



**Clara y la penumbra de José Carlos Somoza: inmanencia
ética cuestionable o la teoría estética del abuso**

Juan Pablo Ortiz-Hernández
University of Calgary

Hipertexto

José Carlos Somoza (La Habana, 1959), es autor de las novelas *Silencio de Blanca* (premio La Sonrisa Vertical, 1996), *La ventana pintada* (premio Café Gijón, 1998), *Cartas de un asesino insignificante* (Debate, 1999), *Dafne desvanecida* (finalista premio Nadal, 2000), *La caverna de las ideas* (premio Gold Dagger 2002 a la mejor novela de suspenso en Inglaterra), traducida a más de veinte idiomas y con una extraordinaria acogida en la crítica internacional; *La dama número trece* (Areté, 2003) y *La caja de marfil* (Areté, 2004). Ha escrito también varios relatos, un guión de radio y varias piezas teatrales. Su novela *Clara y la penumbra* (premio Fernando Lara 2001 y premio Hammett a la mejor novela policíaca 2002, elegida por la revista *Lire* entre los diez mejores libros publicados en Francia en 2003), es la que hoy nos concierne.

La acción de *Clara y la penumbra* transcurre en el año 2006 en los círculos del arte “hiperdramático.” No existe en este futuro inmediato¹ ningún artista que pinte sobre lienzos, los cuadros son personas de carne y hueso, a pesar de ser llamados lienzos humanos. Una profesión muy dura, que exige gran entrenamiento ya que deben exhibirse inmóviles e ilustrados en pintura sobre una capa previa de “imprimación” en poses, extremadamente antinaturales, y con expresiones marcadas previamente por el pintor. La “imprimación” cubre todo el cuerpo y sus cavidades: la esclerótica (membrana externa del globo ocular, forma la parte blanca del ojo), el reverso de los párpados, la lengua, el interior de la boca, los orificios nasales, el ano, y como un aberrante proceso los órganos sexuales. Los modelos que posan para estas descabelladas situaciones ingieren fármacos inhibidores de saliva, lágrimas, sudor, micción y defecación. Por tanto, la acción de pintar consiste en presionar física y psicológicamente al modelo hasta lograr, como respuesta, la expresión exigida por el creador, lo cual pareciera una impresión fidedigna del proceso

¹ Tomando en cuenta que la novela se escribiría en el año 2001.

ensayístico que sigue un actor con técnica de escuela “vivencial”². Algunos de estos modelos no llegan nunca a ser obras de arte y se les da la oportunidad (si se le puede llamar así) de ser modelos decorativos, se convierten en artesanías, lo cual nos muestra que en este ámbito también se presentan las jerarquías y clases.³ La premisa que analizar en la obra de Somoza, entonces, será un cuestionamiento de tipo ético – estético: ¿Qué es lo que hace, a este arte en particular, tan llamativo y enigmático? ¿No es acaso una búsqueda por medio del abuso estético del “otro”? ¿Dicho abuso no recae en una apremiante situación de connotaciones poco éticas?

Si nos acercamos a los estamentos platónicos de reprobación del arte imitativo podríamos responder en un primer plano a alguna de estas interrogantes. El arte imitativo, en un primer momento de la filosofía platónica, se aferra a las “sombras”. Cabe mencionar que la “penumbra” o la sombra, por así decirlo, en la obra de Somoza adquieren una posición de gran importancia:

La *penumbra* continuaría intocable e inacabada en Edimburgo. Y así seguiría hasta que el mundo estuviera preparado para contemplarla y su aparición resultara beneficiosa. Lo primero podía ocurrir en cualquier momento, o quizá ocurría ya [el mundo casi siempre se encontraba preparado para todo] (533).

