El aborigen y las imágenes.
The native and the images

Martín Rodríguez Caeiro
(Universidad de Vigo, España)

Resumen

Realizaremos un recorrido desde la condición aborigen hasta el sujeto industrial posmoderno. Tomamos como modelos a la tribu africana de los Himba de Namibia y al PromoMan ("hombre multimedia e interactivo de última generación"); y contextualizamos ambas imágenes en dos figuras arquitectónicas: el museo Guggenheim de Nueva York de Frank Lloyd, inspirado en la espiral y en la idea de ciclo, y el museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gerhy, cuya figura responde a una identidad fragmentada.

Palabras clave: aborigen, alienígena, artefacto, selva, ciudad, museo.

Abstract

We will make a route from the native condition to reaching the industrial subject posmodern. We took like models the African tribe from the Himba of Namibia and the PromoMan ("interactive man multimedia and of last generation"); and context both images in two architectonic figures: the museum Guggenheim of New York of Frank Lloyd, inspired by the spiral and the idea of cycle, and the museum Guggenheim of Bilbao de Frank Gerhy, whose figure responds to a fragmented identity.

Key words: native, foreign, device, forest, city, museum

1. El aborigen como expulsión

"¿Qué hay detrás de la Naturaleza? –pregunta Cézanne–.
Quizás nada. Quizás todo. Todo, ¿entiende usted?"

Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, N° 22. Segundo semestre de 2009. Págs. 66-85.

Figura 1. Fresco *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal,* Masaccio, 1425–1428, Santa María del Carmen, Florencia

Aborigen va distinguiéndose progresivamente de su entorno en la medida en que es capaz de trastocar la naturaleza y limitarla, de detener con sus manos la selva o el desierto creando circun-stancias. La exploración aborigen es el instante en el que los límites del Paraíso se perforan por la inquietud humana de saber "¿qué habrá más allá?", por salirse de la fábrica genética. En el mito del Génesis, los aborígenes Adán y Eva, al comer los frutos prohibidos, con sus deyecciones, expulsan al exterior un detritus que acaba con la relación directa e inmediata que mantenían con el dios. Sus restos metabólicos –defecaciones– son al mismo tiempo el fruto de la corrupción del alma y de la mente. Invaden y violan la incorruptibilidad del Jardín del Edén al abonarla con su traición; rompen con el orden establecido por Dios y su ideal de "a imagen y semejanza". Al asumir las consecuencias del metabolismo, lo humano se queda con la carga simbólica que engendran, tanto su gesto de "captura de la manzana" como el objeto de su corrupción, cuya primera consecuencia fue la expulsión edénica de la mentalidad del dios, de las condiciones de su plasticidad; y segunda, el verse obligados a habitar un espacio hostil no regulado por Dios, autopoiético.

1.1. Excremento y sacralidad

La serpiente es lo opuesto a la sacralidad del dios, de lo divino, es el excremento, la transformación de la manzana en detritus, la metamorfosis de la geometría divina en heces, el metabolismo del dios en símbolo. Muchas veces el objeto defecado adquiere gráficamente la forma de una serpiente enrollada que eleva la cabeza. Desde el abandono de la plasticidad divina, la humanidad

se realiza "a imagen y semejanza del excremento" (toda máquina encierra las huellas de una excreción). La existencia se convierte con ese gesto de contagio y de mezcla –entre objetos sagrados y objetos profanos, excrementos y sacralidad– en una experiencia en la que se confunden la plasticidad interior (humana) y la plasticidad exterior (divina). En eses Estado, sólo queda convivir y competir con los procesos de la naturaleza, con su forma de actuar, asumirse como una especie más entre las creaciones que pueblan la biosfera, y desarrollar una gnoseología personal, vivir para siempre una existencia *plástica*. En el principio de la humanización se hacen convivir plasticidad gnoseológica y plasticidad biológica.

1.2. Exploración y mentalidad

Deformación aborigen, pues, como adquisición de cultura, como construcción de una realidad sobre lo irreal, como el origen de los procesos plásticos de la especie humana, como maduración de una imaginación. E imaginación aborigen como trastorno de la naturaleza, como transfiguración de los reinos naturales, como elaboración de un espacio que define territorios, porciones de existencia en los que la naturaleza y el universo adquieren rostro antropológico.

El aborigen tiene ideas, es maquinador; cuando explora adquiere un espíritu que no comparte con las demás especies de la naturaleza. Su espíritu es *mens* (la *mente*, término que además se nos confunde etimológicamente con el *alma*). La lengua, en la condición aborigen, es como una mano que contiene innumerables utensilios e utilidades. El aborigen –en la transformación de la naturaleza– es contradicción de ritmos, adquisición de escrituras que alimentan un reino nuevo, exclusivamente humano, un reino que surge sobre otros reinos, que convive con los reinos mineral, animal y vegetal de la naturaleza. Reino que –por ser engendrado como imaginación consciente– acaba definiéndose como una región

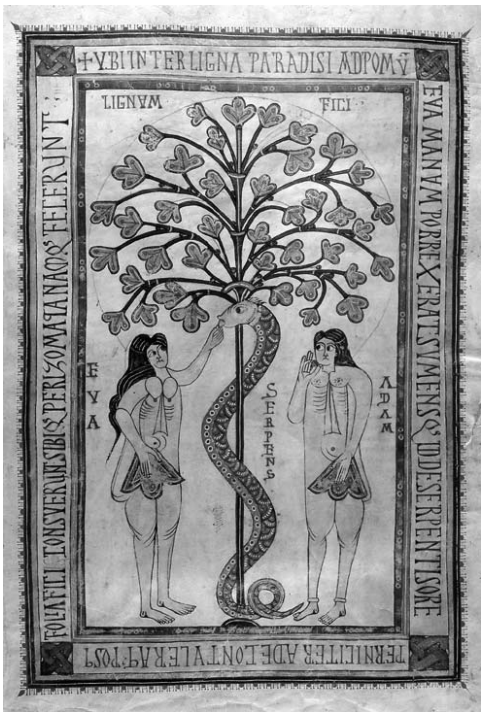

Figura 2. *Adán y Eva*, Ilustración del "Codex Aemilianensis" Siglo X.

hiperreal y sobrenatural, capaz de sustituir a la naturaleza con sus creaciones producidas *ex novo*.

