

# El monstruo y el fósil

José Manuel Ruiz (Ed.)

*El monstruo y el fósil*

José Manuel Ruiz (Ed.)

Quito: FLACSO, 2022

Textos: Fernando Castro Flórez, Paulina León Crespo, César Portilla y José Manuel Ruiz.

Fotografías, diseño y diagramación: José Manuel Ruiz

Las imágenes corresponden a la exposición *El monstruo y el fósil* del artista José Manuel Ruiz, llevada a cabo en el espacio de Arte Actual FLACSO entre julio y septiembre 2022. *El monstruo y el fósil* fue uno de los proyectos ganadores de la convocatoria pública internacional 2021 de Arte Actual FLACSO.

Coordinación: Paulina León

Comité de selección: Paulina León, Albeley Rodríguez y Christian Villavicencio

Asistente de coordinación: Sandra Navas

Museografía y montaje: Gabriel Arroyo

Comunicación: Daniela Falconí

Apoyo: Gonzalo Rendón

ARTE ACTUAL FLACSO

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Av. Diego de Almagro, Quito

[www.artefactual.ec](http://www.artefactual.ec)

[artefactual@flacso.edu.ec](mailto:artefactual@flacso.edu.ec)

ISBN versión impresa: 978-9978-67-624-0

ISBN versión electrónica: 978-9978-67-625-7

Con el apoyo de:



JOSÉ MANUEL RUIZ (ED.)

# El monstruo y el fósil

Editorial  FLACSO  
Ecuador

ARTEACTUAL  
FLACSO

<b>Exhibición y recordatorio.</b>	17
<i>El monstruo y el fósil</i> de José Manuel Ruiz	
<i>César Portilla</i>	
<b>Fragmentos de Historia Natural.</b>	19
[Notas o perversiones en torno a la monstruosidad fósil, sueños y pesadillas de la fosilización monstruosa]	
<i>Fernando Castro Flórez</i>	
<b>Y tú no me puedes nombrar.</b>	37
<b>El monstruo como infracción, abyección e inteligibilidad</b>	
<i>Paulina León Crespo</i>	
<b>Disertación en torno a lo beligerante del acto de creación</b>	51
<i>José Manuel Ruiz</i>	
<b>Lista de obras</b>	116
<b>Sobre los autores</b>	118

# Fragmentos de Historia Natural.

[Notas o perversiones en torno a la monstruosidad fósil, sueños y pesadillas de la fosilización monstruosa].

*Fernando Castro Flórez*

«El monstruo asegura, en el tiempo y con respecto a nuestro saber teórico, una continuidad que los diluvios, los volcanes y los continentes hundidos mezclan en el espacio para nuestra experiencia cotidiana»<sup>1</sup>.

## Como lágrimas en la lluvia

“He visto cosas...” adquiere, inercialmente, un tono replicante. Puede que las prótesis de visión hayan condicionado una suerte de “nostalgia” de aquellas *lágrimas en la lluvia*. Como bien advierte Félix Duque, las ensoñaciones poéticas del androide

---

<sup>1</sup> Michel Foucault: “Monstruos y fósiles” en *Las palabras y las cosas*, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1984, p. 156.

Roy Batty (Rutger Hauer) en *Blade Runner* (1982) continúan las románticas nostalgias de los monstruos (como el del Dr. Frankenstein) o de ángeles (como en *El cielo sobre Berlín* de Win Wenders): todos ellos ansían convertirse en hombres sometidos al cambio, al envejecimiento y, al cabo, a la muerte; pero precisamente por ello se sienten capaces de amar (una antiquísima senda, esta, que se pierde en el *Cantar de Gilgamesh* o en la Odisea, y que alcanza su clímax en la *Prision-Venusberg* de *Tannhäuser*). «Al respecto de las melancólicas últimas palabras de Batty antes de paralizarse (para nosotros: antes de “morir”), no sin salvar al *Runner* humano que le ha dado caza, muestran palmariamente esta oscilación entre el orgullo literalmente sobre o posthumano de quien puede asistir incólume a prodigios cósmicos que ningún humano carnal podría resistir, y a la vez de quien envidia la sin embargo mísera condición humana, porque sabe que ya no le es posible amar (la replicante ha muerto) y que sus experiencias no podrán enriquecer a otras generaciones. ¿Será necesario recordar acaso aquí las profundas palabras de Hegel sobre el dolor anímico? Roy Batty está aprendiendo –demasiado tarde– a ser hombre: por eso debe morir. Pues el dolor y el sufrimiento son indicadores del carácter humano»<sup>2</sup>. Las últimas palabras del androide Roy Batty se han convertido en una suerte de *mantra* casi místico. Este llamado *C Beans Speech* es un *soliloquio* (como en Marco Aurelio): la culminación del film de Ridley Scott en lo que, según se cuenta, fue una melancólica “conclusión” que realizó el mismo actor Rutger Hauer. Un virus lacrimógeno infectó el imaginario paranoide de Philip K. Dick y, en el sueño de las

