



LA NUEVA ESTÉTICA DEL TIEMPO Y DE LA MUERTE

Una reflexión sobre la sensibilidad contemporánea

Katya Mandoki*

La estética ha sido tradicionalmente el estudio de cierto tipo de objetos en relación a los cuales se produce la llamada "experiencia estética". Ha interesado más conocer las características de tales objetos que las de la experiencia que provocan. Entre estos objetos podemos considerar las obras de arte y la naturaleza.

Sin embargo, a partir de la *Crítica de la Razón Pura* de Kant, de la fenomenología de Husserl, de la estética de la recepción de Jauss y el análisis literario reciente (Bajtín, Iser, Fish), el acento se va trocando progresivamente

del objeto al sujeto estético. En las tendencias deconstructivas y posmodernas, la filosofía se aleja cada vez más de la ciencia y se acerca a la literatura, el arte deja de preocuparse por el objeto para presentarse como concepto o acción del sujeto, la lingüística propone la relatividad, uso y contextualidad del significado desde Wittgenstein hasta Derrida. En suma, lo que está en la mira de la teoría hoy es ese misterioso sujeto capaz de objetivar y subjetivar, capaz de interpretar e inventar el sentido, capaz de crearse a sí mismo.

La estética contemporánea ya no tiene por qué justificar que una obra sea arte o no, ni tiene por qué argumentar la universalidad y objetividad de la belleza. Hoy, de lo que se trata es de explorar al sujeto estético capaz de convertir un orinal en arte, la tinta sobre el papel en literatura, el color sobre el lienzo en un pintura, las vibraciones del aire en música.

El sujeto estético, como punto de partida de la estética contemporánea, se libera así de las propiedades del objeto y las legitimaciones de la institución artística, para presentarse como agente de percepción sensible en cualquier situación. De la Estética con mayúsculas, como rama de la filosofía que se ocupaba en separar lo refinado de lo vulgar, lo bello de lo bonito, lo elevado de lo popular, se deriva una estética con minúsculas, como objeto de estudio de la estetología, que se ocupará de las condiciones de posibilidad y realidad en las relaciones sensibles del sujeto con el mundo.

A partir de tales condiciones de posibilidad de la experiencia sensible,

es decir, de la conformación del sujeto estético, partiremos para inscribir este discurso en lo que hoy incide, de manera particular, en la constitución estética del hombre contemporáneo.

Nuestra manera de sentir la vida, es decir, nuestra sensibilidad, está conformada por nuestro cuerpo, por la intuición que tenemos del espacio y el tiempo, por nuestra vitalidad o energía emotiva, y por la comunidad cultural desde la que nos constituimos como individuos. El cuerpo y la cultura, las formas de emotividad y de intuición del espacio y el tiempo, son históricas y circunstanciales; se trata de matrices estéticas en el sentido en que a partir de ellas se gestan modalidades de sensibilidad. El vivir no se siente igual desde un cuerpo de varón que de hembra, desde un cuerpo enfermo o uno sano, desde un cuerpo ciego o uno sordo, desde un cuerpo intacto o uno amado, desde un cuerpo arropado o desnudo, tembloroso o sudoroso, un cuerpo aborrecido o uno deseoso.

Tampoco la sensibilidad es la misma con una actitud vital o recelosa, arriesgada o prudente, espontánea o calculadora. Vivir en un suburbio neoyorkino actual, en una planicie africana, en un monasterio medieval, en un palacio teotihuacano implica, desde la cultura, desde el tiempo y desde el espacio, una estética o una sensibilidad distinta.

Intentaremos asomarnos sólo a un detalle casi por el ojo de una cerradura de lo que implica vivir hoy en el modo particular de sentir el tiempo y la muerte.