El reino del aborigen, con sus imaginaciones sustituye a la naturaleza. Su *mens,* su *anima,* su *ideai* se sitúan –como la rueda o el hacha– entre la materia y la energía de la naturaleza. Con su reino se sustituyen y desplazan las relaciones y los estados naturales, y se engendra un lugar en donde todo adquiere una dimensión sobrenatural e irreal. La plasticidad que opera en la biosfera se inserta en la plasticidad que opera en la noosfera. Necesariamente, como resultado de este acoplamiento entre procesos creativos naturales y artificiales, las imágenes y los objetos presentarán y reproducirán propiedades tanto ecológicas como gnoseológicas.

Los útiles del aborigen nos muestran y nos nombran las fuerzas de lo sobrenatural e irreal; y por estar inmersos en la diversidad de las especies que pueblan la naturaleza, nos *hablarán* en una lengua intraducible. Sus utensilios son escrituras simbólicas, y los símbolos son, como nos recuerda Mircea Eliade, irreductibles a otra forma de lenguaje, no pueden expresarse más que como símbolos[1]. Intentar separar, descomponer lo simbólico es deshacerse de la esencialidad del símbolo.

1.3. Fuga aborigen y adquisición de una imaginación

Pero el aborigen *no se conforma*. Utiliza su mundo imaginario, la plasticidad que desarrolla para modificar las condiciones de su propia naturaleza. La condición humana que se engendra a partir de la *fuga aborigen*, es el resultado de una actividad que se va conformando con la progresiva separación del acontecimiento natural. El aborigen, cuantas más escrituras posee, es menos aborigen. Pero él sigue siendo un animal, una planta, se siente como parte del paisaje de la naturaleza porque sigue los ritmos biológicos. Los ritmos que se muestran en sus escrituras (todas sus máquinas) son como los frutos naturales, que comparten la pulsión imaginativa de su dios, de la naturaleza o del universo. La lanza del aborigen es la rama del árbol, su brazo *es rama*; es el árbol el que se lanza contra el animal, es el árbol el que actúa poseído por un espíritu cazador, es la fuerza atávica de la naturaleza la que se clava en el animal, en la bestia; es la naturaleza la que *mata* al hundir el reino vegetal en la carne del animal. Lo dice Gaston Bachelard en *La poética del espacio* cuando expresa que "los símbolos atávicos son símbolos naturales".[2]

[1] Cfr. M. Eliade, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado,,* Ediciones cristiandad, col. Fenomenología e Historia de las Religiones, Madrid, 2003, trad. de A. Medinaveitia.

[2] Cfr. G. Bachelard, *La poética del espacio,* Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, Madrid, 1994, trad. de Ernestina de Champourcon, pág.205

El aborigen fabrica el hábitat con sus paseos y con sus propias manos, directamente, en contacto con las materias primitivas naturales. Observa la naturaleza de inmediato, de tú a tú, no dispone de mecanismos de clasificación, declina y se articula sin intermediarios, sin intercesiones. Su templo es la selva, la estepa, el desierto, la montaña… y estos son los espacios de un ser supremo. El aborigen se siente habitante de las entrañas de una fuerza creadora, directa e inmediata, y es esa sensación la que traduce en sus máquinas. Los ritos del aborigen surgen como el eco de las pulsiones atávicas de la naturaleza. Transforma la naturaleza como una especie más. Es como una cascada que traza un territorio, es como un pájaro que hace *ritornelo* con la naturaleza. Sus utensilios son como objetos/sujetos (esto es en realidad lo simbólico: la combinación, la mezcla entre formas de existencia distintas). El arce, el cerdo, la manzana... son símbolos de la naturaleza. El aborigen mismo es un símbolo natural, un símbolo en la naturaleza, pero que tiene la capacidad de imaginarse a sí mismo, de imaginar el tiempo inexistente, de salirse del presente, reflejar el pasado y de proyectarse un futuro.

El aborigen adquiere imaginación a medida que desarrolla sus escrituras. Al *nombrar* los elementos, es como si los expulsara de su epidermis, les pone límites, los ordena. Al ordenar sus utensilios, progresivamente se separa de las circunstancias de las piedras, de los árboles, de la hierba, de la tierra, del aire que respira; las plantas de sus pies van sintiendo que detrás de lo visible hay todo un planeta. El planeta es el resultado de pensar el universo, de reflexionar sobre la existencia, de ir alejando cada vez más el horizonte visual, de remarcar cada vez más lejos la superficie de su territorio, de aproximar la forma circular de la luna y del sol al lugar que pisa, de situarse imaginativamente en la superficie que se le muestra y se le oculta cada día, y percibir, intuir, *ex–perimentar* (palabra que justamente habla de ir más allá de los límites de un perímetro) que él mismo habita un espacio cambiante, que es un vagabundo en la inmensidad del universo, en busca y captura de un interior y de un rostro. Con ese alejamiento nómada, convierte el referente en imagen, sitúa al objeto en el lugar que él ocupaba, y todo se vuelve *mental*. Todas las cosas que dice o hace son "imaginaciones suyas", el fruto de su plasticidad interior.