---

<sup>2</sup> Félix Duque: *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 886.

ovejas eléctricas, quedó sedimentado el *fósil* para todas las construcciones melancólicas. Poco importa, en estas *replicaciones*, que la Puerta de Tannhäuser no exista, incluso eso puede ser suficiente para que el mito tenga unas mínimas raíces en el patata “rizomático” del presente. Recordemos que el “replicante” Batty habla en su “predica” dirigida al *Runner* del “lomo de Orión”, y de esa Puerta, que supuestamente sería un “agujero de gusano” que permitiría trasladarse a otro espacio, a mayor velocidad que la luz. Estas son sus últimas palabras: «He visto cosas que jamás creerías. Naves de combate incendiadas en el lomo de Orión. He visto *C-Beans* (haces de cesio, posiblemente Cs-137) brillando en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos estos momentos se desvanecerán en el tiempo, como lágrimas... en la lluvia. Es tiempo de morir». Todo ello amplificado por la música para-minimalista de Vangelis, en fin, un momento descaradamente patético para reinventar al individuo “sacrificial”. Tragedia clonada, monstruosidad en la que apenas se exorciza nada<sup>3</sup>.

## El sueño de la razón

En 1797 Goya realiza dos dibujos sobre un tema que luego en la tercera y definitiva versión de 1798 será famosamente denomi-

---

<sup>3</sup> «Es como si la modernidad incipiente hubiera descubierto que, dada la progresiva expansión de la tecnociencia, la industria y el capitalismo, solo es posible ya ser individuo no a través del *sacrificio*, como en el caso del “inocente culpable” de la tragedia griega, ni de las gestas y *hazañas* como en los “caballeros andantes” del medievo, sino mediante el crimen, la transgresión monstruosa, o su exorcización por medio del arte» (Félix Duque: *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 103).

nado *El sueño de la razón produce monstruos*. El personaje, abatido sobre la “mesa”, tiene las facciones del mismo Goya; junto a él se encuentra un lince que, de acuerdo con la emblemática renacentista, (entendido como “lobo cervical”) era el símbolo de la vista y tenía la capacidad de taladrar paredes y muros, así como de percibir sobre las imágenes el reflejo de objetos ocultos. El lince se ha separado del pintor, dejándolo así a merced de las alucinaciones que, como decía Goethe, acuden a él en tropel. Los monstruos aprovechan el vacío dejado en el cerebro por las producciones claras de la fantasía, los murciélagos acosan al durmiente para entrar en él. Puede que esta situación tenga algo que ver con un célebre pasaje de la *Poética* de Ignacio de Luzán (1737) que Goya con seguridad conocía (fue reeditada en 1789, el año de la Revolución Francesa), en el que advierte que «la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida a ella es madre de las artes y origen de las maravillas»<sup>4</sup>. Y en efecto, esa preceptiva distingue por un lado entre “monstruos disformes”, engendros producidos por la «fantasía del Poeta obrando por sí sola, sin dar oídos a los consejos de la razón y del juicio» y la «verdadera belleza [...] sirviéndose de la bizarría y de los bríos de la fantasía, pero moderada y regida por los consejos del juicio».

