

Imágenes post-humanas Cines sin hombres y cuerpos sin contenidos

Carlos Fernando Alvarado Duque



Foto: Carlos Mario Cano Restrepo



Resumen

El presente artículo retoma una de las viejas preguntas propias de la filosofía: ¿qué es lo humano? Sin embargo, la respuesta que ofrece no defiende o se asocia a ningún discurso humanista. En alguna medida, supone pensar después del hombre, o evitar dar alguna respuesta sustancial sobre lo humano. Por ello explora, en los confines de la imagen (en especial en el cine), qué ha ocurrido con el cuerpo como 'centro de gravedad' para comprender la existencia de la especie. Al final, se concluye con la idea de que este hombre porvenir solo puede anticiparse en el territorio del arte.

Palabras claves: humano, imagen, cuerpo, arte, cine.

Abstract

This article retakes one of the old own philosophy questions: What is the human? However, the answer that it offers doesn't defend and neither it is associate with any humanistic speech. Somehow, it supposed to think beyond the man, or avoid giving any substantial answer about the human. For that reason, philosophy explores, in the boundaries of the image (especially in cinema) what has happened with the body as 'center of gravity' to comprehend the existence of the specie. At the end, it can conclude with the idea of that man for-come alone, can only anticipate in the field of art.

Key words: human, image, body, art, movies.

"Aunque las partículas hayan descompuesto el átomo, que la astrofísica haya abierto el universo, que el código genético haya descifrado la vida, yo creo, sin embargo, que la historia por venir recordará el siglo XX, más que por estas tres proezas, como el fundador de múltiples disciplinas destinadas a responder la pregunta: ¿qué es lo humano?"

Michel Serres

Entre muchas otras necrologías, propias del mundo contemporáneo, no deja de llamar la atención aquella que afirma la muerte del hombre. Dicha declaración ha corrido por diferentes caudales y lo más inquietante es quizá pensar qué viene después de este sepelio anunciado. Ya Michel Foucault, en *Las palabras y las*

cosas, nos alertaba de este deceso con la famosa imagen del rostro delineado sobre la arena que las olas borran con su vaivén. Dicha imagen de naturaleza alegórica pareciera sugerir que, sea lo que sea el hombre, su existencia es ilusoria, es una imagen dibujada sobre una superficie y, lo que es más inquietante, puede borrarse en un leve gesto de una descomunal naturaleza.

Sin duda, tras esta imagen yace el espíritu arqueológico de Foucault que rastrea discontinuidades entre capas históricas. Y bien podríamos decir que esta muerte anticipa otra ruptura, el inicio de un nuevo periodo. Finalmente lo que está a punto de desaparecer, diríamos por exceso de discurso, son las ciencias humanas. El hombre, invento reciente, ha sido finalmente un efecto de fuerzas discursivas sobre un cuerpo que, tenemos que decir, tiene una singular capacidad de resistencia. Pese a tantas presiones que recibe (discursos psicológicos, sociológicos, clínicos, políticos, anatómicos, genéticos) sigue en pie. Desfigurado quizá, sin capacidad de re-conocerse en ningún espejo, pero firme.

Estamos de cara, por lo menos en los últimos años, frente a un vacío. Digamos que el mar no solo borró el rostro de arena, sino que devino tifón y destruyó la playa entera, des-hizo la superficie. No hay rostro, pero en medio de los estragos el cuerpo sale a flote. No tiene ya identidad. Tal como ocurre en un bello filme del cineasta finlandés Aki Kaurismäki titulado: *Un hombre sin pasado* (2002) la humanidad, alegóricamente, ha perdido las marcas de su memoria. En este filme un soldador llega en tren a Helsinki. Tras bajarse de la estación es atacado salvajemente en un parque por un grupo ultraderechista. Antes del amanecer muere en el hospital. Y no cabe duda de ello pues no solo presenciamos al médico declarando su muerte, sino sus signos vitales desvanecerse del monitor que chequea su corazón. Segundos después, completamente vendado, se levanta súbitamente y comienza la historia. Lo interesante de esta imagen es que este hombre muerto no tiene rostro. Los vendajes anticipan, no solo la pérdida de memoria por el brutal ataque, sino el hecho de que el propio hombre ha destruido todo modo de configuración de lo humano.

