

# Dos versiones del límite

## [a propósito de estética y posmodernidad]

Javier Acosta

Unschickliches liebet ein Gott nicht  
F. Hölderlin, *Heimkunft*

### §.1 Las esferas de la vida (no son como yo pensaba)

Una definición clásica y además elegante de la idea de Modernidad podemos encontrarla en la obra de Max Weber. Weber encuentra en la modernidad una serie de movimientos por los que las esferas de la vida —religiosa, civil, artística, burocrática, económica— tienden a la separación y clara diferenciación; con palabras de Descartes, hay un propósito de *claridad y distinción* entre las partes de la vida individual y colectiva. Nos encontramos entonces con la cuestión del *límite* como uno de los caracteres de la modernidad. Podríamos decir que la modernidad es una forma especial de modular el límite, modulación que fluye por todos los espacios y ámbitos del espacio moderno.

Tomemos por ejemplo la versión del límite entre los feudos y entre los estados nación. La idea del límite (*limes*) no era la minuciosa división que aprendemos ahora en las clases de geografía política. No encontramos en la Edad Media la noción de frontera tal y como la entendemos ahora; no existía propiamente una línea en la que terminaba un territorio y comenzaba inmediatamente otro; entre los dos existía eso que se llama el confín, una franja sobre la que no operaba claramente una jurisdicción. i De igual forma, no existía una línea clara que distinguiera al monarca del juez o la filosofía de la teología. La modernidad es una nueva modulación del límite, de la línea que distingue entre los abundantes aspectos de la vida. Entonces es que aparecen movimientos de autonomía entre esferas no diferenciadas o diferenciadas desde otras esferas, de una manera jerárquica. Se redefinen los límites del poder ante los ciudadanos, el límite como tema de la filosofía —en Descartes, que busca delimitar los objetos en sus partes más simples, o en otro autor señero de la modernidad, Immanuel Kant, que busca los límites dentro de los que se puede legítimamente pensar, filosofar, conocer —los límites de lo cognoscible, tema de la *Kritik* kantiana. La cuestión del límite es aquí la de una especie de purificador de los mixtos —p.e. la ética

mezclada con ciencia—, para que las cosas vayan bien, parece decirnos la Crítica, deben moverse dentro de un espacio propio.

La claridad de esos límites parece salir de foco en ese momento en que podemos ya reconocer el inicio de una fisura en el aparato de la filosofía; el primero de esos momentos aparece de manera patente en la exposición de la voluntad (*Wille*) de Schopenhauer, contenida en *El mundo como voluntad y representación*; esta obra, a menudo dejada en un plano secundario dentro de los momentos estelares de la filosofía, se sirve del discurso religioso, concretamente del Budismo y de la filosofía Kantiana, para construir un aparato, una verdadera máquina de guerra, contra el organigrama filosófico.

El arte había recibido su límite «definitivo» en la filosofía hegeliana —por vía del levantamiento de acta de la «muerte del arte»—, esta declaración es típicamente moderna y significa el *enjarrede* un muro que separa el orden del saber del orden de la belleza. *El mundo como voluntad y representación* significa una insubordinación de la idea del arte respecto de la razón. El arte, dice Schopenhauer, es el verdadero órgano de la sabiduría; la ciencia y el concepto no son sino siervos del principio de conservación. ii La «metafísica del artista» postulada por el primer Nietzsche es un poderoso eco de las manifestaciones de Schopenhauer. iii El pensamiento «intempestivo» es también, como en el caso de Schopenhauer, una objeción al tiempo ordenado de la razón moderna, al tiempo del progreso.

En los términos esquemáticos de esta exposición, se trata de una pugna por el límite, por el establecimiento y el sobrepasamiento de los límites de las esferas de la vida. La separación entre estos órdenes no parece todo lo estable que se quiere, no se trata, la modernidad, de una institución, sino de un *polemos*, un torneo sobre el límite. Así observamos que J. Habermas, en su análisis del *Pensamiento postmetafísico* señala el problema de la actualidad filosófica en el sobrepasamiento del límite, en lo que pudiéramos considerar un movimiento excéntrico de las esferas de la vida hacia el *limes*. iv Parece, aún contra el llamado al orden de Habermas, que el *tono* de la modernidad tardía que ver más con la atracción hacia el límite que a su *simple* transgresión; no precisamente ir más allá del límite, sino explorar el límite, ensancharlo en virtud de explorar su consistencia de no-lugar; atracción por el límite, por la puerta, por el traspaso que no se dirige hacia *otra esfera* sino a lo otro de la esfera. Tarea quizá demasiado impropia para la filosofía, pero singularmente pertinente para ese hacedor de impropiedades que es el arte.

Tiempo fronterizo: *border time*.

