

EL METABOLISMO SIMBÓLICO: NATURALEZA Y POSTMODERNIDAD

Martín Rodríguez Caeiro

Universidad de Vigo

I. El zoógrafo, la zoogreia y el semeion

Pascal Quignard desvela que los griegos llamaban a los pintores *zo-gráphos*: «La naturaleza de las cosas, como la naturaleza del hombre, es un solo y mismo crecimiento. *Physis* en griego significa este brote, este crecer de todos los seres...pero también es el *phallós* (...) En la filosofía de Epicuro se confunden medicina y filosofía. En la filosofía estoica el *logos* espermático regía el mundo. El universo es un gran animal, el *kósmos* es un gran *zoon*, que el pintor (*zo-gráphos*) escribe.» (2006: 55-56). Mucho después, los romanos –que por algo eran grandes ingenieros– identificaron esta actividad con la del “artífice”, término con el que definían al que “hacía un arte” o “una obra artificial”.

Para el *zoógrafo*, el ser humano es como una *tipografía* que se va inscribiendo en el paisaje, pero que posee la misma condición que las hojas de los árboles (que vive, que se hace vivir, y morir). La escritura es la *ortografía*. El *orthos* es la línea que corta el cuerpo de la letra y que la sostiene como un horizonte, tal como hace el suelo con los troncos de los árboles, porque la ortografía es también la *horticultura*. Nos lo recuerda Michel Serres en su hermoso libro *Atlas*: «Efectivamente, podemos considerar el lugar o *locus* en general –*pagus* arcaico y pagano, parterres cultivados cuya costura dibuja sobre la tierra el paisaje trabajado, en un tablero de ajedrez aleatorio, por el campesino primitivo y moderno, *hortus* antiguo, corral de granja o patio de casa, dibujo del jardín privado, familiar, doméstico o público, *chora* platónica que el *Timeo* traduce torpemente por lugar, huella, cera sobre la que se graba el sentido, matriz, excipiente, receptáculo, nodriza...» (1994: 54); y en otra página: «por ejemplo, un texto sabiamente escrito sobre una página, así llamada porque los latinos llamaban *pagus* al campo labrado, la parcela de alfalfa o de vid, fácilmente reproducibles.» (1994: 246). La *ortografía* es el suelo y es el zócalo en el que se depositan las “plantas”, donde los vegetales se plantan; donde se sitúan las patas de los animales, las panzas de las tortugas, los torsos de los reptiles y las plantas de los pies humanas. La *ortografía* es lo

que brota en el Edén del “árbol de la ciencia”, pero también son las raíces que se agarran a tierra.

O signo o semeion

Si hay un elemento que fascina a Occidente ese es el signo, ese misterioso trozo de materia capaz de retener lo inmaterial. La palabra signo deriva del término griego *semeion*: semilla, sembrar. Y toda semilla tiene un punto de declinación, un umbral para el renacimiento y otro para el *fallecimiento*. Para salir de estos ciclos en cuyo destino está la muerte, el vacío extenso, como en el primitivo, sólo queda la posibilidad de duplicar el mundo, de ritualizar el *zoon* con el *graphein*, de “sembrar” el logos con un *dis-curso*: abrir el trayecto de la imaginación, o lo que es lo mismo: par(t)ir constantemente, dar a luz y dar a voz con lo que se pille. Pero, detengámonos un instante en este término *semeion*. Habremos de diferenciar lo que es **semiótica** y lo que es **semántica**. El vocablo Semiótica proviene del griego *Semeiotiké*, que significa observación de los síntomas. En este sentido, la interpretación de los síntomas es tarea de la medicina. Muy probablemente las primeras prácticas médicas fueron prácticas semióticas. El médico Hipócrates tiene un lugar en la historia de la semiótica. En un texto llamado *Prognóstico* Hipócrates describe la cara de un moribundo que podemos leer, nos dice que la primera observación del médico, delante del enfermo, ha de ser la cara. Hace falta compararla con la cara sana para detectar los síntomas de la enfermedad. Si Hipócrates fue uno de los padres de la semiótica, uno de sus profetas fue Galeno –unos siglos después– quien en sus escritos desarrolló y delimitó la especialidad médica comúnmente denominada sintomatología y que él denominó *semeiotica*. El vocablo *sema* es, también en griego, señal, indicio, signo o marca y su derivación hacia el verbo *semaíno* tiene la connotación de poner una marca a algún objeto, dar la señal para comenzar algo. Heráclito le da el significado de indicio o augurio negativo, es decir, presagio. La derivación hacia el vocablo *semeion*, utilizado por Esquilo y Herodoto, hace que el significado sea el de "huella" y de ahí que exista una bipartición por este camino: en un sentido básico de orden puramente lingüístico, *semeion* significa indicio, síntoma, presagio o admonición. Pero en un sentido religioso, la palabra tiene el sentido de acontecimiento maravilloso, milagro, signo que proviene de los dioses – recordemos que el nombre griego de Zeus es *Semaléos*.