En el segundo dibujo de Goya, realizado en 1797, la zona de la izquierda está completamente vacía, en blanco. A la derecha, un gigantesco murciélago femenino, seguido de un búho y otras alimañas, se cierne sobre el durmiente como disponiéndolo-

---

<sup>4</sup> Ignacio Luzán: *La Poética o las Reglas de la Poesía en General y de sus Principales Especies*, Madrid, 1979, pp. 226 y 230, cit. en J.M.B. López Vázquez: *Los Caprichos de Goya y su interpretación*, Ed. Universidad de Santiago de Compostela, 1982, p. 173.

se a tomar posesión de él, envolviéndolo con sus alas membranosas. El lince, por su parte, tumbado e inactivo, está mirando fijamente, casi hipnóticamente al pintor, como si desafiara al espectador a descifrar la alegoría. El lugar de apoyo deja de ser un escritorio para tornarse en una mesa cuyo frente presenta la extraña inscripción “Ydioma universal”. Parece desde luego un oxímoron, una *contradictio in adjecto* (pues todo idioma, por definición y por la propia etimología del término, es *particular*, no universal). Sin embargo, lo que seguramente quería decir el pintor es que él habría descubierto un “lenguaje” pictórico (con comentario al pie) *peculiar* (aunque no nuevo: baste pensar en los grabados de Rembrandt, modelo por lo demás de Goya) de criticar y denunciar, entre la sátira y el crudo realismo, vicios universales, difundidos en la España de la época. Tal parece ser además el sentido de la leyenda autógrafa al pie del dibujo, una verdadera didascalía:

El autor soñando/ Su yntento solo es desterrar vulgaridades/  
Perjudiciales, y perpetuar con esta obra de/ Caprichos,  
el testimonio solido de la verdad.

«Como se ve, no se trata aquí de un mero caso de preceptiva estética. La intención debería ser más bien moral, y muy académicamente clasicista: exponer la lucha contra lo perjudicial y nocivo, en nombre de la verdad. Sólo que, si esta interpretación fuera plausible, entonces la leyenda (destinada, no se olvide, a servir junto al dibujo de frontispicio a un ciclo de grabados) no se compadecería desde luego con el contenido plástico de lo que ella debería demostrar. Pues la alternativa que nos ofrece “el autor soñando” es de un lado el vacío, la nada; del otro, los

monstruos nocturnos, prestos a poseer el alma del pintor. Así las cosas, uno se ve tentado a pensar algo bien distinto a la didascalía, a saber: que la inactividad de la razón y de la fantasía, al estar ambas facultades desconectadas, libera justamente un vacío que pronto será ocupado por criaturas de pesadilla (sin olvidar la connotación *sexual* del murciélago hembra: una verdadera *vampiresa*). Cabe pensar pues que se trate más bien de una ilustración del *horror vacui* de la mente, a saber: la expulsión de los prejuicios comunes *da lugar* a la irrupción de monstruos, esto es: de lo singular y extraño. La verdad, ¿daría entonces testimonio de su propia inanidad? Y la razón, ¿dejaría ver el en su fondo la locura de procedencia? Pues es bien cierto que los 80 grabados de los *Caprichos* (1799) se denuncian y fustigan vicios de toda laya, desde las “vulgaridades perjudiciales” hasta los actos más horrendos, cometidos por el fanatismo religioso. Pero la denuncia en superficie a duras penas logra ocultar la *inmundicia* del cenagoso fondo inconsciente del pintor: Él es el primero en estar poseído por criaturas que sus grabados pretenden *exorcizar*<sup>5</sup>. No deja de ser significativo que Goya renunciara a presentar un *autorretrato* tan peligrosamente revelador como frontispicio de la serie, relegando en cambio una tercera versión del mismo de 1798, al puesto 43 de las planchas de los *Caprichos* (cuyo frontispicio es por el contrario un busto de perfil del propio Goya, con la mirada clara y limpia, como si él –al igual que se figurara Goethe– hubiera triunfado al fin de los demonios del alma, propios y ajenos). Podemos, por tanto, considerar que, tal vez, el grabado de *El sueño de la razón produce monstruos*, literalmente escondido

---

<sup>5</sup> Félix Duque: *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 110.

entre los demás grabados, funciona como una *advertencia*: el artista no debería soñar, ya que todo sueño emponzoña la mente.