## §2. Ilimitado arte del límite

Encontramos en la modernidad más cercana a nosotros una redefinición infinita del concepto del límite, y aún más importante, de la *vivencia* del límite. Atrofia del límite de las esferas de la vida, del límite de los estados, del límite de la identidad —lo que es decir también del concepto de identidad, de la vivencia de la identidad. No hay una clara distinción de lo que yo soy, de lo que la filosofía es —si se esfuerza en ser—, de lo que el arte es y «debe» ser, no hay una clara distinción de los límites, incluso de las fronteras entre realidad y ficción. El límite está en entredicho y ese entredicho despierta sospechas sobre la soberanía de un Estado político y de un estado del mundo —¿es esto Estados Unidos de América, es esto filosofar, es esto Arte y al final: *es esto real*?

Tenemos entonces que aparece de una manera casi *natural* el concepto de *hipertelia*, (aplicado originalmente por Severo Sarduy y Lezama Lima para designar una las características del neobarroco). La hipertelia se refiere al exceso, a todo aquello que va más allá de sus límites, de sus objetivos. Pensemos en el travesti y en el transexual, el que suplantando subvierte de una manera profunda *la realidad*, por ejemplo, el momento en que el travesti se vuelve más femenino que lo femenino, o también aquel en que el espacio tenido tradicionalmente como el espectáculo de la representación, se transforma en *reality show*. De alguna manera, todo tiende a lo impropio y, como se lamenta el Hölderlin de *Regreso al hogar*, «un dios no ama lo impropio». La propiedad, si es que aparece en el arte moderno, lo hace como parodia —parece que toda propiedad habría sido nada más que la exposición de una esperanza; la misma de que algún Dios pudiera sentarse otra vez a la mesa de los hombres, restaurar las propiedades del mundo.

Y entonces en esta modulación liminar del tiempo, todo tiende a la parodia, incluso a la parodia de la parodia, al *remake irónico*, como postula Jean Baudrillard. v El mismo operador hace que una vivencia adquiera, por una parodia querida o involuntaria, la forma de la teoría, que la música actúe como el ruido y que la pintura imite a la publicidad. El *remake* que parodia la parodia, en la que nos podemos encontrar el más vanguardista *performance* o el más chabacano espectáculo televisivo. Como dice Braudillard, la posmodernidad en el arte indica la «citación, la simulación. El arte actual se ha apropiado de manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, de todas las formas, de todas las obras del pasado cercano o lejano, incluido el más contemporáneo». vi

## §3. La parodia del cuerpo

Una forma radical del *remake paródico* lo podemos ejemplificar con la artista francesa Orlan, en la que la parodia adquiere un carácter poderoso y constante. Orlan es, desde mi punto de vista, una ironista, una artista que modifica su cuerpo para parodiar el antiguo límite de la identidad. Orlan ayuda a comprender que en la ironía se reeditan las viejas convenciones, pero ya sin el valor presupuesto, ya sin la finalidad al alcance. Pactos que llevan, por ejemplo, las practicas consideradas antiguamente como *de género*, hacia la indistinción o la banalización del sexo. El artista y en este caso, la artista recurre a su cuerpo para fundar en él su territorio, para fijar un siempre *limes* en precario, límite fluctuante, provisional. El artista funda un territorio para establecer en él las marcas de su propiedad o, mejor dicho las marcas de su impropiedad.

Orlan declara lo que ella es para ella misma: un desarreglo esquizoide entre lo que *es* y lo que *tiene*. Se trata del desarreglo existente en la autopercepción. Dice Orlan: «Skin is deceiving —in life, one only has one's skin— there is a bad exchange in human relations because one never is what one has. I have the skin of an angel but I am a jackal ... the skin of a crocodile but I am a poodle, the skin of a black person but I am white, the skin of a woman but I am a man; I never have the skin of what I am. There is no exception to the rule because I am never what I have». vii

La mujer y el hombre viven seducidos por lo que no tienen. Pues lo que uno tiene es siempre distinto de lo que uno es —o de lo que uno desea ser. La técnica moderna pretende que puede suplir esa distancia entre el deseo y la piel. Uno puede devenir lo que uno quiere ser. Tenemos el ejemplo reciente del programa de televisión *Extreme Make over* en el que se lleva a cabo una *performance* en el cuerpo de un sujeto para que sea habilitado o rehabilitado para la seducción, y pueda ponerse a funcionar dentro del circuito de intercambio de mujeres —y hombres. Pero Orlan no intenta cambiar su cuerpo para ponerlo al servicio de la seducción, sino dar muestras de ese desarreglo fundamental que existe en la autopercepción. Por ello, en los procesos quirúrgicos que han transformado su cuerpo, Orlan deviene no otra mujer sino lo otro en la mujer. Lleva al extremo la figura del deseo hasta que se transforma en la transformación misma. Orlan declara que no hay un fin posible para la transformación, que nunca es posible un arreglo entre lo que uno es y lo que uno tiene. Orlan no quiere ser otra mujer, sino otra en sí misma, que su sí misma desaparezca en el devenir otro. Se trata en realidad de un lavado de cuerpo, lavado de piel, un lavado sexual que suspende el operador sexual de Orlan.

