

# Lo Agradable, lo Obsceno, lo Sublime del cuerpo femenino: a propósito del Jardín y del Seno según Kant

Herman PARRET

NO faltará quien me acuse esta vez de una paradigmaticación excesiva, de simplismo y de generalización, es decir, de demagogia y de manierismo. Ciertamente es que este texto ha de ser leído como el prefacio anodino a una investigación en curso que trata nada menos que de la muy seria estética de Kant.<sup>1</sup> Lo único que tengo para presentar en este espacio es mi sensibilidad de razonador, prometiendo que las demostraciones vendrán más tarde. Aquí entonces las tres posiciones de partida. El rol catártico de la Semiótica en cuanto *Proto Philosophia* consiste en acentuar la opacidad de los sistemas de sentido, el discurso en primer lugar, mediatizando la relación entre el sujeto cognoscente y el llamado mundo "objetivo". Los estoicos utilizan ya la *Semeiotiké* como máquina de guerra contra la ontología que preconiza la transparencia del ser; del mismo modo Locke introduce la *semeiotiké* en el corazón mismo del estudio de la naturaleza humana para indicar con acierto que la subjetividad, en su libertad y en su creatividad, se encuentra fuertemente constreñida por los sistemas de signos, los cuales forman un *a priori* que se intercala entre el hombre y la realidad. Hacer semiótica hoy día presupone siempre esta misma posición de partida: el *sentido precede* al hombre estructurante y al mundo estructurado. Después, conviene reconocer que no existe sentido sin *diferencia*: vida vs. muerte, naturaleza vs. cultura, blanco vs. negro, son otros tantos clasemas que organizan amplios sectores de sentido. ¿Cuál es la diferencia de origen, aquella que origina todas las demás? ¿Cuál es la diferencia original que semantiza todos los universos de sentido, posibles

1. Ver dos artículos en preparación: "The Deixis of the Female Body" (Viena, Conferencia anual de las Sociedades alemana y austriaca de semiótica, noviembre de 1987) y *La semiótica del beso* (Conferencia en la Universidad de Bolonia sobre las Pasiones, Lucca, setiembre de 1987). El resultado final de esta investigación aparecerá con el título de *El buen gusto del beso. Ensayo sobre la estética de Kant*, París, 1989.

y realizados? El pensamiento de la diferencia propone diversos teoremas: de Heidegger y Derrida a Thom y Greimas. De cierta forma, la elección del clasema original, a partir del cual se organizan todas las oposiciones que generan regionalmente el sentido, me parece arbitraria. Habremos dado un primer paso si logramos homologar las oposiciones regionales: (cosmos, invariancia, distinción, claro, cielo, lógico) vs. (caos, variación, indistinción, oscuro, subterráneo, pático). Me voy a permitir, sin embargo, plantear una tercera posición como punto de partida: el denominador general de estas oposiciones regionales, y el clasema generador, por tanto, es Hombre vs. Mujer. El privilegio otorgado a este clasema nada tiene de ontológico, y sólo consagra una observación de epistemología rudimentaria. Si el semiotizador es con toda evidencia una máquina masculina, la Semiosis no puede ser más que femenina. La Semiótica, ciencia del orden cósmico a la búsqueda de las invariantes del sentido, de distinciones esenciales, de la claridad reconstructora, esta ciencia de la lógica del signo, encarna el polo masculino del clasema generador; el polo femenino, por el contrario, "objeto" semiótico, es un caos marcado por la variación y la indistinción, *hupokeimenon* oscuro y subterráneo, pahtos vital y energético. La diferencia originaria es la diferencia sexual: a partir de la diferencia de los sexos el mundo se organiza en campos de sentido. La semiótica proyecta transportar a la mujer para que el sentido tenga sentido: la Mujer es el *objeto* reprimido (objeto-objeto por excelencia) que ha de ser *develado*. Me permito un último paso tan riesgoso como los anteriores. Si la Femenidad es el símbolo de la mujer, el *cuerpo femenino* es el ícono de la Mujer. De esta forma me arriesgo a performar una transgresión imperdonable: la de explicar las tensiones epistemológicas más "serias" a partir del cuerpo femenino en cuanto ícono de la semiosis, o mejor, a partir de las formas específicas con las que el Semiotizador "percibe" el cuerpo humano.

### 1. ALGUNAS TRICOTOMIAS ESENCIALES

Puesto que Kant y sus tres *Críticas* patrocinan el esquema que presento en este apartado, no justificaré la pertinencia

de las tricotomías; y no insistiré sobre todo en el hecho de que la semiótica peirceana así como la hjelmsleviana sean *directamente* dependientes del pensamiento kantiano en materia de epistemología, de ética y de estética.<sup>2</sup> Tricotomicemos, pues, a guisa de introducción, de la manera más espontánea posible.

teórica	práctica	estética
mono-lógica	dia-lógica	trans-lógica
visión	fono-audición	tacto/gusto
morphé	ethos	aisthesis
demostración	argumentación	contemplación
episteme	doxa	sophia
teo-cracia	demo-cracia	an-arquía
ESPACIO	PERSONA	TIEMPO
pintura	danza	música
lógica	páthica	thímica
deducción	inducción	abducción
de-ontología	moral	ética
(teórica)	(práctica)	(estética)
curiosidad	solicitud	entusiasmo/ reconocimiento
vagina	boca	seno
MIRADA	CONVERSACION	BESO
lo obsceno	lo agradable	lo sublime
neurosis	psicosis	depresión/ neurastenia
muerte-enfermedad	muerte-locura	muerte-vejez
indicativo	subjetivo	infinitivo

Y así por el estilo. Conviene ahora comentar, sin dramatización, el marco y el alcance de los tres paradigmas propuestos.

### El voyeurismo de la razón teórica

En efecto, la *curiosidad* es la "pasión" teórica por excelencia: *cura*, cuidado, por el *objeto*. El cuidado que se le da al objeto es *quiásmico*,<sup>3</sup> es decir se trata de una relación que provoca la morfogénesis del objeto en cuestión. Nuestra tradición filosófica —a partir de Platón y esencialmente a causa de él— ha concedido un cierto privilegio a la *visión*

2. Ver *The Semiotics of Signs and the Semiotics of Significance*, in W. Enninger and A. Eschbach (eds.), *The Theoretical and Practical Relevance of Semiotics*, Aachen, Radinger, 1987; y *Binarism in Hjelmslev*, in Festschrift Mario Alinei, Amsterdam, Rodolphi, 1987.

