue ya en

nuestra sensación de la naturaleza misma de ese objeto, y es entonces imposible que ésa fuera tenida por bella.

Sólo una especie de fealdad aquella que inspira *asco*, es el límite, la ruptura del efecto estético, es decir, el límite de lo artístico. Se puede representar artísticamente una guerra, su violencia, a través de sus ideas, de la heroicidad del guerrero (y ejemplos, desde Homero, hay incontables), pero no, por ejemplo, a través de la mutilación encarnizada, por la sangre o por el cuerpo desmembrado o por el rostro desfigurado. El asco no puede ser arte porque no representa. El arte, recordemos, debía ser la sensibilización de ideas morales, el arte debía representar esas ideas. Sin embargo, para Kant, el asco suponía la destrucción precisa y exacta de cualquier marco estético, en tanto que el asco *presenta* sin mediación alguna. Kant no añade más, ésta es su única referencia al tema, pero en esa alusión hace referencia a algo importante y tajante: la naturaleza irrepresentable del asco. Esto es: el asco no representa nada más allá de ser un objeto asqueroso. El asco, por lo tanto, como sucedía en la visión aristotélica es driblado, es menospreciado, algo que no merece aprecio alguno, a pesar de ser parte elemental de la experiencia humana. La arcada —como dirá Baudelaire— no deja de ser una forma sentir el mundo, como el asombro ante la belleza. Pero ¿Por qué reacciona así Kant? Es sencillo. Si leemos la *Crítica del juicio* observaremos una sólida construcción estética donde comprobamos una cerrada y precisa analítica de lo bello y de lo sublime, donde el espectador sufre un placer desinteresado, en la misma medida en la que es consciente de la distancia entre el sujeto y el objeto para que se dé, efectivamente, el sentimiento y el placer estético. Sin embargo, como deja claro Kant, el asco imposibilita el efecto estético y, por extensión, la pura acción creativa. Por eso tiene tanto miedo Kant al tema, por eso le cuesta tanto tragar la raspa de este pescado. El asco rompe el efecto de necesaria distancia del sujeto con respecto al objeto. Esa *distancia* en la que ha insistido hasta el hartazgo como eje de la experiencia estética, sobre todo de lo sublime (algo que ha recogido de Edmund Burke, al que cita muy distraidamente). En el asco el sujeto acaba por sucumbir en el objeto, dentro de él, y por tan-

to, hace imposible toda experiencia. El asco nos lanza directamente a la arcada, al desasosiego, al vómito. Eugenio Trías, al analizar este fragmento de Kant, hablará, en este sentido, de una inmediata *oralidad del asco*. Dicho de otro modo: el objeto que suscita asco —lo asqueroso— se impone al goce (y a cualquier forma de representación artística). E imposibilita además —evidentemente— la base del arte, cuyo destino capital era la sensibilización de ideas morales. Por ello, el problema del asco para Kant, y en principio para la teoría estética, es que el asco no puede entrar en el interior del sistema de la representación por el hecho de que no permite un placer estético. Dicho de otro modo: el asco no representa, sino que lo asqueroso se presenta directa y fisiológicamente, sin mediación de una idea. Y no permite esa representación ni ese placer estético porque el sujeto y el objeto, el yo y el no-yo-asqueroso, se funden, digámoslo así, en una *arcada*. El asco, por lo tanto, no tenía cabida alguna en el origen de la estética como disciplina, fundada en la idea de un objeto que produce placer, a una distancia y desinterés determinados. Ahora bien, lo asqueroso necesita de un espectador. Esto es importante. Hemos de observar que Kant analiza el tema desde la óptica del que podemos denominar *espectador*, una figura de corta vida en aquel momento. El asco, según la versión kantiana, es un «extraño placer» que descansa en la «imaginación neta» y que tiene la peculiaridad de hacer indiscernibles, en la sensación, la naturaleza del objeto de la representación misma. El asco como efecto imposibilita la distancia necesaria para darse la formación estética. El asco es *directamente* —ésta es la palabra— sentido. La mediación entre el sujeto y el objeto se torna, esencialmente, corporal. No hay posibilidad de reflexión, no hay posibilidad, como en lo sublime o en lo informe, de una insinuación de ideas de la razón. No hay distancia en el asco; no place desinteresadamente, como exigía Kant, ya que nuestro cuerpo es directamente afectado, es decir, forma parte del efecto. Lo asqueroso, como decíamos, desborda el goce, lo imposibilita dado que hace reaccionar al cuerpo sin posibilidad de mediación racional; destruyendo igualmente la posibilidad de una elevación moral, por lo tanto, destruyendo lo que llamamos arte.