La transformación de Orlan tiene que ver con la parodia del arte de género. Con la parodia del arte, en términos generales. El *remake* irónico, es también la parodia que supera a lo real. El maquillaje es simulado entonces por el tatuaje — algo que sucede en la vida cotidiana con la imitación del rimel mediante el

tatuaje del ojo. Se trata de la irrupción de lo hiperreal que redefine el espacio humano.

Para ella no se trata de arte *corporal*, sino de arte *carnal*. Orlan no busca la reedición de los valores del dolor como vehículo de intercambio —no busca, por ejemplo la agresión dolorosa— se trata de la caducidad del «no pain no gain». Arte sin dolor, transformación anestésica, experiencia estética. Busca que todos sus cuerpos se reúnan en ella, que de alguna manera se replieguen y acumulen en ella.

Transgredir el espacio en el que vive para fundar un territorio, pero no una propiedad. El territorio de su identidad creativa, es decir, de su *otredad* creativa. Necesita ser otra para sí misma. Para tener un yo, la canción de su devenir mujer, la incisión en su cuerpo, la declaración (escandalosa, extrema) de escritura sobre su cuerpo. Devenir es así pasar a ser otra cosa; pasar de lo que no se fue hacia lo que no se será.

No es el paso a otra identidad, sino la expresión misma del desarreglo, de la impropiedad en acto. Este es el no-paso, la exploración del límite como lugar de no-paso, el tránsito siempre truncado y siempre fastuoso en el que el cuerpo se abre al espesor del límite.

Parodia del devenir, del paso a otra propiedad. Devenir sin modelo, sin salida, un «desarreglo perpetuo», según la propia Orlan.

#### §4. El extrarradio está en todas partes

Una vez que el límite se modula como claridad y distinción podemos hablar de arte y cultura moderna. Una vez que esta claridad y distinción aparecen fuera de foco en el horizonte contemporáneo, podríamos comprender el espacio de nuestra cultura en que se reeditan, de una manera paródica, pero no simplemente «banal» los límites de las esferas de la vida. Encontramos en el arte contemporáneo algún espacio para la exposición a esta experiencia, especialmente cuando se sana del afán de restañar esas fisuras, que acaso han existido desde siempre, y que se encuentran un correlato de privilegio en la esfera de eso que llamamos la intimidad existencial —a la que está referida toda experiencia estética, según la kantiana *Crítica del juicio*, en tanto lleva en su seno el placer y desplacer existencial. viii Para ese propósito nos hemos servido de la ejemplar noción del desarreglo en la *autopercepción* como tema del arte carnal en

Orlan. En ella encontramos la expresión de ese espesor liminar donde se da la experiencia creativa enfrentada a la consistencia tantálica del mundo. En ese espesor irresoluble que hay entre el deseo y su cumplimiento: esa fisura que se abre entonces para hacer extremo del artista.

Se trata de otra versión del límite, quizá de nuevo la del confín medieval. Quiero pensar que el *remake irónico* del *limes* medieval en la estética posmoderna —o neobarroca, para señalarla con un nombre menos vago y equívoco— es ese movimiento excéntrico que desplaza el sentido de los territorios vitales hacia el espeso límite que hemos denominado *confín*. La ironía se cumple cuando el confín deja de ser el lugar de paso entre dos territorios, cuando el territorio es el lugar de paso entre dos confines.

## Notas

i Vid. Lisón Tolosana, C., «Antropología de la frontera», *Revista de Antropología Social*, n. 3, Madrid: Universidad Complutense, 1994, pp. 75–103.

ii Vid. Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, libro III.

iii Véase para ello el «Ensayo de autocrítica», en la edición de Alianza de *El nacimiento de la tragedia*.

iv Vid. Habermas, Jürgen, *Pensamiento postmetafísico*. México: Taurus, 1990, especialmente el cap. 9. «Filosofía y ciencia como literatura». Se abre el capítulo con la observación a la filosofía contemporánea, que ya no busca en el concepto, sino en la metáfora, sus contenidos fuertes.

v Baudrillard, J. «Duelo», *Fractal*. México, n. 7.

vi Ídem.

vii "Intervention--Orlan" (1994); manuscrito de la artista, traducido al inglés by Tanya Augsburg and Michel A. Moos. Hay otra traducción en "I Do Not Want to Look Like ...", *Women's Art* 64 (May- June 1995), p. 5- 10.

viii Vid. Kant, I. *Crítica del juicio*, §1.