Figura 3. *Aborigen* de la India,

Adquisición del habla, pues, como adquisición de una imaginación. Imaginación que consiste en maquinación, en transformar lo inmundo en poblado. La imaginación metaboliza lo natural en real, la biosfera en noosfera. El aborigen adquiere cultura a medida que experimenta con su imaginación interior, cuando es capaz de tener una topología (*topos:* "lugar") imaginaria, cuando se distingue del territorio que contempla. Para sobrevivir al *paso* del tiempo, tiene que sentir la maquinaria funcionando en sus entrañas. Cuando puede prescindir del referente natural, directo, cuando es capaz de recordarlo en su universo interior, el aborigen está preparado para abandonar el Jardín ("huerto") de la naturaleza y asimilar su propio mundo, para dejar de ser una especie de la naturaleza y erigirse como trastornador, recoger el espíritu, la mentalidad (también el *alma,* por qué no) de la creación y erigirse su particular reino de lo real. Consecuentemente, también se vuelve *mortal*. Lo expresaba Borges de este modo: "Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal."[3]

1.4. Cambio en la imagen exterior

Así, el aborigen, que era como especie natural un ser amorfo interiormente, *desinformado* –en el sentido de que informarse significa aquí adquirir los códigos de un lenguaje a la vez escrito y verbal–, al asimilar las mutaciones del entorno y de sus objetos se va convirtiendo periódicamente en un ser informado. En él, el cuerpo y el habla son indivisibles, como su cerebro de sus pies. Porque *él es una especie.*

Como símbolo natural, él está y se encuentra en sus objetos; los útiles que crea le sirven para detenerse, para no progresar infinitamente, para no perderse en la inmensidad de las estrellas, entre los rayos cósmicos y las fuerzas oscuras, en todo aquello que todavía no entiende, que para él es *mythos*. Pero al tener un habla, un *logos*, un discurso propio, ya no puede ser sólo como la hierba, también tiene que ser como su hacha; como el sol y la luna, pero también como el pozo de agua; como la tormenta y el trueno, pero también como su *tea*, porque en la escritura se combinan y confunden lo simbólico y el metabolismo. Sus herramientas son sus escrituras.

Es así como *aborigen* desarrolla su ciencia: entre el asombro, la fascinación y el temor. Salida aborigen como salida de la imaginación natural y captura de la personalidad.

[3] J. L. Borges, "El inmortal", *El Aleph,* Alianza Editorial, Madrid, 2003, pág. 23

2. Cultura y metamorfosis.

El aborigen, al abandonar los límites de su Paraíso y asumir procesos activos de plasticidad, se transforma en monstruo; al abrir su *éxtasis* (literalmente "estado de hallarse fuera de sí") a las comunidades extrañas, se vuelve informe. Cuando lleva sus utensilios a otras tribus, al intercambiar sus escrituras, se siembra en realidades que lo abocan a la otredad. Porque cada cultura o tribu desarrolla imágenes cuya plasticidad difiere de la suya. En esa salida, en ese intercambio de herramientas cuya plasticidad es distinta, en lo *transcultural*, lo natural se convierte en sobrenatural. La humanidad es por eso una hiperrealidad, una realidad superreal, algo extrañísimo que da como resultado un mundo transvertido. El ser humano es un *transformado*, la única especie que ha cambiado los discursos de la naturaleza.

2.1. Monstruo e identidad

El monstruo (indoeuropeo *mon-eyo*) es "el prodigio", que arrastra en sus entrañas etimológicas el vocablo *men-te*; es "lo que te hace pensar". El *mostrum* es el pensamiento mismo, "lo que se *muestra* algo a alguien", "lo que se enseña y enseña" provocando cambios en la mentalidad. La educación, la enseñanza es *monstruo*, transfiguraciones en la realidad del alumno. Adán y Eva eran los alumnos –y monstruos ("prodigios")– de Dios. El viaje exterior siempre es monstruoso, porque no sabemos qué o con quién nos vamos a encontrar, con qué tendremos que identificarnos; de qué tendremos que diferenciarnos.

Figura 4. *Mujer con niño y utensilios*, tribu africana Himba, Namibia, National Geographic, Carol Beckwith y Angela Fisher

Lo intercultural, lo trans-aborigen, pues, como

monstruosismo y pérdida de la perspectiva original. Y lo monstruoso, el monstruo como la forma de manifestarse el intercambio intercultural, el cruce de perspectivas, de puntos de vista diferentes.

En las ciudades antiguas se ve el encuentro, la lucha y el acorde entre lo geométrico que se conoce y la metamorfosis que se ignora. Como nos recuerda Miguel Morey: "El sabio griego cultivará las formas (*ideai*), pero nunca dejará de olvidar que en ellas se expresa un principio informe y poderoso, cuyo gobierno nocturno debe ser oído y respetado."[4] La naturaleza del monstruo se demuestra en el gesto. El monstruo es gesto, gesticula con el cuerpo entero intentando encontrarse, exterioriza en sus gestos tanto sus pulsiones interiores como las provocaciones externas, intenta encajar la imagen de su espejo interior con las imágenes del espectáculo externo. El monstruo *da que hablar*, que pensar a la cultura, es un ser creativo, que vive constantemente en la plasticidad, sin encontrar imagen, sin desarrollar y satisfacer un *proyecto*.