El trabajo de Kaurismäki tiene como rasgo distintivo el que este hombre, por su falta de memoria, construye una nueva vida, como si fuera una bendición. Pero ello no ocurre en un mundo idílico, sino en medio de una comunidad de hombres desempleados que viven en viejos contenedores en una zona portuaria. La representación de estos nuevos cuerpos es tan estoica que, lejos de cualquier dramatización clásica, parecieran

construir lazos con facilidad, sin necesidad de ningún drama social por sus paupérrimas condiciones. No se re-conoce en ellos el gesto propio de una humanidad en crisis. Es tal vez el más elegíaco retrato del hombre después de la muerte del hombre. Una imagen cinematográfica de los post-humanos, sin el singular miedo a la muerte del hombre que acompaña a la mayoría de los discursos humanistas. No cabe duda, el cine, tal vez mejor que la filosofía, nos presenta una radiografía del mundo del hombre tras su propio deceso.

1

Precisamente, Georges Canguilhem da continuidad a esta necrología con un texto titulado *La muerte del hombre*, en el cual recupera la lectura de cuño estructuralista que sugiere que lo humano carece de cualquier base sustancial, y no es sino el efecto producido por una malla que busca desesperadamente ordenar una materia. Por ello nos recuerda el papel crucial que el lenguaje ha jugado en cualquier práctica antropológica. En otras palabras, no hay hombre por fuera de la urdimbre del lenguaje. Esta particular retícula revela su incapacidad de ser un simple reflejo del mundo natural. Al final de cuentas, el aparente mundo virgen, la naturaleza indómita de los sueños ecologistas, jamás ha sido cercana para el hombre. En cuanto se le visita queda inevitablemente corrompida, como si lo humano inoculara un virus incontenible que borra cualquier vestigio natural. Desde el gesto de nombrar, hasta los discursos que disponen de la materia, el lenguaje hace del mundo su patio de juegos.

Nos recuerda Canguilhem: "El lenguaje ya no es la fina marca de las cosas, se convierte en instrumento de manipulación, de movilización, de acercamiento y de comparación de las cosas, órgano de su composición en un cuadro universal de identidades y diferencias, dispensador y no revelador del orden" (1966, p. 532). Y tendríamos que agregar que esto no es un asunto propio de una capa histórica donde el discurso revela su poderío como es el denominado periodo de las ciencias humanas, sino que es una marca proto-histórica que sobrevuela el trayecto del hombre, desde el inicio del proceso de hominización hasta el tiempo de lo post-humano. El poderío del lenguaje ha tallado la superficie de lo humano más allá de cualquier relato histórico.

Canguilhem nos hace recordar cómo parte del esfuerzo de Foucault en su trazado arqueológico tiene como fin mostrar al hombre como efecto, no únicamente del lenguaje sino también de otras estruc-

turas como la vida o el trabajo. Conforme a éstas se configuran diferentes lapsos, es decir, a partir de marcas de época el hombre ofrece nuevos matices de su cuerpo: "Desde el día en que la vida, el trabajo, el lenguaje dejaron de ser atributos de una naturaleza para convertirse a sí mismos en naturalezas enraizadas en su historia específica, naturalezas en cuyo entrecruzamiento el hombre se descubre sostenido y contenido a la vez, entonces las ciencias empíricas de esas naturalezas se constituyen en ciertas ciencias específicas del producto de esa naturaleza y por consiguiente del hombre" (Canguilhem, 1966, p. 537). Y lo que se nos revela, como antes sugeríamos, es la ilusión de una naturaleza incontaminada. Nunca ha existido lo humano por fuera de las estructuras con que el hombre organiza lo que le rodea, y al final es organizado él mismo, en términos históricos. Lo interesante de esta lectura es que finalmente las ciencias humanas no han podido (porque su objeto nunca ha existido) estudiar la naturaleza humana. Su operación, que proviene del sueño antropológico de encontrar la sustancia del hombre, cae presa del engaño histórico de que la representación develará el misterio de las cosas.

Por eso la muerte del hombre, sea en la alegoría del rostro en la arena de Foucault, en la falta de memoria del soldador de Kaurismäki, o tras la imposibilidad de asir la naturaleza para un cuerpo que vive presa de sus estructuras, nos obliga a pensar qué hacer al otro día del entierro. Y sin duda ese día ha llegado, pero no porque el hombre se haya des-humanizado o porque finalmente nuestra sociedad, falsamente apodada técnica, no le dé lugar a los valores espirituales, sino porque no es sostenible el trono antropocéntrico, porque el hombre posee un lugar privilegiado en medio de una época que ha des-figurado su cuerpo, que hace imposible reconocer el ideal ilustrado de cuño humanista. En esta encrucijada se encuentra una singular tensión entre humanismo y ciencias humanas. Por lo menos si continuamos en la línea crítica del pensamiento francés, las ciencias humanas también son hijas de un afán por revelar los misterios metafísicos del cosmos. El humanismo, que corre paralelo desde el Renacimiento a este afán, opera como un discurso en-caminado a mantener vivo, a toda costa, un ideal de hombre que corresponde, palabras más, palabras menos, al de una sociedad construida a partir de las letras.