3. Ver mi libro *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Bruselas, Mardaga, 1986, para la presentación de las clases de pasiones, como por ejemplo las llamadas pasiones "quiásmicas".

en cuanto vía de acceso al objeto. Es por otra parte en cuanto visionario como el teórico proyecta las formas sobre el mundo. La visión permite al mismo tiempo una distanciamiento del objeto en relación con la subjetividad proyectiva y una formalización idealizante. La perpetuidad del platonismo en la cultura científica es indiscutible, y no podemos negar que este mismo platonismo, responsable de la consistencia de la razón teórica misma, comporta directivas en materia de intersubjetividad (el amor platónico) y de sociabilidad (concepción teocrática o teo-ontológica de la sociedad). En efecto, la *pedagogía* (relación maestro-discípulo) está inscrita en el programa platónico, aunque el pedagogo performa monólogos, ya que representa la Verdad; la pedagogía es una transferencia de verdad sin que exista ninguna reciprocidad entre las subjetividades. Además, los filósofos forman entre ellos una hermosa élite: el elitismo de las "gentes inteligentes" concentra la Verdad en las manos de los tecnócratas visionarios. La *polis* organizada según la razón teórica es teocrática, pero son los filósofos, esas gentes de élite, los hombres de ciencia que participan de la Verdad, los que funcionan como dioses en la ciudad. La visión es morfo-lógica y mono-lógica: sabemos bien que para Platón las Formas existen antes de que se hable de ellas, antes de todo diálogo y antes incluso de toda argumentación. La lógica (mono-morfológica) es además deductiva: ella sigue su monólogo por *demonstración*. Sólo por demostración el conocimiento se libera de toda doxa y hasta de toda sabiduría (*sophia*): la ciencia demostrativa en cuanto *episteme* es totalmente independiente del sentido común que habita en la masa y no está constreñida de ninguna manera por la exigencia de sabiduría que toma en cuenta las necesidades existenciales de los hombres. ¿Dónde queda la moral para la razón teórica? En ninguna parte: no hay más que una *deontología del conocimiento* que refleja la ontología a secas, trasladada con toda transparencia a las ciencias y sobre todo a la filosofía visionaria, reina de las ciencias. Esta deontología sólo puede afectar a la *perfección* del conocimiento, y puesto que los sujetos de la ciudad participan de la Verdad, ningún criterio deontológico podrá tomar en cuenta las creencias y los deseos de dichos sujetos.

La centralidad de la visión en cuanto mecanismo perceptivo entraña igualmente una organización específica de la deixis: es el espacio el que es considerado como la matriz de las formas, y la persona, así como el tiempo —los otros componentes del triángulo déftico— quedan espacializados. La *espacialización* de todo fenómeno, tanto humano como natural, es la característica más distintiva de la razón teórica: toda demostración científica, toda morfogénesis del sentido, reduce su fenomenalidad a sus coordenadas espaciales. Es bien conocida esta tendencia en filosofía del lenguaje y en las teorías de la significación: la definición *ostensiva* de la significación (cuyo prototipo nos lo ha ofrecido Russell), caracteriza el *Yo* y el *Ahora* como los “lugares” hacia los que se puede apuntar detectando así las coordenadas espaciales). La tesis localista omnipresente en lingüística y en semiótica es otro ejemplo.<sup>4</sup> He indicado en otra parte que ella interpreta de manera reduccionista la herencia kantiana (en la que precisamente el *tiempo* y no el espacio es, al nivel más profundo, reconstruido en la *estética trascendental* como generador originario de todo sentido). De esto se sigue que en este paradigma monológico y ante la razón teórica, la pintura adquiere en el panorama de las artes un lugar privilegiado: a partir de la pintura como arte “representacional” por excelencia, es pensable la sistemática de las Bellas Artes. La centralidad de la facultad representacional queda evidentemente acentuada en el paradigma en discusión, y no es nada extraño que las llamadas “ciencias cognitivas”, en las que la noción de *representación* es eminentemente productora, reclamen por el momento la etiqueta de alta científicidad. A este conglomerado de *espacio/representación* se añade naturalmente la noción de *simulación*: permanecemos en la esfera del *speculum*, del espejo, de la especulación. Así como la imagen del espejo simula los datos naturales, el ordenador simula el fenómeno humano: esto sólo es posible a partir de una generalización de la facultad de representación. Las representaciones del ordenador (su programa) representan las representaciones del hombre hablante o percibiente por ejemplo. El representacionalismo generalizado en cuanto epistemología de la razón teórica se alía psico-sociológicamente con el elitismo, de una parte, y con

4. Ver mi artículo *Cognition, the localist Thesis, and back to Kant*, in *Festschrift F. Droste*, 1987.

el poder del dinero de la otra. La alianza "inteligencia-industria" es la figura más palpable de este fenómeno: ciencia (monológica) y productividad industrial (pensemos en la intrusión de la informática y de la robótica, acogida con tanta simpatía por los que defienden la autonomía y la pureza de la razón teórica). Veremos como la *productividad* del pensamiento en este paradigma no tiene otro criterio que la productividad de las representaciones y de las simulaciones, que conducen a la robotización del fenómeno humano y a la naturalización —a la objetivación si se quiere— de la razón misma. Se trata, exactamente, de la productividad masturbatoria que moldea la esfera de lo obscuro, como quisiera indicarlo en las páginas que siguen.

El modelo esbozado funciona en el modo *indicativo*, si es que puedo retomar una tricotomía introducida por Guillaume (siendo los otros dos términos el subjuntivo y el infinitivo). Si me atrevo a mencionar la productividad masturbatoria de la alianza inteligencia-industria es porque la razón teórica, en su monologismo y en su morfologismo, presupone una ego-centricidad asertiva, afirmativa o "indicativa". El productor del complejo científico-industrial (en su deseo profundo de ser digno "representante" del ordenador-robot que debería representarlo) se identifica en cuanto *Yo* a la razón entera y para hacerlo no se siente solamente constreñido por escrúpulos deontológicos que no participan de ninguna moralidad comunitaria. El *narcisismo* y otros tipos de neurosis son las patologías que "vengan" el exceso paradigmático. Se trata en efecto de perturbaciones que intensifican la concentración en torno al *Yo*: tales neurosis se manifiestan, según el patho-análisis, en el momento en que el *Yo* "indicativo" es radicalmente puesto en cuestión. El egocentrismo monológico y morfologizante es también virtualmente neurotizante, y conduce fácilmente a formas neurotizadas de comunicabilidad, como se constata en la mayor parte de los que se dejan atrapar por este paradigma. Contemplado bajo el ángulo de la diacronía vital, yo diría que la ruptura (la muerte si se quiere) sólo puede ser violentada a causa de la tensividad intelectual a la que falta toda motivación intersubjetiva. Simbólicamente, pensamos en la quiebra del

corazón (infarto) tenso por carencia y reprimido por desconocimiento de la facultad intelectual (el cerebro).

Esta egocentricidad no es la única característica del productor-especulador. Considerando la relación del especulador con el cuerpo femenino, constatamos que la combinación del privilegio dado a la visión con la alianza inteligencia-industria (que se transforma de este modo en industria pornográfica) nos introduce en la esfera de *lo obsceno*. Volveremos sobre la determinación de lo obsceno (ver segunda sección), pero ya dejo constancia de que el voyerismo se inscribe en la actitud evocada: a través de la mirada la "razón teórica" (monológica, morfológica) proyecta el cuerpo femenino. El cuerpo femenino no es obsceno sino para la mirada del mirón masturbador. Y ya que la mirada es morfologizante y objetivante, detectores de los fenómenos bajo coordenadas espaciales, el cuerpo femenino será *vaginalizado*. Para la mirada, el cuerpo femenino se organiza en torno al sexo, Forma de las formas, Objeto por excelencia, modelo de toda objetividad. La *naturalización* del cuerpo femenino, objeto de la mirada (ginecológica) del especulador, conduce a la vaginalización de la mujer y de su ícono, el cuerpo femenino. Al no permitir la mirada ningún contacto (el contacto rompería eternamente la especulación), es fácil de comprender que la productividad del Pensador (si se reduce, evidentemente, el pensamiento a la actividad de la "razón teórica", paradigmáticamente esbozada en las páginas que preceden) es doblemente masturbatoria: por su egocentricidad o monologismo y por su voyerismo. De hecho ¿en qué piensa el Pensador? En lo que mira, en lo obsceno, en ello, en aquello, a lo que apunta con un gesto ostensivo, en el Objeto por excelencia, en la Naturaleza reino de las formas, en esa Piedra que podría hacerle estallar el corazón, en la vagina del cuerpo femenino, ícono de la objetividad que neurotiza al especulador.<sup>5</sup> Se podría pensar, si me atrevo a decirlo, la morfogénesis o la pro-yección del mundo como conjunto de formas, según el modelo del lanzamiento solitario de simientes del Semiotizador masculino impotente ante una Semiosis hembra que para él no es más que vulva, Objeto y Naturaleza.