La derivación de *semeion* hacia *semeiotikós*, entonces, apunta hacia la acción de "observar signos" y como veíamos anteriormente, con el vocablo *Semeiotiké*, se trata de

la observación de signos o síntomas. *Semeiotikós*, de donde deriva nuestro vocablo semiótica, es entonces, “el que se dedica a observar signos”. La semiótica es el arte de leerlas. Y la imagen es un ser lleno de síntomas, al que es preciso escudriñar tal vez para curarla (o para curarnos nosotros de ella, como si fuese un medicamento). Por su parte, el vocablo semántica (*sémantique*) aparece en 1883, cuando el lingüista francés, Michel Breal, lo utiliza para observar el cambio de palabras y significados en lenguas históricas, en una rama de la lingüística diacrónica. Breal abre así tres líneas de investigación que se derivan de la semántica: a) *el cambio de significado*; b) *la significación en sí misma* y c) *el estudio del significado lingüístico*. La definición más común de semántica es, entonces, la ciencia del significado lingüístico. Los campos que estudia la semántica, incluyen la denotación y la connotación, la denominación, el sentido, los campos semánticos, entre otros. Lo que queda claro es que en las ramas de la ciencia, tanto la semiótica (o semiología) como la semántica, forman parte de la lingüística y que sus objetos de estudio son diferentes.

En esta primera estancia podemos decir que la semiótica, entonces, es la ciencia de los signos y la semántica es la ciencia del significado lingüístico y que, sobre las funciones respectivas resulta: "la de significar, para la semiótica, la de comunicar, para la semántica". El estudio de la comunicación no verbal (presente, por ejemplo en los animales: lenguaje de las abejas, de las ballenas, de los pingüinos, etc.) la *zoomática*, ha añadido un nuevo interés a la semiótica a la vez que la ha relacionado con el mundo de la zoología, y en general de la biología, hasta el punto que ciencia de los signos y ciencia de la vida se complican. En este sentido, tenemos que ser conscientes cuando hablamos de escritura, de lengua o de lenguaje que no se puede reducir el término *semeion* a la lingüística, ni mucho menos al modelo occidental de uso del lenguaje ni a su comprensión alfabética. El *semeion* como escritura gráfica (zoo-gráfica), como semilla de la que brotan “formas, y mundos posibles”. El *semeion* como el discurso (y el discurrir) de cada individuo en su naturaleza y en su realidad (realeza).

El *semeion* es signo mental y también semen, al que los griegos –bajo las influencias de la filosofía atomista– en un primer momento llamaban *logos spermatikós*; actitud o actividad que cobra intensidad en la teoría de Anaxágoras: *panespermia* (“semillas por todas partes”). Para Anaxágoras, las cosas están compuestas por una multitud de partes que contienen en sí las “semillas” de todas las cosas; “¿pues, cómo podría nacer el pelo de lo que no es pelo y la carne de lo que no es carne?”.

Zoogreia o captura de lo viviente

La imagen –nos recuerda Derrida– es la muerte del *pneuma* (“pura vocalización”, “aliento divino”, “espíritu”) pero también el fallecimiento del *anima*: «Aquí la pintura, la zoografía, delata al ser y al habla, a las palabras y a las cosas mismas porque las fija (...) La zoografía ha traído la muerte. Sucede lo mismo con la escritura (...) Se podría jugar: la escritura como pintura de lo viviente, que fija la animalidad, la zoografía, según Rousseau, es la escritura de los salvajes. Que tampoco son, lo sabemos, más que cazadores: hombres de la *zoogreia*, de la captura de lo viviente. La escritura sería cabalmente la representación pictórica del animal cazado: captura y asesinato mágicos.» (2003:368) Las imágenes prehistóricas del bisonte, la cabra, la escena de caza, nos introducen, a través de la imaginación del *zoógrafo*, en una *matriz* terrenal en la que parece que penetremos en lo verdadero, participando de otro *zoon* (lo vivo, vida), de una realidad a la que sólo se puede acceder jugando con los espejos, con las especulaciones de la imaginación. Dibujar una imagen de un animal, o trazar simplemente un punto en una pared es acceder al *topoi* imaginativo de la naturaleza.