No puede dejar de pensarse tanto en Heidegger como en *Sloterdijk*, cuando se reconoce el humanismo en esta clave. Ambos han sido acusados, finalmente con injusticia, de invitar a un anti-humanismo porque se distancian de la idea de que el hombre es capaz de conocer los misterios del universo gracias al rasgo distintivo de la razón (hombre como animal racional).

Ya sea con la singular imagen del pastoreo en Heidegger, tantas veces ridiculizada, pero con una potencia alegórica capaz de un encuentro con el mundo que desafía el afán de dominio técnico moderno, o con la idea del hombre como habitante animal de parques de atracciones de Sloterdijk, tan lúcida al poner en evidencia la dependencia del hombre a espacios escénicos, queda claro que el hombre no puede seguir re-conociendo el mundo encerrado en libros capaces de capturar sus secretos.

Nunca lo ha hecho, de eso no cabe duda, pero podríamos decir que el humanismo es la defensa de este tipo de hombre. Sloterdijk, siguiendo la *Carta sobre el humanismo* de Heidegger, nos regala una imagen del humanismo como una comunidad de lectores que hace amigos a través de los mensajes cifrados en los textos, con la finalidad de crear un lazo social sostenible en el tiempo: "Las humanidades no son en principio más que la secta de los alfabetizados, y al igual que otras sectas, también en ésta se ponen de manifiesto proyectos expansionistas y universalistas" (2006, p. 24). Pese a la rudeza contra los humanistas, Sloterdijk no desprecia el mundo epistolar de la filosofía (¿qué son a final de cuentas los grandes textos de la antigüedad, sino cartas en busca de lectora través del tiempo?), pero sí cuestiona el efecto de poder que se deriva de esta cofradía.

Sin embargo, Sloterdijk no tiene necesidad de minar las bases del humanismo cuestionando los intereses de control, pues basta con poner en evidencia que el mundo contemporáneo, mundo donde el despliegue exponencial de la técnica nos pone de cara a un paisaje cibernético, no se compadece de un puñado de hombres que viven escribiendo cartas. "La época del humanismo racional burgués ha llegado a su fin, porque por mucho que el arte de escribir cartas, que inspiran amor a una nación de amigos, se siguiera practicando de forma tan profesional, esto ya no podría ser suficiente para mantener los vínculos tele-comunicativos entre los habitantes de la nueva sociedad de masas" (Sloterdijk, 2006, p. 27).

Así se nos sugiere que finalmente el hombre está de cara a la barbarie, porque el humanismo es incapaz de rescatarlo dado que su voz no se escucha (o mejor no se lee) en las sociedades contemporáneas. Su interés amoroso por salvar a quien es capaz de leer, termina por desaparecer. Y si esto ocurre, el rostro del hombre comienza a borrarse (como un dibujo en la arena, tras un duro golpe a la cabeza) dejando el cuerpo humano des-provisto. Nuestro filósofo señala que el humanismo, en su afán expansionista, finalmente domestica al

hombre. Diríamos nosotros, hace del cuerpo un lugar territorializado. La retirada de la cultura libresca equivale a una desaparición del mapa, o al reconocimiento de un cambio ecológico en el territorio humano.

Para Sloterdijk el resultado no es otro que el regreso a cierta animalidad perdida. Dicho de otro modo, si la domesticación humanista retrocede, las fuerzas animales reconfiguran el cuerpo. Se pone en cuestión el proceso de hominización que supuso una privación del lado animal que, de un modo u otro, ha estallado en el mundo contemporáneo. Por eso no duda en señalar que el hombre no ha sido tomado en serio por una especie de inmadurez animal fruto de su fracaso como mamífero que debió negar su entorno y buscar asilo en una antropología humanista. "La pregunta por la esencia del hombre no tomará un rumbo acertado hasta que no se distancie de la práctica más vieja, obstinada y funesta de la metafísica europea: definir al hombre como *animal rationale*" (Sloterdijk, 2006, p. 42).