En el grabado definitivo son las propias alimañas las que urgen al durmiente para que las *represente* con orden y medida. Un búho –ya no un murciélago– se posa sobre las espaldas de Goya, como intentando despertarle, mientras que otro le ofrece los instrumentos de pintura y un tercero señala con su ala al lince, aparentemente instándole a que abandone su inactividad y colabore en la representación de una posible *parada* de los monstruos. Señales de urgencia irónicamente desmentidas por el grabado mismo, ya que éste muestra justo lo que las aves nocturnas parecen exigir al artista, a saber: *que es el acto de soñar a los monstruos lo que en todo caso despierta y pone en marcha a la razón*. Son los monstruos mismos los que urgen al artista a servirse de su entendimiento: son ellos los que quieren ser comprendidos, racionalizados. Ellos son los que no toleran permanecer en el espacio confuso de lo onírico. Quieren saberse tal como ellos son (según el “testimonio sólido de la verdad”), esto es: *como verdaderos monstruos*. Lejos, pues, de tratarse aquí de un destierro de lo monstruoso y disforme en nombre de la razón (o mejor, del entendimiento calculador y exacto), lo expuesto por Goya en dibujos y grabados supone más bien la reivindicación de una auténtica *salida a escena* de lo monstruoso *en* el hombre, de lo monstruoso que *posee* al hombre y que, por ello (y solo por ello), lo hace merecedor de exhibir esa *denominación de origen*: el *ser-hombre*.

### **A la escucha de lo peor**

Tras un sueño inquietante, sin que se haya producido la metamorfosis atroz narrada por Kafka, sentimos la urgencia de

contar lo acontecido y, apenas empezamos a hablar, todo parece deshilacharse, como si una densa niebla se adueñara de aquel territorio misterioso y nocturno. Incluso podíamos volar en el espacio onírico y ahora la magia se ha vuelto trivial. Acaso sea necesario, como han hecho Janet Cardiff & George Bures Miller, generar un paisaje sonoro que produzca otra ensoñación en plena vigilia. *The Murder of Crows* (2008), una obra encargada para la 16ª Bienal de Sydney y producida en colaboración con TBA21 (la Fundación de Francesca Thyssen-Bornemisza), se ha presentado por primera vez en España en la Nave 0 de Matadero en 2022; esta instalación está reducida, en el aspecto visual, a los 98 canales de audio, un viejo megáfono sobre una mesa y un montón de sillas, abriendo en su dimensión sonora y narrativa la imaginación hasta lo inquietante.

Estos artistas consiguen, literalmente, envolver con sonido a los espectadores, subrayando las propiedades físicas y escultóricas de la materia sonora. En *The Murder of Crows* lo visible surge de lo que escuchamos, en una corporalización de sueños oscuros. Esta instalación está, como declaran los mismos artistas, inspirada en el grabado de *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya. El sujeto adormecido con los búhos y los murciélagos alrededor proyecta su sombrío ánimo sobre los “espectadores” o, mejor, aquellos que están a la escucha del desastre en curso. Cardiff y Bures reinterpretan un “capricho” dramático con su réquiem por un mundo que ha perdido el rumbo.

Durante media hora escuchamos cómo se van yuxtaponiendo sonidos que van desde el ruido industrial al batir de las olas, una plegaria tibetana, aleteos y graznidos de cuervos, un coro “estalinista” o el rasgueo de una guitarra, un sonido agudo que nos taladra a la vez que un jadeo, voces infantiles a lo lejos

que parecen evocar el placer del juego o el viento que nos recuerda las inclemencias existenciales. El público se sienta y, en algunas ocasiones, hasta prefiere tumbarse para adentrarse en estas ensoñaciones sonoras.

«Nos interesa –ha declarado Janet Cardiff– la complejidad de las emociones, sacudir y desconcertar al público. Los ruidos pueden asustarnos, su presencia invisible y fantasmal está vinculada a los miedos ancestrales». En la Documenta del 2013 instalaron *Forest (for a thousand years)* en el parque de Karlsruhe, convocando el sueño hitleriano del Reich milenario que se transforma en un bombardeo que hace que los pájaros enloquezcan. Carolyn Christov-Bakargiev habló del “síndrome del miembro-fantasma” en torno a la obra de estos artistas que también impresionaron a Enrique Vila-Matas, tal y como queda sedimentado en las páginas de su excepcional libro *Kassel no invita a la lógica*.