Que las imágenes atraen a (hacia) la muerte y arrastran (a) la vida es algo que los egipcios sabían muy bien. Por eso hacían coincidir en un mismo dios, en Thoht, ciencia, técnica y escritura. El *logos* en Egipto también era *graphein*. En sus jeroglíficos coinciden y se confunden –para mayor tranquilidad del moribundo – los ciclos de la existencia y los de ultratumba. En particular, la escritura para los egipcios era una invención de Thoht, “el escriba divino”. Los griegos que viajaban a las ciudades egipcias, al contemplar las imágenes que estos utilizaban para acompañar a los muertos, les dieron el nombre de *ta hiera grammata*, “las sagradas letras”, o *ta hieroglyphica*, “las sagradas (letras) grabadas”; de donde llega nuestra palabra *jeroglífico*. Sucede entonces que es la voz del dios quien hace que hablen las herramientas del escriba, quien *fluye* y puntea la materia, quien surca el pergamino, quien talla la madera o esculpe la piedra; es el *pneuma* del dios el que *anima* la materia, el que da a lo no-vivo, a lo inerte su entrada en el cosmos. Como en el mito del Génesis, hay un origen de voz en las materializaciones egipcias. Es conocido como el mundo egipcio y el griego se contaminan con sus particulares formas de entender el mundo, cómo se pasan sus creencias y sus ocupaciones. Los adornos, el maquillaje, sus creaciones... reflejan la necesidad de sentirse comunicados con el mundo de los dioses, a cada instante. Las sepulturas, por eso están llenas de figuras, de símbolos que narran (*hablan*) historias. Ese es el origen de nuestro actual *logos*: en la Grecia clásica, *el hieros logos* en un

primer momento fueron “narraciones sagradas”; en los inicios de la escritura tipográfica, la razón estaba al servicio del mito, y un mito es un aliento en la conciencia, una voz y una luz que llegan desde el abismo interior para inscribirse en la comunidad. Tanto la escritura egipcia como la escritura griega son *zoogreia*: captura de lo viviente.

El *semeion* es “semen”, y toda semilla (y la que arrastra el signo también) va hacia la deformación, hacia la metamorfosis. Ocurre así, por ejemplo, con una manzana: átomos, moléculas (semeiones) que progresan adquiriendo una forma imaginativa desde lo molecular, hasta convertirse en árbol. El *universo* es una gran huerta en la que la *ortografía* y la *horticultura* se confunden.

Si pensamos en el semeion o signo religioso cristiano por antonomasia, la “mandorla” (con forma de almendra, como un ovario), el áurea que rodea las imágenes parecen estar engendradas con luces uterinas; las figuras religiosas están ocupando el espacio del útero, del *antes de salir a la luz mortal del mundo*, permanecen en el umbral de la inmortalidad, en el antes de nacer, en el limbo de la fascinación. En el origen Dios cultivaba tomates y peces similarmente a humanos. Por eso en el mismo huerto – *ORTHOS*– estaban plantados el *árbol de la ciencia del bien y del mal* (real) y el *árbol que sólo daba manzanas* (natural), para confundir.

II. El aborígen

«¿Qué hay detrás de la Naturaleza? –pregunta Cézanne–.

Quizás nada. Quizás todo. Todo, ¿entiende usted?»

Aborígen va distinguiéndose progresivamente de su entorno natural en la medida en que es capaz de trastocar la naturaleza y limitarla, de detener con sus manos la selva o el desierto creando *circun-stancias*. La exploración *aborígen* es el instante en el que los límites del Paraíso se perforan por la inquietud del “¿qué habrá más allá?”, de la pulsión por saber, por salirse de la fábrica genética. En el mito del Génesis, los aborígenes Adán y Eva al comer los frutos prohibidos, con sus deyecciones expulsan al exterior detritus que acaban con la relación directa e inmediata que mantenían con el dios. Sus restos metabólicos –defecaciones– son el fruto de la corrupción del alma. Invaden y violan la incorruptibilidad del Jardín del Edén al abonarla con su traición, y rompen con el orden establecido por Dios y su ideal de “a imagen y semejanza”. Al asumir las consecuencias del metabolismo, lo humano se queda con la carga simbólica

que engendran tanto su gesto de “captura de la manzana” como el objeto de su corrupción, cuya primera consecuencia fue la expulsión edénica de la *conciencia* del dios (el jardín del Edén es una proyección del ánimo divino), y segunda, la generación de un ambiente hostil.

