

## José Luis Barrios

### El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo

Si pudiéramos sintetizar en tres palabras la reflexión filosófica del siglo XX, sin duda ellas serían: cuerpo, otro y tiempo. Los problemas de género, de multiculturalismos, de deconstrucción, de globalización, neotribalismo, y tantos otros, son variables muy importantes de estos conceptos. Pensar la cultura y la sociedad contemporánea desde ellos, significa asumir un descentramiento del sujeto y de la conciencia como génesis de organización del mundo. Descentramiento que no tiene que ver con las lecturas posmodernas del fin de la historia y de la muerte del arte. Sencillamente tiene que ver con la posibilidad de asumir el problema de la diferencia como el problema de nuestra época.

En este contexto, los estudios de la fenomenología y la hermenéutica francesa ocupan un lugar imprescindible, sobre todo aquella noción de la diferencia que se alberga en la corporeidad. Para esta tradición el dato fenomenológico irreductible de la originalidad insustituible del sujeto y del otro es el cuerpo. Si algo caracteriza el pensamiento fenomenológico francés, es la importancia que tiene la sensibilidad, el sujeto encarnado en la construcción del sentido del mundo. En esta tradición fenomenológico-hermenéutica se ubica, en primer lugar, este trabajo.

Pero también se contextualiza en la estética de lo grotesco del arte del siglo XX. Estética que está definida y si no cuando menos orientada, desde la concepción que relaciona lo grotesco con el erotismo y la subversión. Me refiero particularmente a las estéticas de la transgresión que remontándose al Marqués de Sade, nos llegan a través de los poetas malditos y sobre todo de la obra de Georges Bataille. A tendiendo pues a la fenomenología y la estética descrita, este ensayo aborda la construcción del valor de lo grotesco a través de las variaciones emotivas y sensibles del asco y el morbo en el contexto de la cultura contemporánea.

Para hacerlo echaré mano del fenómeno artístico del cine. La invención de este lenguaje, no sólo para la historia del arte, sino para la cultura en su totalidad, significó un cambio en el paradigma narrativo de la humanidad. El cine introduce el tiempo objetivo como condición de construcción del sentido en la textualidad. Tiene un enorme poder de convocatoria y funciona como un mediador social incuestionable en el mundo actual. En un sentido más preciso, el cine cambió el modo de construir la trama en la cultura: introdujo, como lo piensa Deleuze (*L'image-temps; Cinéma Les Editions de Minuit, París, 1985, p.165*), el poder del "como si fuera verdad" en el arte y con ello introdujo un sentido de la vivencia estética inédito en la historia.

En síntesis, este ensayo es un ejercicio de reducción fenomenológica del asco y el morbo a través del análisis de dos películas –*Saló y los ciento veinte días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini (1975) y *Crash. Extraños placeres* de David Cronenberg (1996)– que intenta mostrar la manera en que estas dos vivencias responden a

dimensiones muy específicas del sentido del cuerpo, del otro y del tiempo de la cultura contemporánea.

## *La premisa*

En la tradición del pensamiento estético es prácticamente inexistente la reflexión sobre el asco y el morbo. Lo que existe lo contextualiza dentro de la estética de lo feo y de lo cómico y como una variable de lo grotesco.

Esto se debe a dos cosas. Primero, la producción artística que pudiera ponderar estos dos valores los relaciona más bien con sentidos edificantes del arte y con los usos político-sátiros de subgéneros de la comedia; segundo, la emancipación, real o supuesta, de estos valores funciona en el contexto de lo que se ha dado por llamar posmodernidad y que yo prefiero simplemente nombrar como cultura contemporánea. En cualquier caso, algo se pone en evidencia a la hora de reflexionar al respecto: los usos del asco y el morbo, más allá de los contextos axiológicos de lo sublime y lo cómico y de los sentidos históricos en los que funcionan, son un fenómeno que se desarrolla dentro del arte contemporáneo. Si bien podemos reconocer importantes antecedentes en el culto a la reliquias en el medioevo o en buena parte de las manifestaciones de la pintura religiosa del barroco donde están asignados al infierno, e inclusive en la literatura del siglo XVII de Quevedo, o siendo aún más radicales en la literatura francesa del siglo XVIII con las obras del Marqués de Sade; estos "valores" se asumen como condición "legítima" del arte hasta el siglo XX.