Estos creadores que han recordado la impresión que sintieron al ver *Blade Runner* y que han sabido encajar en su maravillosa instalación *The Dark Room* (1995) la canción *Somewhere over the Rainbow* de Judy Garland, han reducido al mínimo lo escenográfico en *Murder of Crows*. Hace años Janet Cardiff caminaba por el cementerio en Banff y grababa una descripción del lugar en audio. Cuando luego escuchó su voz se percató del poder que tenía y de ahí surgió *Forest Walk*. Desde entonces no han dejado de generar deambulaciones sonoras, tratando de dar voz a las cosas inanimadas, formulando imponentes “ficciones trompe l’oreille”. Han llegado a definir el sonido como “el Holodeck de Star Trek”, esto es, como una herramienta de simulación que te permite recrear personajes, situaciones, texturas y olores.

Cardiff y Bures toman como título para la instalación montada en Matadero el fenómeno de los cuervos que, en ocasiones, permanecen junto a otro que ha muerto, manteniéndose en el lugar como si celebraran un funeral. Los biólogos Kaeli Swift y John Marzluff de la Universidad de Washington han investigado la cuestión, llegando a la conclusión de que se trata de una oportunidad que tienen esas aves para detectar lugares y personas peligrosas y así aprender a sobrevivir. Lo que los artistas encuentran ahí es una metáfora de lo político, un síntoma de la catástrofe en curso: el sueño de la razón tiene una atmósfera de la pesadilla.

Por el megáfono colocado sobre la mesa escuchamos la voz de Janet enunciando tres sueños que nos aproximan a una fábrica sangrienta, la tortura en la esclavitud y una cama en una casa abandonada en la playa en la que se encuentra una pierna sin cuerpo. Karen Rosenberg, comentando la presentación de *The Murder of Crows* en el 2012 en Park Avenue Armory, advirtió que las instalaciones de estos creadores tienen siempre una “cualidad poltergeist”. Al final del tercer sueño escuchamos la siguiente frase: «Sé que algo terrible va a suceder». Puede parecer que no pasa nada y, sin embargo, esa es la mayor de las catástrofes. Los sueños, incluso cuando escuchamos una canción de cuna, prefiguran la inminencia de lo peor.

### **Esa nada abominable**

Es significativo que el *locus naturalis* de monstruos y demonios venga desplazado hacia la mitad del siglo XIX al campo de la *estética* o directamente integrado en el *espectáculo*. «Atrás quedan los magníficos días de la exaltación (anti)teológica del *Paraíso*

de Milton, del trasplante de lo demoniaco al terreno moral (con Kant y, *suo modo*, también con Novalis) o del aprovechamiento “dinámico” del satanismo como motor histórico en Schelling. Ahora, lo repulsivo y deforme encuentra lo que, según el siglo, realmente merece: sus diversos sentidos, función y límites no serán establecidos por un pintor, por un poeta, ni siquiera por un pensador, sino por un digno y probo funcionario de la filosofía, un buen ordenador y clasificador de cuanto las increíbles generaciones anteriores habían ofrecido en *tropel*, desbocadamente, entre el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Es el momento del sabio recuento de los restos de aquellas pavorosas visiones, a fin de poner mejor a disposición del nuevo *tinglado de la farsa* todo cuanto pudiera resultar todavía aprovechable de los viejos monstruos. Es el momento, en suma, de la *Estética de lo feo*, de Karl Rosenkranz»<sup>6</sup>. Después de Hegel parece como si se pensara que se puede atajar el mal con las armas de la violencia y el terror o, en otro sentido, fuera posible disimular estéticamente el mal mediante la creación artificial de “monstruos” relativamente manipulables, de espectros y abortos disponibles *ad libitum* para el consumo de masas. La senda de la *banalización de los monstruos* quedó abierta y el *show* comenzó a generar extraordinarios beneficios.