2.2. Aborigen y órbita

El aborigen construye a escala de sus necesidades los útiles y los utensilios, hace su poblado con los materiales del entorno: casas de paja, paredes con boñiga de buey, ladrillos de barro de la zona, piedras si son zonas pedregosas, con madera si hay bosque… Incluso sus ritos ofrecen la poética y orografía de la zona: los ataúdes son de culturas arboladas, las incineraciones de zonas desérticas o propicias a las epidemias. El aborigen convierte los materiales del entorno en símbolos. Sus construcciones son metáforas de la creación y de la destrucción, o mejor, del cambio, de la mutación, de la *transustanciación* del universo: transforma el animal en vestido, la rama en un cercado o en lanza, el barro en cuenco, el animal en sustento. Para él todo supone un ritual en el que entrar a formar parte del ritmo de la naturaleza y al mismo tiempo, contactar con los dioses o con las condiciones enigmáticas del universo. La herramienta es su símbolo, con la que se presenta ante la naturaleza y dibuja sus enigmas.

Figura 5. Casa de la tribu Himba, Namibia

Pero el aborigen, con su actividad plástica, no olvida que existe gracias a la naturaleza. En él persiste el origen natural porque posee un espíritu territorial, el instinto de ejercer la defensa de su *hábitat,* él es un apéndice más entre los reinos de la naturaleza. Siente y experimenta el paisaje como parte de sí mismo, *él es el árbol serrado*. La autopista

[4] Cfr. M. Morey, *Los presocráticos, del mito al logos,* Editorial Montesinos, Barcelona, 1984, pág.19

que atraviesa la selva se inscribe sobre su propia carne, la experimenta como un tatuaje, y así es verdad que el artificio industrial es un ultraje. El monstruo aparece justamente en el aborigen por no poder encajar en las razones de la industria, en las construcciones racionales de una mente exclusivamente científica, por no poder asimilar las tecnologías en su condición biológica.

Monstruosismo biológico y aborigen que surgen, entendámoslo así: *de cualquier tribu no industrializada*, pero que además, se despierta cuando el sujeto industrial experimenta en exceso la técnica, en detrimento de su identidad biológica.

3. El metabolismo simbólico

El aborigen genera sus formas de existencia o las *engendra* como una flor, un pájaro o un árbol. Sus utensilios (justamente porque le son "útiles") son como los frutos del árbol, siguen ritmos naturales. Su casa es como una manzana que ha brotado con la humedad de la primavera y el calor del sol. No se le puede pedir, ni mucho menos exigir al aborigen –como a un granjero latifundista– que sus manzanos maduren en invierno, ni que sus animales broten más a menudo o los sacrifique por un medio de locomoción dependiendo de las dinámicas del mercado. Él es como el melocotonero, es el pájaro que canta; por eso se disfraza como "aquellos que viven en la naturaleza".

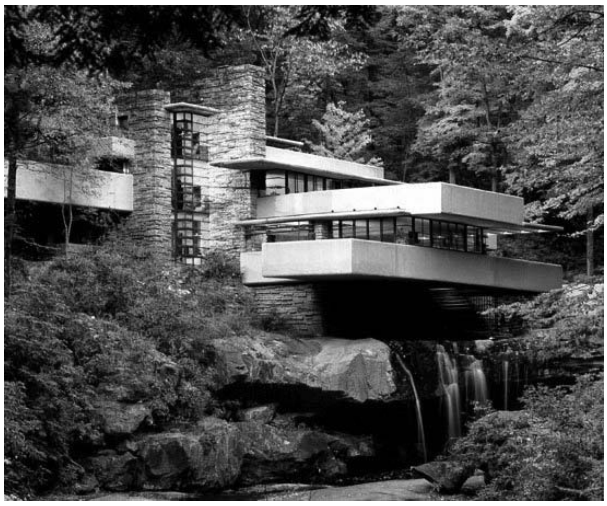

Figura 6. Casa Edgar J. Kaufmann o *Casa de la Cascada,* Frank Lloyd Wright, 1935-1939

3.1. La participación mística del aborigen

Imaginar, aquí, es *ser* el sujeto y su reflejo, lo que Jung definiría como *participación mística*: "Muchos primitivos suponen que el hombre tiene un "alma selvática" además de la suya propia, y que ese alma selvática está encarnada en un animal salvaje o en un árbol, con el cual el individuo humano tiene cierta clase de identidad psíquica. Esto es lo que el eminente etnólogo

francés Lucien Lévy-Brühl llamó "participación mística". (…) Esta identidad toma diversidad de formas entre los primitivos. Si el alma selvática es la de un animal, al propio animal se le considera como una especie de hermano del hombre (…) si el alma selvática es un árbol, se supone que el árbol tiene algo así como una autoridad paternal sobre el individuo concernido. En ambos casos, una ofensa contra el alma selvática se interpreta como una ofensa contra el hombre"[5]. El creador de símbolos aborigen es visible para su comunidad; la comunidad aborigen vive todos los instantes del rito, desde el momento en el que se domeña al animal, se mata y se descuartiza hasta que es servido y degustado; está presente desde que las piedras se transforman en herramientas; sabe que en la piel que le cubre el sexo vive, habita el animal, *un espíritu*; que cuando come tal o cual fruto saborea la lluvia y traga los rayos del sol.

