

**Israel Roncero**  
**(Universidad Carlos III de Madrid)**

PARDO, JOSÉ LUIS: *Estética de lo peor*. Madrid, Pasos perdidos, 2011, 297 págs.

*Estética de lo peor* es un texto que se encarga de realizar una reflexión poliédrica y heterogénea sobre diversos aspectos de la modernidad, que toma como hilo conductor las derivas estéticas de la sociedad occidental, desde el giro vanguardista hasta las postrimerías de la postmodernidad.

Desde un punto de vista feminista, concretamente desde la perspectiva de un feminismo cyborg, puede resultar interesante la manera en que José Luis Pardo aporta ciertas nociones valiosas acerca del modo en que el arte de vanguardia inaugura un periodo de transvaloración estética en el que lo feo tiene cabida como manifestación estética legítima. Según Pardo, la vanguardia es la encargada de proponer la fealdad como categoría artística respetable, aunque deberíamos especificar que no se trata de

reconocer el potencial estético de lo horrendo en tanto que sublime y conmovedor, como en el romanticismo; sino de ensalzar lo feo en su manifestación más degradada, insignificante y anodina, como hará dadá o, ya en la neovanguardia, el pop art. Pero, además, el ensalzamiento de lo poco agradable, lo intrascendente, lo inexpresivo y lo mundano, pasa por enaltecer, en el caso de la vanguardia, el feísmo tecnológico y una sexualidad prostética y maquinal.

Este posicionamiento estético es, como toda propuesta estética, también una propuesta ética, que repercutirá en algunos binarismos modernos inamovibles (la frontera entre el humano y la máquina, entre el sexo biológico y el sexo prostético, entre la sexualidad natural y el fetichismo), pervirtiéndolos, y comenzando un proceso de contaminación de identidades de apariencia monolítica que, ya en la postmodernidad, sufren un proceso osmótico, dando lugar a una sexualidad descentrada que se define por su fijación por lo grotesco, lo artificial y lo tecnológico.

Todo ello, como vemos, nos obligaría a incluir las vanguardias artísticas en un posible estudio historiográfico del proyecto filosófico cyberfeminista.

El punto de partida de esta argumentación es la inclusión de lo feo y lo inútil como valor estético a tener en consideración durante

las vanguardias, algo que atenta contra la estrecha definición clásica de arte como belleza y con la identificación humeana de lo bello con lo útil: desde el feísmo de las descompuestas caras primitivas del cubismo picassiano hasta la celebración de la banalidad, la vulgaridad de la intimidad, y el aburrimiento de la monotonía cotidiana de ese Warhol que rueda durante nueve minutos la cara de un chapero mientras le practican una felación (*Blowjob*, 1964) o que se graba a sí mismo durante cinco anodinos e interminables minutos comiendo una hamburguesa (*Andy Warhol eating a hamburger*, 1981), se da una exaltación inédita de valores estéticos marginados, otrora impensable.

Sin embargo, en lo que respecta a este análisis cyberfeminista, lo más relevante es cómo esa estética de lo feo de la modernidad incluye, en muchas de las manifestaciones vanguardistas, un culto a la fealdad de la máquina, algo en lo que hace especial hincapié José Luis Pardo.

Esta reflexión estética de la vanguardia sobre la máquina tiene una relación evidente con las transformaciones tecnológicas experimentadas a comienzos del siglo XX y, sobre todo, con el impacto de la máquina en la Primera Guerra Mundial. En este contexto de *shock* tecnológico, la vanguardia contribuye a elaborar el daño de dicho impacto, creando un imaginario maquínico en el que la máquina comienza a entenderse en términos de prótesis

fundamental para el funcionamiento del cuerpo humano, ahora extendido y ampliado por las nuevas tecnologías.

El caso más significativo es el caso del futurismo, que aspiraba a tecnologizar la naturaleza y a naturalizar la tecnología, creando una mixtura de lo humano y lo tecnológico que preludia el cyborg del feminismo postmoderno. En un texto de 1916, por ejemplo, Marinetti llama a los futuristas a “deshumanizar” la voz y “metalizar” el rostro, a hacer el cuerpo tan anónimo como los semáforos y tan geométrico como los pistones.