La serpiente *es* lo opuesto a la sacralidad del dios, de lo divino, es el excremento, la transformación de la manzana en detritus, la metamorfosis de la geometría en cagada, el metabolismo del dios en símbolo. Muchas veces el objeto defecado adquiere gráficamente la forma de una serpiente enrollada que eleva la cabeza. La humanidad se realiza “a imagen y semejanza del excremento” (toda máquina encierra una excreción). La existencia se convierte con ese gesto de contagio y de mezcla -entre objetos sagrados y objetos profanos, excrementos y sacralidad- en una experiencia en la que se confunden la inteligibilidad interior (humana) y la inteligibilidad exterior (divina). Lo humano está y se realiza y se muestra en el exterior, es lo extraño en las entrañas del universo. Porque lo humano siempre ocupa el lugar, no es el vacío, que es *Dios*. Deformación aborígen pues, como adquisición de cultura, como construcción de una realidad sobre lo irreal, como el origen de los mundos posibles, como maduración de una imaginación. E imaginación aborígen como trastorno de la naturaleza, como transfiguración de los reinos naturales, como elaboración de un espacio que define territorios, porciones de existencia en los que la naturaleza y el universo asumen rostros precisos.

El aborígen tiene ideas, es maquinador; cuando explora, adquiere un espíritu que no comparten las demás especies de la naturaleza. Su espíritu es *mens* (la *mente*, término que además se nos confunde etimológicamente con el *alma*). La lengua, en la condición aborígen, es como una mano que contiene innumerables utensilios e utilidades. El aborígen –en la transformación de la naturaleza– es contradicción de ritmos, adquisición de escrituras que alimentan un reino nuevo, exclusivamente humano, un reino que surge sobre otros reinos, que convive con los reinos mineral, animal y vegetal de la naturaleza. Reino que –por ser engendrado como imaginación consciente– acaba definiéndose como una región hiperreal y sobrenatural, capaz de hacer temblar al universo en su mismidad. El reino del aborígen, con sus imaginaciones, sustituye a la naturaleza. Su *mens*, su *anima*, su *ideai* se sitúan –como las presas hidroeléctricas– entre la materia y la energía de la naturaleza. Con su reino se sustituyen y desplazan las relaciones y los estados naturales, y se engendra un lugar en donde todo adquiere una dimensión sobrenatural e irreal.

Los útiles del aborígen nos muestran y nos nombran las fuerzas de lo sobrenatural e irreal; por estar inmersos en la diversidad de las especies, nos *hablan* en una lengua intraducible. Sus utensilios son escrituras simbólicas, y los símbolos son, como nos recuerda Mircea Eliade (2000), irreducibles a otra forma de lenguaje, no pueden expresarse más que como símbolos. Intentar separar, descomponer lo simbólico es deshacerse de lo simbólico mismo. Pero el aborígen no se *con-forma*. Utiliza su mundo imaginario para modificar las condiciones de su propia naturaleza. La condición humana que se engendra a partir de la *fuga aborígen*, es el resultado de una actividad que se va conformando con la progresiva separación del acontecimiento natural. El aborígen, cuantas más escrituras posee, es menos aborígen. Pero él sigue siendo un animal, una planta, se siente como parte del paisaje de la naturaleza porque sigue los ritmos biológicos. Los ritmos que se muestran en sus escrituras (todas sus máquinas) son como los frutos naturales, que comparten la pulsión imaginativa del universo. La lanza del aborígen es la rama del árbol, su brazo *es rama*; es el árbol el que se lanza contra el animal, es el árbol el que actúa poseído por un espíritu cazador, es la fuerza atávica de la naturaleza la que se clava en el animal, en la bestia; es la naturaleza la que *mata* al hundir el reino vegetal en la carne del animal. Lo dice Gaston Bachelard en *El agua y los sueños* cuando expresa que “los símbolos atávicos son símbolos naturales”. (1994: 205).

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

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

Adquisición del habla, pues, como adquisición de una imaginación. Imaginación que consiste en maquinación, en transformar lo inmundo en poblado. La imaginación metaboliza lo natural en real. El aborigen adquiere cultura a medida que experimenta con su imaginación interior, cuando es capaz de tener una topología (*topos*: “lugar”) imaginaria se distingue del territorio que contempla. Para sobrevivir al *paso* del tiempo, tiene que sentir la maquinaria funcionando en sus entrañas. Cuando puede prescindir del referente natural, directo, cuando es capaz de recordarlo en su universo interior, el aborigen está preparado para abandonar el Jardín (“huerto”) de la naturaleza y asimilar su propio mundo, para dejar de ser una especie de la naturaleza y erigirse como trastornador, recoger el espíritu, la mentalidad (también el *alma*, por qué no) de la creación y erigirse su particular Reino de lo Real.