3.2. Escisión entre imaginadores e imaginatarios

En cambio, por el contrario, en los ritos de la industria cultural, la comunidad escinde su humanidad en una especialización infinita, derivada de un exceso de *techné*[6]. En el ritual industrial se separan los *imaginadores* de los *imaginatarios*. En la era industrial, la plasticidad asumida por el aborigen se divide en dos ámbitos: el visible y consciente; el invisible e inconsciente; el que está presente para toda la comunidad y el que sólo vivencian los operarios. Como Guy Debord reconoció en la década de los años sesenta, la industria cultural acaba con los espejos individuales de la intimidad del hogar, de la relación directa con la naturaleza, con la existencia *personal*.[7] La industria es *espectáculo*; mediatiza la existencia por medio de imágenes e imaginaciones. Los imaginadores median como demiurgos separando lo real de lo natural. Entre el carnicero, el artesano, el cantero, el granjero –que sí trabajan actuando directamente sobre la naturaleza– cambian las condiciones de existencia atávica y biológica para ofrecer al consumidor, espectador o comensal una realidad manufacturada y tecnológica.

El cocinero, el publicista, el albañil, el arquitecto… ven la naturaleza transformada, trabajan con metáforas (un ladrillo es una metáfora, igual que un bistec o una hoja de papel), actúan sobre imaginaciones ya poetizadas, pero todavía son conscientes de que tal proceso metabólico ha tenido lugar, dialogan y negocian con los productores. Pero para el usuario o imaginatario, la vaca se transforma en un exquisito y sabroso solomillo, en una abstracción. La actividad de la cantera –en la que se dinamita directamente la montaña para miniaturizar

[5] Cfr. C. Gustave Jung (Ed.), "Acercamiento al inconsciente", *El hombre y sus símbolos,* Paidós, Barcelona, 2002, trad. de Luis Escolar Bareño. pág. 24

[6] Cfr. M. Heidegger, *Filosofía, Ciencia y Técnica,* Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2007

[7] Cfr. G. Debord, *La sociedad del espectáculo,* Pre-textos, Valencia, 2000, trad. de José Luis Prado.

la piedra– desaparece en el momento en el que el comprador admira su piso. Al adquirir un producto industrial, ya no se adquiere una naturaleza trastornada, sino espacios que se han convertido en exógenos a la naturaleza terrestre. Son, si queremos, *espacios alienígenas*. El mito biológico y sobrenatural es desplazado por el logos tecnológico y científico.

3.3. Consecuencias del metabolismo simbólico

El habitáculo industrial, en esta alienación de la plasticidad biológica por la tecnología antropológica es como una nave espacial: está en el reino de lo imaginario. Cuando entramos en nuestro hogar estamos como en otro planeta, se manifiesta una forma de existencia excéntrica a nuestra biogénesis, cruzamos imperceptiblemente el umbral de nuestra humanidad. La cultura, la ciencia, el conocimiento en general es la creación del mundo, son a lo que llamamos "mundo". Y así, todo resulta ser en realidad el fruto de una contradicción sistemática ejercida sobre la naturaleza. En nuestros hogares, en nuestros espacios industriales nos convertimos en *alienígenas*, en seres extraños a nuestra condición biológica. Desnudos, puestos a la intemperie, privados de nuestras tecnologías, sin agua corriente, sin luz, sin aparatos eléctricos, sin nuestras herramientas, sin nuestras ciudades impolutas, sin los objetos industriales de nuestra fascinación… nos convertimos muy pronto en salvajes, en animales, en plantas. Una semana con huelga de basureros y nuestro detritus, nuestros borrones se apoderan de nuestros sentidos, nos obligan a mirar hacia otro lado, a taparnos la nariz, a dejar de respirar. Enseguida las epidemias nos devorarían, nos saldrían raíces y hongos, las bacterias nos colonizarían, nos convertiríamos en símbolos a los que se les despertaría su naturaleza atávica.

Figura 7. *Mujeres Himba*, Namibia, Nacional Geographic, foto de Carol Beckwith y Angela Fisher

Nuestras ciudades, contrariamente al desierto o a la selva, esconden nuestros excrementos. Cuando paseamos pensando en nuestras cosas caminamos sobre inmensos flujos de mierda, de orina, de flujos menstruales, de pedos, de eructos, de saliva, de desperdicios alimenticios, de productos químicos… de restos culturales. Como expresaría Artaud en *Para terminar con el juicio de dios:* "En la existencia/ hay

una cosa especialmente tentadora/ para el hombre/ y esa cosa es/ LA CACA". Todo lo escabroso de la condición humana –fisiología y cultura– se oculta bajo nuestros pies, y fluye mezclándose por kilómetros de cañerías llenas de ratas y de virus. Reciclamos los vestigios de nuestra naturaleza primitiva conjuntamente con nuestra realidad cultural. Recordemos que los aborígenes Adán y Eva son expulsados de la huerta del dios por abonar con su propio metabolismo simbólico la tierra, transfigurando la geométrica manzana en diarrea.