En suma, como afirma José Luis Pardo, en gran parte de la producción vanguardista la reflexión sobre la distinción entre el hombre y la máquina viene a reemplazar a la discusión clásica sobre la diferencia entre el hombre y las bestias, pues las máquinas han sustituido a éstas en la sociedad moderna. Y la disputa se resuelve, esta vez, concluyendo que se da una falta de distinción entre ambos conceptos, o al menos la imposibilidad de establecer unos criterios nítidos para discriminar y discernir dónde termina lo humano y dónde comienza lo maquínico. Una propuesta filosófica sostenida por el feminismo cyborg de los noventa que ya está expresada en términos plásticos por la vanguardia de principios de siglo.

Como tratamos de exponer, estas manifestaciones plásticas trascienden el ámbito puramente estético e implican un

posicionamiento ético. Tal y como resume José Luis Pardo, la importancia del gusto subjetivo radica en que, en realidad, incluye o tiene pretensiones de afectar a las formas colectivas y a la comunidad. El juicio estético, incluso siendo subjetivo, trasciende el ámbito meramente privado, al sustentar sentimientos comunitarios que Kant denomina “universalidad subjetiva”, lo que quiere decir que cuando yo juzgo subjetivamente algo como bello no juzgo simplemente que “me gusta”, antes bien, tal valoración es extensible a un “me gusta y me gustaría que le gustase a todo el mundo” e implica un requerimiento de reconocimiento similar a un “me gusta en tanto que lo considero valioso para esta comunidad a la que pertenezco y que debería reconocerlo como valioso también”.

El ejemplo del futurismo es muy claro en este sentido: el culto a la fealdad y frialdad de la máquina no se conforma con un gesto de admiración sino que necesita de una fusión del hombre con el artefacto, promulgando, por ejemplo, la necesidad de la conversión del aviador en avión, o del soldado en metralleta, como exclamaba Marinetti. Devenir máquina, en términos deleuzianos, diríamos nosotros. De igual manera Picabia, desde dadá, extiende su gusto subjetivo por lo artificial y lo tecnológico a una consideración de la máquina como el alma de la colectividad humana, algo a lo que se sumará el futurista Marinetti.

Por otra parte, el dadaísmo, con su presentación y exhibición comprensiva de la sexualidad de las máquinas, humanizadas para resaltar su semejanza con la nuestra, será el encargado de animarnos a pensar nuestras conductas sexuales en términos maquínicos: somos máquinas de amar, dice dadá.

La descripción de los procesos fisiológicos del ser humano por analogía con los procesos maquinales de la tecnología ya estaba presente en *Maquinita construida por el propio Minimax Dadamax para la intrépida polinización de ventosas femeninas a comienzos de la menopausia y otras tareas similarmente atrevidas* de Marx Ernst (1920), pero la confusión entre humano y máquina va más allá en el caso de otros autores dadaístas que asimilan ambos polos del binomio al igualar sus aptitudes sexuales y emotivas.

En *La esposa desnudada por sus solteros, incluso (El Gran Vidrio)* (1915) Duchamp retrataba una serie de artefactos industriales que narran una secuencia amorosa, y que establecen nexos eróticos entre ellos. De esta manera Duchamp sexualizaba la máquina, representando a través de artefactos tecnológicos el mecanismo del acto amoroso, que queda equiparado con el acto amoroso humano. También la *Parada amorosa* de Picabia (1917) mostraba, asimismo, a dos máquinas en medio de un apasionado y mecánico encuentro sexual. Las máquinas pueden amarse, no hay nada que las diferencia de nosotros. Así, retomando la creencia de Marinetti de

que los motores tienen alma, que hay que complacerlos y satisfacerlos, la nueva erótica artificial de Duchamp, Picabia, Ernst y otros dadaístas conduce a una nueva mecánica de los afectos humanos y de la economía sexual.

José Luis Pardo, siguiendo a Bataille, analiza estos fenómenos en términos de una desacralización del erotismo. Cuando esto sucede, cuando el erotismo pierde su carácter sagrado y se seculariza, se ve abocado a la abyección, y la condición del goce se torna violencia (la violencia del ritmo frenético de las máquinas) y experiencia del deshecho (deshecho industrial). El erotismo se arroja más allá de los límites de lo humano.