5. Ver mi artículo *¿En qué piensa el Pensador de Rodin?* (en preparación).

### La convivialidad de la razón práctica

Conviene presentar ahora incoactivamente los contornos de la esfera de la "razón práctica" que, como sabemos a partir de Kant, no tiene como objeto la naturaleza sino la libertad: es la razón según la cual somos capaces de organizar en común (según criterios de racionalidad universalmente aceptables) la vida común. Es obvio que una realidad pensada según estos criterios no es la realidad de los fenómenos naturalizados (o naturalizables) o la realidad "objetiva": se trata más bien de la realidad de la intersubjetividad y de la comunidad constitutiva. A partir de la segunda Crítica de Kant, una cierta filosofía nos ha hecho ver que la razón práctica tiene sus propias exigencias, motivaciones y posibilidades. La idea de una pragmática trascendental (de Peirce a Habermas y Apel) y de una filosofía dialógica (Francis Jacques) se inscribe en esta orientación, que consagra la *moral* como *Proto Filosofía* capaz de generar, hasta en los más mínimos detalles, ontologías y epistemologías. Resulta verdaderamente interesante el cambio radical que sufre el campo nocional en la perspectiva de esta segunda opción. La razón práctica es *dialógica*: el mundo es proyectado (o como dice Jacques, la referencialización se efectúa) en y por el diálogo. Ninguna "objetividad" existe fuera de la mediatización de la razón dialógica. El diálogo tiene su propia lógica: acude a "sistemas" de reglas que no se presentan como leyes de la naturaleza. Sería muy poco afirmar que toda regularidad que gobierna el diálogo es convencional. Existe un *consensus* entre subjetividades que no presupone ninguna convencionalización; pienso en las máximas que traducen los imperativos categóricos dados por una deducción específica de razón práctica (solidaridad, caridad/veridicción, humanidad, cooperación, etc.). No insisto aquí sobre el alcance de este modelo filosófico que coloca en el centro de toda reflexión no ya lo morfológico sino el *ethos* (más adelante indicará que el *ethos*, en cuanto tema de reflexión, es sólo moral y no plenamente ético mientras no sea mediatizado por lo estético). Al nivel de las diferentes posibilidades de la *percepción*, nos encontramos en pleno campo de lo *fono-auditivo*. Lo auditivo no se concibe sin pala-

bra activa, sin emisión fónica que constituye el polo dialéctico. Es cierto, como Derrida lo señaló hace tiempo, que existe una solidaridad muy estrecha entre lo *fónico* y lo *lógico*, y también entre lo fónico y la visión (en esto reside la idea derridiana de la deconstrucción del fonocentrismo y del logocentrismo, que constituyen un solo y mismo movimiento). Sin embargo, por el esfuerzo de paradigma-tización aquí efectuado, lo fónico unido a lo auditivo se opone a la visión generadora de objetividad. Lo *fono-auditivo* es el tiempo de percepción que nos instala de lleno en el esquema de la comunicación (recuerden el dibujo en el primer capítulo del *Curso* de Saussure, en el que las líneas que simbolizan el proceso de la comunicación salen de la boca del locutor para entrar en la oreja del interlocutor, y viceversa). La comunidad dialógica es ante todo una comunidad *de palabras*, y el ser-con-los-otros es percibido ahí de manera privilegiada en la interacción discursiva. De esta constatación derivan los demás aspectos que marcan la especificidad de la "razón práctica".

La *convivialidad* intersubjetiva es precisamente el imperativo categórico (que organiza las libertades individuales) dominador de esta esfera. La buena compañía de los invitados convida a la discusión, a la argumentación: todo discurso, en efecto, se dirige a una audiencia —punto de vista de la retórica y del razonamiento dialéctico— y ninguna verdad se puede elaborar fuera de la comunidad argumentativa. No es el valor de una demostración lo que cuenta sino el valor argumentativo de las secuencias discursivas dialógicamente construidas. Nos encontramos en plena *democracia* puesto que los individuos asumen todas sus responsabilidades en la construcción de la *polis*: el poder es del pueblo soberano ya que se reconoce a todos la fuerza de convicción. No existe Verdad que trascienda a la comunidad: la Verdad es sólo el efecto de la veridicción de todos, y depende no sólo de los sistemas epistémicos de los miembros de la comunidad sino también de los deseos y de las energías idiosincrásicas y colectivas. Desde el punto de vista de la razón teórica, el conocimiento en esta esfera no puede ser sino *doxa*, rumores y ecos, sentido común (en el sentido de ser común a todos) y producto del consenso. El conocimiento nunca tiene transparencia

ideal: es opaco por depender de las facultades páticas del hombre. No se puede ignorar en la esfera de la razón práctica las *pasiones* en cuanto motores de la intersubjetividad tanto pragmática como epistémica. La razón práctica constituye el dominio privilegiado de lo pasional. No obstante, las pasiones están amansadas: han sido domesticadas porque son razonables. Las razones de la pasión son las fundadoras de comunidad, y la primera pasión es la de estar juntos, la pasión de comunión o de comunicabilidad. Algunos filósofos trascendentalizan esta intuición (la llamada "pragmática trascendental" de Apel y de Poulain). Me parece que la motivación profunda de esta trascendentalización, de esta domesticación, de lo pático, es personalista. El personalismo filosófico está en la base de esta opción (Ricoeur, Jacques), y no es raro poder constatar que los tres polos del triángulo deíctico son organizados en torno a la persona. La persona Yo/Tú/El es vista como el nudo del espacio y del tiempo: el Yo en cuanto sustancia específica comporta en adición una temporalidad y una espacialidad. Y el personalismo nos lleva a aceptar que cada persona es única y singular. Ninguna deducción es capaz de determinar esta singularidad: la lógica dialógica es ciertamente una lógica *inductiva*. El respeto por la singularidad personal —posición formal por excelencia— no nos permite ninguna deducción, ninguna demostración. De esta forma, la razón práctica reposa sobre dos ejes: la unicidad de la persona y el *apriori* de la comunidad.

No es de extrañar que el convidado se comporte como un danzante que simboliza una singularidad cooperativa. La *danza*, en la división de las bellas artes, debería tener el rango más elevado,<sup>6</sup> mientras que las demás formas artísticas deberían participar en esta alta actividad en la que todo es reciprocidad, coordinación y cooperación. La danza es la energía vital, lo pático y su domesticación, es la belleza que sólo puede ser pensada a partir de la armonía y de la proporción, es el ser-de-dos-cuerpos por intersubjetividad asumida. Debo añadir que en la esfera de la práctica dialógica, la solicitud, el cuidado por el otro (el de la madre por el niño es el prototipo) pasión "orgásmica"<sup>7</sup> por excelencia, amor proyectado a partir del interés por la comunidad, es la pasión de base (como lo era la curiosidad para la razón teórica). El orgasmo es esencial-

6. Para comprender la superioridad jerárquica de la danza, ver F. Jacques, *Diferencia y subjetividad. Antropología de un punto de vista relacional*, Paris Aubier-Montaigne, 1982.