Como señalábamos antes, observamos que Kant, a lo largo de la *Crítica del juicio*, hace hincapié en una figura, de no muy larga vida en la época, como es el *spectare*, es decir, el espectador, lo que se llamaba entonces «el hombre de gusto». El asco hace saltar por los aires esta nueva figura —muy anterior al *flanêur* baudeleriano— en tanto que sustentador del goce y, por tanto, deja manco el efecto estético. Recordemos que Kant definía lo bello como aquello que place desinteresadamente, introduciendo en esta definición al propio espectador como parte necesaria del efecto.

Aunque la referencia al asco sea mínima y, como siempre, oportunamente driblada en el esquema kantiano, puede ser el punto de inflexión para una posterior comprensión abierta del desarrollo estético. Por lo tanto, antes de abordar el paradigma de superación no desde la filosofía sino desde la poesía de este límite del asco, leeremos atentamente el texto de Kant. Podemos vertebrar el texto entres ejes. En primer lugar, *el asco no permite la bella representación de una cosa*. Kant establece una clara diferenciación entre la belleza natural y lo que, comúnmente, llamamos belleza artística. Kant definía lo bello como lo que sin conceptos, y sin mediación del interés, place universalmente (el conocido *sensus communis* estético). Teniendo presente esta definición dentro del concepto de belleza habría que hacer una doble distinción: por un lado diferenciar lo bello de lo agradable (donde hay un interés directo por el objeto agradable) y por otro lado distinguir entre una *cosa bella* (es decir, la belleza natural) y la *bella representación* de una cosa, que no tiene porque ser una cosa bella tal cual. La enfermedad o la guerra, desde el punto de vista de la contemplación de la naturaleza son displacientes, esto es, feas; pero desde el punto de vista del enjuiciamiento artístico, no son ellas mismas sino su representación lo que debe ser juzgado bello o no. El asco, como tal, es irrepresentable porque carece del factor insinuador de ideas morales que Kant exigía a toda representación. De otra forma, descubrimos o intuimos que el opuesto al asco no es lo bello sino lo agradable. Y estos es capital.

En segundo lugar, apuntaba Kant, que *el asco es una sensación, un placer difuso que descansa en una imaginación neta*. Pa-

ra el estudioso kantiano esta afirmación tendría mucha enjundia. En Kant tenemos la idea de lo que llama imaginación reproductiva mediante la cual es posible la creación de imágenes artísticas. Es la imaginación que evoca y da forma a los objetos después enjuiciarlos como arte. Sin embargo, el asco descansa en una imaginación neta, esto es, una imaginación incapaz de representar porque está sometida al objeto, no hay una distancia. El objeto satura al sujeto. La sensación objetiva somete, plenamente, al sentimiento. El artista y el espectador se sienten atrapados por el asco y su imaginación es incapaz de desvincularse del objeto.

Y en tercer lugar, *en el asco, la representación artística del objeto no se distingue ya, en nuestra sensación, de la naturaleza misma del objeto*. Dicho de otro modo: el objeto que suscita asco, *lo asqueroso*, se impone al goce (y cualquier forma de representación artística), haciéndose presente como tal en la representación. El problema del asco para Kant, y en principio para la teoría estética es que el asco no puede entrar dentro del canon o sistema de la representación dado que no permite un placer estético, carece de plena capacidad de representación. De esta forma dribla, como Platón, el tema: el asco rompe la armonía.

En definitiva, para una teoría estética como la kantiana, que hace de la aprehensión de lo bello el resultado de un constructo representacional, lo asqueroso debe ser necesariamente algo *perverso*, algo que perturba y pervierte el orden o el estado de cosas y, en este sentido, *a-estético*. La bella representación de una fruta, apetecible, o la bella descripción poética de una urna griega, no resistiría jamás la confrontación con su materialidad putrefacta, agusanada y maloliente. Es decir, la belleza de la naturaleza no puede consentir que la naturaleza misma, como un virus, se inmiscuya en ella.

No cabe duda de que lo que pretende Kant es encauzar el modelo de hombre de gusto, cerrar en banda, abortar los diferentes modelos y vías que el fenómeno del asco, o mejor dicho, el llamado «mal gusto», habría ya desde el interior de la conciencia ilustrada. Diderot y su *Rameau* o el Marqués de Sade y sus perversiones, son espacios que quizá, paulatinamente, se les

escapan de las manos a los ilustrados, obsesionados por el orden racional.