La “penumbra” se remite a procesos oscuros, engaño e incluso la aniquilación del hombre mismo, como proceso de eternidad. Es por ello que Clara se asombra al descubrir la penumbra y el espejo de su propia representación, en lo más oscuro de un desván:

De alguna forma, de algún modo inexplicable pero poderoso, supo en ese preciso instante que aquella niña era la visión más espantosa que había contemplado y contemplaría jamás. No sólo era horrible sino infinitamente insoportable. (Y, sin embargo, su alegría no conocía límites. Porque estaba contemplando lo horrible por fin. Y lo horrible era una niña de su edad. Podrían

² Constantin Stanislavsky se ocupó por guiar a los actores en la creación de los universos emotivos de los personajes para que se proyectaran al público como experiencias verídicas, sin artificialidades. Estas acciones agrupadas orientaban al espectador hasta las profundidades intrínsecas de los personajes: la frustración y el arrepentimiento muchas de las veces. Los deseos secretos y la monotonía de la vida diaria se revelaban por medio de emociones veraces y las acciones de los intérpretes. Stanislavski denominó a este efecto “realismo psicológico”. De 1907 hasta su muerte, Stanislavski se propuso desarrollar un revolucionario sistema de formación dramática. Sus producciones eran más que nada experimentos de este proceso. Descubrió que los actores que recordaban sus propios sentimientos y experiencias, y los sustituían por los de los personajes, eran capaces de establecer un vínculo especial con el público. Dio a este proceso el nombre de “técnica vivencial”. La indisolubilidad de los procesos psicofísicos provee al espectáculo de una verdad escénica cuyas bases se arraigan en la expresión del estado interno del personaje y se manifiestan por medio de la palabra y el comportamiento físico. El principio de la dirección y puesta en escena es, principalmente, un análisis de la vida psíquica del personaje y su manifestación en las acciones físicas. El actor debe analizar la obra desde la acción. El director, por su parte, debe proveer de todos los elementos y objetos que puedan crear un espacio verosímil para que el histrión se desenvuelva (cf. *Un actor se prepara*. México: Diana, 1997).

³ El hombre sonrió y contempló los papeles como si el origen de aquella sonrisa estuviera allí. Esto es un currículo destinado a propaganda. Ahora quiero oír el privado. – ¿A qué se refiere? – A su vida profesional completa. La que no puede citar en un folleto. Por ejemplo: ¿ha sido alguna vez adorno, objeto móvil, utensilio? – Nunca he hecho artesanía humana – replicó Clara (Somoza, 29).

ser amigas y jugar juntas.) Entonces se dio cuenta de que le vestido de Lacaste era el mismo que su madre le había puesto aquel domingo, que el peinado era similar al de ella, que las facciones eran las suyas, que el espejo era tan grande y el marco estaba disimulado en la penumbra (Somoza, 64).

Platón en el libro X de la *República* castiga la imitación, estipulando que ésta se detiene en la apariencia de los objetos, además de representarlos de manera diferente en las diversas perspectivas cuando son los mismos siempre, y es por eso, que la imitación no reproduce más que una pequeña parte de la apariencia misma, tanto que no consigue “engañar y envolver más que a muchachos y tontos” (227), lo cual podríamos conectarlo con la fascinación que los jóvenes, en su mayoría, sienten por el arte hiperdramático en la historia de Somoza. Debemos recordar que en dicha novela, son los adolescentes, en su mayoría, los que pertenecen a este gremio de modelos que sirven de lienzos a los artistas. Sólo basta con un momento de contacto con el arte HD⁴ para que los jóvenes (que es el caso de Clara) decidan dedicar sus vidas a servir como objetos de representación.⁵

Podemos decir entonces, ubicándonos en la postura de Platón⁶, que el juego imitativo que persigue el arte HD es una respuesta a la visión de los objetos cognitivos o sensoriales del “modelo” que se abandona, con ayuda del artista o creador, a la parte pasional del alma, ignorando el orden y la medida en que consiste la virtud⁷, dando la espalda a la razón. Es por eso que Platón castiga el drama ya que éste proporciona, alienta y vigoriza la peor parte de los hombres⁸. Es por eso que los artistas en la obra de Somoza caerían en una postrimería más allá del propio artesano:

El artista va a intentar destruir uno de los cuadros de <<Rembrandt>>: partiremos de esta hipótesis. Pero ¿cuál? Son trece obras. Estarán expuestas en un túnel de quinientos metros de longitud construido con telones en el Museumplein. El interior del túnel se encontrará completamente a oscuras, salvo el resplandor procedente de los propios cuadros. No podremos usar ni siquiera infrarrojos para vigilarlos. Trece pinturas hiperdramáticas basadas en otras tantas obras de Rembrandt: *Lección de anatomía, La ronda nocturna, Cristo en la cruz, La novia judía* [...] (Somoza, 304).