7. Ver mi libro *Las pasiones* (nota 3).

mente *convencional*: se trata de *orgasmos*, que en griego significa precisamente "disposición social". El modelo conversacional domina la descripción de la relación del Semiotizador macho y de la Semiosis hembra. El Semiotizador proyecta sus argumentos por *conversación*. Además es la conversación la que *delega* a la *upokeimenon* para que la mujer pueda seducirlo. El cuerpo femenino *agradable* es el cuerpo de la mujer que habla, que razona, que cuenta, que no existe más que en palabras. Lo agradable del cuerpo femenino consiste en su focalización en torno a la *boca* que habla. La agria oposición binarista Hombre vs. Mujer se diluye por el hecho de haber sido el hombre quien ha delegado la palabra a la mujer. Lo inofensivo de la situación —la domesticación de nuevo— permite, me parece, la *moral*, la pacificación de una tensividad diferencial insostenible. De esta forma, lo agradable, fruto de la pacificación, sólo puede manifestarse cuando el cuerpo femenino ha sido *bucalizado*: la boca se convierte en foco y tema (de hecho, *todo* el cuerpo debe funcionar como boca). La boca, no obstante, no es sólo la constelación de los labios y de la lengua —hay que notar que el sexo femenino también lo es— sino que la boca es, en la esfera de la razón práctica, la sede de lo fónico con una relación privilegiada a la oreja, sede de lo auditivo (pensemos de nuevo en el esquema del modelo de comunicación del *Curso* de Saussure). Y de esta boca salen secuencias de palabras en el modo subjuntivo (recontrando así uno de los términos de la tricotomía de Guillaume). La palabra que sale de la boca no es demostrativa, deductiva o monológica: es la palabra que invita, que seduce, que pregunta, que argumenta (las prescripciones exigen el subjuntivo). De todas maneras, no existe verdad a partir de la cual se pueda afirmar o deducir resueltamente. El diálogo, esta relación fonoauditiva de boca a oreja, pacifica la relación del hombre a la mujer. En consecuencia, sólo el cuerpo femenino *bucalizado* iconiza "agradablemente" a la mujer. Pero la seducción del cuerpo reducido a la boca es simplemente terrible y formidable. El patho-análisis demuestra que el sujeto macho que no es capaz de instaurar relaciones "agradables" con el cuerpo femenino, cae en la psicosis, que a fin de cuentas, es un cuestionamiento total y global del *Tú* que no se

ideal: es opaco por depender de las facultades páticas del hombre. No se puede ignorar en la esfera de la razón práctica las *pasiones* en cuanto motores de la intersubjetividad tanto pragmática como epistémica. La razón práctica constituye el dominio privilegiado de lo pasional. No obstante, las pasiones están amansadas: han sido domesticadas porque son razonables. Las razones de la pasión son las fundadoras de comunidad, y la primera pasión es la de estar juntos, la pasión de comunión o de comunicabilidad. Algunos filósofos trascendentalizan esta intuición (la llamada "pragmática trascendental" de Apel y de Poulain). Me parece que la motivación profunda de esta trascendentalización, de esta domesticación, de lo pático, es personalista. El personalismo filosófico está en la base de esta opción (Ricoeur, Jacques), y no es raro poder constatar que los tres polos del triángulo deíctico son organizados en torno a la persona. La persona Yo/Tú/El es vista como el nudo del espacio y del tiempo: el Yo en cuanto sustancia específica comporta en adición una temporalidad y una espacialidad. Y el personalismo nos lleva a aceptar que cada persona es única y singular. Ninguna deducción es capaz de determinar esta singularidad: la lógica dialógica es ciertamente una lógica *inductiva*. El respeto por la singularidad personal —posición formal por excelencia— no nos permite ninguna deducción, ninguna demostración. De esta forma, la razón práctica reposa sobre dos ejes: la unicidad de la persona y el *apriori* de la comunidad.

No es de extrañar que el convidado se comporte como un danzante que simboliza una singularidad cooperativa. La *danza*, en la división de las bellas artes, debería tener el rango más elevado,<sup>6</sup> mientras que las demás formas artísticas deberían participar en esta alta actividad en la que todo es reciprocidad, coordinación y cooperación. La danza es la energía vital, lo pático y su domesticación, es la belleza que sólo puede ser pensada a partir de la armonía y de la proporción, es el ser-de-dos-cuerpos por intersubjetividad asumida. Debo añadir que en la esfera de la práctica dialógica, la solicitud, el cuidado por el otro (el de la madre por el niño es el prototipo) pasión "orgásica"<sup>7</sup> por excelencia, amor proyectado a partir del interés por la comunidad, es la pasión de base (como lo era la curiosidad para la razón teórica). El orgasmo es esencial-

6. Para comprender la superioridad jerárquica de la danza, ver F. Jacques, *Diferencia y subjetividad. Antropología de un punto de vista relacional*, París Aubier-Montaigne, 1982.

7. Ver mi libro *Las pasiones* (nota 3).

mente *convencional*: se trata de *orgasmos*, que en griego significa precisamente "disposición social". El modelo conversacional domina la descripción de la relación del Semiotizador macho y de la Semiosis hembra. El Semiotizador proyecta sus argumentos por *conversación*. Además es la conversación la que *delega* a la *upokeimenon* para que la mujer pueda seducirlo. El cuerpo femenino *agradable* es el cuerpo de la mujer que habla, que razona, que cuenta, que no existe más que en palabras. Lo agradable del cuerpo femenino consiste en su focalización en torno a la boca que habla. La agria oposición binarista Hombre vs. Mujer se diluye por el hecho de haber sido el hombre quien ha delegado la palabra a la mujer. Lo inofensivo de la situación —la domesticación de nuevo— permite, me parece, la *moral*, la pacificación de una tensividad diferencial insostenible. De esta forma, lo agradable, fruto de la pacificación, sólo puede manifestarse cuando el cuerpo femenino ha sido *bucalizado*: la boca se convierte en foco y tema (de hecho, *todo* el cuerpo debe funcionar como boca). La boca, no obstante, no es sólo la constelación de los labios y de la lengua —hay que notar que el sexo femenino también lo es— sino que la boca es, en la esfera de la razón práctica, la sede de lo fónico con una relación privilegiada a la oreja, sede de lo auditivo (pensemos de nuevo en el esquema del modelo de comunicación del *Curso* de Saussure). Y de esta boca salen secuencias de palabras en el modo subjuntivo (reencontrando así uno de los términos de la tricotomía de Guillaume). La palabra que sale de la boca no es demostrativa, deductiva o monológica: es la palabra que invita, que seduce, que pregunta, que argumenta (las prescripciones exigen el subjuntivo). De todas maneras, no existe verdad a partir de la cual se pueda afirmar o deducir resueltamente. El diálogo, esta relación fonoauditiva de boca a oreja, pacifica la relación del hombre a la mujer. En consecuencia, sólo el cuerpo femenino *bucalizado* iconiza "agradablemente" a la mujer. Pero la seducción del cuerpo reducido a la boca es simplemente terrible y formidable. El patho-análisis demuestra que el sujeto macho que no es capaz de instaurar relaciones "agradables" con el cuerpo femenino, cae en la psicosis, que a fin de cuentas, es un cuestionamiento total y global del *Tú* que no se

logra bucalizar. Se comprende así que el fracaso de toda posible distensión de la tensividad insostenible, debida a la no-bucalización del cuerpo femenino, significa la *locura*. El fracaso de la razón práctica consiste en la locura, que rompe toda posibilidad de diálogo: las pasiones pierden sus razones. La muerte por locura es la quiebra de la razón práctica.