Es pues el cuerpo el punto de partida fenomenológico. La carnalidad es el analogado vital y principio trascendental de la construcción del sentido de las artes visuales y cinéticas. El cuerpo articula modos fundamentales de intencionalidad motriz que determinan en buena medida los usos estéticos y simbólicos del arte. Son básicamente cuatro las articulaciones con las que el cuerpo intenciona el mundo: lo vertical-horizontal, lo interior-exterior el arriba-abajo, y un lado y el otro. Intencionalidades motrices que a la vez se relacionan estructuralmente con el movimiento y la organicidad corporal. Es evidente que estas estructuras fenomenológico-trascendentales están en una relación indisoluble, sin embargo hay ciertas constantes que dominan a la hora de construir valores estéticos determinados.

Visto así, es fácil adivinar la estructura fenomenológico trascendental a partir de donde se configura el sentido estético de lo grotesco en sus determinaciones específicas del asco y el morbo: la relación interior/exterior. Las mediaciones simbólicas presentes en el morbo y el asco, como formas de lo grotesco, responden a vivencias corporales que ponen en peligro la interioridad orgánica y la integridad motriz de la corporeidad. En otras palabras, el asco y el morbo abren la dimensión vital de lo inmediato en la ambivalencia del sentimiento de horror-fascinación como la posibilidad del acontecimiento metafísico de la muerte en "carne propia". Además en esta ambivalencia se pone en juego la disolución y fragmentación del sentido motriz y orgánico del cuerpo y el miedo originario de ser dañado por el otro o por lo otro.

Esto explica también las tipologías básicas sobre las que se levantan las mediaciones simbólicas del miedo y la atracción como reacciones propias del asco y el morbo. Hablo de las simbolizaciones que nacen de la interioridad orgánica y que se vinculan corrupción/destrucción/fragmentación y, de las simbolizaciones de la alteridad del otro como lo monstruoso y lo contagioso.

La desintegración corporal, como vivencia fenomenológica del tiempo mortal, se relaciona con las formas de mutación, exhibición y transgresión de los límites. Como lo anota José Miguel Cortés:

El foco de todo simbolismo de la contaminación es el cuerpo, asimismo el último problema al que induce la perspectiva de la contaminación es la desintegración corporal. El simbolismo corporal adquiere unas connotaciones altamente emotivas, todo lo que sea un desperdicio corporal es sinónimo de peligro. Todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, que atraviesa sus 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. Siendo la contaminación más peligrosa la que 'se produce cuando algo que ha emergido del cuerpo vuelve a entrar en él. (*Orden y Caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1970, p. 37)

En este contexto la alteridad se percibe como aquello que pone en crisis el orden de la sociedad y la vida, la otredad como lo feo, lo monstruoso lo siniestro: "... la sociedad –continúa Cortés– tiene miedo de todo aquello que parece extraño y raro, de lo que se escapa de la norma. Existe una profunda tendencia a parangonar lo feo y/o lo distinto con lo anormal y lo monstruoso. El sujeto ante lo informe, desordenado y caótico percibe un peligro que se cierne sobre su integridad, que pone en duda su seguridad y no puede soportarlo. Por ello necesita separar de su lado todo aquello que es diferente". Aunque esto que separa provoque al mismo tiempo el sentimiento de atracción como sentimiento de destrucción de eso que nos horroriza.

## *Mirar y sentir*

A diferencia de los otros sistemas artísticos, el cine no construye su sentido a través de la ficción, sino por medio de la falsedad. Falsedad que como piensa Deleuze es "...la respuesta de Borges a Leibniz: la línea recta como fuerza del tiempo, como laberinto del tiempo, es también la línea que bifurca y no deja de bifurcar, pasando por los *presentes imposibles* [sic], regresando sobre los *pasados no necesariamente verdaderos*". En este lenguaje los acontecimientos y los hechos se viven como si fueran verdad, en tanto el tiempo es una bifurcación del cualquier presente posible, lo que supondría un sentido del pasado que también se bifurca en cualquier pasado posible. La imagen movimiento, introduce en el lenguaje del arte la posibilidad de integrar la totalidad de lo real a través de la simultaneidad de presentes/presencias del presente, de presentes/presencias del pasado y presencias/presentes del futuro en el movimiento mismo de la cámara, donde finalmente la presencia de los personajes y de la narración de una historia son parte de esta bifurcación como texto y representación. En este contexto, el sustrato óptico del cine tiene que ver con la objetividad de la toma como temporalidad. Donde objetividad significa, sobre todo, la relación entre tiempo-movimiento y referencia. La toma es entonces la unidad de sentido mínima de la cinematografía. Dependerá del tipo de toma el modo en que se genera la estructura básica de la intencionalidad en el cine.