En su estricta clasificación de lo feo, Rosenkranz analiza en la sección dedicaba a la depravación del juicio cómo de lo vulgar se pasa a lo repulsivo para terminar en la caricatura. Lo repulsivo propiamente dicho se despliega en tres categorías: lo insulso, lo repugnante y el mal. Mientras lo bello nos incita al goce sensorial, lo repulsivo en cambio nos separa violentamente

---

<sup>6</sup> Félix Duque: *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 119.

de ese placer «al despertar en nosotros desagrado por su obtusa pesadez, horror en su carácter mortecino, repugnancia en su monstruosidad». Estamos, por tanto, incluso más allá de lo feo, cuando se produce una ruptura de la totalidad de la figura, esto es, en una desfiguración, más atroz que la deformidad, que desemboca en lo *abominable*. Rosenkranz describe entonces una pasión contradictoria que es, ciertamente, absolutamente destructora dado que obedece a un imperativo al que califica como “satánico”: no la voluntad de nada, sino la *voluntad positiva de aniquilación*, la voluntad de que no haya nada. Y es que la depresión nihilista ante la insulsa pesantez del mundo supone *no querer nada*. El mal absoluto, en cambio, *quiere activamente la Nada*, quiere que nada exista. El mal es así *lo otro del ser*, y su concepto es, en violenta formulación: «en cuanto cumbre de lo monstruoso –dice Rosenkranz–, la contraidea positiva absoluta».

En uno de los grabados de *Los desastres de guerra* de Goya aparece un cadáver o un hombre sufriente, en atroz agonía, torpemente reclinado; sostiene un papel en el que podemos leer: “Nada”. Se cuenta que el obispo de Granada en una visita al estudio de Goya reparó en un cuadro de temática similar y airado señaló: «¡Nada!, ¡nada! Qué concepción tan sublime: vanidad de vanidades y todo vanidad». A lo que Goya respondió: «Ah, pobre señor obispo, ¡qué mal me interpreta! Lo que en realidad quiere decir mi fantasma es que ha ido hasta la eternidad y *allí no ha encontrado nada*». Los monstruos han impuesto su ley *anonadante*. «Y no podemos creer en un mundo de la verdad situado más allá de este mundo del devenir, y sin embargo no podemos soportar este mundo del devenir»<sup>7</sup>. Acaso tengamos que releer

---

<sup>7</sup> Simon Critchley: *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*, Ed. Marbor, Barcelona, 2007, p. 43.

el impresionante texto de Jean Paul Richter titulado *Discurso de Cristo muerto, el cual, desde lo alto del edificio el mundo, proclama que Dios no existe*, en el que Jesucristo admite, tras resucitar, que Dios no existe, que al otro lado no hay nada: un mensaje vacío que también supone la certeza trágica de que todos somos huérfanos. Carecemos de padre<sup>8</sup> y la oscuridad se adueña de todo. Aunque, tal vez, la tarea del arte sea, precisamente, profundizar en *lo que falta*, adentrarse en un viaje que carece de destino, representar ese rinoceronte (extraño regalo) que, afortunadamente, Durero nunca llegó a ver<sup>9</sup>. Tal vez ese “monstruo” imaginario sea el fósil a partir del cual tengamos que desplegar *esfuerzos*

---

<sup>8</sup> «Y todos los muertos gritaron: “¡Cristo!, ¿no hay un dios?”. Él contestó: “No hay ninguno”. La sombra de cada difunto tembló por entero [...]. Cristo prosiguió: “He atravesado los mundos, subido hasta los soles y volado con las galaxias a través de los yermos del cielo; pero no hay ningún Dios. He bajado hasta donde el ser proyecta sus sombras, me he asomado al abismo y gritado: “¿Dónde estás, Padre?”. Pero no he oído más que la eterna tormenta que nadie gobierna, mientras el centelleante arco iris de los seres, sin que sol alguno lo creara, se alzaba sobre el abismo y goteaba. Y cuando alcé la mirada hacia el inmenso mundo, buscando el ojo divino, el mundo me miró fijamente, vacía órbita sin fondo; y la eternidad era el caos y lo roía y se rumiaba a sí misma. ¡Seguid resonando, notas discordantes, despedazad las sombras; porque Él no existe!”. [...] “¡Jesús! ¿No tenemos padre?” Y él, desecho en llanto, contestó: “Todos nosotros, vosotros y yo, somos huérfanos: todos carecemos de padre”» (Jean Paul Richter: *Alba del nihilismo*, Ed. Itsmo, Madrid, 2005, pp. 51-53).