Por eso no es extraño que Sloterdijk sostenga que todo humanismo se hace sobre la negación del espectáculo. Fuera del libro, el mundo desplegado en otros soportes expresivos revela el goce de la animalidad por la brutalidad. Desde la negación romana del circo hasta la crítica a la industria cultural, el humanismo busca desesperadamente suprimir el *pathos* domesticando los cuerpos a través del mensaje epistolar. En el presente, por ese mismo motivo, es comprensible la resistencia académica (por no decir filosófica a escala histórica) al registro de la imagen. Su naturaleza, bien lo sabemos desde Platón, es la de la copia, del simulacro perverso, que quiere vender idolatrías, falsificaciones de la realidad. Por ello la palabra (en su más desatada dimensión fonocéntrica) debe prevalecer, sostiene el discurso humanista, porque en ella hemos sido alfabetizados, porque no hay sociedad sino por sus poderes, por su capacidad metafísica, casi criptográfica, de re-velar la naturaleza.

2

¿Qué destino tendrá el hombre en medio de un mundo donde cada vez el humanismo se deshace? Sin duda, las lecturas siguen diversas rutas. Lo más interesante es pensar que, de algún modo, el triunfo de lo que Sloterdijk denomina parques humanos (que no son otra cosa que perímetros donde el hombre crea un cerco para habitar y sobrevivir), responden más a la lógica del espectáculo que a la dinámica letrada. Por ello puede enfatizarse que se está de cara a un nuevo hombre, un hombre después del humanista, un post-



Foto: Juan Carlos Ceballos Sepúlveda



humano como ya nos sugerían tanto Foucault como Kaurismäki. Y queremos creer que una de las claves para seguir el rastro de este animal inmaduro corre por la ruta de su desaparición del centro de la representación, por dejar de ser, de múltiples modos, el eje de un discurso. Citemos algunos casos a manera de ilustración: para la ciencia moderna el hombre se convierte en un dato periférico si se piensa en marcos astro-físicos o en medidas cuánticas, para el discurso ecológico opera como un cuerpo peligroso que desestabiliza el sistema, en términos biológicos cada vez se destaca más a su herencia animal que su diferencia genealógica con otras especies, en términos cibernéticos su cuerpo pareciera más prótesis de la máquina que centro de comando, en la escena del arte casi desaparece para dar paso a otro tipo de configuraciones (paisajísticas, abstractas, maquinales).

Quisiéramos sostener que estas maneras de post-humanidad no son indisolubles del registro de la imagen. Y ello porque la imagen, en especial la imagen-movimiento (el cine), nos han puesto de cara a la necesidad de pensar más allá del modelo de la pa-

labra, más allá de una visión del concepto como un mecanismo de generalización de tipo abstracto. No cabe duda que lo que Arlindo Machado (2000) llama cuarta iconoclasia es un rasgo propio de la resistencia humanista a perder su control sobre el cuerpo, precisamente por la fuerza de la imagen que nos hace habitar al interior de una iconosfera amplificada.

Machado re-construye la resistencia de Occidente a las imágenes, sugiriendo tres primeras iconoclasias antes del rechazo a las imágenes por los intelectuales en el presente. Una primera propia de las tradiciones judeo-cristianas e islámicas, acompañadas de la cultura griega. Una segunda propia del imperio bizantino entre los siglos VII y IX, y una tercera de cara al periodo moderno propia de la reforma protestante. Toda la resistencia, en resumen, ataca la banalidad de las imágenes y su capacidad de distorsionar la realidad. Las imágenes, por su capacidad de plegar el mundo en otro soporte, engañan al ojo, principal medio para acceder a la naturaleza. "Estos tres ciclos iconoclastas están fuertemente anclados en una creencia inamovible del poder, incluso en la trascendencia de la pala-

bra, sobre todo la palabra escrita y, en ese sentido, no estaría enteramente fuera de lugar caracterizar a la iconoclasia como una especie de 'literolatría': el culto del libro y de la letra" (Machado, 2000, p. 4).