Así, el aborigen, que era, como especie natural un ser amorfo interiormente, *desinformado* –en el sentido de que informarse significa aquí adquirir los códigos de un lenguaje a la vez escrito y verbal–, al asimilar las mutaciones del entorno y de sus objetos se va convirtiendo periódicamente en un ser informe, avocado a la incompletud. Como símbolo natural, él está y se encuentra en sus objetos; los útiles que crea le sirven para detenerse, para no progresar infinitamente, para no perderse en la inmensidad de las estrellas, entre los rayos cósmicos y las masas oscuras. Pero al tener un habla, ya no puede ser sólo como la hierba, también tiene que ser como su hacha, como su cuenco,

como el sol y la luna, como la tormenta y el trueno, porque en la escritura se combinan y confunden lo simbólico y el metabolismo. Es así como *Aborígen* desarrolla su ciencia: entre el asombro, la fascinación y el temor. Sus herramientas son sus escrituras. En él, el cuerpo y el habla son indivisibles, como su cerebro de sus pies. Es una *especie*.

Salida aborígen como salida de la imaginación natural y captura de la personalidad.

Perversidad y metamorfosis

El aborígen, al abandonar los límites de su Paraíso se transforma en monstruo; al abrir su *éxtasis* (literalmente “estado de hallarse fuera de sí”) a las comunidades extrañas se vuelve informe. Cuando lleva sus utensilios a otras tribus, al intercambiar sus escrituras se siembra en realidades que lo abocan a la otredad. Pero en esa salida, en ese intercambio de herramientas, en lo *transcultural*, lo natural se convierte en sobrenatural. La humanidad es por eso una hiperrealidad, una realidad superreal, algo extrañísimo que da como resultado un mundo transvertido. El ser humano es un *transformado*, la única especie que ha cambiado los discursos de la naturaleza.

El monstruo (indoeuropeo *mon-eyo*) es “el prodigio”, que arrastra en sus entrañas etimológicas a la *men-te*; es “lo que te hace pensar”. El *monstrum* es el pensamiento mismo, “lo que se *muestra* algo a alguien”, “lo que se enseña y enseña” provocando cambios en la mentalidad. La educación, la enseñanza es *monstruo*, transfiguraciones en la realidad del alumno. Adán y Eva eran los alumnos –y monstruos (“prodigios”) de Dios. Lo intercultural, lo transaborígen, pues, como monstruosismo. Lo monstruoso, el monstruo como la forma de manifestarse el intercambio intercultural. La asociación del monstruo (la mente) y lo consistente (la técnica) es aquí (al menos para nosotros) el origen de un mito: la *Mnemotecnica*, que marca el proceso de todo ser vivo. Los griegos lo sabían muy bien, que *mnemon* “el que se acuerda” y *téckne* “arte” son los dos parámetros que enmarcan la condición humana, la lucha por recordar, por regresar a la fuente de los orígenes, a los *genes* y a la reconstrucción del camino. El viaje exterior siempre es monstruoso. La ciencia posee el alma Mnemotécnica.

En las ciudades antiguas se ve el encuentro, la lucha y el acorde entre lo geométrico y la metamorfosis. Como nos recuerda Miguel Morey: «El sabio griego cultivará las formas (*ideai*), pero nunca dejará de olvidar que en ellas se expresa un principio informe y poderoso, cuyo gobierno nocturno debe ser oído y respetado. (1984: 19). La naturaleza del monstruo se demuestra en el gesto. El monstruo es gesto,

gesticula con el cuerpo entero intentando encontrarse, exterioriza en sus gestos tanto sus pulsiones interiores como las provocaciones externas, intenta encajar la imagen de su espejo interior con las imágenes del espectáculo externo. El monstruo *da que hablar*, que pensar a la cultura, es un ser creativo.

Hay un *alter ego* del monstruo: el terrorista. El terror es todo lo contrario al monstruo: su prioridad es el gesto destructivo, acabar con los intercambios, *gestionar* los gestos (también del habla) para sembrar el pánico, la muerte. El monstruo es el aborigen que persiste en su herida y se da a conocer; el terrorista es como una forma de existencia *alienada*, es, si queremos un *alienígena* que se desarrolla en un espacio ajeno, que quiere convertir su falsedad en una verdad inalienable. El alienígena, como terrorista, es lo inhumano, lo desvelado, el fruto del intercambio forzado, surge por forzar a salir hacia el monstruo a la existencia aborigen, a la naturaleza del animal y del vegetal del paisaje interior, natural del ser, y en definitiva: del ciudadano, del individuo, del sujeto, del hombre.

Monstruosismo y órbita

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

Pero el aborigen no olvida que existe gracias a la naturaleza. En él persiste su origen natural porque posee un espíritu territorial, el instinto de ejercer la defensa de su *hábitat*, él es un apéndice más entre los reinos de la naturaleza. Siente y experimenta el paisaje como parte de sí mismo, *él es el árbol serrado*. La autopista que atraviesa la selva se inscribe sobre su propia carne, la experimenta como un tatuaje, y así es verdad que es un ultraje. El monstruo aparece justamente en el aborigen por no poder encajar

en las razones de la industria, en las construcciones racionales de una mente exclusivamente científica, por no poder asimilar las tecnologías en su condición biológica.