La muerte parece ser siempre una y la misma: contundente, irreversible, final y sin distinciones. Sin embargo, siendo objetivamente la muerte, como hecho biológico, siempre la misma, su sentido cambia con la historia. Bajtin (1981) nos habla de una matriz sensible en el hombre primitivo donde la muerte y la vida, la cosecha y el atardecer, la noche y la tumba, la boda y la cuna formaban un todo unificado en la labor con la naturaleza. El sexo y la siembra, el crecer y el morir eran parte de este todo social que no contemplaba a la muerte como el fin de un

destino individual, sino como eslabón de la fertilidad y del perpetuo regenerarse de la vida. En épocas bíblicas, morir era reunirse con los antepasados, estar en compañía de los grandes patriarcas y matriarcas. Morir en la época faraónica o prehispánica era iniciar un viaje, ir a la Casa del Sol o al Tlalocan. El cristianismo da una respuesta a la muerte, tan sobrecogedora como promisoría. Actualmente, la perspectiva del purgatorio, el infierno y el paraíso ya no nos pertenece. Casi nadie puede creer realmente en que debe cultivar su vida en función a la eternidad, a una eternidad amable. La muerte de Dios ha provocado también la muerte de la vida después de la muerte. Lo que hoy nos queda es *la vida de la muerte a través de la vida*.

Dos fenómenos contemporáneos han disparado esta vida de la muerte en la vida: la tecnología de registro o grabación sonora y/o visual y la tecnología médica.

La grabación acústica y/o visual como la televisión, el cine, la fotografía, la grabación de discos y cassettes, nos presentan una nueva cara de la muerte. Esta tecnología consiste en registrar un instante o varios de la vida de un individuo que habla, que canta, que baila, actúa, posa, vive, para la casi eternidad. Penetra en un momento y lo detiene para siempre: la inflexión de la voz, el gesto, la palabra, el rostro de algo o alguien plenamente vivo y presente, plenamente inocente, queda arrancado del tiempo como una muerte para vivir eternamente.

La fotografía ha trastornado nuestra sensibilidad. Después de ella, sólo se vuelve más aguda y penetrante, más sofisticada, esa sensación de estar viendo la muerte. El cine o la televisión son los medios más explícitos de la precariedad. Muestran con más detalle al objeto frente al lente, registran su voz, sus actitudes, sus movimientos; tejen con mayor precisión los elementos con los que se manifiesta su presencia y su existencia. Para Barthes (1981, 96), en la fotografía hay un *Punctum*, que es el tiempo: "Pero el *punctum* es: *se va a morir*. Leo al mismo tiempo: *Esto será y ésto ha*

sido; observo con horror un futuro anterior donde la muerte es la apuesta."

Prender hoy la televisión es ver a los vivos junto a los muertos. Por la imagen misma, es imposible distinguirlos. En un canal vemos una película reciente estelarizada por, digamos, Sigourney Weaver; en otro, vemos otra película con Natalie Wood, Dolores del Río o Romy Schneider. No hay ninguna huella en la imagen que distinga al muerto del vivo. Oímos a Pedro Vargas, lo vemos cantar, después de oír a Luis Miguel. La única huella del tiempo que nos queda es la trivial e inconsecuente moda. La frivolidad de la moda es nuestro único afianzamiento y referencia para separar a los vivos de los muertos, al presente del pasado. Se desprecia a la moda por banal y efímera; sin embargo, estas características son precisamente las que forjan su verdad y su fuerza. Lo efímero de la moda es lo que documenta al tiempo. ¿Quién pensaría que la moda pudiera llegar a tener un destino epistemológico de tal envergadura en el hombre común! Desde luego que hay modos de catalogar con precisión una imagen. A ello se dedican los arqueólogos y los historiadores del arte. Pero para el hombre y la mujer de la calle, para cualquiera, las referencias cronológicas ante la imagen están en la moda. Por ello también, la moda se burla de nosotros con los *revivals* y la sincronicidad actual de estilo. Al alertarse de este destino, la moda intenta traicionarnos.

Los retratos han existido desde tiempos remotos. Las enormes cabezas olmecas pueden ser retratos de guerreros distinguidos. Desde el arte clásico griego y romano, pasando por el renacimiento hasta la actualidad, pueden encontrarse retratos en pintura y escultura. Sin embargo en un busto o un óleo, no vemos nunca el rostro de la muerte sino la mano virtuosa del artista. Lo que ha muerto ahí es esa mano, esa mirada del sujeto, y no el objeto que tuvo frente a sus ojos. El objeto fue inventado, interpretado, construido por el artista; no existe sensiblemente como existe y se presenta el objeto frente a la cámara. En cambio el sujeto o el observador de la