No es difícil imaginar entonces por qué tiene lugar una cuarta iconoclasia cuando se reconoce el desarrollo hiperbólico de la técnica capaz de multiplicar exponencialmente la producción de todo tipo de signos (no solo visuales, sino también sonoros y alfanuméricos). En dicho marco las nuevas formas de configuración (los nuevos discursos, que finalmente son reificaciones de viejas prácticas) parecieran desatar la dimensión animal del hombre. De allí que la distorsión en prácticas sociales que estaban hiladas bajo la lógica de la palabra, como la política o la educación, parezcan derrumbarse en una bacanal de imágenes incapaz de dar cuerpo a la amistad epistolar. No era pues de esperarse otra cosa que la resistencia del discurso humanista ante esta violencia demencial del espectáculo. Sin embargo, y pese a esta obstinación, vale la pena recordar, como bien lo hace Machado, que las imágenes no son producto del presente (por eso hay otras iconoclasias) si bien se han amplificado gracias al despliegue maquinal de la realidad. Aunque existan grandes diatribas contra ellas, las imágenes han ganado reputación, por lo menos en el marco de ciertos formatos. Sin duda, en medio de las sociedades actuales, el cine es un buen ejemplo. Considerado actualmente como un arte (por lo menos capaz de grandes obras) se ha inoculado en todo el espectro cultural contemporáneo, hasta jalonar la dinámica de nuevos medios como el video, la imagen multimedial, la realidad virtual.

Y sin duda en el cine resuenan, por lo menos en términos de choque, elementos propios del espíritu humanista, como de la sociedad del animal inmaduro. Se destaca su capacidad de sintetizar las viejas artes (pintura, teatro, danza, poesía, arquitectura) como un gesto propio de los sueños wagnerianos de arte total, al igual que invita al hombre, hijo de las sociedades post-industriales, a la experiencia cavernosa propia del espectáculo circense. En su seno hay un nuevo parque humano, un parque de hombres que (consciente o inconscientemente) se rehúsan a abrazar la realidad natural que persigue toda metafísica. Siempre es preferible el mundo simulado de la pantalla que virtualiza lo real (que además se celebra en nueva suerte de templo que es el patio de butacas). Lo interesante es que estos animales inmaduros, estos post-humanos que lo frecuentan, ofrecen una bella lección a los amigos de las cartas, a los hombres de letras. Su gesto de encierro, más que una evasión de lo real, es el reconocimiento de que no hay otra realidad que

la producida por ciertas fuerzas aplicadas sobre cualquier superficie, incluido el cuerpo del hombre. Y sin olvidar que detrás de la pantalla hay titiriteros que, con el cine, buscan crear una marca en la cartografía humana, el gesto de evasión (que es eco de prácticas mágicas, de cosmovisiones mitológicas, de espectáculos bárbaros, de artes populares) permite resistir a la domesticación del humanismo.

Machado, además de reconocer estas potencias del cine que se basan en la capacidad de distanciarse de la representación realista, gracias a que el tiempo que se imprime en la imagen violenta cualquier cronología, lo que Bajtín denomina cronotopos (imágenes espaciotemporales), sostiene que el mundo visual actual (del cual el cine es un gran progenitor) pone en evidencia la potencia de las imágenes. Las prácticas temporales de la cronotopos (de las imágenes cinematográficas) nos permiten reconocer que un medio de aparente vocación realista, capaz de ofrecer un registro de lo real como lo soñaban los primeros científicos maravillados con el invento de los Lumière, opera en contravía de dicha quimera. Las posibilidades de distorsión temporal impiden reflejar el mundo, pero no por un defecto de la máquina (o de los hombres que la controlan), sino porque hace evidente que la dinámica temporal no se reduce a los mecanismos del reloj. En otra vía, nos muestra Machado que los cronotopos son capaces de mostrar cómo el tiempo se hace carne. Basta evocar la capacidad de la imagen que acelera la duración temporal durante la proyección para ver crecer una flor hasta marchitarse, o de contemplar un rostro envejecer, de mirar cómo el tiempo hacer surcos en la piel.

"En lugar de favorecer el registro 'realista' y de adherirse al modelo figurativo del Renacimiento, la inserción del tiempo en el cine genera una galería de extrañas *créatures* y se convierte en una verdadera fábrica de monstruos, o en un instrumento generador de alucinaciones..."(Machado, 2000, p. 162). Y para cualquier metafísica no puede verse, en un tipo de soporte de esta naturaleza, otra cosa que la actualización del mal. Y queremos mantener esta capacidad perversa del cine para distorsionar lo real como un anticipo de la necesidad de los post-humanos de alejarse de toda filosofía especular, del credo representacionista. El trabajo de la imagen, también nos dice Machado, es cada vez más complejo. No puede haber estrategia del mal más que tras un difícil ejercicio de artificios y procesos de seducción. Pero entiéndase en tono irónica esta idea. Esa complejidad de la imagen la potencia, la hace cada vez más capaz de ofrecernos un modo de pensar en la barbarie, por fuera de la domesticación humanista. Y la distancia con la palabra es solo aparente, si se mira con detenimiento. La

tipografía es un derivado de la caligrafía (de un gesto pictórico), y su imposibilidad para ser reducida a una gramática reclama (así sea de cuando en cuando) el esfuerzo contemplativo.