El virus —sin embargo— comienza entonces a actuar. El paso hacia el siglo XIX lleva consigo el veneno. Es entonces cuando comienza a verse, leerse, e incluso olerse, que la planificación ilustrada hace aguas. Al estricto planetamiento ilustrado responderá el romanticismo y el postromanticismo con la intención de abrir grietas hacia lo irreal, en la chata pared del racionalismo dogmático, hacia lo otro, y, sobre todo, en casos como los de Jean Paul o Friedrich Schlegel, hacia el humor y hacia la ironía. Pero ¿y el asco? Antes de llegar al autor que me gustaría situar como central en la inversión kantiana del asco, es necesario atravesar, aunque sea tímidamente, el puente Hegel.

Hagamos un paréntesis para acercarnos a la interpretación hegeliana. El fin del arte hegeliano, que hace referencia al fin de una forma de arte elevada, está detrás, creo, de la inversión de la estética. Hegel, en sus lecciones de estética aborda sobre manera el tema desde lo que denomina *la prosa del mundo*. El arte ha abandonado su misión para volcarse sobre lo prosaico, y por ello se da la disolución del arte en el arte romántico, que abandona su misión trascendente para entregarse a lo más bajo, a lo que denomina lo cotidiano en su cotidianidad.

Para Hegel el ejemplo claro se observa en la novela y en el arte pictórico holandés. La novela tiene por objeto a un caballero, el cual, sin embargo, no se propone fines fantásticos sino fines vulgares de la vida común. Y ¿cuáles son esos fines vulgares? Leamos a Hegel y su noción del fin del aventurismo:

Casarse con una muchacha es un fin vulgar, y sólo se convierte en fantástico mediante la vuelta de tuerca de la fantasía, que se lo representa como algo completamente infinito, inconmensurable. Surgen dificultades: policía, padres, Estado, la desgracia de que haya leyes, todas esas barreras con las que combate el caballero [...]. Esta lucha contiene su verdadero significado por el otro lado, el hecho de que se trata de *años de aprendizaje*, tal como lo expresa Goethe. Al final de esos años de aprendizaje es cuando el héroe ha aprendido a fondo, de modo que ha alcanzado el fin propuesto. El héroe de novela ha conquistado a la doncella, ésta es ya su esposa y

él un hombre como otro cualquiera. Obtiene un empleo o administra sus bienes; antes el mundo le parecía un *philisterium*, ahora él mismo se convierte en un filisteo más. Su esposa puede ser una mujer bella y bondadosa, pero mirándola bien es como las demás. Se inmiscuye el gobierno de la casa y ahí la novela se interrumpe, llegan los niños y la gran modorra [*Katzenjammer*]. Por tanto, la novela es una corrección de lo fantástico.

Esta *corrección* (que esconde aquí un claro carácter negativo) *de lo fantástico*, es la disolución, el fin del arte propiamente dicho, del arte elevado a favor de un arte prosaico como el de los románticos, que se da en el proceso de conversión de las novelas de caballerías en novelas de aprendizaje (donde hay un final de aprendizaje, he ahí quizá el problema), deriva en el fin del llamado por Hegel *aventurismo*, de la gesta y de la fantasía.

Justo desde este momento nos hablará Hegel de la disolución del arte romántico a través de lo prosaico y de lo subjetivo. Se referirá Hegel a la «desintegración del arte bajo la última desintegración de lo subjetivo y objetivo». Es decir, y aquí está el escozor de Hegel, que «los objetos se convierten como tales, como objetos prosaicos, en objetos del arte, y lo subjetivo del espíritu y del ánimo asume la forma artística». Hegel no se siente a gusto. Afirma: «Surge aquí la dificultad de decir lo que son obras de arte». Está claro que esto le interesa a Hegel, o, por lo menos, le inquieta. Más adelante señala que si «se concibe conforme al modo del arte la vida cotidiana en su cotidianidad, ¿son esto obras de arte?». ¿Puede un objeto cotidiano cualquiera, o el hecho más nimio, más asqueroso, transformarse en *objeto artístico*? A Hegel le cuesta tragar esto. Así que, tras dudar de su estatus ético, sigue adelante: «Debe decirse que son obras de arte, pues, en sentido abstracto, general bajo esto cabe todo posible particular. Pero si hablamos del arte en sentido filosófico, debe sin duda, exigirse contenido, material, idea interna y, además de ello, que el contenido peculiar sea algo verdadero, substancial en y para sí».