<sup>9</sup> Sobre el rinoceronte de Durero ha escrito, de forma muy hermosa, Philip Hoare en *Alberto y la ballena. Durero y cómo el arte imagina nuestro mundo*, Ed. Ático de los libros, Barcelona, 2021, pp. 43-50.

*visionarios* para conseguir escapar de taxonomías<sup>10</sup> que no consiguen otra cosa que aburrirnos de forma mortal.

## **Despedida desesperanzada**

Me gustaría pensar que, a pesar de la *narcolepsia escópica* que sufrimos, pueden suceder “otras cosas” diferentes de lo pre-co-cinado. «El arte capaz de cargar con su destino ha de proponer un CORTOCIRCUITO en la serie de lo “ya visto” pero que, al mismo tiempo, no redunde en otra oportunidad para esperar la visión -tras la pantalla- del Accidente. Salir de esta paranoia colectiva como sublime catastrófico sería la misión para una estética del fracaso digna de tenerse en cuenta. Frente a un arte epiléptico, enfrascado en las psicofonías porno de no tener nada que ver debido a un hiperexceso de visibilidad, contra un arte cuya sed de acontecimientos le lleva a comprender lo real como un tartamudeo balbuceante de lo obscuro e hiperbanal, solo cabe una estética de la elipsis, una estrategia de bombardeo terrorista, un arte del goce por ese Real que nos ningunea ante nuestros propios ojos»<sup>11</sup>. El club de snobs hipertecnológicos ha reivindicado e incluso convertido en marketing ese fracaso que

---

<sup>10</sup> «Porque el monstruo y el fósil no son otra cosa que la proyección hacia atrás de estas diferencias y de estas identidades que definen, para la *taxonomía*, la estructura y después el carácter» (Michel Foucault: “Monstruos y fósiles” en *Las palabras y las cosas*, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1984, p. 157).

<sup>11</sup> Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Ed. Manuscritos, Madrid, 2016, p. 234.

ofrece el “camuflaje perfecto”<sup>12</sup>. Una legión de *idiotas* ofrece el espectáculo (para-warholiano) del *nothing special*, bajo la apariencia de no enterarse de nada *hipsterizan su vida*, muestran en la *pantalla total* que no hay otro modo de ser contemporáneo que mostrándose *estrictamente bipolar*. Estamos, literalmente, curados de espanto y con la planetarización del *Tratamiento Ludovico* podemos sonreír y declarar que “estamos curados”, aunque un escupitajo marque nuestros rostros. Nos apasiona lo obscuro y compartimos “experiencias” en un *reality show ultra-digital* como (inconscientes) colaboracionistas del régimen global de vigilancia y control.

En el año 2001, la revista *Cahiers du Cinéma* consideró que *Loft Story* (la pedantesca y “cicionista” versión francesa de programa holandés *Big Brother*) debía estar entre las diez mejores películas del año<sup>13</sup>. Justo cuando se estaba *fundando de forma demoledora* un siglo en el que el Imperio establecería el “estado de excepción” y la caza del hombre (facilitada por la nueva “moral

---

<sup>12</sup> Cfr. Andrew Keen: “Fracaso épico” en *Internet no es la respuesta*, Ed. Catedral, Barcelona, 2016, pp. 259-291.

<sup>13</sup> «¿Cómo fue esto posible? ¿Cómo se llegó a esto? No puedo decir que la conexión entre el arte del diálogo de la confesión de Bergman y el producto Endemol me haya convencido. Evidentemente, los críticos de *Cahiers* se equivocaban al posicionar el fenómeno de *Loft Story* en el gran arte. Sin embargo, si se considera el arte del siglo XX como una tentativa de transfiguración de lo banal en obra, como nos sugiere el filósofo estadounidense Arthur Danto, no resulta absurdo preguntarse si los *reality shows* no forman parte, a su manera, del arte contemporáneo que es un arte que aprovecha los restos» (François Jost: *El culto de lo banal*, Ed. Llibreria, Barcelona, 2012, p. 9).