fotografía y el video es un sujeto casi anónimo. El brillo de la existencia que se presenta ante él opaca a la del que apunta la cámara, afina el foco y aprieta el obturador. De manera casi simétrica, la fuerza y dirección de la mano que conforma la imagen, la huella de la pincelada y la intención, opacan la presencia o ausencia del objeto que pudiera provocar su imagen. Por eso, en el arte no vemos la muerte del objeto, sino del sujeto. Si Velázquez hubiese fotografiado a la reina Mariana en vez de pintarla, su presencia ante nosotros sería otra. La veríamos simplemente como a una mujer que ya no es; intentaríamos adivinar la emoción inexcrutable que habitó en ese rostro en el instante preciso en que se apretó el obturador, sentiríamos lo efímero de su existencia exactamente igual a la nuestra. Pero la reina Mariana pintada por Velázquez es Velázquez y no Mariana.

Poco importa si la Mona Lisa fue en realidad un retrato de Lisa Gherardini, la tercera esposa de Francesco Zanobi del Giocondo, o de Constanza de Ávalos, duquesa de Francavilla, como lo creía Adolfo Venturi o Alessandra De Bardi, o Lisa, la amante de Julián de Médicis, o el joven Salai, según lo sostiene Emilia Pardo Bazán (Ferrer, 1990). El objeto de la pintura es secundario. La Mona Lisa fue inventada por Leonardo. Es Leonardo da Vinci, el sujeto, y no Lisa, el objeto, el que se presenta en el cuadro. Da igual que el modelo fuese hombre o mujer, enigmático o banal, real o imaginario.

La fotografía en cambio es, en palabras de Barthes, "literalmente una emanación del referente".(80) "Cada fotografía es un certificado de presencia".(87) El fotógrafo está, a pesar de sí mismo, al servicio de su objeto. Deja testimonio de su objeto, no de sí mismo. Hoy el fotógrafo quiere ser artista, dominar a su objeto, destacar la validez de su mirada por encima de su objeto, dar testimonio de sí más que del otro, de su autoría. Cosifica a sus objetos, los fragmenta, los califica y los clasifica. Hace series, manipula la imagen para luchar contra el fantas-

ma del objeto que se apropia de la imagen cancelándolo. Cuando lo logra, la fotografía se vuelve arte en la época del arte muerto, postdadá. Al volverse arte, la fotografía se muere. Quedan experimentos formales, astucias temáticas y virtuosismos técnicos; quedan comentarios sobre la realidad e interpretaciones, juegos, chismes. Pero la fuerza centrípeta y magnética de la fotografía a través de su objeto se desvanece.

En los mercados de pulgas podemos encontrar viejas fotografías de personas anónimas; pero más anónimo aún es el fotógrafo. En el papel se presenta la indudable huella de un momento, de una vida que ya no es. No importa su nombre o su tumba. En esa fotografía vemos el rostro de la muerte. Mientras la religión va perdiendo su lugar en la estética de la muerte, la fotografía es el modo en que nuestro tiempo lidia con ella. Barthes llama por ello a los fotógrafos "agentes de la muerte".(92)

Con terquedad burguesa y en la retención del tiempo, registramos en video nuestras bodas, cumpleaños, momentos memorables para detener al instante y acumular fragmentos de vida de nuestros seres queridos. Quisiéramos eternizarlos frente a la cámara, temerosos de la precariedad de los medios: la plata en gelatina y la cinta magnética se borran. Ojalá fueran eternas, como las rocas. Cuando reproducimos la imagen y vemos a nuestro pequeño apagando la única vela del pastel, lo que vemos es al tiempo. Nos armamos del registro, de la fijación de un momento para rescatarlo del flujo inclemente para enfrentarnos cara a cara con su inverso: lo efímero. Aquel pequeño de un año ya es un adolescente, un esposo, un abuelo.