Una vez realizada esta separación entre *obras de arte y arte en sentido filosófico* Hegel se introduce en su desarrollo, que no es otro que la disolución del arte en arte romántico. Según el filó-

sofo, el hecho de que se dé valor a lo *prosaico* «yace en el carácter de lo romántico». Lo romántico tiene, según Hegel, un *carácter* y dicho carácter supone *una liberación*, «libera el respecto sometido al ideal», así en el arte, «se atienden las condiciones bajas de la existencia exterior». Éste es el problema, el problema para Hegel, claro. E insiste en ello «cuando los temas de la vida prosaica se convierten en objetos de arte, el círculo del arte se extiende hasta el infinito». Pero en esta extensión reside, quizá, el problema dado que acabará por perder su sentido. «Pero cuando el arte trata los temas más comunes, desde escenas de la vida cotidiana hasta bodas campesinas, el círculo se amplía», afirma Hegel. Y ¿qué puede interesar de este círculo que se amplía? Poca cosa. «En esto no puede admirarse otra cosa que el talento subjetivo del artista». Y ¿qué es eso que se puede admirar de los artistas? Únicamente, por ejemplo, que «diferenciaron nítidamente los matices de la ropa, si se trata de seda o lino. Fijaron estéticamente lo efímero. Es regocijante en todo caso observar la destreza, el talento observador del pintor». Hasta aquí llega, más o menos, la tolerancia de Hegel. Es decir, aunque el tema sea vulgar —no llega a decir asqueroso, eso ya sería demasiado—, es posible hallar algún tipo de talento, fundamentalmente a nivel compositivo.

Sin duda, el asco, el sentir *lo asqueroso* como propio, se vincula directamente con los sentidos. Es un fenómeno vinculado directamente con la corporalidad. El asco se relaciona siempre con el cuerpo y, fundamentalmente, con el cuerpo *del otro*. Por ello decimos que se trata de una relación con el cuerpo, con lo carnal, con los sentidos. Así, todo lo relativo al asco se encuentra en una clara relación dialéctica dentro/fuera, es decir, de límites, de flujos. El excremento, la piel, la sangre, el semen, el pelo, las uñas, son modos que activan plenamente el asco. Forman parte de un imaginario, muy personal, que intuía sabiamente Parménides en el diálogo señalado. No cabe duda de que nuestros sentidos no pueden permanecer ilesos ante ese imaginario. Es más, todo lo relacionado con lo que produce asco, con lo asqueroso que representa el cuerpo de *los otros*, produce un profundo sentido contaminante que ya viene de antiguo. El ima-

ginario de lo asqueroso apenas ha variado; en líneas generales lo que produce asco tiene una marcada ahistoricidad. También podríamos decir que hay ascos nuevos bajo envoltorios viejos. García Cortés lo expone así: «El temor al cuerpo mutilado, a la transgresión de las fronteras corporales (interior-exterior) es clásico. Vivimos en una situación en la que la integridad física y psíquica del ser humano está continuamente en entredicho. A los monstruos que nacen se unen, entonces, los que la sociedad fabrica (guerra, accidentes, crueldad, psicosis...). La unidad del ser humano se rompe y se instituye el desorden, el caos, lo impuro». Y lo impuro precisamente —la impureza— hace referencia al imaginario del cuerpo. Continúa García Cortés: «Todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, que atraviesa unas fronteras (cualesquiera de sus orificios), que signifique restos corporales (de piel, uñas, pelo...), que brote de él (esputos, sangre, leche, semen, excrementos...) tiene el calificativo de altamente peligroso, de impuro, contaminante. Siendo la contaminación más peligrosa la que se produce cuando algo que ha emergido del cuerpo, vuelve a él». Por su parte, Julia Kristeva, limita esta idea de impureza propia de lo corporal y sostiene que «los objetos más contaminantes pertenecen, esquemáticamente, a dos tipos: los que tienen carácter de excrementos y los menstruales. Ni las lágrimas ni el esperma, aunque pertenecen a los límites del cuerpo, tienen valor contaminante». Esto, sin embargo, daría para discutir largamente.