No puede extrañarnos la oda de Machado a los científicos y a los artistas, que de un modo u otro, desprecia el humanismo de los hombres de letras. En ambos terrenos, estos hombres, que en medio del periodo que Foucault llama de las ciencias humanas, trabajaron desafiando el poder de la palabra, han devuelto la dignidad perdida a la imagen. "No es por azar que el científico, tanto como el artista plástico, siempre fue una especie de afásico: hablan poco, escriben poco, usan un lenguaje extremadamente condensado, pero se expresan con una elocuencia extraordinaria a través de diagramas estructurales" (Machado, 2000, p. 12). Y dicha expresividad no puede confundirse con el gesto de suponer que la imagen (en clave diagramática) es un equivalente de la naturaleza. Su potencia es estética capaz de configurar el mundo, de ofrecer una escritura nueva de lo real. Ese hombre (en germen un post-humano) invita a re-conocer otros modos de pensar que saben que el diagrama (a medio camino entre la pura iconicidad y la estructura abstracta) o, siendo más radicales, la singularidad única de la plástica o la escritura de la imagen movimiento, invitan a la abstracción en su lectura, y permiten comunión con otros animales inmaduros.

3

En un maravilloso trabajo titulado *Paisaje vacío de hombres*, José Luis Molinuevo hace una réplica del famoso ensayo de Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte. Como antes sugeríamos, en el territorio de las estéticas figurativas también ha tenido lugar un descentramiento de lo humano. A partir del reconocimiento de que la plástica, en especial desde el siglo XIX, da paso al paisajismo más virulento hasta desembocar en el abstraccionismo conceptual, tanto Ortega como Molinuevo llaman la atención sobre la minimización (o desaparición) del cuerpo en el cuadro. En el caso de Molinuevo, que nos interesa en este análisis, no solo se reconoce el peso de la naturaleza, como si de algún modo se actualizara, en imágenes plásticas, la desaparición del rostro humano dibujado en arena, sino que conduce a una puesta en duda del dominio mismo del arte por parte del hombre: "El hombre es un punto que casi desaparece en el cuadro, y eso ya es la muestra de la imposibilidad de la mimesis, de que el infinito es lo que salva pero destruyendo. No solo lo humano está ausente, como

tema, en la obra de arte, sino también de su origen y destino. Es decir, que lo que es la obra en sí, anónima, una *creatio* sin *creator*..." (1996. p. 179).

En otras palabras, Molinuevo nos pone de cara al hecho de que el arte no es una simple práctica al servicio de la representación humana (sea de un supuesto referente real o imaginario, para el caso son iguales), sino, por el contrario, una potencia que lo condiciona. En clave estética el hombre ha ido configurando una existencia al margen del propio mundo. En gran medida esa ausencia antropológica, en gran parte del arte contemporáneo, llama la atención sobre la necesidad de pensar el vacío humano en el marco del cosmos (en la relación entre paisaje y cosas en que se reconoce lo humano en palabras de Molinuevo). Y por eso en la obra de este pensador español seresarce la idea de que el arte es pensamiento en imágenes, devenir expresivo capaz de enfrentarnos al problema del origen (diríamos nosotros al de un supuesto mundo metafísico que debe ser representado o explicado) al poner en obra el gesto mismo de su factura: "...el pensamiento en imágenes es el pensamiento de nuestro cuerpo que escuchamos, entonces la pintura (el cine) tiene un carácter decididamente topográfico: exploran, diseñan el espacio de lo humano, y caligráficamente escriben y tratan de hacerlo habitable" (Molinuevo, 1996, p. 190). Tanto Molinuevo como Machado, coinciden en que las imágenes no solo permiten pensar, sino que, al mismo tiempo, se resisten a ser comprendidas como débiles sustitutos de conceptos en una clave metafísica: "...el arte no tiene que hacerse cargo de las hipotecas del pensamiento conceptual" (1996, p. 195).