El metabolismo simbólico

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

Imaginar, aquí, es *ser* el sujeto y su reflejo, lo que Jung definiría como “participación mística”: «Muchos primitivos suponen que el hombre tiene un “alma selvática” además de la suya propia, y que ese alma selvática está encarnada en un animal salvaje o en un árbol, con el cual el individuo humano tiene cierta clase de identidad psíquica. Esto es lo que el eminente etnólogo francés Lucien Lévy-Brühl llamó “participación mística”. (...)] Esta identidad toma diversidad de formas entre los primitivos. Si el alma selvática es la de un animal, al propio animal se le considera como una especie de hermano del hombre (...) si el alma selvática es un árbol, se supone que el árbol tiene algo así como una autoridad paternal sobre el individuo concernido. En ambos casos, una ofensa contra el alma selvática se interpreta como una ofensa contra el hombre» (1995: 24). El creador de símbolos aborigen forma parte de su comunidad; vive todos los instantes del rito, desde el momento en el que se domina al animal, se mata y se descuartiza hasta que es servido y degustado; está presente desde que las piedras se transforman en herramientas; sabe que en la piel que le cubre el sexo vive, habita el animal, un espíritu; que cuando come tal o cual fruto saborea la lluvia y traga los rayos del sol. En cambio, por el contrario, en los ritos de la industria cultural, la comunidad escinde su humanidad en una especialización infinita; ritual en el que se separan los imaginadores de los imaginarios.

Como Guy Debord reconoció en la década de los años sesenta (2000), la industria cultural acaba con los espejos individuales de la intimidad del hogar, de la relación directa con la naturaleza, con la existencia *personal*. La industria es (forma parte del) el

espectáculo; mediatiza la existencia por medio de imágenes e imaginaciones. Los imaginadores median como demiurgos (separando lo real y natural) entre el carnicero, el artesano, el cantero –que sí trabajan actuando directamente sobre la naturaleza– cambiando las condiciones de existencia de lo natural por las de lo real, ofreciendo una realidad manufacturada. El cocinero, el publicista, el albañil, el arquitecto... ven la naturaleza transformada, trabajan con metáforas (un ladrillo es una metáfora, igual que un bistec o una hoja de papel), actúan sobre imaginaciones ya poetizadas. La vaca –en el mismo proceso por el que el sujeto abandona su capacidad de fantasear mitos– se transforma en un exquisito y sabroso solomillo. La actividad de la cantera –en el que se dinamita directamente la montaña para miniaturizar la piedra– desaparece en el momento en el que el comprador admira su piso. Al adquirir un producto industrial, ya no se adquiere una naturaleza trastornada, sino espacios que se han convertido en exógenos a la naturaleza terrestre.

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

Nuestras ciudades esconden nuestros excrementos. Cuando paseamos pensando en nuestras cosas caminamos sobre inmensos flujos de mierda, de orina, de flujos menstruales, de pedos, de eructos, de saliva, de desperdicios alimenticios, de productos químicos... de restos culturales. Como expresa Artaud en *Para terminar con el juicio de dios*: “En la existencia/ hay una cosa especialmente tentadora/ para el hombre/ y esa

cosa es/ LA CACA”. Todo lo escabroso de la condición humana –fisiología y cultura– se oculta bajo nuestros pies, y fluye mezclándose por kilómetros de cañerías llenas de ratas y de virus. Reciclamos los vestigios de nuestra naturaleza primitiva conjuntamente con nuestra realidad cultural. Recordemos que los aborígenes Adán y Eva son expulsados de la huerta del dios por abonar con su propio metabolismo simbólico la tierra, transfigurando la geométrica manzana en diarrea. Pero acaso, ¿no son nuestras geometrías expresiones de una voluntad biológica, la salida al exterior por nuestra consciencia de los principios técnicos contenidos en la naturaleza y el universo?

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

La espiral es *espejo*. El espejo nos devuelve la mirada como un bucle. El bucle, como el espejo, es un laberinto en el que nos agotamos de contemplarnos a nosotros mismos. Pero el *espectáculo* nos mantiene constantemente abiertos al cambio y a la muda, o, si queremos, es un laberinto mucho más complejo que el del espejo, que se une

a otros laberintos. El producto de consumo del espectáculo es una muda constante, un cambio de piel intermitente. Como objeto siempre ofreciéndose, siempre innovándose, acaba por generar un impulso sin otro destino que el de la relación, sin alcanzar ni él ni su usuario una metamorfosis total.