Para ilustrar esta desacralización del sexo que toma como punto de partida una estética de las nuevas tecnologías y que requiere como marco contextual entornos degradados, José Luis Pardo elige la película *Crash* (1996), de David Cronenberg para presentar su argumentación, una obra que ocupa un lugar central y que sirve como catalizador de las divergentes ideas plasmadas en *Estética de lo peor*. Ya en plena postmodernidad, *Crash* continúa con la tecnologización de los afectos iniciada por las vanguardias, y nos narra la historia de unos sujetos que sólo sienten deseo sexual cuando éste está mediatizado por aparatos tecnológicos o prostéticos (el morro de un avión, una prótesis ortopédica, el interior de un coche) y que finalmente terminan por focalizar

exclusivamente su deseo en dichos artefactos, que dejan de ser *médiums* del deseo para convertirse en objetos del mismo. Finalmente, los personajes de *Crash* tratarán de encontrar el clímax sexual perfecto en los accidentes de coche, primero observándolos y luego protagonizándolos.

El automóvil se les ofrece como un medio para experimentar emociones más intensas que las que nuestra naturaleza humana está predispuesta a experimentar de forma “natural”, y un artefacto mediante el que lograr una fusión sexual con la máquina, a través de la violencia del choque automovilístico.

El sexo convertido en expresión violenta y reducido a la animalidad es lo que nos ubica en la frontera entre lo humano y lo animal (animal tecnológico, animal máquina, se sobreentiende en la era del capitalismo post-fordista), lo que nos permite vivir en la frontera o *vivir* la frontera, dice Pardo. Devenir límite, criatura liminar, habitante del espacio del “entre”, criatura umbral (cyborg).

Esta sexualidad liminar necesita de la ubicación en un lugar específico: en *Crash* el sexo prostético tiene lugar en espacios suburbanos que, poblados por la desolación de su vacío, parecen requerir de una erotización que los llene de sentido. Saberse habitantes de estos espacios degradados es lo que convierte a los personajes de *Crash* en seres igualmente rebajados y deshumanizados: hacer el amor en estos lugares (o no-lugares,



aplicando el término de Marc Augé) es lo que les capacita para saber, dice Pardo, que están haciendo el amor con una criatura que no es del todo humana, manifestación de una necesidad de denegación de la humanidad.

Exponiéndolo en términos foucaultianos, diríamos que, a través de esta ascesis sexual y del desarrollo de una tecnología del yo que permita ejercitar una política sexual inhumana, se produce una renuncia de sí, el abandono voluntario de una categoría de humano en la que se ha perdido la confianza.

La pérdida de la condición humana requiere de un proceso amnésico, puesto que la memoria es uno de los soportes fundamentales de la identidad. Por tanto, parece razonable que dicha deshumanización encuentre su máxima expresión en la fusión o confusión con la máquina: dado que las máquinas no tienen Historia<sup>1</sup>, qué mejor manera que llevar a cabo ese borramiento amnésico de sí que devenir máquina.

Sin embargo, esta estética de lo abyecto y esta sexualidad prostética es definida por Pardo, siguiendo a Bataille, como “transgresión”, lo que hasta cierto punto la limita, según parece deducirse de su texto: tal sexualidad anormal, según Pardo, se define necesariamente por contraposición a una norma a la que

---

<sup>1</sup> PARDO, J. L. : *Estética de lo peor*. Madrid, Barataria, p. 239.

trasgrede, y se produce siempre como reacción a una prohibición. No es, por tanto, autónoma, ya que necesita, como parece sugerir Prado, de un término positivo en relación al que instaurarse como negatividad, impidiendo la superación de este concepto prohibitivo y de censura que requiere para delimitarse. Para ser plenamente autónoma, por tanto, necesitaría aniquilar y abandonar por completo dicho original que la define negativamente, podríamos decir.

La visión de Prado y Bataille parece hasta cierto punto simplista y tautológica, pues analizan esta sexualidad desviada de las vanguardias y la postmodernidad como “transgresión por transgresión”, como una transgresión gratuita. Por nuestra parte, creemos que es posible entenderla como un proyecto ascético que parte de la construcción de una verdad de sí que apunta a la posibilidad de trascenderse. Evidentemente, en *Crash* se produce una transgresión del límite del placer erótico, que se desdibuja allí donde la carne y el metal se entrelazan en un amasijo informe, pero tal transgresión no es gratuita, sino que tiene un objeto, a saber, la voluntad de trascendencia, el cumplimiento del deseo de superar la humanidad y, como hemos dicho, fusionarse con la máquina. Una fusión que sólo puede llevarse a cabo, como vemos, según parece sugerir Cronenberg (a través de Ballard, el autor de la novela distópica que Cronenberg invierte como utopía), mediante el

abandono de sí que permite la sincronización de la muerte y la *petite morte* en el choque violento del accidente de tráfico, allí donde la carne humana y la carne maquinal se funden en un amalgama de hierro y vísceras que literaliza esa abstracta pretensión de impedir diferenciar dónde termina el hombre y dónde empieza el animal tecnológico.