Entre los estudios más importantes sobre el asco se sitúa el texto que en la década de 1920 publica Kolnai bajo el título «El asco», que publicaría la Revista de Occidente en 1929. Desde una perspectiva fenomenológica aborda Kolnai el fenómeno del asco, tratando de estudiar «la esencia, significación, intención del asco y, al mismo tiempo, la ley de conexión de su ámbito objetivo». Establece un paralelismo entre el asco y el miedo, ambas «reacciones defensivas», al igual que lo son el odio o la censura, sin embargo establece una serie de diferencias. El asco, según Kolnai, hace referencia a lo orgánico, como hemos visto, y no a lo inorgánico, a diferencia del miedo o la censura, que no poseen esta determinación negativa. Una característica señalada por el autor es importante para nuestro propósito: la de la in-

mediatez y la originariedad. Escribe Kolnai: «Aunque más fuertemente intencional que la ira, es ciertamente el asco, al mismo tiempo, más originario que ésta, pues concierne más a la determinación de circunstancias. El asco es más inmediato y más sensible que el horror, incluso el horror físico, en tanto este último, esencialmente, presupone un fundamento conocido y es más «educacional». El horror o la repulsión al que se refiere Kolnai tiene que ver con patologías paranoides como el miedo a los insectos o a los perros; el objeto que produce la relación defensiva puedes ser algo «inculcado» culturalmente y, en todo caso, conocido. El asco, en cambio, no necesita para comparecer, ningún objeto concreto. Su inmediatez (como ocurría en el caso de Kant) es una inmediatez sensible que no precisa de una mediación intelectual.

Como dije al principio, el asco, como fenómeno, es sobremanera escurridizo, y de alguna manera inabarcable. Hemos acotado superficialmente, el trabajo al ámbito estético, pero si nos acercásemos al campo de la psicología o de la moral, entrarían factores tan diversos como la perversión, lo que se entiende como fuera de las normas sociales. Recientemente se ha editado en España, precisamente, *Nuestro la oscuro. Una historia de los perversos* de Elisabeth Roudinesco, donde se nos habla del caso de Gilles de Rais, más conocido como Barba Azul, que asesinó y violó (en este orden) a más de trescientos niños, donde el asco se transforma en enfermedad mental y en perversión moral, provocando a la vez el asco carnal y moral. En cualquier caso, volviendo al tema filosófico, lo que ha ocurrido en el terreno artístico y filosófico en los dos últimos siglos es, no sólo la inversión del platonismo al modo nietzscheano o deleuzeano, sino fundamentalmente, la inversión del modelo kantiano. Dicho de otro modo. El arte de los dos últimos siglos ha hecho posible una verdadera estética del asco en tanto que ha fracturado la pantalla entre el espectador y el objeto. Ha mostrado la fuerza estética del asco como modo de constatar que esa parte oscura y asquerosa es *propriadamente* humana, y nos cuenta lo *propriadamente* humano: nuestro destino putrefacto. El arte hasta ese siglo XIX — hasta la mitad de ese siglo XIX— optaba por la desviación de lo

real hacia su estetización, es decir, hacia el placer contemplativo y compositivo (que era con lo que se quedaba Hegel). A partir del siglo XIX el arte sufre la sacudida del cambio, de la transformación estética del kantismo de la mano no de filósofos, o no sólo de filósofos, sino fundamentalmente de artistas que serán quienes, en un acto poco común en la historia, tomen en este punto las riendas del pensamiento. Ahora bien, a esto ha unirse la presencia —algo posterior— de autores como Nietzsche y Freud, quienes demostrarán la inconsistencia del *desinterés* estético kantiano, en tanto que el arte es *interés en estado puro*. Interés donde el cuerpo, la corporalidad, es un eje fundamental.

No es ninguna locura situar en un nombre concreto determinada transformación de la estética del asco. Ese nombre es Charles Baudelaire. Evidentemente no es el primero. En la tradición francesa ya tenemos un François Villon. Sin embargo, Baudelaire lo hace con plena conciencia del cambio estético al que se enfrentaba, conciencia que Walter Benjamin retrató como una *metafísica de la provocación*. Y quizá, dentro de la obra de Baudelaire, en pocos lugares como en el poema «Una carroña» (poema que obsesionó a Rilke y Cézanne) se observe esta poética de las afueras, esta inversión estética.

Una carroña

Recuerda, alma mía, el objeto que vimos
esta dulce mañana de verano:
al torcer de un sendero una carroña infame
sobre una cama sembrada de guijarros,

las piernas al aire, como una mujer lúbrica,
ardiente y sudando venenos,
abría de una manera descuidada y cínica
su vientre lleno de exhalaciones.

El sol brillaba sobre esta podredumbre,
como para cocerla a punto,
y devolver el céntuplo a la gran Naturaleza
todo esto que al mismo tiempo había unido.