Si tomamos en cuenta esta postura, podríamos decir que ningún valor puede tener la creación en que ese arte consiste. Para Platón, “la divinidad crea la forma natural de las cosas, es así que el artesano reproduce dicha forma en los

⁴ Abreviatura que Somoza utiliza en su obra para hacer referencia a la pintura hiperdramática.

⁵ Hay que recordar que al final, son las mismas experiencias y aspectos psicológicos de los modelos los que el artista representa, haciendo uso de un leitmotiv externo que se conecte con la parte vivencial del modelo o “lienzo humano.”

⁶ Tenemos que reconocer que la postura de Platón hacia el arte es un prisma pleno en significaciones y facetas. Hay que recordar que para Platón la Política es un arte y es ésta misma la que encierra una serie de factores de tipo moral y ético. Para Platón la medida de todas las cosas se encontraba en el justo medio, fuera de éste, todo caía en el exceso o el defecto. Platón reconoce que en el arte reside la subjetividad y por tanto es necesario dictar prescripciones genéricas y aproximativas al sujeto, no únicas.

⁷ Entiéndase “virtud” en el contexto filosófico del término, el cual nos conecta con la cualidad permanente del espíritu inclinada hacia la consecución de la felicidad. En Teología la virtud está encaminada a practicar el bien (cf. Tomás de Aquino).

⁸ Esta parte, en Somoza se entiende como aquellos recovecos de la mente que el hombre esconde y sólo salen a la luz por medio de la “terapia” que emprende el creador en el modelo.

muebles y en los objetos que crea” (*Diálogos*, 174), entonces, el artista no hace más que reproducir lo que ya previamente el artesano ha creado. Por tanto se encuentra más alejado todavía de la realidad de las cosas naturales. El arte HD, se nos presentará pues, como una aprehensión de las apariencias superficiales y contradictorias del sujeto y de las mismas obras de arte previamente realizadas por otro artista. El arte HD, no podría aspirar a ningún grado de validez objetiva, ya que tiende a encerrar al sujeto y a la obra representada en una “ilusión de realidad” de la cual debería despertar. El arte HD posee estas características pues, como proceso:

El arte se hace con esas cosas. De vez en cuando las sacamos afuera, a eso lo llamamos <<purgar>>. Es como si vomitáramos. Para mí, usted es más despreciable que su vómito. Yo quiero su vómito [...] porque es mío. Está en usted pero es mío. Ese brillo que a ratos surge en sus ojos me pertenece. Yo fui quien lo vio primero, y por tanto es mío (Somoza 351).

Vemos que el arte HD se resume en un proceso de destrucción del arte que le antecede, así como de los propios modelos que son objetos de representación de otra representación, previamente expuesta. Es aquí donde nos preguntamos si dicho proceso del arte HD se conjuga en una disposición de la estética un tanto tergiversada o “descompuesta”, llevándolo a convertirse en un medio poco ético.