### Pier Paolo Pasolini, *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*

El cine de Pasolini se explica por medio de la estética que él mismo llama "cine de poesía". Contextualizado en la tradición de la semiótica italiana, a este director le interesó crear un lenguaje donde la imagen fuera en sí misma la máxima concentración de sentido. En el im-signo, como él define la imagen cinematográfica; "los arquetipos lingüísticos [...] son las imágenes de la memoria y del sueño o sea imágenes de comunicación con nosotros mismos" (Pier Paolo Pasolini, *Cine de Poesía*, Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1970, p. 19). Éste no se concibe como mimetismo y naturalismo. La toma sobrepasa la referencia objetiva, en ella siempre está en juego el punto de vista del artista, la toma es ante todo la posición del que mira. Se trata, en palabras del mismo Pasolini, de la "subjetividad libre indirecta" donde la imagen análoga el sentido en términos de cuerpo y no de lenguaje. En Pasolini el cine no es lingüístico sino estilístico. La intención se construye por el modo en que la imagen cinematográfica articula un punto de vista no narrativo, sino evocativo. La imagen cinematográfica es movimiento hacia la interioridad del sujeto. Nacida de lo mirado, la condición prejudicativa de la imagen cinematográfica, abre una dimensión donde el límite entre el exterior de lo mirado y el interior del que mira, se disuelve en la el tiempo mismo de la evocación. Es sorprendente el modo en que Pasolini construye el sentido de sus imágenes a través de la toma fija y a media distancia. Este recurso

permite, según Pasolini, introducir al espectador en el sentido del sueño, pero además impide que el tiempo cinematográfico se identifique con la acción o la trama.

El cine es pues, una construcción perceptual donde importa más la densidad y concentración del sentido que el deslizamiento de un posible significado a través del discurso lingüístico. El cine como lo piensa Ingarden, facilita a través de la ampliación, la alteración, la sucesión y la fusión, la aparición de "...eventos en su desarrollo total concreto temporalmente extendidos" (Roman Ingarden, *La ontología de la obra literaria*, Taurus/UIA, México, 1998, p. 378). En el caso de Pasolini los eventos cinematográficos son análogos al sueño y la imagen cinematográfica: La imagen cinematográfica, afirma el director, "...es, de momento, un lenguaje artístico no filosófico. Puede ser parábola, nunca expresión conceptual directa. He aquí por consiguiente, un tercer modo de afirmar la prevalente artisticidad del cine, su violencia expresiva, su corporeidad onírica: o sea, su fundamental metafóricidad". El lenguaje cinematográfico es poético, se construye por la toma a distancia, el encuadre y la suma de instantes; lo que en otras palabras significa que no es discursivo. En el cine de este director, las imágenes son juegos hipnóticos, donde la acción o el suceso acontecen por la distensión interna de la toma. Recordemos por un momento la secuencia del círculo de la mierda en *Saló o los 120 días de Sodoma* que sirve de preámbulo o prólogo a todo este círculo: en ella, la cámara siempre está a distancia. Esto permite dos cosas: hace soportable la secuencia y al mismo tiempo la acción se da en tiempo real. Esta escena es paradigmática de la poética de Pasolini. Así pues, la construcción de las tomas a partir de la estética del distanciamiento, estructuran una intencionalidad donde el tiempo tiene que ver con la distensión de la acción a través de una cámara casi fija y donde la acción acontece a cierta distancia del espectador, lo que supone un aletargamiento del espectador, y hace evidente la noción de lo onírico con la que Pasolini explica el recurso visual de su poética cinematográfica. En ella todos los elementos irracionales y oníricos están filmados en primer cuadro, lo que significa traerlos a la conciencia del espectador. El poder hipnótico de la toma permite que se liberen los niveles inconscientes y generalmente reprimidos por el espectador. De ahí que en el im-signo "...los arquetipos son las imágenes de la memoria y el sueño [...] imágenes de comunicación con nosotros mismos". La construcción del sentido descansa en el poder que tiene la imagen cinematográfica de sumergirnos en un estado intermedio de percepción entre la conciencia y el sueño, entre el yo y la alteración. Esto facilita la creación o irrupción de un espacio libre de las pulsiones primarias de la violencia, el erotismo y la perversión. En otras palabras, el recurso mismo de la imagen como subjetividad libre indirecta significa abrir un espacio incontrolable, donde se ponen en juego las formas primarias de la subjetividad y donde, de alguna manera, se entra en el juego de la fascinación-repulsión propia de estos impulsos fundamentales.