### La felicidad de la razón estética

La *aisthesis* no es, como nos lo quieren hacer creer fenomenólogos idealizantes como Husserl, la esfera morfológica de las formas ideales. La *aisthesis*, por el contrario, es la esfera del *contacto*. Es la esfera en la que la *sinestesia* perceptiva es la más completa: excluyendo la visión y el oído, nos quedan el gusto, el tacto y el olfato. El *contacto* reúne, de alguna manera, estos tres sentidos (aunque debo conceder que se plantea un cierto problema a nivel del olfato en su relación con el gusto y el tacto combinadas, y por tal razón pongo de momento el olfato entre paréntesis). Tratemos de comprender los contornos de la *aisthesis* aludiendo, evidentemente, a la tercera Crítica de Kant. El campo de la estética no está regido por deducciones lógicas ni por regularidades dialógicas; y sin embargo esta trans-lógica es universalmente comunicable (sin mediación de conceptos, nos dice Kant). Y es que lo estético reposa sobre el dominio de un "sentimiento" profundo, llamado por Kant *Gemüth*, traducible por *thymia*. La *thymia* no es ni la lógica ni la pática: es precisamente la esfera en la que el *contacto* produce el placer y evita el displacer. Kant dice explícitamente que la *thymia* presupone la sinestesia de los sentidos (Greimas retoma esta idea cuando relaciona la *thymia* con la propioceptividad). ¿Cómo comprender la especificidad de esta tercera esfera, que escapa a la determinación, a partir de una epistemología dicotomizante? Nos encontramos, pues, en el ámbito de los *Stimmungen* contenidos en la *Gemüth*. Los *Stimmungen* o "humores" no pueden ser proyecciones deductivas ni productos de una generalización inductiva. Para hablar con el neokantiano Peirce, los *Stimmungen* ("sentimientos o feelings" en la terminología de Peirce) son reconstruidos por abducción. Ni la conceptualización ni la argumentación son capaces de hacernos



presentes los *Stimmungen* (pues Kant dice que no existe mediación de conceptos ni existe *a fortiori* discursividad argumentativa). El conocimiento que somos capaces de formular a propósito de la *aisthesis* no es ni una episteme ni una doxa: es sin duda una *sophia*: es cierto que la sabiduría comporta un elemento de contemplación (opuesto a la demostración y a la argumentación) —y la contemplación no es ni monológica ni dialógica— y un elemento de universalidad (recordemos el estatuto de un juicio estético en Kant: se trata precisamente de un juicio universalizante cuya fuerza universal no depende para nada de la adecuación conceptual ni, *a fortiori*, de la adecuación argumentativa). La subjetividad individual o personalizada del juicio estético no tiene origen: por tal razón, la an-arquía, el hecho de ser sin origen, es sin duda el “lugar político” de lo estético. Si se quiere aumentar la consistencia y la especificidad de la tercera esfera, habría que decir que, en cuanto an-arquía, la estética no genera la democracia o la convivialidad de las “buenas almas”: no genera en realidad ninguna política. Lo que ella genera es una *ética* (que no se identifica con la deontología o con la moral). Esta ética plantea la exigencia absoluta de la *felicidad*. La felicidad es el imperativo categórico más poderoso, el más dominante, el menos evitable. Vivir en la *aisthesis* nos hace saber que no tenemos el derecho de ser desdichados. La felicidad no está ni en la (mono-)lógica ni en la dialógica, ni en la teocracia ni en la democracia, ni en la percepción visual ni en la percepción fono-auditiva, etc. Es sabido que el imperativo categórico es irreductible a una o varias proposiciones afirmativas y sustanciales. La felicidad se define a partir de la belleza y no de la verdad. La razón estética es evidentemente más impalpable que las razones teórica y práctica. Y sin embargo, no estamos desprovistos de heurísticas sugestivas: existen en efecto símbolos e íconos —siendo el cuerpo femenino el ícono de los íconos— que nos muestran la Vía Real.<sup>8</sup>

Al ámbito de la *aisthesis* se llega por *entusiasmo* y por *reconocimiento*. La *thymia*, los “humores” de la *Gemüth*, incitan a la metamodalización para hablar en términos semióticos: el deseo del deseo y de la obligación, la obliga-

8. Ver mi artículo *Common Sense and Happiness*, in H. Parret (ed.), *On Believing*, Berlin, W. de Gruyter Verlag, 1983.

9. Ver *Las pasiones*, análisis de las pasiones entusiásticas.

10. Un análisis de lo sublime se encontrará en *El buen gusto del beso. Ensayo sobre la estética de Kant*, París, 1988.

11. He tratado este problema en *A propósito de una inversión: el espacio en la música y el tiempo en la pintura*, en *Analyse musicale*, 1986, 4.

ción del deseo y de la obligación; de hecho, deseo y obligación son intercambiables en el nivel estético.<sup>9</sup> Si tomamos la fórmula: deseo desear X, el metamodalizador erótico tiene como objeto no el co-sujeto sino el deseo mismo. Desear/estar obligado a desear/estar obligado constituye la esencia del entusiasmo (donde X combina modalidades teóricas como el querer y el saber) y del reconocimiento (donde X combina modalidades prácticas como el poder y el deber). Los estetas son entusiastas y reconocientes, lo cual quiere decir que reconocen su participación en una universalidad comunitaria donde la belleza debe ser juzgada igualmente por todos. Lo que quiere decir a su vez que la belleza es neutra, sólo es belleza si es belleza para todo el mundo. Su modo gramatical es el *infinitivo*: no tiene necesidad de afirmación o de asertividad (como el indicativo) ni de la presencia de un sujeto imperativo (como el indicativo) ni de la presencia de un sujeto imperativo (como el subjuntivo). Lo *sublime* es, de hecho, esta neutralidad, este desprendimiento de todo juicio proposicional, de toda afirmación, de toda invitación. Lo sublime no tiene soporte objetivo/subjetivo: escapa a toda predicación (pues no es ni argumento ni predicado). Lo sublime *se admira y se contempla* (lo que significa que no hay nada que demostrar, nada que argumentar).<sup>10</sup> Como no tiene soporte objetivo, lo sublime no es *espacial*; como no tiene soporte subjetivo, lo sublime no es *personal*. La deíctica, desde el punto de vista de la estética, está unidireccionalmente dominada por el *tiempo*. El tiempo, al no ser ni objetivo ni subjetivo (pues no es ni espacializado), constituye la dimensión *sublime* de toda fenomenalidad, y es necesario organizar la deíctica entera a partir del tiempo para que se dé lo sublime o *aisthesis*. De hecho, el espacio en esta perspectiva es sólo el *ritmo* del tiempo: el espacio está hecho de golpes, de rupturas, bastaría citar a este propósito las palabras de Barthes sobre Schumann.<sup>11</sup> En consecuencia, la música, o mejor lo que de musical hay en las artes (incluidas la pintura y la arquitectura), al hacer presente el tiempo, es lo más elevado de las artes: lo sublime en el arte se mide por su musicalidad.