Se ha visto que cada arte, cada investigación, así como cada acción y cada elección, están hechas con vistas a un fin que puede caer en la apariencia de lo bueno y lo deseable. Para Aristóteles el fin con miras al bien, se resumía en la “felicidad.” A su vez, el estudio de la felicidad para el filósofo griego se transforma en un estudio de la virtud que se une al placer, mismo que se puede tornar en maldad. El fin del arte es producir una experiencia estética, esa es la virtud con la que se enfrenta el arte. ¿Qué sucede con el arte HD? Este tipo de expresión rebasa los límites de la virtud moral, misma que Aristóteles define como la “capacidad de escoger el justo medio” (*Ética* 145). No existe justo medio en el HD. Esta unidad se encuentra lejos del arte él, ya que esta expresión roza los confines del abuso. Platón podría estipular del arte HD lo que había dicho antes ya de la acción dramática: “estimula las pasiones de los hombres ya que son estas mismas pasiones agitadas las que se presentan en escena.” (241) Para Aristóteles, recordemos que el arte imitativo representaba una realidad que podía convertirse en objeto de ciencia (*Poética* 57). El arte HD en la novela de Somoza es presentado como tal:

Una obra de HD es tanto más artística cuanto menos humana sea. Los ejercicios hiperdramáticos tienden a ese fin concreto: despojar al modelo de su condición de persona, sus convicciones, su estabilidad emocional, su firmeza, arrebatárle la dignidad para transformarlo en una cosa con la que poder hacer arte. Debemos destruir al ser humano para crear la obra (382).

La destrucción del modelo, entonces, servirá como un medio para perseguir un fin. La experiencia estética, será pues, la destrucción del “otro”. Podemos decir que el arte HD se mueve en los terrenos del mal, una “virtud”, ética del arte mismo, que torna placentera la pérdida de todo bien. Y es que habría que recordar que el placer fuera del justo medio se convierte en cierto tipo de maldad. La virtud de los sujetos en la obra de Somoza dependerá de la

elección de los medios para el placer estético. Aquí mismo nos enfrentaríamos pues, a la libertad y a denominar “libre” a todo “aquél que es principio de sus actos” (Aristóteles, 60). Esta capacidad del hombre entonces, de enfrentarse por medio de la razón a la dominación del impulso “apetitivo”, movido desde una actividad un tanto morbosa, no se presenta. Todo lo contrario sucede en Somoza. A través de discursos que atienden a la razón para justificar los medios por los cuales el artista hace uso los modelos, éste se transforma aparentemente –en la novela– en un genio o semi-dios que puede adentrarse en los recovecos más ínfimos del ser imprimado para así, extraer de él toda la escoria que de manera casi escatológica se presenta como obra de arte. ¿Será pues, que nos estaremos enfrentando a una maldad justificada?

Kant, en su *Crítica del juicio*, analiza las condiciones de la vida sentimental, teológica y estética. La caracterización de lo que Kant llama el gusto, en la obra de José Carlos Somoza, se encuentra tremendamente cuestionado. Siuviésemos que dirigir nuestra atención en primer lugar a determinar la naturaleza del criterio o del canon de los juicios fundados en el gusto en la obra de Somoza, tendríamos que estipular, que estos personajes atienden a una contravención al mecanismo que la propia naturaleza trae consigo. Realizan su libertad sin el proceso de la “necesidad”; ya que pareciera que los artistas de la novela de Somoza, formulan sus propias leyes. El acuerdo entre su libertad para “hacer” y la naturaleza (que luego es una exigencia y principio fundamental de la vida moral) no es el resultado de un juicio objetivo, ya que las exigencias de la vida moral parecieran no entrar en los sujetos – modelos que son condicionados únicamente por las categorías del entendimiento. Tomado las palabras de Kant y aplicándolas al fenómeno que se presenta en la obra de Somoza se podría decir que:

Como resultado de reflexión, el juicio del sentimiento, no determina la constitución de los objetos fenoménicos, sino que reflexiona sobre estos objetos ya constituidos, para descubrir su conformidad con las exigencias de la vida moral. [Es por tal], la división entre un juicio *determinante* ‘juicio del entendimiento’ y un juicio *reflexivo* ‘juicio el sentimiento’ (Kant: *La Crítica del juicio*, 56).