Y el cielo miraba el esqueleto soberbio
como una flor abrirse.

El hedor era tan fuerte, que en la hierba
te creíste desmayar.

Las moscas zumbaban sobre este vientre pútrido,
de donde salían negros batallones
de larvas, que se deslizaban como un espeso líquido
a lo largo de estos vivientes harapos.

Todo aquello descendía, subía como una ola,
o se lanzaba burbujeante;
se habría dicho que el cuerpo, hinchado de un aliento vago,
vivía multiplicándose.

Y este mundo comportaba una extraña música,
como el agua corriente y el viento,
o el grano que un aventador de un movimiento rítmico
agita y devuelve a su harnero.

Y las formas se borraban y sólo eran un sueño,
un esbozo lento en venir,
sobre la tela olvidada, y que el artista acaba
solamente para el recuerdo.

Detrás de las rocas una perra inquieta
nos miraba con aire enojado,
espionando el momento de recuperar del esqueleto
el trozo que había abandonado.

Y, por tanto, tú eres parecida a esta porquería,
a esta horrible infección,
estrella de mis ojos, sol de mi naturaleza,
tú, mi ángel y mi pasión.

¡Sí! tal serás, oh, reina de las gracias,
después de los últimos sacramentos,
cuando irás bajo la hierba y las floraciones grasas,
a enmohecer entre las osamentas.

Entonces, ¡oh, mi belleza! dile al gusano
que te comerá a besos,
que he guardado la forma y la esencia divina
de mis amores descompuestos.

No es un poema cualquiera. No *fue* en su momento un poema cualquiera. Está, sin duda, más allá de la mera provocación. El propio poeta había escrito: «estoy orgulloso de haber escrito un libro [*Las flores del mal*] lleno de horror del mal». En cualquier caso, Baudelaire fue durante más de un siglo un poeta inmoral, rayando lo pornográfico, una lectura para degenerados que el orden moral sólo podía coger entre pinzas y tapándose la nariz. Sin embargo, volviendo al poema, observamos que la mirada, y la conciencia del fin carnal del tiempo parecen los ejes y soportes de este impresionante poema. Junto a ello una superación a través del lenguaje de las clasicistas y cerradas nociones de belleza, se hace evidente. No hay un puro goce estético. Apenas nos deja espacio. Sólo podemos contener el aliento. Ya no queda nada que salvar, parece decirnos el poeta. Nada queda a salvo de ser carroña. La realidad no es duplicada, estetizada, no hay redención. A la *dulce mañana de verano* le contraponen sin lugar al descanso en la lectura la visión de una *carroña infame*. Así el poema se inicia con esta tensión que se conserva hasta el final con ese *¡oh, mi belleza! dile al gusano / que te comerá*. Entre medias la descomposición es constante, tanto a nivel visual como textual. El verso: *El sol brillaba sobre esta podredumbre*, supone, por ejemplo, la plena superación del ejercicio romántico de totalidad. El sol, recordemos el sol platónico origen de todo conocimiento, se enfrenta no ya ante un paisaje en forma de abismo, trasunto de infinito, sino a la más pura sensación de finitud: *la podredumbre, lo asqueroso*. La naturaleza esconde algo más. Si los románticos buscaban reencantar la naturaleza (recordemos a Keats y su *duende expulsado del paraíso*) en Baudelaire la naturaleza será hija del desencanto, y así tratará de hallar en las afueras de la naturaleza, incluso en la violencia estética, un nuevo mundo. El sol no sólo es imagen del bien platónico, iluminación y conocimiento, sino que en este caso es causa de lo más bajo, de las exhalaciones, de la corrupción, del vientre pútrido, del zumbido de las moscas, o de los negros batallones de larvas. No cabe duda, tal y como afirma Félix de Azúa, de que «Para el poeta moderno la Naturaleza ha muerto». Valéry ya gritó «La naturaleza no existe», y esta muerte es lo que provoca la superación (o culminación quizá sea la expresión adecuada) del ro-

manticismo. Se trata, tal y como afirmara Adorno de «un desafío a la ilusión de que todavía hay vida». Clément Rosset irá más allá afirmando: «Ideal artificial, embriagueces artificiales, paraísos artificiales, comportamientos artificiales, todo es celebrado con tal que contribuya a despegarse de un natural considerado insatisfactorio». Para entender la superación e importancia rupturista del libro y de la poética de Baudelaire podemos leer igualmente a Gustave Burdion quien firmó en *Le Figaro* un artículo señalando lo incendiario del libro, que provocó tal vez la intervención ministerial contra el libro. El texto afirma:

Lo odioso aparece al lado de lo más bajo, lo más repugnante al lado de lo infecto. Nunca se vio sobar y morder tantos pechos en tan pocas páginas; nunca se contempló semejante desfile de demonios, de fetos, de monstruos, de gatos, de podredumbre. El libro es un hospital abierto a todos los excesos de la mente, a todas las putrefacciones del corazón.