Las mediaciones simbólicas de Pasolini se explican por una constante: el uso político de la sexualidad y sus perversiones. Uso que en el caso de *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* está definido por tres niveles de referencialidad: el nivel de lo inmediato construido sobre las expresiones del erotismo, la escatología y la muerte, el nivel de lo mediato literario edificado por el cruce sintagmático/paradigmático con las obras de Dante y el Marqués de Sade en lo narrativo del filme y en la obra de Georges Bataille en lo conceptual y estético, y en el nivel mediato también sintagmático/paradigmático de la iconografía en las tipologías de los personajes y las topologías de los ambientes y espacios. La resignificación visual de retratos de personajes históricos del renacimiento y la resignificación topológica del ambiente a través de las referencias visuales al arte de la vanguardia son muestra clara de esto último.

La distensión de la temporalidad a través del recurso cinematográfico de la toma a distancia y semifija, unido a las mediaciones simbólicas y vitales que el director construye, hacen que la concretización temporal/vital del sentido, se resuelva en términos de estética de la crueldad. En ella el director apuesta por la distensión emotiva del tiempo del dolor y el placer a través de las formas vitales de la perversión. En Pasolini, la perversión tiene que ver con la posibilidad metafísica de la aniquilación del otro como gozo de sí mismo. Acaso por ello, todas sus mediaciones producen un umbral de la conciencia en el receptor que lo ancla en las fantasías. En este sentido, la crueldad tiene una ambivalencia vital: pone al descubierto el grado de atracción que esto ejerce en el espectador y al mismo tiempo rompe y transgrede el orden moral y político del propio receptor. El asco entonces aquí presenta una ambivalencia. El carácter temporal que abre, muestra al mismo tiempo el rechazo moral del espectador hacia la crueldad y la atracción por la pulsión de destrucción. En este sentido se da una ambivalencia vital del sentimiento del asco y el morbo: atrae a condición de objetivar al otro en lo inmediato del placer del yo. El sentido ideológico y político que esto

pueda tener en la obra de Pasolini desborda el límite de este trabajo.

Las secuencias en las que se basan estos análisis, dejan ver la complejidad en la construcción de los elementos a los que se hizo referencia. La distancia de las tomas, unida a la mediación expresiva que hace de la coprofagia o de la tortura y de la mediación semántica de paradigmas culturales y artísticos, tal como se observa en la ambientación renacentista de la sala donde se reúnen los personajes para oír las narraciones o en la significación que adquieren las pinturas de la vanguardia europea de la primera mitad del siglo XX en el salón desde donde se observa la tortura final del círculo de la sangre, o finalmente, el cruce sintagmático que hace con el retrato de *Federico de Montefeltro* pintado por Piero della Francesca hacia 1465, muestran el modo en que el director introduce el acoso y la tortura como un dato visual-fenomenológico y los sentidos ideológicos y discursivos que adquieren estos valores en su cinematografía.