del dron”), gozaban millones de espectadores de una “colectividad reclusa” para conseguir la fama. La televisión encontraba su condición esencial de *vida en directo “monitorizada”* y la confección resurgía en formato delirante. Aquellos simios que acariciaban una forma proto-minimalista (una escultura “inconsciente” acaso de Richard Serra) en la mítica película de Kubrick, habían mutado en el *cualquiera* que estaba dispuesto a pasar “pruebas” en un proceso de iniciación en la *construcción mediática del sujeto sórdido*. Los patrones (desquiciados) de vida de los “inquilinos” de Gran Hermano servían para conseguir las migajas de éxito prometidas en una plétora de sedimentos varios: empelotarse en la portada de una revista, ingresar en el molino satánico del tertulianismo vocinglero, agotar los bolos nocturnos en discotecas y antros de carretera, pelearse con un colega abyecto o, en la inevitable inercia zombi, reaparecer como VIP, esto es, ser tan importante como para reengancharse a otra experiencia “carcelaria” en una isla remota o en la casa post-panóptica originaria.

Quince años después del “Grado Cero” descubro que Francis Fukuyama, aquel profeta que vendía la moto del “fin de la historia” sin dejar de advertir que “será un tiempo muy triste”<sup>14</sup>, dedica el tiempo libre a fabricar drones. La perspectiva

---

<sup>14</sup> «El fin de la historia será un tiempo muy triste. La lucha por el reconocimiento, la disposición a arriesgar la propia vida por una meta puramente abstracta, la lucha ideológica a nivel mundial que requería audacia, coraje, imaginación e idealismo será reemplazada por el cálculo económico, la interminable resolución de problemas técnicos, la preocupación por el medio ambiente y la satisfacción de las sofisticadas demandas consumistas. En la era poshistórica no habrá ni arte ni filosofía, sólo la perpetua conservación del museo de la historia humana. Lo que siendo dentro de mí, y lo que

de “siglos de aburrimiento al final de la historia” y la nostalgia del coraje y la imaginación parece que se *combate* con los “vehículos aéreos no pilotados” que materializan la estrategia del *crimen perfecto*. Acaso el *reality show*, aquella ridícula *commedia (sin) arte* sea la proto-historia de la estrategia de “datificar” *patterns of life*. «El análisis de las formas de vida se define, con mayor precisión, como “la fusión del análisis de los vínculos y del análisis geoespacial”. Para llegar a tener una idea de lo que se trata, hay que imaginarse la sobreimpresión, dentro de un mismo mapa numérico de Facebook, de Google Maps y de un calendario Outlook. Fusión de datos sociales, espaciales y temporales; cartografía conjunta del *socius*, del *locus* y del *tempus* —es decir, tres dimensiones que constituyen, con sus regularidades y también con sus discordancias, aquello que es prácticamente una vida humana—<sup>15</sup>. Los concursantes que exhibían su desastre mental (una suerte de mediatización del “Síndrome de Diógenes”) estaban sometidos al cabreo de la “nominación”, los *pilotos* (valga el oxímoron) de los drones, con su “mentalidad de play station”, podían sufrir “stress post-traumático” y el votante del tiempo del des-gobierno puede sentir déjà vu. Los operadores de la base de Greech, cerca de Indian Springs, en Nevada, ven a sus víctimas, toman a alguien en custodia. Los siguen en todas

---

veo alrededor mío, es una fuerte nostalgia por aquellos tiempos en que existía la historia» (Francis Fukuyama: “¿El fin de la historia?” [originalmente publicado en la revista *The National Interest*, nº 16, verano de 1989] en *¿El fin de la historia? y otros ensayos*, Ed. Alianza, Madrid, 2015, p. 100).

<sup>15</sup> Grégorie Chamayou: *Teoría del dron. Nuevos paradigmas de los conflictos del siglo XXI*, Ed. Futuro Anterior, Barcelona, 2016, p. 52.

sus ocupaciones cotidianas hasta desarrollar un extraño sentimiento de intimidad con ellos: «Los ves levantarse por la mañana, ir a trabajar, volver por la tarde para acostarse». Como la vida misma. Vale la pena recordar la ensayada despedida del *Show de Truman*: «Good Moorning! Oh, and in case don´t see ya: Good afternoon, good evening, and good night!».