*Crash* es además un ataque al concepto de fetichismo, muy en sintonía con la igualación vanguardista del sexo maquinal y el humano: como diría Beatriz Preciado, una vez que entendemos que la sexualidad es cultural, artificial y prostética, (algo que probablemente suscribiría, entre otros, Picabia), no tiene sentido diferenciar entre prácticas y objetos sexuales naturales y legítimos (pene, coito heterosexual) y prácticas y objetos fetichistas (dildo, automóvil, sexo anal-homosexual)<sup>2</sup>. El sexo siempre es prótesis cultural, y por tanto cualquier manifestación sexual, incluso la heterosexual normativa, es fetichista, pues da un valor arbitrario (fetiche) a órganos que no tienen ese valor por naturaleza, determinando su valor o potencial sexual en función de una política de la mirada connotada. Una vez entendido esto, sólo nos queda elegir aquella prótesis y la práctica sexual que nos proporciona mayor placer.

---

<sup>2</sup> PRECIADO, B.: *Manifiesto contrasexual*. Madrid, Ópera Prima, 2002.

En el caso de *Crash*, la prótesis es el automóvil y la práctica es el accidente de tráfico.

La pareja protagonista, en un último intento por alcanzar el clímax tecnológico, provocan su propio accidente. No mueren, no han alcanzado el orgasmo tecnológico, pero la potencia sexual del choque es tan grande que, allí mismo, bajo su coche colisionado, en el escenario de su propio accidente, James y Catherine comienzan a follar, excitados imaginando ese próximo intento de materialización de su proyecto ascético. “Quizás la próxima vez, cariño”.

Esta escena nos trae a la mente unas palabras de Marinetti, en las que casi parafrasea a Santa Teresa, pero que sirven para trazar el nexo genealógico entre este sexo protésico postmoderno y el sexo maquinal de la vanguardia, pues el testimonio de Marinetti, narrando su propio accidente de coche, es una predicción no sólo de la defensa del goce protésico expuesta por Beatriz Preciado, sino específicamente del goce protésico del accidente de automóvil de *Crash*: “¡Cuando salí (rasguñado, mugriento y maloliente) de debajo del coche volcado, sentí cómo me atravesaba el corazón el hierro al rojo vivo de la alegría!”<sup>3</sup>.

Aún así, para terminar, este “ir más allá de los límites”, sintetizado en el sexo “transgresor”, o trascendente, de *Crash*,

---

<sup>3</sup> FOSTER H.: *Dioses protéticos*. Madrid, Akal, 2008, p.134.

también puede atribuirse, según Pardo, a la lógica inflacionaria del capitalismo terciario, que se define por su tendencia al excedente, la superproducción, la sobrealimentación, el exceso de gasto energético, en definitiva, por el despilfarro: todo rebosa sus límites y, como Marx y Engels adelantaran, cuando todo lo sólido se disuelve, es arrastrado por su propio desbordamiento, incluido el sexo.

Este tipo de sociedades, como las dibujadas por las vanguardias, y que culminan en el contexto histórico de *Crash*, se caracterizan por contraposición a las sociedades previas donde todo se articulaba en torno a la idea de contención, construcción, encauzamiento de ríos, encarrilamiento. La sociedad postmoderna, por el contrario, avanzaba en dirección a la incontinencia, la deconstrucción, el descarrilamiento y la liberación de flujos, (el choque automovilístico y la eyaculación de fluidos), la libre circulación de mercancías, personas e información, así como el derrumbamiento de murallas físicas y dicotomías morales.

*Estética de lo peor*, por tanto, parece invitar al lector a tomar un posicionamiento crítico, para considerar si resulta pertinente regresar a esas sociedades de contención, límite y austeridad; o si por el contrario se decide a perpetuar el proyecto inflacionario y de desbordamiento de fronteras de una postmodernidad a la que quizás ya no pertenezcamos, pero de la que somos deudores.