### David Cronenberg, *Crash. Extraños placeres*

A diferencia de Pasolini, la cinematografía de David Cronenberg se construye a través del montaje. Éste se caracteriza por la esquematización del tiempo por medio de tomas fragmentarias y preestablecidas de la acción. Se trata de la construcción de la trama a través de instantes privilegiados y previamente determinados por el guión y la dirección. Desde luego esto en el cine de Cronenberg se explica por la relación que él mismo entabla con la tradición de los *serial killers* norteamericanos, con el cine negro y con cierta estética de la ironía y la fragmentación que se relaciona con William Burroughs. En su lenguaje cinematográfico existe una estrecha relación entre el manejo de las tomas de acción y la construcción de la trama. Lo que en otras palabras significa que hay un esquema preestablecido de la acción, a partir del cual se introducen el resto de los elementos: los personajes, las situaciones, los ambientes, etcétera. A este recurso habría que añadir el manejo que hace Cronenberg de la cámara. De movimientos más rápidos y en desplazamientos interiores y exteriores, la toma se introduce en la acción a tal grado de superponer los puntos de vista del director, los personajes y del espectador mismo. Esto desde luego redundará en una construcción de la acción más dinámica, cuando menos en lo que se refiere al sentido de la imagen-movimiento como elemento estructural del tiempo como representación. En este sentido, el cine de este director no aporta mayores elementos a la estética propiamente cinematográfica, sin embargo la importancia de estos recursos se explica en relación con el modo en que logran involucrar al espectador en la violencia propia de su obra. Los acercamientos, los cambios de punto de vista y la rapidez de la acción permiten, a diferencia del cine de Pasolini, que el espectador quede atrapado en cierto estado de embriaguez visual. Además, la estética de Cronenberg se orienta hacia el lado subjetivo y psicológico del asco, el morbo y la violencia.

En este sentido las mediaciones simbólicas de las que echa mano este director entran en relación con un contexto más regional. Regionalismo psicológico, cultural e histórico. En Cronenberg la mediación simbólica descansa en dos elementos: la relación que establece con los imaginarios construidos por la sociedad posindustrial norteamericana y la mediación simbólica de la disolución posmoderna de la identidad del sujeto a cambio de una estructura paranoide del individuo perseguido y acosado por la máquina.

La mediación simbólica de los imaginarios posindustriales, se leen a través del paradigma de los espacios marginales de las ciudades. En Cronenberg los espacios fronterizos de la ciudad funcionan como bordes simbólicos de lo horroroso y lo fascinante y como lugares del deseo y el erotismo. Las acciones en sus películas, escribe Miguel Cortés, "...tienen lugar en un barrio, en la parte industrial, en parte portuario, desierto y lleno de charcos donde la noche es interminable. Un alucinante descenso a los infiernos plagado de referencias siniestras y cercano a la locura, una atmósfera opresiva y sórdida donde los diálogos poco abundantes y un ambiente sonoro ininterrumpido crean una situación de absurda irrealidad".

Esto además se vuelve más interesante cuando el director de *Crash* introduce el uso del automóvil como condición indispensable de la perversión erótica de la vida urbana. El maquinismo automovilístico funciona como mediación del movimiento y el peligro y es el detonador del erotismo y la seducción. Su lenguaje cinematográfico integra el sentido del movimiento y la velocidad como una variable determinante de la configuración de lo urbano en la cultura contemporánea. A esto habrá que añadir los usos semióticos propios de los materiales industriales: sonidos metálicos, chatarra, desperdicio no degradable que crean las

atmósferas de esta película.

La fascinación que siente Cronenberg por lo industrial y los espacios vitales que el desarrollo tecnológico produce en la sociedad contemporánea, lo llevan a configurar un sentido del deseo del cuerpo femenino maquínico y con ello a construir una mediación simbólica donde el asco y el morbo son producto de esta ambivalencia corporal.

Los avances de la ingeniería y la informática médica han abierto un nuevo imaginario corporal en nuestra sociedad, el que tiene que ver con el sentido interior del cuerpo y con la reconstrucción de la organicidad y la vitalidad a través de la máquina. Esto Cronenberg lo lleva al extremo de hacer de las máquinas las formas mismas del deseo y la perversión: ya sea el espacio erótico y erotizable del coche donde se realizan buena parte de los actos sexuales en esta película, hasta la maquinización del cuerpo en uno de los personajes femeninos, cuyos miembros son una gran prótesis mecánica. El maquinismo en este director significa la exhibición del estado interno de destrucción/corrupción/infección del deseo y la sexualidad.