4. Geometría biológica y plasticidad consciente

4.1. El espejo como espiral

Una espiral inmersa en los ciclos de la naturaleza no cambia de territorio. La espiral, al ponerse en movimiento, se abre y se cierra en su mismidad. Alcanzando su máxima excentricidad, regresa de nuevo a su origen desde donde vuelve a partir. La salida de la espiral supone una exploración, una expedición hacia lo irreal, aventurarse a lo desconocido. Llegar a la excentricidad de la espiral es tocar el límite existencial, aproximarse temerariamente a un *instante* mortal. Lo mismo sucede con el animal: llegando a inscribirse en la carta del restaurante, al formar parte del *menú* pierde toda su animalidad, porque ha salido de los ciclos estacionales de la naturaleza. La espiral ahí –en el paso de lo natural al de lo real– se rompe, se interrumpe para transformar el ciclo estacional en hiperrealidad, en desvío. En el instante en el que el animal es criado en jaulas, apresado y puesto en cadena para morir mecánicamente en una fábrica, por el ritmo científico de la razón industrial, empieza otro proceso, a asomar otra forma geométrica. El pollo, desplumado y empaquetado, encapsulado *por máquina*, cortado geométricamente en formas diminutas accede a una parte excéntrica a su naturaleza. La espiral, *el laberinto* que mantenía al pollo en el ciclo natural, se interrumpe al intervenir el ser excéntrico del espectáculo industrial, que mete su mente y su herramienta –como el filete de pollo– en nuestro hogar; para ayudarnos a alcanzar la existencia de un mundo fascinante, donde la "idea de muerte" se transforma en "existencia inerte". Paseo maravilloso en el que completamos nuestra *creación simbólica* con la fascinación que ejerce en nosotros el *metabolismo de la naturaleza*. Nuestra plasticidad interior incorporará en la era postindustrial, simbolismo y metabolismo.

La espiral es *espejo*. El espejo nos devuelve la mirada en bucle. El bucle-espejo es un laberinto en el que nos agotamos de contemplarnos a nosotros mismos. Pero el *espectáculo* nos mantiene constantemente abiertos al cambio y a la muda, o, si queremos, es un laberinto mucho más complejo que el del espejo, porque se une a otros laberintos. El producto de consumo del espectáculo supone una muda constante, un cambio de piel intermitente. Como objeto siempre ofreciéndose, siempre innovándose acaba por generar un impulso sin

otro destino que el de la relación, sin alcanzar ni él ni su usuario una metamorfosis completa. Siempre en lo monstruoso.

4.2. El ciclo de la existencia y la arquitectura orgánica

Como afirmara Frank Lloyd, "la arquitectura deriva de la vida y tiene por objeto la vida, es una cosa esencialmente humana." Incluso las cloacas, los conductos del aire, del gas, del agua, de los cables eléctricos... todo lo que se oculta a la visión del inquilino es contemplado por la mente del arquitecto. La Arquitectura Orgánica que imaginaría Lloyd está en la base de todas las construcciones modernas. Su *Casa de la cascada* intenta estar en la boca de la vegetación. En esta arquitectura, el agua del río, la luz del sol, las frondosidades del jardín... son el paisaje que ornamenta los espacios del hogar. La naturaleza reflejada en los cristales es la ornamentación de lo real; la naturaleza en sí misma se vuelve imagen. El ideal de la Arquitectura Orgánica debe erigirse dialogando con el entorno natural, es un organismo más de la naturaleza, pero, que al poseer la condición estética de los materiales industriales (la tribu africana Himba usa los palos de madera que encuentra en su entorno sin más) es una construcción monstruosa, un híbrido de técnicas y biologías, es, por qué no llamarle así: un *ciberorganismo.*

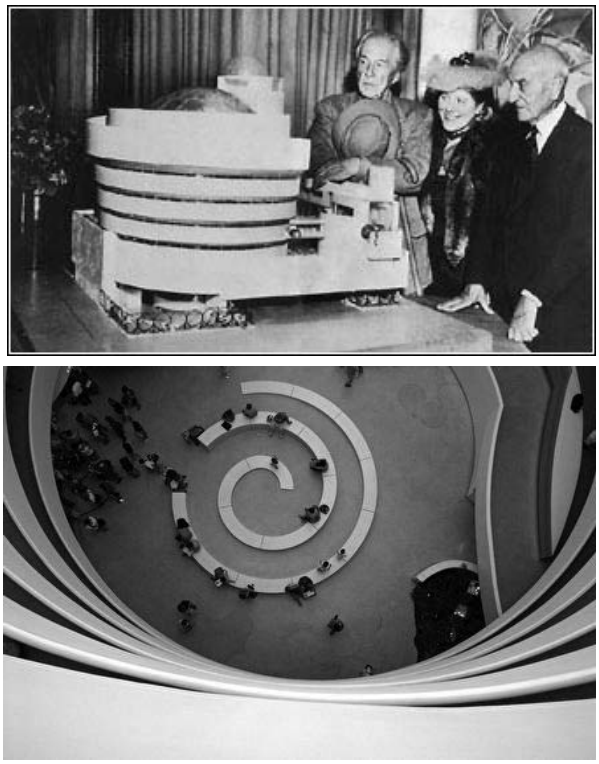

Figura 8. Arriba: *Maqueta del Guggenheim de Nueva York,* 1945; de derecha a izquierda: Frank Lloyd, Hilla Rebay, Solomon Guggenheim; Abajo: Visión interior del museo.