Tal vez la idea del 'paisaje vacío de hombres' puede tener mayor honduras si se la pone en sintonía con la idea del 'hombre sin contenido' que propone Giorgio Agamben. El filósofo italiano nos ha puesto de cara al rechazo de la animalidad humana y el deseo endémico del hombre por una existencia incorporal, como síntoma de una negación de la vida por parte del humanismo. Por ello su propuesta de lo abierto que hace del hombre un espacio vacío entre ambos puntos (lo animal y lo espiritual) da como resultado la imposibilidad de apresar al hombre en alguna taxonomía (basta revisar su trabajo sobre la máquina antropológica-antropogénica que evidencia que el hombre carece de sustancia y es reticulado en diferentes clasificaciones con el paso de la historia): "La máquina antropológica del humanismo es un dispositivo irónico, que verifica la ausencia en Homo de una naturaleza propia, y le mantiene suspendido entre una naturaleza celestial y una terrena, entre lo animal y lo humano, y, en consecuencia, su ser es siempre menos y más que él mismo" (Agamben, 2005, p. 43). La figura de la fal-

ta de contenido, o de lo abierto, tiende a la zona de indeterminación cuando la animalidad es suspendida, un territorio vacío que permite cartografiar el cuerpo, en palabras del propio Agamben la emergencia de la *nuda vida*.

En el caso del arte, este vacío se vuelve representativo porque alude no solo a la ausencia de hombres en la representación, sino al hecho de que, así estén presentes, no hay nada humano en ellos. En especial en el arte contemporáneo que ha sabido anticiparse a la misma filosofía colocando al descubierto unos cuerpos que desafían la configuración humanista. Ya no es tiempo para los cuerpos medidos, estoicos, sacrales originados tanto en la Grecia clásica, como en el renacimiento italiano. Ahora otros cuerpos, sin contenido, por supuesto, emergen en un paisaje vacío de hombres. En una de las más desgarradoras películas contemporáneas, titulada *Visitor Q* (2001) del director nipón Takashi Miike, presenciamos los más singulares cuerpos. No se trata de que no estén presentes actores, ni que se dejen de representar personajes. Sin embargo, no reconocemos ningún humano en pantalla. Esta película nos ofrece las más bizarras situaciones posibles fieles a una cruda estética del asco. Su visionado nos impele a la más dura periferia humana, rastrea los orígenes olvidados del hombre, deshace cualquier definición humanista del cuerpo.

El relato está compelido al núcleo familiar que recibe la visita de un extraño (actualización de la perversidad). Sin embargo dicho personaje, a pesar de su crudeza, resarce los vínculos filiales convirtiéndose en el más sórdido redentor. El asunto es que ni antes ni después de la visita pueden reconocerse seres humanos en el filme. El padre visita a su hija adolescente en el prostíbulo donde trabaja y se acuesta con ella. La madre es azotada despiadadamente por su hijo menor quien se desahoga por el maltrato inhumano que recibe de sus compañeros de clase. El padre, periodista de profesión, es objeto de una violación, con un micrófono, por unos iracundos transeúntes que no desean ser entrevistados. La madre se prostituye para comprar y consumir heroína. Al final hay varios asesinatos, escenas necrófilas, desmembramiento de cuerpos, que unen de nuevo a los miembros del hogar, restañen sus propias vidas fracturadas. En una imagen que pareciera evocar un regreso casi animal al nacimiento, la historia cierra con la madre amantando a sus dos hijos. Y si bien todo la película puede parecer gratuita, más allá de la crudeza de las imágenes se recupera la animalidad como un modo de resarcir la imposibilidad de un contacto mediado por la palabra (por la razón), que fracasa una y otra vez durante la historia. El visitante se vincula a muchas de las prácticas perversas como

si su participación leccionara a estos cuerpos deshechos para la supervivencia. En un singular terrorismo para estos hombres sin contenido, el mundo queda como un telón blanco para ser cartografiado. Lo clave es que no hay posibilidad de ningún humanismo para estos post-humanos.

Sin embargo, no se trata de justificar actos de esta naturaleza, sino de poner en pantalla el desgaste de lo humano y la emergencia de la post-humanidad. Como bien señala Agamben el arte es producto de un hombre sin contenido (la disuelta figura del artista) capaz de devolvernos a los orígenes. Y ese regreso equivale de nuevo a las preguntas. Es el sentido el que queda en cuestión. Se desafía la respuesta metafísico-humanista que se anquilosa en el tiempo. De nuevo se vitaliza el interrogante ¿qué es el hombre? "...el regalo del arte es el regalo más original, porque es el regalo del mismo lugar original del hombre" (Agamben, 1998, p. 166). Para la época de los post-humanos queda la necesidad de comenzar otros rastreos que ofrezcan las marcas de sus nuevos modos de configurarse. Más allá de un afán de naturaleza ontológica, por lo menos de dar un sentido definitivo al hombre, emerge su domesticación presa de discursos, su inmadurez animal, su vacío y apertura. El rastreo del devenir de unos cuerpos resistentes a la arenga, a su reticulación, ha de correr por diversas vías. No nos cabe duda que el cine es una de estas rutas, gracias a su capacidad de abrazar su dimensión técnica, que a despecho de la crítica humanista, nos ofrece una singular clave para comprender la muerte del hombre.