Así, el maquinismo es el recurso simbólico a través del cual introduce la forma del deseo como peligro y fascinación ante la muerte. La máquina no es una recuperación de la vida, sino una exhibición del estado interno de corrupción del cuerpo. En este sentido, existe una diferencia fundamental con Pasolini. En el italiano la ambivalencia del asco y el morbo funciona como una subversión ideológica donde el espectador queda atrapado en la equivocidad de la estética del torturador/torturado, lo cual tiene que ver con un uso ético del asco a través de la exhibición de la propia perversión de la que el espectador es víctima. En cambio en Cronenberg, la construcción del asco y el morbo funcionan como apertura de la obscenidad y la promiscuidad del deseo que se objetiva en las formas de lo maquínico. Es decir, en este director el asco es un desdoblamiento de la propia estructura de perversión del sujeto moderno. Cronenberg disuelve la identidad del sujeto a través de la estética del cuerpo mutilado y expuesto. Esto no es más que la otra cara de la conciencia moralista de las clases medias norteamericanas y el desenmascaramiento del discurso sexual de poder de la cultura occidental, donde el deseo y el erotismo son el lugar de lo monstruoso. Se trata de una mediación simbólica del horror que pone en evidencia el doble discurso de la cultura de la higiene tan querida de la sociedad contemporánea.

En Cronenberg el asco que producen sus películas, se contextualiza en el acoso de las fantasías y las perversiones de una sociedad temerosa de todo lo que trasciende los límites simbólicos de su pertenencia e identidad sexual, racial y nacional. En este sentido, la exhibición del erotismo a través de la sangre y las cicatrices pone en evidencia las formas de perversión que una sociedad no asume como propias. Así pues en Cronenberg hay una doble construcción corporal del sentido del asco: la que tiene que ver con la perversión y el delirio de un sujeto en estado de fragmentación y el modo en que este estado signa y se asigna al otro como el extraño, lo monstruoso y lo perverso. La fenomenología de la temporalidad del asco y el morbo.

## *El cuerpo, el tiempo y el otro*

En la primera parte de este ensayo hablé de las estructuras trascendental-fenomenológicas del cuerpo. También afirmé que de éstas la que le correspondía a la estética de lo grotesco era la relación interior-exterior del cuerpo. La interioridad orgánica introduce las funciones y los órganos como un *elan vital* sobre los que se construye, en su nivel trascendental fenoménico, las vivencias estéticas del asco y el morbo.

Ahora bien, el orden estético fenomenológico del asco y el morbo habrá que ubicarlo, en principio y por cierto derecho de tradición dentro de la axiología de lo grotesco y en principio dentro del género de lo cómico. Ubicación que de alguna manera he venido sugiriendo a lo largo de este trabajo.

A propósito de lo cómico, Aristóteles afirma en su *Poética*: "La comedia es como hemos dicho, imitación de hombre inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor".

Desde la perspectiva fenomenológico-hermenéutica supuesta a lo largo de estas páginas, la idea aristotélica de lo risible como lo "defectuoso sin dolor" se convierte en una orientación importante para llevar a cabo el análisis de esta última parte del trabajo. De la negación del dolor y su relación con la risa cómica (reírse con y la alegría de la vida) puede desprenderse una primera consideración en torno a la definición de lo grotesco, el asco y el morbo. Lo feo y lo monstruoso en la estética de lo cómico se relaciona con cierto sentido de solidaridad vital implícito en la risa, en lo grotesco, en cambio se relaciona con la ambivalencia del placer y el dolor ante la reducción a la animalidad del cuerpo y el peligro de fragmentación del sujeto. Un primer dato vital se pone en juego en lo grotesco: la posibilidad de ser dañado, de ahí que la risa grotesca tenga que ver con la crueldad como forma vital de supervivencia del sujeto. Inclusive cuando Aristóteles se refiere a la relación que la comedia tiene con los cantos fálicos como génesis de este género (&5, 1449b) supone cierta vinculación de lo cómico y lo grotesco con formas de la conducta animal. En este contexto, el asco y el morbo son dos manifestaciones vitales de estas conductas primarias, son un dato fenomenológico emocional que nos permite explorar su funcionamiento y sentido temporal. Éstas tienen que ver con la liberación de las pulsiones sexuales y escatológicas en su estado animal, de ahí se desprenden las construcciones semánticas e iconográficas y se explica la liberación de gestos "irracionales" y de estados orgánicos de corrupción y descomposición de la materia. La ambivalencia del asco y el morbo es un modo de identificación "catártica" donde el sujeto receptor reconoce sus estados de perversión o abyección en la objetivación del otro y la excitación de sí mismo. "Lo auténticamente monstruoso –nos dice Cortés– es descubrir la bestia en el seno del ser humano y, con ello, destruir toda la seguridad en la identidad del hombre."