Los muertos cantan a nuestro alrededor, nos visitan en nuestra recámara a través de la televisión. Imaginamos al posar frente a una cámara muchas vidas después de la nuestra, vidas que jamás serán nuestras, pues la nuestra ha muerto inmediatamente después del click. Esa vida murió, y sigue otra. Nunca antes habíamos estado expuestos al tiempo y a la

muerte de modo tan mordaz. Antes de la fotografía, el envejecimiento era algo más simultáneo y colectivo. Nos veíamos envejecer juntos o, mejor dicho, no nos veíamos envejecer. Simplemente envejecíamos. No había documentos o pruebas de lo que fuimos con tal definición como la fotografía. Hoy vemos la frescura perfecta de una mujer registrada en celuloide después de haberla visto hecha una anciana. La preñez de sus labios se contrae y se petrifica, la amplitud de su mirada se sesga y se endurece, se pierde el tono y el jugo. El horror nos cala hasta la médula de los huesos.

La morbosa embestida de la televisión y el cine con sus melodramas sobre la enfermedad se nos impone: nos sentimos perpetuamente expuestos a los peores males: el sida, el cáncer, las parálisis y degeneraciones de todo tipo hasta sus últimos detalles. Todos nos hemos vuelto algo hipocondríacos. Hoy tememos a la enfermedad como ayer se temía al demonio. Si ayer el diablo se manifestaba a través del sexo en la sensibilidad cristiana, hoy lo sigue haciendo igual, con otro nombre: Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida. Nunca como hoy habíamos vivido con tan tremenda lucidez la intimidad entre el sexo y la muerte. Adán y Eva se vuelven mortales al probar del árbol del conocimiento. Hoy el sentido de la expulsión del paraíso se vive con mayor pathos y en carne propia.

Al irse abriendo el tercer milenio de nuestra era, nos preparamos a cruzar el no tiempo que transcurre entre las 24 horas, del 31 de diciembre de 1999 y las 0 horas del 1 de enero de 2000 con una sensibilidad que es sólo nuestra. Aunque la muerte es de todos, y el tiempo fluye igual para todos, nuestra sensibilidad del tiempo y de la muerte es única. Hoy no todas las mujeres nos reiríamos como Sara ante el anuncio de concebir después de la menopausia, ni consideraríamos como María a la inmaculada concepción como un milagro. La ciencia es capaz de eso y más. Cada vez hay más individuos que organizan todos los preparativos para reunirse, no con sus antepasados como Moisés en el de-

sierto del Sinaí, sino con sus descendientes en la tecnología del congelamiento de cadáveres (versión moderna de la pirámides de Egipto).

El afán de inmortalidad es tan bíblico como posmoderno. Pero los medios para conseguirla han cambiado. Antes, se suplicaba la bendición que, para Bloom (1990), era algo así como más vida, quizás inmortalidad; actualmente, sólo en los juegos del Nintendo existe la posibilidad de ganar más vidas. Hoy, posamos ante la cámara, grabamos ante el micrófono. La diferencia está en que los personajes bíblicos sí lograron la inmortalidad, trascendieron el Cristianismo y el Islam, el racionalismo y el nihilismo. Nosotros, en cambio, en vez de pedir bendiciones, pedimos testimonios, y esos testimonios se han vuelto en contra nuestra. Hemos buscado sujetos que acrediten nuestra existencia al apretar un obturador; pero de objetos ante la cámara, nos encontramos inmediatamente después como sujetos de nosotros mismos. Nos vemos envejecer y nos vemos muertos, nos vemos como hemos visto a los muertos y como nos verán después de muertos.

Pero aún mayor que el temor a la muerte, se nos presenta hoy el temor a la no muerte. El miedo a la muerte no se compara al horror de no poder morirnos y quedar presos de la tecnología médica. Ese es el rostro tenebroso de la eternidad, de un tiempo que ya no fluye, que nos deja fijos en la nada de un pulmón artificial, de una cama de hospital conectada a tubos y electrónica. Nada se mueve, ningún imprevisto, la voluntad queda cancelada, nula. Esa es nuestra imagen actual del infierno. ¿Qué Orfeo puede sacarnos de ahí? Sólo el doloroso ángel de la eutanasia. Un día en ese infierno es toda la eternidad. Rezamos por una muerte en el sueño, sin purgatorios, ni infiernos, ni paraísos; una muerte sin avisos, sin ángeles, y sin médicos: por la muerte sola, sin protocolos.