Como reconoció Frank Lloyd: “la arquitectura deriva de la vida y tiene por objeto la vida, es una cosa esencialmente humana.” Incluso las cloacas, los conductos del aire, del gas, del agua, de los cables eléctricos, todo lo que se oculta a la visión del inquilino forma parte de la mente del arquitecto y de sus arquitecturas. La “Arquitectura Orgánica” que imagina Lloyd está en la base de todas las construcciones modernas. Su *casa de la cascada* es “la cosa” (Heidegger) que desea estar en la boca de la vegetación. En esta arquitectura, el agua del río, la luz del sol, las frondosidades del jardín... son el paisaje que ornamenta los espacios del hogar. La naturaleza reflejada en los cristales es la ornamentación de lo real; y la naturaleza misma, así reflejada, se vuelve imagen y compite con los planos del arquitecto (y viceversa, ya que la casa compite con la imaginación de la naturaleza). El ideal de la Arquitectura Orgánica debe erigirse dialogando con el entorno natural, es un organismo más de la naturaleza, pero, que al poseer la condición estética de los materiales industriales (la tribu africana de los Ovahimba usan los palos de madera que encuentran en su entorno sin más) es una construcción *mostrenca*, o, por ser más justos: monstruosa, un híbrido de técnicas y biología, un *ciberorganismo*. Por Arquitectura Orgánica, Lloyd entiende una arquitectura “que se genere de lo interno a lo externo”, en armonía con la condición de su ser, distinta de una arquitectura “que venga aplicada de lo externo.” No es suficiente, pues no se puede competir con la Arquitectura Orgánica del aborigen si hay metabolismo de los materiales además de simbolismo. La casa de palos, de boñiga y de barro del aborigen es una forma de existencia simbólica; cuando se metaboliza industrialmente el entorno pasa a convertirse en una excentricidad. Sólo hay simbiosis cuando no se produce metabolismo.

En este mismo sentimiento, las arquitecturas de Santiago Calatrava –cuyos referentes son las ingenierías imaginales de los insectos y de los humanos– son metabolismos ejercidos a partir de las dimensiones exclusivamente imaginarias de la naturaleza, inversiones de lo simbólico a lo natural. En las obras de Calatrava adquieren gran importancia los esqueletos humanos como elementos estéticos y contenedores de vida. Y en las creaciones de Gaudí, con sus formas y mosaicos se especula con imágenes fantásticas. En Gaudí hay representación y presentación, hay fagocitosis de la

imaginación natural; en Lloyd hay presencia orgánica y contradicción, apropiación, ocupación del *topos* y del *ethos* del paisaje y por extensión del individuo.

La sociedad industrial –y sus miembros– vive en el mundo de la imagen, en las fábulas que convierten lo viviente en imaginería. Los supermercados, los restaurantes, nuestros propios hogares son transformados en *museos de arte contemporáneo*. Esto es *en realidad* a lo que la cultura industrial ha llamado “arte contemporáneo”: la presentación en el ideario doméstico de la forma artificeada por la industria cultural; y a su vez (por eso esto ha sido posible) la entrada en el ideario del museo contemporáneo de la forma de existencia doméstica. El edificio helicoidal del Museo Solomon Guggenheim de Nueva York (1959) expone los ciclos del arte en un interior que obedece a los ciclos de la existencia puramente humana. Pero la espiral, como Museo, al encerrar en una forma cíclica y continua la discontinua excentricidad cibernética –que suma los ritmos técnicos de la industria a los ritmos biológicos– no es suficiente para albergar y exponer todas las fascinaciones industriales, por ejemplo, una exposición de motocicletas *Harley Davidson*. Se precisa otra forma capaz de asimilar lo discontinuo, y que destruya la idea del espaciotiempo cíclico. Por eso aparece la necesidad del museo como símbolo de sí mismo, como elemento que convierte la vida en fábula, la vida diaria y todo lo cotidiano en Obra de Arte. La obra de Frank Gehry (Guggenheim de Bilbao) asimila esa imposibilidad del ser humano de mimetizar y fundirse con la naturaleza y el entorno y desarrolla una biología propia, una biotecnología inexistente, diríamos *alienígena*, en la que se refleja perfectamente en sus cicatrices y discontinuidades la deformidad de Frankenstein; incluso los rostros habituales, al reflejarse en las paredes de Titanio, asumen la condición de lo deformante. (Por eso la construcción real de ese cronotopo fascinante, necesita de las técnicas de los ingenieros de la Nasa para llevarse a cabo, desarrollándose conjuntamente con las técnicas y los proyectos intergalácticos que viajarán más allá de la estratosfera terrestre).