El asco y el morbo, si bien no necesariamente se relacionan con la risa, están muy cerca del sentido de lo ridículo de ésta. Como lo afirma Jauss: "La propiedad estético-afectiva de lo cómico sería, pues, algo así como un filtro capaz de convertir la simple negatividad y la suficiencia ética de la risa en algo positivo." (*Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986, p. 202) Mientras que lo ridículo se vincula con lo cotidiano y la exhibición de la torpeza ante situaciones sociales de estandarización de los individuos, la risa cómica tiene que ver con la distancia que el espectador guarda con el personaje o la situación. Lo ridículo involucra la crueldad donde el espectador es juez o víctima de la situación. En este sentido, lo grotesco está más cerca de lo ridículo que de lo cómico, con la variable que en lo grotesco se involucran no sólo transgresiones de la vida social, sino transgresiones de las estructuras vitales y orgánicas básicas. Entre la broma y la crueldad, el elemento que está en juego es o la alegría de vivir o la exhibición del daño al otro o a uno mismo. La burla establece una relación directa con lo grotesco y tendría una forma específica en la crueldad y por ello sus salidas a través del asco, la tortura y el morbo.

Si bien lo grotesco tradicionalmente se relaciona con lo risible, sin embargo puede devenir en formas trágicas. En este sentido, lo grotesco es un valor intermedio entre la compasión trágica y la simpatía cómica. Mientras que para Jauss, lo ridículo conserva su fuerza negativa en tanto forma de conservación del orden social establecido, desde la perspectiva de este trabajo, una de las derivaciones de lo grotesco y su diferencia fundamental con lo ridículo, se define por la ambivalencia de sentimiento. Es decir, la identificación no funciona como restitución del orden a través de la risa de exclusión, sino con la identificación de las perversiones del receptor lo que está muy lejos de un sentido de restitución del orden social o político.

Así por ejemplo, la organización social de seres monstruosos o marginales en la comedia funcionan como un *sympathos*, donde los personajes y las situaciones provocan la "alegría de la vida", hacen del sentido de la expectativa de la acción el deseo. En cambio, en la construcción grotesca estos seres monstruosos exhiben la tendencia destructiva y corruptora de la organicidad vital y social, de ahí que se lleva a cabo la subversión de las normas y el fenómeno de atracción-rechazo en la recepción de este valor.

Estas aproximaciones a lo grotesco, y su especificidad en el asco y el morbo, dibujan las condiciones fundamentales de su estructura temporal. Si como lo afirma Ricoeur en *Tiempo y narración*, en última instancia lo que está en juego en la recepción de una trama es una vivencia temporal, la de lo grotesco es una refiguración del tiempo como vivencia emotiva de la degradación de la vida o de la vulnerabilidad ante lo

otro.

Lo grotesco, en su ambivalencia de asqueroso y morboso, no temporaliza la voluntad de poder sino la voluntad de destrucción y de muerte. De ahí que los modos en que se simboliza lo grotesco se relacionan con estructuras subversivas del orden personal, social y biológico, por ello las mediaciones simbólicas de lo grotesco son configuraciones que expresan los aspectos corruptibles y transgresores de las sensaciones y emociones corporales y psicológicas primarias del ser humano. Esto explica también por qué las mediaciones simbólicas ponen en crisis los órdenes normativos de la sociedad y la cultura. Espacios marginales, lenguaje prosaico, gestos animales, transgresiones sexuales y escatológicas, son los modos en que se semantiza la temporalidad en los signos culturales que utiliza esta estética de lo grotesco de lo morboso y lo asqueroso.

En cualquier caso lo que interesa mostrar, en última instancia, es el carácter temporal que se revela en el cine de Pasolini y Cronenberg a través del asco y el morbo. Ya sea por la exhibición maquínica del cuerpo o tan sólo por las funciones orgánicas que muestran los desechos y los excesos del cuerpo, la organicidad vital tiene una primera relación con el asco en cuanto que evidencia el tránsito de la vida a la muerte a través de la descomposición. En ella se pone en juego el sentido del tiempo como corrupción, fragmentación y destrucción. La interioridad orgánico-vital significa la apertura del sentido metafísico de la espera como temor y disolución. De ahí que Bataille considere que el asco en el fondo es el temor mismo.