Y así es. Si el subtítulo del romántico *Preludio* de William Wordsworth —recordémoslo— rezaba *poema del crecimiento de una mente*, entendiendo el crecimiento como una construcción total de una identidad mediante la sutil unión de una mente, en el poeta francés esa mente, por el contrario, *se esparce* —no es una mente selectiva—, queda abierta a la intemperie de *cualquier camino, de cualquier calle de una urbe*. Baudelaire se vaporiza, y nosotros como lectores, *nos abrimos a esos excesos de la mente*. El poema es un espacio, pues, abierto a la infección de lo real, pero a su vez el poema tiene la posibilidad de expandir eso real. Este sentido de la *expansión* lo deja Baudelaire retratado en varios momentos. En el poema titulado «Correspondencias» escribe:

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,
dulces tal los oboes, verdes tal las praderas
-y hay otros, corrompidos, ricos y triunfantes
que tienen la expansión de cosas infinitas.

En este sentido, como apuntase Valéry, hablando de los naturalistas, aunque puede aplicarse análogamente a Baudelaire, el poeta: «[tiene] un merito real: ha descubierto (o más bien introducido) poesía, y a veces del máximo nivel, en objetos o asun-

tos tenidos hasta su época por indecorosos o insignificantes». El propio Baudelaire escribirá en *El pintor de la vida moderna*: «Revisad, analizad todo lo que es natural, todas las acciones y los deseos del puro hombre natural; nada hallaréis que no sea horrible».

Así pues, la mirada del poeta no puede resistirse a escrutar esa carroña infame y acabará afirmando, al hilo tal vez de la tradición poética barroca, que toda belleza acabará por ser *carroña*, descomposición, comida para perros. Es decir, la belleza desemboca en el asco. Y lo hace con un maravilloso verso: «tú eres igual a esta porquería, horrible infección, estrella de mis ojos». (Puede incluso destinarse a Baudelaire estas palabras que Friedrich Schlegel reserva para Shakespeare: «No pocas veces despedaza un objeto y escarba como con un cuchillo anatómico en la asquerosa descomposición de los cadáveres morales».) Esta mirada, en efecto, es un acto violento para el poeta, su principio radical.

Ahora bien, al hilo de las afirmaciones del poeta, podríamos pensar que la violencia del poema no radica tanto (o únicamente) en esa carroña, en eso odioso, infecto o repugnante, en esa cosa que fue vida y ahora se pudre bajo y por el sol, sino en el ojo que lo mira: el ojo del poeta, el ojo de la amada, el ojo de la perra a la espera de recuperar *el trozo de carroña que había abandonado*. El ojo es la carroña. En Baudelaire parece que hallamos reescrita aquella *concupiscencia de los ojos, esa mirada llena de sangre y cadáveres* de la que ya hablaba el lejano San Agustín en la décima de sus confesiones. Comparemos el poema con estas palabras de Agustín: «Ciertamente me ordenas que me contenga respecto a la concupiscencia de la carne y de los ojos, y también respecto a la ambición». Este es el ojo que nos habla en un determinado momento de «fetos irrisorios» o que en «Himno a la Belleza» escribe:

Caminas sobre muertos, Belleza, de los que ríes;
el Horror, de tus joyas no es la que encanta menos,
y entre tus más costosos dijés, el Homicidio
en tu vientre orgulloso danza amorosamente.