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

Conclusiones

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

En la calle nos encontramos *en medio*, como seres “inmediatos”, como los anuncios/personas que visten por las calles anuncios publicitarios (también conocidos como hombres sándwich; el *PromoMan* es el hombre-sandwich-interactivo del Siglo XXI, según Philips, en el cual se pueden instalar juegos 3D y soluciones interactivas, como en cualquier otro kiosco multimedia), atrapados en un presente al mismo tiempo inmediato y mediato, sin tener futuro ni pasado: inmemoriados, sin recuerdos y sin sueños, porque el espectáculo hace esas operaciones por nosotros: sustituye nuestras vidas, es nuestra memoria, nos da recuerdos y sueña por nosotros *haciendo* –claro– *realidad sueños que ya no son nuestros*, haciendo realidades con esos sueños impostores, maravillosamente falsos y fascinantes. La televisión es el “charco”, es el “lago” (del) aborigen, que se transforma inconscientemente en un alienígena. La televisión es (como un) alienígena en nuestra casa –mientras no se convierta en domótica–, es un “yo” íntimo con el que nos acostamos, con el que paseamos, con el que promovemos nuestros sueños, con el que nos proponemos reflexionar en nuestros paseos. Cuando dormimos, la televisión se enciende y sueña en nosotros, para nosotros, por nosotros. *Somos (como) las entrañas de la televisión*. Pero también somos (inmediatamente) el espacio exterior: somos el espectáculo, y si los paisajes están llenos de formas de existencia maquínicas, somos esas máquinas, somos esos animales transgénicos y nos convertimos en *quimeras de verdad*. Contrariamente al griego (o quizás exactamente a él) hacemos el hogar en el exterior.

Llevamos los productos de la industria cultural sobre nosotros, llevamos la industria en nuestras moléculas (porque tenemos un *especulo* en nuestro interior), en nuestras células, en nuestro cuerpo, en nuestra cultura (unas dos mil sustancias en nuestro organismo son nuevas, no existían hace veinte años). Los móviles, los

automóviles, los ropajes... las mentiras (también políticas) son fragmentos del espectáculo que acaban reflejando nuestras entrañas. La ambrosía de la Técnica fluye por nuestras venas, ocultas, como los conductos de la ciudad.

Nos amamos a nosotros mismos en la medida en que amamos el espectáculo y a sus productos, a sus modas y a su modelo de comunidad: al comprar los productos, al asimilar el *producto* de una cultura fabricada, inmediata, somos parte de una comunidad integrada, somos sociales y solidarios con el sistema. Y *a medida* en que amamos el espectáculo *odiamos* a la naturaleza, a la naturaleza que no está enmarcada, que no es *pintoresca*, que no está en jardines, en visitas guiadas, en “reservas naturales”, en los “reductos” de nuestra naturaleza aborígen. Odiamos todo lo que *se sale de nuestra imagen interior* programada por la comunidad. Odiamos los ciclos de la naturaleza, porque en ella nos morimos; odiamos el sol; amamos las bombillas; odiamos a la luna; amamos las imágenes de la luna en la pantalla de nuestra computadora; odiamos las estaciones; amamos nuestros calendarios; no queremos el olor de la sangre, ni siquiera el olor de los materiales industriales, no queremos animales ni máquinas que huelan; queremos formas de existencia inodoras, indoloras, o que huelan a lavanda y a mazapán (al olor imaginario del anuncio imaginado); queremos una naturaleza silenciosa que sólo hable cuando se le pregunte –como en los documentales–; que no canten los grillos por la noche ni nos despierten los gallos: queremos el *tic-tac* de nuestros relojes, los impulsos luminosos de nuestros móviles y las ondas imperceptibles de baja frecuencia que pueden producirnos un cáncer; convertidos en los ritmos de un corazón industrial que nos sirve para olvidar nuestra serena existencia, para ayudar a que nos volvamos locos (locos, claro: DE FELICIDAD).

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

ciudad nos transformamos humanamente. Entonces, ¿falta mucho para dejar de ser *humanos, demasiado humanos?*

BIBLIOGRAFÍA

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

DEBORD, Guy (2000), *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, trad. de José Luis Pardo.

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

ELIADE, Mircea (2000), *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Ediciones cristiandad, col. Fenomenología e Historia de las Religiones, Madrid, trad. de A. Medinaveitia.

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

MOREY, Miguel (1984), *Los presocráticos, del mito al logos*, Editorial Montesinos, Barcelona.

QUIGNARD, Pascal (2006), *El sexo y el espanto*, Editorial Minúscula, Barcelona, trad. de Ana Becció

SERRES, Michel (1994), *Atlas*, Cátedra, col. Teorema, Madrid, trad. de Alicia Martorell.