Por Arquitectura Orgánica Lloyd entiende una arquitectura "que se genere de lo interno a lo externo", en armonía con la condición de su ser, distinta de una arquitectura "que venga aplicada de lo externo." No es suficiente. No se

puede competir con la arquitectura orgánica del aborigen si hay metabolismo de los materiales además de simbolismo. La casa de palos, de boñiga y de barro del aborigen es una forma de existencia simbólica; cuando se metaboliza industrialmente el entorno pasa a convertirse en una construcción excéntrica. Sólo hay simbiosis cuando no se produce metabolismo. Lo expresaba Gillo Dorfles del siguiente modo:

> "Mientras las "cosas de la naturaleza" son "dadas" una sola vez, el hombre se duplica, en cuanto existe de por sí como objeto natural, pero existe también en cuanto logra crear a su vez otros objetos, que son necesariamente objetos artísticos, pero que son transformaciones de la naturaleza: "entidades", pues, que no existen en estado natural, sino que son "objetualizaciones" de algo."[8]

En Lloyd hay presencia orgánica y contradicción, apropiación, ocupación del *topos* y del *ethos* del paisaje y por extensión del individuo. En este mismo sentimiento, las arquitecturas de Santiago Calatrava son metabolismos que se desarrollan a partir de las dimensiones exclusivamente imaginarias. En sus obras adquieren gran importancia los esqueletos humanos y las estructuras zoomórficas como elementos estéticos y contenedores de vida. Su plasticidad comparte el signo de la plasticidad ecológica.

4.3. Identidad industrial y experiencia museística

Figura 9. *Poblado* Himba

La sociedad industrial vive en el mundo de la imagen, en las fábulas que convierten lo viviente en imaginería, la experiencia atávica en reserva de fin de semana, la selva en safari. Los supermercados, los restaurantes, nuestros hogares… son transformados, en esta pulsión plástica, en *museos de arte contemporáneo*. Esto es en realidad a lo que la cultura industrial ha llamado "arte contemporáneo": la presentación en el ideario doméstico de la forma poética artistificada

[8] G. Dorfles, *Naturaleza y artificio*, Editorial Lumen, Barcelona, 1972, trad. de Alejandro Saderman, pág.13

por la industria cultural; y a su vez (por eso esto ha sido posible) la entrada en el ideario del museo contemporáneo de la forma de existencia doméstica.

El edificio helicoidal del Museo Solomon Guggenheim de Nueva York (1959) expone los movimientos del arte en un interior que obedece a los ciclos de la existencia puramente humana. Pero la espiral, como Museo, al encerrar en una forma cíclica y continua la discontinua excentricidad cibernética –que suma los ritmos técnicos de la industria a los ritmos bióticos– no es suficiente para albergar y exponer todas las fascinaciones industriales, por ejemplo, una exposición de motocicletas *Harley Davidson*. Se precisa otra forma capaz de asimilar lo discontinuo, y que destruya la idea del espacio/tiempo cíclico. Por eso aparece la necesidad de institucionalizar el museo como símbolo de sí mismo, como elemento que convierte la vida en fábula, la vida diaria y todo lo cotidiano en obra de arte. La obra de Frank Gerhy (Guggenheim de Bilbao) asimila esa imposibilidad del ser humano de mimetizar y fundirse con la naturaleza y el entorno, y desarrolla una biología propia, una biotecnología inexistente, diríamos *alienígena*; incluso los rostros habituales, al reflejarse en las paredes de Titanio asumen la condición de lo deformante. Por eso la construcción de ese cronotopo fascinante, necesitó de los ingenieros de la Nasa, desarrollándose conjuntamente con las técnicas y los proyectos intergalácticos que viajan más allá de la estratosfera terrestre.

Figura 10. *Hemisferio,* Santiago Calatrava, Ciudad de las Artes y de las Ciencias, Valencia, 1998

En tanto consecuencia de la plasticidad industrial, el museo deja de albergar la forma de existencia antropológica y el espacio exterior se transforma en museo. Lo que excede a su piel arquitectónica se *museiza*. El exterior del museo (asimilando todo lo que está más allá de su piel) es la interioridad de la obra, una relación con lo real invertida, como una evaginación, es un reverso de la dimensión humana. El museo posmoderno se da la vuelta de dentro a afuera para apropiarse de lo exterior. En el espectáculo, la humanidad sale de las entrañas. Habitamos el interior (lo íntimo) como exterior. En las imágenes de la industria cultural convivimos excéntricamente con las entrañas.

5. Conclusiones: habitar en las entrañas

Así pues, en medio –entre el museo evertido y el fascinante objeto–, va generándose cada vez más un tercer lugar que desvaría y crece hasta lo inhumano, alimentado por esta relación hiperreal y sobrenatural: *lo cotidiano*. La calle, el espacio social… se convierten a su vez en depósitos de la interioridad del hogar y de la perversión del museo, en receptáculo de una intimidad que sale a la calle y es expuesta en público. Pensemos que la publicidad es la anulación de la privacidad, la suplantación de la personalidad (sustituye la imaginación que había logrado adquirir el aborigen en su fuga del paraíso). Lo íntimo se transforma fatalmente en la publicidad para que lo público pueda penetrar en los hogares como modelo de intimidad.

5.1. Ser la membrana plástica de otra especie

Figura 11. El *PromoMan*, producto de SIA interactive

En la calle industrial nos encontramos *en medio,* como seres "inmediatos", como los anuncios/personas que visten por las calles anuncios publicitarios (también conocidos como hombres sándwich; el *PromoMan* es el hombre-sandwich-interactivo del Siglo XXI, en el cual se pueden instalar juegos 3D y soluciones interactivas, como en cualquier otro kiosco multimedia), atrapados en un presente al mismo tiempo inmediato y mediato, sin tener futuro ni pasado: inmemoriados, sin recuerdos y sin sueños, porque el espectáculo hace esas operaciones por nosotros: sustituye nuestras vidas, es nuestra memoria, nos da recuerdos y sueña por nosotros *haciendo realidad sueños que ya no son nuestros*, haciendo realidades con esos sueños impostores, maravillosamente falsos y fascinantes. La televisión es el "charco", es el "lago" (del) aborigen, que se transforma inconscientemente en un alienígena. La televisión es como un alienígena en nuestra casa –mientras ésta no se convierta en domótica–, es un "yo" íntimo con el que nos acostamos,

con el que paseamos, con el que promovemos nuestros sueños, con el que nos proponemos reflexionar en nuestros paseos. Cuando dormimos, la televisión se enciende y sueña en nosotros, para nosotros, por nosotros. *Somos (como) las entrañas de la televisión*. Pero también somos (inmediatamente) el espacio exterior: somos el espectáculo, y si los paisajes están llenos de formas de existencia maquínicas, somos esas máquinas, somos esos animales transgénicos y nos convertimos en *quimeras de verdad*. Contrariamente al aborigen (o quizás exactamente a él) hacemos el hogar en el exterior.