Este ojo empapado es, efectivamente, el de Baudelaire frente al romanticismo sublime y alpino, pero sobre todo frente a la estética kantiana. Un ojo que como apunta el poeta está «lleno de involuntario llanto, sueña cadalsos, mientras fuma su pipa». La carroña no es imagen de infinitud romántica, sino un *objeto-abí*, efímero, temporal, irrisorio, sometido a la destrucción por aquel Sol. La violencia de este poema, como han sabido ver varios poetas, radica también en esa superación de viejos modelos estéticos de lo sublime y de la mirada. No cabe duda de que observaremos este tránsito con mayor profundidad si contraponemos este poema a otro anterior y paradigmático precisamente de una forma de mirar (sobre el que más adelante incidiremos): *Oda a una urna griega* de John Keats, poema modélico de cierta corriente romántica: «Esposa de la calma, todavía inviolada, / hija adoptiva tú del tiempo y del silencio, / narradora del bosque que puedes relatar / historias floreadas más dulces que mis rimas, / ¿qué leyenda con hojas orlada se congrega / en torno a tu figura: dioses, mortales, o ambos, / en Tempe o en los valles de la Arcadia? ¿Qué hombres / o qué dioses son éstos? ¿Qué doncellas esquivas? / ¿Qué enloquecido acoso? ¿Qué lucha por zafarse? / ¿Qué flautas y panderos? ¿Qué delirante éxtasis?». Las diferencias resaltan: de un canto a la belleza clásica intemporal y sublime, pasamos a un canto a la belleza corruptible, a lo efímero y asqueroso. En Keats hallamos una alabanza al ideal clásico, a la intemporalidad himnica de la historia, mientras que en Baudelaire hallamos una verdadera superación de esa intemporalidad sublime por medio de una conciencia de lo efímero. Urna frente a carroña, esposa de la calma frente a mujer lúbrica, flautas y panderos frente a batallones de larvas, tiempo y silencio frente a moscas que zumban sobre vientres pútridos. No hay lugar a la duda. No es posible comparar tampoco estos gusanos con aquel gusano de Blake: «¿Gusano eres? Tú, estampa de la fragilidad, ¿sólo eres un gusano? / Te veo como un chiquillo envuelto en la hoja del lirio». Precisamente Adorno en *Teoría estética* escribirá: «Baudelaire ni combate la cosificación ni la copia; protesta contra ella en la experiencia de sus arquetipos, y el medio de esta experiencia es la forma poética. Eso lo eleva poderosamente por encima de toda la sentimentalidad romántica».

En el principio fue Baudelaire. Fue él, antes que Nietzsche, por ejemplo, quien extremó los postulados románticos, y fue Baudelaire quien fracturó el discurso con el fin de mostrarnos esa *lógica de lo peor* que marca el carácter de lo real.

Dentro de la estética kantiana existe una noción ciertamente vaga: *placer negativo*. Kant lo sitúa en la órbita de lo sublime, pero no le acaba de encajar. Escribe: «el espíritu no sólo se siente atraído por el objeto sino sucesivamente rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo como *placer negativo*». El asco no es exactamente un placer negativo, sino la negación total del placer, al menos en un primer instante. Por lo tanto, cabría pensar en el asco como el paso posterior.

El asco tiene así como eje el cuerpo humano en un doble movimiento de adentro/afuera, una clara dialéctica en la que se trata de contener y desbordar fluidos, sangre, semen, excrementos, piel, pelos, saliva, menstruación... Pero ¿cómo saltar de aquí hacia el arte? Aquí hemos realizado simplemente un acercamiento a la arqueología estética del asco como poética de las afueras, como filosofía del “casi” que decía Schlegel. El asco, si nos introduyésemos en el siglo XX y XXI observaríamos, por ejemplo, su transformación en elemento de entretenimiento. El asco se ha convertido ya en una pieza clave del mercado del cine o del arte. El “artificio de la abyección” lo denomina Hal Foster. Hay todo un imaginario del asco (y de lo obyector) al que ya aludía Parménides cuestionando la esquizoide división platónico-socrática de la realidad. Un imaginario que incluye el residuo, el flujo incontenible al que aludía San Agustín. Un imaginario que en realidad no representa un hecho —tal como debía hacer el arte, según Kant— sino que *presenta* el hecho, lo asqueroso, lo bajo, de un modo directo buscando precisamente la inmediatez del efecto estético y mercantil (en tanto que el asco también vende). Estamos, en definitiva, ante eso que algunos ya denominaron la *inversión de lo sublime kantiano*: frente a los Alpes el vómito aquí y ahora. Mario Perniola en *El arte y su sombra* escenifica a la perfección la situación del asco en el arte actual: «La tentación de hacer del asco la categoría principal de la estética con-

temporánea no es pequeña; afecta, sobre todo, a la correspondencia antitética que se establece con la noción de gusto, núcleo central de la estética dieciochesca». Así, frente al espectador desinteresado el artista interesado, frente a la reflexión mediada la inmediatez del vómito. Frente a la moral, la arcada. El arte parece haber llevado, en definitiva, a través de la ruptura de los géneros, la contraria a la teoría kantiana del asco.