No se trata de pensar que el hombre ha muerto víctima de la tecnificación, si bien es cierto que en una sociedad tecnificada, como la nuestra, los cuerpos se han convertido en prótesis de las máquinas. Lo que ha de interesar es pensar cómo las máquinas han abierto otros modos de devenir para los cuerpos post-humanos. Para efectos nuestros el cine como aparato (máquina interconectada con otras máquinas, tanto mecánicas como simbólicas) ha puesto al hombre a circular por fuera del libro. Y no se nos malentienda, el libro es un dispositivo poderoso, pero su idolatría es peligrosa. En su *Fenomenología del gesto*, Vilém Flusser arremete contra la sociedad contemporánea aduciendo que el tipo de trabajo que la caracteriza la ha hecho presa de un proceder únicamente metodológico. Con ello, quiere dar a entender que la única pregunta que se hace este tiempo es cómo deben hacerse las cosas, pues ya no se formulan las preguntas por cómo son (ontología), ni por cómo deben ser (deontología). Y esto, a su modo de ver, es resultado del dominio de las máquinas que des-hacen cualquier otra posibilidad de despliegue de los cuerpos. "No hay

nada más allá del aparato; y cualquier especulación ontológica o ética que va más allá del mismo, es decir, cualquier cuestionamiento de la función y del funcionamiento, se ha convertido en metafísica y ha perdido su sentido" (Flusser, 1994, p. 27).

Tiene razón Flusser al asegurar que no hay nada más allá del aparato, si supone que puede haber hombres por fuera de ellos. Diversas técnicas (con mayor o menor grado de maquinación) han dado, históricamente, forma al cuerpo. Unas técnicas le dan muerte al hombre, otras condicionan lo post-humano. Pero el problema es querer cavilar que puede pensarse el cuerpo por fuera de la dimensión técnica, o que no puedan formularse preguntas ontológicas a su estado actual de prótesis. En el cine la máquina tiene la capacidad, como dice Machado, de que el tiempo se inscribe en el cuerpo y, como señala el mismo Flusser, el cine no solo representa el acontecer del tiempo, sino que deviene en acontecimiento temporal.

Se multiplican las temporalidades para el hombre (sin que se niegue que otros aparatos estéticos también lo hayan hecho). Lo clave es que el devenir humano sigue estos caudales. No es posible establecer los resultados, ni seguir soñando con sustancialismos para el cuerpo. Lo que sí es posible es re-conocer nuevos medios para estudiar la dinámica que hace del homo sapiens, de estos animales inmaduros, una pregunta perpetua. En calidad de lenguaje, arte y técnica, el cine (medio post-humano sin duda alguna) genera escrituras sobre diversas superficies, inscribe marcas temporales en los cuerpos, pone cuerpos en paisajes, hace nuevos territorios expresivos en pantallas.

En palabras de Flusser: "...las imágenes del film no significan, como las imágenes tradicionales, una realidad escénica, sino que significan conceptos, los que a su vez significan escenas. En el film, como en la imagen tradicional no se representa un fenómeno, sino una teoría, una ideología, una tesis que significa como fenómenos" (1994, p. 122). Tras la muerte del hombre no se espera que renazca otro hombre, aunque será inevitable que el afán por sustancializarlo continúe, por lo tanto habrá nuevos humanismos. Sin embargo, en esta época post-humana, artes como la pintura, el cine, y, quizá, expresiones propias del territorio digital, tienen la buena fortuna de desafiar los esfuerzos metafísicos. Estos medios, incapaces de representar la realidad, solo nos invitan a fabular nuevas potencias para el cuerpo.

Bibliografía

- Agamben, G. (1998). *El hombre sin contenido*. Barcelona, España: Áltera.
- Agamben, G. (2005). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Canguilhem, G. (1966). La muerte del hombre. En *Revista Eco*, Vol. 18 (núm. 15), 515-542.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona, España: Herder.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Molinuevo, J.L. (1996). Paisaje vacío de hombres. En Pardo, J.L. et. al. (Ed.), *¿Deshumanización del arte? (Arte y escritura II)* (pp. 177-205). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sloterdijk, P. (2006). *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid, España: Siruela.