Llevamos los productos de la industria cultural sobre nosotros, llevamos la industria en nuestras moléculas (porque tenemos un *especulo* en nuestro interior), en nuestras células, en nuestro cuerpo, en nuestra cultura (unas dos mil sustancias en nuestro organismo son nuevas, no existían hace veinte años). Los móviles, los automóviles, los ropajes… las mentiras (también políticas) son fragmentos del espectáculo que acaban reflejando nuestras entrañas. La técnica fluye por nuestras venas, ocultas, como los conductos de una ciudad.

5.2. ¿Por amor al arte?

Figura 12. *Museo Guggenheim*, Frank Ghery, Bilbao, 1997

Y al final, nos amamos a nosotros mismos en la medida en que amamos el espectáculo y a sus productos, a sus modas y a su modelo de comunidad: al comprar los productos, al asimilar el *producto* de una cultura fabricada, inmediata, somos parte de una comunidad integrada, somos sociales y solidarios con el sistema. Y *a medida* en que amamos el espectáculo *odiamos* a la naturaleza, a la naturaleza que no está enmarcada, que no es *pintoresca*, que no está en jardines, en visitas guiadas, en "reservas naturales", en los "reductos" de nuestra naturaleza aborigen. Odiamos todo lo que *se sale de nuestra imagen interior* programada por la comunidad. Odiamos los ciclos de la naturaleza, porque en ella nos morimos; odiamos el sol; amamos las bombillas; odiamos a la luna; amamos las imágenes de la luna en la pantalla de nuestra computadora; odiamos las estaciones; amamos

nuestros calendarios; no queremos el olor de la sangre, ni siquiera el olor de los materiales industriales, no queremos animales ni máquinas que huelan; queremos formas de existencia inodoras, indoloras, o que huelan a lavanda y a mazapán (al olor imaginario del anuncio imaginado); queremos una naturaleza silenciosa que sólo hable cuando se le pregunte –como en los documentales–; que no canten los grillos por la noche ni nos despierten los gallos: queremos el *tic-tac* de nuestros relojes, los impulsos luminosos de nuestros móviles y las ondas imperceptibles de baja frecuencia que pueden producirnos un cáncer; convirtiéndonos en los ritmos de un corazón industrial que nos sirve para olvidar nuestra serena existencia, para ayudar a que nos volvamos locos, locos, claro: DE FELICIDAD.

Pero en el fondo, sabemos que odiamos también todas esas cosas, que son como pesadillas de las que ni queremos ni sabemos salir. ¿Cómo desear ser conscientes de que estamos muertos interiormente, en la medida en que no imaginamos nuestra propia existencia sino es inmersa en las fábulas de la ciencia industrial? En medio de todo este museo tecnológico deformante, poseídos por la Mnemotécnica, nos preguntaremos, si acaso ¿nos habrá empujado la propia naturaleza a confundirnos con lo real preparándonos para transformarla por completo? ¿Nos habrá dado nuestra imaginación para que la admirásemos (Narciso) o para que la trastornásemos (Frankenstein)? ¿Qué forma de existencia ha de triunfar en esa metamorfosis de lo natural por lo real, de la biosfera por la noosfera? Transformamos nuestra humanidad a medida que transformamos los reinos de la naturaleza; al transformar el animal en solomillo, la planta en infusión, la montaña en ciudad, nos transformamos de lo aborigen hacia lo alienígena. Entonces, ¿falta mucho para dejar de ser aborígenes, me pregunto, para abandonar nuestra plasticidad biológica?

Bibliografía

BACHELARD, G., *La poética del espacio,* Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, Madrid, 1994, trad. de Ernestina de Champourcon.

BORGES, J. L., "El inmortal", *El Aleph,* Alianza Editorial, Madrid, 2003

DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo,* Pre-textos, Valencia, 2000, trad. de José Luis Prado.

DORFLES, G., *Naturaleza y artificio*, Editorial Lumen, Barcelona, 1972, trad. de Alejandro Saderman

DERRIDA, J., *De la Gramatología,* Siglo XXI Editores, Barcelona, col. Lingüística y Teoría Literaria, 2003, trad. de Óscar del barco y Conrado Ceretti.

ELIADE, M., *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado,,* Ediciones cristiandad, col. Fenomenología e Historia de las Religiones, Madrid, 2003, trad. de A. Medinaveitia.

HEIDEGGER, M., *Filosofía, Ciencia y Técnica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2007

JUNG (Ed.), C. G., "Acercamiento al inconsciente", *El hombre y sus símbolos,* Paidós, Barcelona, 2002, trad. de Luis Escolar Bareño.

MOREY, M., *Los presocráticos, del mito al logos,* Editorial Montesinos, Barcelona, 1984

SERRES, M., *Atlas,* Cátedra, col. Teorema, Madrid, 1994, trad. de Alicia Martorell.