Hoy, los que aún sobrevivimos en este cierre de milenio, estamos tocados como nunca por el sentimiento de muerte. Ella duerme en nuestro lecho

cada noche, la registramos y la cultivamos, y cuando intentamos anularla no hacemos más que evocarla. Conjuramos a la muerte, y juramos con ella, junto a ella. El tiempo hoy fluye más rápido que nunca, los cambios se precipitan, y con ellos, nuestro envejecimiento se acelera, si tenemos la suerte de envejecer. Vivimos la muerte con horror por sí misma y sobre todo por su otra cara, la inmortalidad. Si tememos a la muerte, tememos mucho más a la inmortalidad del hospital. Quizás algo de esta macabra inmortalidad intuyó Milton en su aburrido paraíso. Por eso nos deprime. Su paraíso es un hospital del siglo veinte.

El rostro de Greta Garbo es inmortal. Ella creyó que el celuloide eternizaría su belleza y la volvería eterna. Cuando el tiempo empezó a degenerar su rostro, la Garbo se alejó de la vida para que su imagen viviera por ella. Evitó que su realidad interfiriera con su mito. Pero la Garbo, con sólo posar ante la cámara, de algún modo ya había muerto. La Garbo capturada por el celuloide es un objeto: cedió su subjetividad, único sitio en donde puede existir la vida. Un objeto es inmortal porque no vive. El sujeto en cambio, muere siempre; por eso vive. El escritor aspira a la inmortalidad como sujeto. Es su modo de ver y sentir la vida y a los otros lo que queda registrado en la literatura. Pero esta "apuesta con la trascendencia" de la literatura según Steiner (1973) se logra también a cambio del sacrificio de la existencia y la satisfacción presente. En otras palabras, se sacrifica la vida para ganar vida o inmortalidad; una apuesta despreciable en la época presente. Por eso el arte contemporáneo es efímero y veloz, como el *happening* y los *ready mades*, el "*Flash Fiction*" de Melinda Davis, Diane Williams y Amy Hempel: literatura de 1 a 3 páginas.

Ya sin esperanza de inmortalidad, tratamos de exprimirle a la vida el mayor tiempo posible. Sólo hay tiempo durante la vida: ¡ahorrémoslo! En vez de caminar, conducimos; en vez de visitar, telefoneamos; en vez de cocinar, calentamos por microondas. La tecnología de la cirugía plástica y la

aeróbica del cuerpo prolongan la juventud y alargan virtualmente el tiempo. La sincronía y la ubicuidad son técnicas para la economía del tiempo: el teléfono celular nos permite hablar y desplazarnos al mismo tiempo; la contestadora habla por nosotros cuando estamos ausentes. Hemos aprendido a leer diagonalmente. El *voieurismo* de los pornovideos y el síndrome de Madonna ahorran tiempo del sexo. Los VTP a centros turísticos ahorran tiempo: viajamos a hoteles, no a lugares. Pero aunque *time is money*, ahorrar tiempo no es como ahorrar dinero: éste puede guardarse. Ahorrar tiempo es perderlo. Sólo perdiendo el tiempo tenemos tiempo.

Nuestra sensibilidad contemporánea ante la muerte y la inmortalidad, ante el tiempo y la eternidad, configuran una nueva estética de lo efímero, lo casual, lo descentrado, lo dinámico, lo instantáneo, lo paradójico, lo diferido, lo andrógino y lo *voieurista*. Desde ahí tanteamos nuestra vida, vertimos y convertimos el tiempo, habitamos el cuerpo y el cuarto. Sin el temblor medieval ante lo sacro, sin la altivez clásica ante el saber, nos queda sólo la alternativa estética entre la banalidad y el vértigo.



Bibliografía

- Bajtín, Mijail, M. 1981. *The Dialogic Imagination*. Holquist, Michael (comp.). Austin, University of Texas Press.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida*. Nueva York, Hill and Wang.
- Bloom, Harold. 1991. *The Book of J*. Nueva York, Vintage Books.
- Ferrer Rodríguez, Eulalio. 1990. *La Mona Lisa*. Madrid, Maeva.
- Steiner, George. 1973. *Extraterritorial*. Barcelona, Barral.

*Profesora investigadora del Departamento de Síntesis Creativa.