Para completar esta constelación de la *aisthesis*, añadiré que la degeneración o la patología que le corresponde

pertenece a las *perturbaciones tímicas*, reconocidas por Freud aunque despreciadas en el patho-análisis.<sup>12</sup> Tales perturbaciones son perturbaciones que afectan la facultad de temporalización, como la depresión (de la que Freud no habló casi nunca, ciertamente) y la neurastenia: un depresivo tiene enormes dificultades para introducirse en el ciclo de la temporalidad. Para el depresivo el acceso a lo sublime, a lo neutro, al ciclo del tiempo, resulta imposible. Su relación con lo neutro está perturbada y cuestionada. Esta perturbación tímica no conducirá a una muerte violenta (ni por estallido del corazón como el neurótico, ni por locura como el psicótico, se rompe definitivamente la depresión): el depresivo muere por melancolía, por tristeza (en el sentido de Locke), por senilidad o por vejez. El fracaso del hombre para llegar a lo estético, para establecer una relación con el tiempo y lo sublime, es un fracaso que permite a la depresión eternizarse. Un último componente de la actividad estética ha de ser añadido: se refiere precisamente a las características del Semiotizador-esteta en relación con el cuerpo femenino. Puesto que nos encontramos en la esfera del *contacto*, en la que la percepción por el gusto/tacto (con gran capacidad sinestésica) se encuentra privilegiada, es el *beso* el que hará surgir lo sublime. El beso, que es gusto al mismo tiempo que tacto, se modaliza en el modo infinitivo, en una temporalidad que subyuga espacio y persona. Sería conveniente mostrar que el beso realiza una simbiosis, no entre personas (el beso no es verdaderamente dialógico: los danzantes no se besan), sino entre voces, tonalidades, melodías: el beso es música. Añadamos enseguida que el cuerpo femenino, que surge a partir del beso, se focaliza en torno al *seno*. Lo que permanece en todo beso es la diacronía de la afeción de la madre a partir del seno; el primer beso constituye el primer contacto del niño con la piel de su madre, con dicho seno, que simboliza para el niño (y para el adulto al recordar necesariamente la simbiosis originaria) Vida/Muerte, Naturaleza/Cultura, y todo clasema que pueda posiblemente surgir en el inconsciente o en la conciencia. El Sentido mismo —marcado por el tiempo— se origina en el Seno: succionar el seno materno es temporalizarse, crearse esta presencia tripartita (la presencia del pasado, del pre-

12. Agradezco al doctor Jacques Schotte por sus complementos de información. Ver de J. Schotte *Como la vida en psiquiatría: las perturbaciones del humor como traumas de base de la existencia*, en Festschrift A. de Warthens, ¿Qué es el hombre?, Bruselas, 1982, 621-674.

sente y del futuro). La leche materna es sinfónica. Y por un gesto original, el seno se toca con la boca al gustar, el seno se besa. Indudablemente, el punto de partida es simbólico; pero incluso transportándonos a lo icónico, los contornos del seno no se modifican. El cuerpo femenino, ícono de la mujer-mujer igual que de la mujer-madre, es sublime en cuanto *cuerpo lactificado*. El cuerpo-leche, focalizado a partir del seno, es sublime. La epidermis que forma parte del seno hace del cuerpo femenino algo sublime. En este proceso de iconización, el beso se diversifica: el tacto de las manos es un beso por las manos. Toda resistencia a la mano que toca un cuerpo es resistencia del seno, sublime en su dulce resistencia. La *lactificación* del cuerpo femenino es la *sublimación* por excelencia: el cuerpo femenino lactificado es el "objeto" estético paradigmático (aunque "objeto" es una palabra mezquina en este caso). El beso instaaura la *aisthesis* y por consiguiente sólo a partir del beso (y no de la mirada ni de la conversación) es pensable la etización de nuestro universo.

## 2. LA ESTRATIFICACION DEL CUERPO FEMENINO

Habiendo sido instaladas las tricotomías esenciales, será fácil presentar, con la ayuda de una pequeña iconografía muy simple y que exige múltiples correcciones (tanto del campo pictural, como del arquitectónico y musical), los tres tipos de estratificación del cuerpo femenino que de ellas se desprenden. Ya los hemos sugerido: el cuerpo femenino *bucalizado*, el cuerpo femenino *vaginalizado* y el cuerpo femenino *lactificado*. Demagógicamente, podríamos decir que la *bucalización* del cuerpo femenino iconiza la "buena mujer", que la *vaginalización* del cuerpo femenino iconiza la "verdadera mujer" y que la *lactificación* del cuerpo femenino iconiza la "bella mujer". He aquí instaurada la tricotomía que ha dado título a este artículo: lo *agradable*, lo *obsceno*, lo *sublime* del cuerpo femenino. Como la boca, la vagina y el seno son los íconos regionales de estas tres calificaciones, podríamos añadir la tricotomía

siguiente: "eso habla" (la boca), "eso (re)produce" (la vagina), "eso nutre" (el seno). Procedamos ahora a algunas ejemplificaciones.



### La bucalización del cuerpo femenino

Es de todos conocido el cuadro de Manet titulado *Le déjeuner sur l'herbe* (Almuerzo campestre). En él aparece un desnudo femenino que causó gran escándalo en su tiempo. El cuerpo femenino aparece radicalmente bucalizado. La atmósfera es claramente conversacional: los varones dejan la palabra a la mujer. Así sucede en nuestra cultura, sobre todo en la época de Manet. El cuerpo está bucalizado porque el sexo y los senos no están marcados en absoluto: por tal razón, la ausencia de sexo y de seno concentra la atención en la boca (el rostro está pintado de frente y el mentón es sostenido por el brazo de la mujer). La mujer de *Déjeuner sur l'herbe* es el prototipo de la "buena mujer", de tal manera que su desnudez parece más simbólica que icónica: está desnuda, olvidada, en esta negociación entre los hombres, y su desnudez es menos provocativa de lo que los contemporáneos de Manet pudieron reprocharle.

Un cuadro de J.L. Gérôme, titulado *La Verdad saciando del pozo armada de sus disciplinas para castigar a la humanidad* (1896),<sup>13</sup> es particularmente interesante para ilustrar esta tipología del cuerpo femenino. Las mismas estrategias de concentración se dan aquí: el cuerpo no tiene marcados ni los senos ni el sexo. Resalta la boca, y el rostro entero participa de esta bucalización. El cuadro está cargado de una densa ideología que la distingue como un "pompiere" ejemplar. Como la Verdad con mayúscula ha sido delegada a esta mujer cuya desnudez no tiene de hecho nada de erótico, la figura parece excesivamente agresiva. Este cuadro aclara que si la bucalización constituye una de las figuras esenciales de la representación del cuerpo femenino, puede ser interpretada por los pintores según ideologías muy diversas. Esto no nos atañe aquí. Basta constatar que en este cuadro de Gérôme la desnudez es más connotada que denotada, más simbólica que icónica.

13. Se puede recurrir a Yan Le Pichon, *El erotismo de los Queridos Maestros*, París, 1987, donde se encuentran bellas reproducciones del arte de los Pompieres, sobre todo de desnudos femeninos.