Esas materias movientes, fétidas y tibias, cuyo aspecto es horroroso, en las que la vida fermenta, esas materias en las que bullen los huevos, los gérmenes y los gusanos están en el origen de esas reacciones que llamamos *náusea*, *repugnancia*, *asco*. Más allá del aniquilamiento por venir, que dejará sentir todo su peso sobre el ser que soy, que espera ser aún, cuyo sentido propio, más que ser es esperar ser (como si no fuera la *presencia* que soy, sino el porvenir que espero, que sin embargo no soy), la muerte anunciará mi retorno a la purulencia de la vida. Así puedo presentir –y vivir en la espera de– esa purulencia multiplicada que por anticipado celebra en mí el triunfo de la náusea. (*El erotismo*, Tusquets, México, 1997, p. 80).

Temor que significa la irrupción del tiempo como finitud echa de carne y hueso. En este sentido la reducción fenomenológica de la temporalidad del asco y el morbo, se refiere a la posibilidad de la muerte como angustia ante la vivencia humana de la temporalidad. Ya Emmanuel Levinas lo veía en el sufrimiento de Job:

La angustia es al aguijón del mal. Enfermedad, mal de carne viva, senescente, corruptible, perecimiento y podredura: estas serían las modalidades de la angustia misma; por ellas y en ellas, el morir es en alguna manera vivido, y la verdad de esta muerte resulta inolvidable, irrecusable, irremisible; en la imposibilidad de disimularse uno mismo su propio morir se estriba la indisimulación misma y quizá el desvelamiento y la verdad por excelencia, lo de por sí abierto, el insomnio originario del ser: roedura de la identidad humana que no es un espíritu inviolable abrumado por un cuerpo perecedero, sino la encarnación, con toda la gravedad de una identidad que en sí misma se altera ("Trascendencia y mal" en Phillipe Némo, *Job y el exceso del mal*, Caparrós, 1995, pág. 155)

La estructura temporal del asco y el morbo son un colapso en tiempo. El instante del asco y el morbo demuestran el límite de una espera: el de la vida que se anuda entre el deseo y el temor.

¿Qué se pone pues en juego a través de la cinematografía de estos dos directores? Sin duda una construcción del sentido del asco a través del juego analógico del "cuerpo". Éste contempla y al mismo tiempo se introduce en la acción a través de la toma. El cine es un lenguaje que acorta, de manera casi absoluta, la distancia entre la narración y el tiempo. La estructura óptica que define el lenguaje cinematográfico, en última instancia tiene que ver con una fenomenología del cuerpo en movimiento. El como si fuera verdad, es entonces la construcción del sentido a través de la intencionalidad corporal que el cine asume como

condición perceptual trascendental de su lenguaje. En el cine las fronteras entre el interior y le exterior de la experiencia estética quedan prácticamente disueltas. La motricidad corporal hipostasiada en el "ojo" del director, permite hacer del movimiento el elemento mínimo de sentido en el cine. Pienso que sólo así se puede explicar por qué el espectador se involucra a tal grado en la vivencia estética de este arte. Acaso también por ello, se explica por qué el asco y el morbo tienen que ver con la coincidencia de la mirada con la acción, de la acción con la emoción del espectador y de la emoción del espectador con el tiempo como vivencia cuasi-verdadera de un evento en su desarrollo concreto. Visto así, la primera condición de construcción del asco y el morbo se define por la manera en que los usos cinematográficos permiten la construcción del sentido a través de un soporte pre-judicativo y expresivo del tiempo en términos, no de ficción, sino de falsedad. En el cine la diferencia entre verdad y falsedad, entre ficción y realidad es tan endeble que permite pensar que este arte ha abierto un campo aún por explorar: el del arte como tiempo puro.

[jlbarrios@prodigy.net.mx](mailto:jlbarrios@prodigy.net.mx)

José Luis Barrios, "El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo", *Fractal* n° 16, enero-marzo, 2000, año 4, volumen V, pp. 41-60.