### La vaginalización del cuerpo femenino

Increíblemente más arrogantes son las primeras fotografías de mujeres desnudas hacia los años 1850-1860. Es interesante constar que la fotografía, desde sus orígenes, ha cultivado explícitamente la pornografía. La representación fotográfica de desnudos femeninos abiertamente vaginalizados se hace presente desde Daguerre. Resulta instructivo comparar los resultados de la fotografía y de la pintura de la misma época (1850-1900) para poder constatar que la fotografía de desnudos femeninos tiende a vaginalizar los cuerpos, mientras que la pintura neo-clásica de la misma época (los pretendidos *Pompier*s, ver el Museo de Orsay) tiende a sublimar el desnudo. No tiene por qué llamarnos la atención, ya que el aparato fotográfico funciona como un ojo o como una mirada que objetiva y naturaliza el cuerpo femenino hasta convertirlo en *obsceno*. Algunas fotos de fines del siglo XIX resultan insoportables por su obscenidad: y es porque la "razón teórica" encuentra su instrumento ideal en la fotografía.<sup>14</sup> ¿Pero dónde se sitúa precisamente lo obsceno en estas imágenes? ¿Qué significa "obsceno"? La etimología de este término<sup>15</sup> es incierta, pero las tres posibilidades son concordantes: 1. *ob-scaena* (mencionado ya por el serio Varrón): lo que pertenece al teatro (*ob*: cerca de, perteneciente a); 2. *ob-scaenus*: que se encuentra en el lodo; 3. *Ob-scaevus*: lo que pertenece a la izquierda, lo que está cerca de la desgracia. No hay obscenidad sin alguna ligera desviación en relación con la *escena*; con el teatro. El sexo es la escena por excelencia. Pero el sexo solo no es obsceno. Lo que es obsceno es la vaginalización del cuerpo entero: el cuerpo "adyacente" al sexo es obsceno si evidentemente la escena, el sexo, es focalizada. Como el cuerpo femenino, en la estratificación que proponemos, es un triple juego de boca/seno/vagina (rasgos distintivos del cuerpo femenino) lo que convierte al cuerpo en obsceno es precisamente la desaparición de la boca y del seno en su representación. Lo que hace insoportables algunas fotografías pornográficas de fines del siglo XIX es precisamente la complicidad de la boca de la mujer representada. En algunos casos, la boca dominando el rostro entero, imita con una sonrisa complaciente y neu-

14. Se pueden consultar las *Fotografías inconvenientes 1900* (comentadas por Robert Beauvais), París, Balland, 1978, donde se encontrará una selección representativa de fotografías pornográficas de esta primera época de la fotografía.

15. Ver Ernout-Meillet, *Diccionario etimológico de la lengua latina*, 1979 (4).

tralizante la forma misma del sexo (las mismas dimensiones con horizontalización de la raja vertical). Los labios de la boca se parecen a los labios del sexo: esta boca no es evidentemente una boca que habla, pues pertenece al sistema sexual; y es esto lo que hace insoportables dichas fotografías. Pienso especialmente en una fotografía en la que una mujer y un niño aparecen con las piernas abiertas y en la que la mujer está besando al niño. La obscenidad insostenible de esta fotografía proviene esencialmente de la presencia del beso allí donde debería estar ausente. Esta escena es particularmente escandalosa y densa, y la superposición de la mujer y del niño dramatiza considerablemente el espectáculo.<sup>16</sup> Sin embargo, lo obsceno se produce por el hecho de que la madre besa al niño, introduciendo una contradicción entre el sentimiento profundo de reconocimiento y la naturalización de la relación entre la mujer y el niño por medio de la superposición de los sexos. Lo que aquí es particularmente chocante o simplemente obsceno es que el gesto que expresa de forma más ejemplar la actitud estética, el beso, coexiste con lo más naturalizable, con lo más objetivable, el sexo ofrecido en espectáculo al ojo de la cámara. No se puede olvidar que el beso obliga a cerrar los ojos: para que tenga buen gusto el beso deberá ser invisible. En la foto analizamos, las bocas de la mujer y del niño están vaginalizadas: el contacto de las bocas se hace visible como si se tratara de un simple frotamiento de los sexos, y el beso en su función estética de junción y de fusión, no puede reducirse a este gesto.

Una litografía italiana del siglo XX muestra de manera ejemplar lo que significa el amor en el paradigma de la "razón teórica" que vaginaliza el cuerpo femenino. Dicha litografía, titulada *Sátiro realizando el acto sexual*,<sup>17</sup> me parece ejemplar. El cuerpo femenino está focalizado en torno al sexo; los senos casi no se ven, y la boca no añade gran cosa al sentido de la escena, la que está formada por la relación pene/vagina en el centro mismo de la litografía. El macho es un sátiro, lo que no carece de razón ni deja de tener consecuencias: este hombre animal podría ser igualmente un hombre máquina (si los ordenadores llegan un día a hacer el amor, lo harán según el programa de esta litografía). Quiere ello decir que la *productividad* del acto sexual, punto de focalización, está magnificada.

16. Fotografía reproducida en la colección mencionada en la nota 14

17. Esta litografía se encuentra en Romano Giachetti, *El Beso*, Milán, Idealibri, 1984, 15.

Si se advierte la dirección de las miradas del sátiro y de la mujer, resulta más evidente que nos encontremos en el reino de lo monológico, de lo teórico y de lo morfológico: la productividad de la penetración es constatada, observada, "imaginada" por la mujer y por el sátiro. Lo que es obsceno en esta litografía no es tanto la penetración brutal por su ideología de la productividad eyaculatoria cuanto por las miradas de los dos enamorados. La univocidad prueba que la unión del sátiro y de la mujer es una verdadera "catástrofe", una forma cuya génesis misma depende de la distanciamiento que exige la mirada. Este ejemplo muestra de maravilla que la unión según el canon de la razón teórica conduce al auto-voyerismo. Se trata de una interacción masturbatoria correlacionada con una vaginalización completa y altamente paradigmática.

### La lactificación del cuerpo femenino

Otra cosa sucede con el cuerpo femenino *lactificado* que es simplemente *sublime*. ¿Qué significa "sublime"? También aquí la etimología es incierta, pero las tres proposiciones son concordantes: 1. *sub-limis*, que asciende de manera oblicua (sub: debajo, junto a, ligeramente); 2. *sub-limen* (*limen*: umbral), hasta el umbral o al contrario, debajo del umbral; 3. *sub-limis* (*limes*: frontera, límite), que conduce al límite, muy lejos. Como sucedía con "obsceno", una desviación necesaria en relación con el límite o con el umbral forma parte integrante de la significación de "sub-lime". Habría que confrontar este semantismo con ciertas conceptualizaciones de lo sublime en las grandes estéticas del siglo XVIII, especialmente con la de Kant, en la que los análisis de lo bello y de lo sublime no se interpenetran nunca.<sup>18</sup> Haremos ahora abstracción de esta discusión y no haremos distinción entre lo bello y lo sublime en este análisis. En la historia de la escultura y de la pintura se encuentran muchísimos ejemplos de cuerpos lactificados. En primer lugar, por el color y por el juego de la iluminación, la epidermis se percibe como una superficie de leche. Y al mismo tiempo el cuerpo es focalizado en torno al seno puntiagudo y omnipresente, como fuente de organización del canon corporal todo entero. En estas representaciones sublimes, se puede constatar que el sexo

18. Desarrollo estas distinciones en mi ensayo sobre Kant: *El buen gusto del beso. Ensayo sobre la estética de Kant*, Bruselas, Mardaga, 1989 (en prensa).

es casi inexistente. Toda la gestualidad y la posición completa del cuerpo otorga magnificencia a los senos. Intuitivamente se perciben y se interpretan tales imágenes como si la leche del seno hubiera modulado y coloreado el cuerpo entero, homogenizando las superficies y sublimando todas las partes del cuerpo. De ello resulta una especie de eternidad y de neutralidad. Uno *contempla*: no hay ni demostración ni argumentación. Sin embargo, la contemplación inducida no es platónica, no es *sobre todo* platónica. Invita al beso, al tacto/gusto, primero al beso del seno –beso primordial– y luego al beso del cuerpo-de-leche en su totalidad. Nos encontramos en plena estética, una estética preñada de ética.

La sensibilidad de decenas de pinturas –pinturas de odaliscas, de Venus, de Salambó– ha exaltado con toda naturalidad el cuerpo lactificado de la mujer. Existe una multitud de ejemplos en este aspecto, pero me limitaré al cuadro conocido de Lecomte de Noüy: *La esclava blanca*.<sup>19</sup> Se trata de un desnudo con epidermis de leche: la superficie de la espalda, gracias a sus considerables dimensiones, está ampliamente lactificada, por el color, la granulación y la iluminación. En este cuadro de Lecomte de Noüy encontramos la iconización de una conexión interesante. La lactificación guarda una relación directa con el seno apenas perceptible en la pintura y sin embargo resulta indiscutible por su presencia y sugestividad. Que el beso es la actitud estética por la que reconocemos la universalidad de lo bello en el cuerpo femenino constituye un filosofema que se encuentra en el centro de mi argumentación. Que el *buen gusto* (en los dos sentidos del término) se halle unido a la sensibilidad sinestésica es una constatación canónicamente representada en el cuadro de Lecomte de Noüy: en primer lugar el buen gusto del sentido común, pero de manera también evidente, el buen gusto simplemente “culinario” si se me permite esta banalidad: la esclava fuma, come y bebe, lo que no deja de tener importancia. El seno, ya lo sabemos, “nutre”. Besar el cuerpo lactificado de la mujer es como alimentarse de la leche en su seno, de esa leche sinfónica que instaura el tiempo en la vida. El que besa succiona un cuerpo convertido en seno, cerrando los ojos, ciego pero feliz por la felicidad de la ra-

19. La reproducción de esta pintura se encuentra en el libro de Yan Le Pichon mencionado en la nota 13.

zón estética. ¿Ciego? Como el recién nacido y como el feto en el vientre de su madre. ¿Nada percibe donde no hay más que oscuridad, nada toca y nada gusta? Sí gusta y toca, y pronto al abrir los ojos para convertirse eventualmente, después de muchas transformaciones y de patologías amenazantes, en vidente, teórico, morfologista y metafísico. Lo bello no se *mira*; lo sublime se *toca* con la mirada. Se besan las cosas bellas, incluso los cuartetos y sobre todo los cuartetos.

### 3. RETORNO A KANT: DES-NATURALIZACION DEL JARDIN, DES-MORALIZACION DEL SENO

A modo de conclusión, me permito retornar a Kant el gran tricotomizador. La idea original de Kant en su estética de los jardines es la de que el arte, aunque utilice elementos naturales como el de los jardines, *des-naturaliza*. Kant escribe: "si se quiere responder a la verdadera intención del arte, hay que atender ante todo a las bellezas de la naturaleza, acostumbrándose a observarlas, a juzgarlas y a *admirarlas*."<sup>20</sup> La esencia del arte no está en la naturaleza como pretenden los naturalistas reduccionistas: una piedra, una concha no es *bella* si no se la sabe admirar, convirtiéndola en objeto de un juicio estético. Hay que *des-naturalizar* y disociar lo bello de lo natural. Volviendo al cuerpo femenino, podríamos aplicar las enseñanzas del Maestro de Königsberg: así como hay que *desnaturalizar* el jardín, hay que *desmoralizar* el cuerpo femenino. Esta *desmoralización* hace surgir lo sublime y la verdadera experiencia estética "preñada de ética", como ya lo he indicado (oponiendo la ética a la moral). Esta *desmoralización* pasa igualmente por una *desnaturalización*. La *naturalización* del cuerpo femenino conduce a su *vaginalización*, pues el sexo es el objeto natural por excelencia. No es injurioso sugerir que la caracterización del arte de los jardines en Kant nos ayuda a comprender la función simbólica del vello del pubis en la mujer. El vello del pubis, en efecto, es un jardín y sirve para *desnaturalizar* el sexo de la mujer. Su ausencia favorece la aparición de lo obsceno.

20. Kant, *Crítica del juicio*, 51.

Pienso en un cuadro de Francesco Hayez titulado *Magdalena penitente*. Magdalena tiene los cabellos largos y se confunden con el vello del pubis, y reposa naturalmente en un jardín. La cabellera confundida con el vello del pubis sirve para domesticar la naturaleza y neutraliza la naturalidad del sexo. La sintagmatización del vello del pubis y de la cabellera de Magdalena (por su contigüidad) muestra cómo el cuerpo y su sexo se desnaturalizan. Resulta particularmente interesante observar que además Magdalena está en contigüidad con el jardín (hojas y árboles) que añade un elemento más a la sintagmatización: vello del pubis/cabellera/jardín. La estética de los jardines según Kant nos enseña cómo la obscenidad, igual que la naturaleza, puede ser controlada: el vello del pubis tiene la función de anular lo obsceno y de transportarlo a los registros de lo agradable y de lo sublime.

Sin embargo, no se trata solamente de desnaturalizar el cuerpo femenino. La des-moralización del cuerpo y en particular del seno constituye una nueva estrategia de estetización. Al desmoralizar el seno, se incurre en la ética del beso, relacionando *seno* y *tiempo*. La relación del beso con el seno nos lleva a la *aisthesis* original y a su temporalidad. El tiempo vivido es el tiempo proyectado hacia adelante y hacia atrás a partir de la presencia del seno en la experiencia del (buen) gusto/tacto. Toda una iconografía puede dar testimonio de estos valores profundamente existenciales que están en el origen mismo de toda axiologización. Remito en este punto a la *Madonna col Bambino, detta del Latte* de Andrea y Nino Pisano. El seno de esta Madonna, graciosamente destacado de su cuerpo, puntiagudo, sublime, irresistiblemente erotizado, se encuentra en el origen de toda posible axiología. El rostro de esta mujer es divino en su marmórea lactificación. No conozco mejor ejemplo de una *aisthesis* cuya representación constituye el sentido. Hans Baldung Grien y la Escuela de Fontainebleau han pintado la sintagmatización del seno y del beso en términos casi idénticos: *Adán* y *Eva* de Grien y *Marte* y *Venus* del Maestro de Fontainebleau nos proponen ejemplos en los que se sitúa el punto justo de la *aisthesis*: en ambos cuadros el seno de la mujer está siendo delicadamente tocado y este toque se liga por medio del brazo en la boca

que besa. El origen del beso se sitúa en torno al seno. El sentido del beso nace del seno, y todo el contorno del cuadro lo prueba. Y evoco naturalmente *Una alegoría con Venus y Cupido* de Agnolo di Cosimo llamado Bronzino. No conozco mejor ejemplo de *un beso de buen gusto*. Todos los elementos del "buen gusto" se hallan presentes: el cuerpo femenino lactificado, el seno origen de todo sentido, la sintagmatización del toque del seno y del beso. Todo aquí está marcado de entusiasmo y de reconocimiento.

La mano del hombre busca el seno de la mujer. Lo sublime está allí. El *sub* de "sublime" significa: justo debajo, cerca de, bajo el umbral y en el límite. Lo sublime se encuentra en la experiencia de una *aisthesis* casi perfecta, de un toque que está en el límite del contacto, de un buen gusto lleno de entusiasmo y de reconocimiento. Rodin ha esculpido un *Pensador*, el fálico *Balzac*, pero de igual modo ha esculpido un *Beso*, y en sus proyectos eróticos se encuentra una constante dubitación en la representación del cuerpo femenino: cuerpo vaginalizado en el *Pensador*, en *Balzac* y su *Salambó*; el *Beso* —así como el de su gran predecesor Canova (*Amor y Psique* en la Villa Carlotta)— actualiza un cuerpo lactificado organizado en torno al seno. El ícono que nos fascina —el seno de la mujer— es obra de arte, soporte de grandes valores que empujan la vida hacia la muerte.

Traducción: Desiderio  
Blanco.