Por lo tanto, vemos que los personajes de poder (artistas) “parecen” darnos aprehensiones de la realidad, que es supuesta, sin la mediación de un concepto; es por ello que se mueven de manera virtual en el plano del juicio estético, pero de manera paradójica la realidad que “representan” dichos artistas en los cuerpos de los modelos parece estar pensada mediante el concepto de fin (eternidad) y es aquí cuando se presenta un falso juicio teológico en la obra de Somoza, despojando al modelo de su calidad de persona para perseguir el objetivo de la eternidad; se destruye al ser humano para crear la “divinización estética” de la obra:

Según Kalima, el gran teórico del HD, lo humano no sólo es contrario al arte, sino que lo anula. Lo dice textualmente en sus libros, no me lo estoy inventando. Para expresarlo en términos simples: una obra HD es tanto más artística cuanto menos humana sea. Los ejercicios hiperdramáticos tienden a ese fin concreto: despojar al modelo de su condición de persona, sus convicciones, su estabilidad emocional, su firmeza, arrebatarle la dignidad para transformarlo en una cosa con la que poder hacer arte. ‘Debemos destruir al ser humano para crear la obra’, dicen los hiperdramatistas. He aquí el arte de

nuestra época. April, he aquí el arte de nuestro mundo [...] vivimos en un mundo hiperdramático (Somoza, 381-382).

Más que caer en la reflexión estética pues, entonces estaríamos enfrentándonos ante un juicio de tipo teológico y moral (recordemos que en Kant siempre hay una conciencia de Dios, el bien y el mal). Estamos pues, en un debate que concierne a la conformidad de la naturaleza para con las exigencias de la libertad, o sea, de la vida moral del sujeto. Es preciso mencionar que el juicio reflexivo (estético y moral) no tiene ningún valor cognoscitivo porque sólo contiene los principios del sentimiento de placer y de disgusto.⁹ Pero sí podemos mencionar que la facultad del juicio radica en una “necesidad” y esta necesidad sí puede ser juzgada en los ámbitos del bien moral y ético. En el ámbito de su objeto, podemos decir que el proceso del HD traspasa los límites del sujeto siendo que el objeto de este arte debería estar fundado en el no transgredir enteramente estos límites. Los lienzos humanos no poseen voz ni voto, son seres silenciados por el poder del objeto que se quiere alcanzar con el HD, los modelos no “conocen”, no pueden hacerlo, sus límites como sujetos libertarios se han suprimido ante la voz del creador:

Los dos hombres la miraban fijamente como esperando que dijera algo. Dijo: no me gusta aceptar ofertas que no conozco. – usted no tiene que conocer nada: usted es la obra. [...] Los únicos que conocen son los artistas. – pues dígame entonces quién es el artista que quiere pintarme. – no puede saberlo (Somoza, 32).

El juicio estético por tal, resulta como una “aprehensión” inmediata entre el placer movido por el morbo, un placer de lo bello, totalmente subjetivado a una unidad que no requiere conocimiento ni claro ni confuso del objeto que lo provoca. Y esta visión pareciera ser una contradicción, porque para el creador es sumamente importante el conocer a su “objeto” desde sus experiencias vivenciales para realizar su tarea.

Es por eso que el HD carece de trascendencia ya que se presenta como una creación en la que no se da ningún interés que esté vinculado a la realidad del modelo, sino sólo a su representación. La experiencia del placer sensible se presenta pues como una experiencia desinteresada porque es la satisfacción de un deseo o una necesidad, hecha posible por la realidad del sujeto – lienzo al que el deseo se refiere; mientras que en el placer estético, la realidad del sujeto – lienzo es interesada porque lo que satisface al creador y al público del arte HD es la pura representación del objeto – lienzo. Es aquí donde vemos que el placer estético está cuestionado, ya que deshumaniza por completo la obra de arte. Lo cual es una aberración, ya que se parte de un sujeto en el cual se inscribe la propia obra. El sujeto ha dejado de “ser” para convertirse en objeto de estadía: un continuo estar – siendo representación.

El gusto, se revela, por tanto, en la obra de Somoza, como una facultad de juicio hacia un objeto o una representación mediante un placer anti – ético que de ninguna manera se acerca a los confines de lo que Kant denomina lo bello: “facultad de juicio sin ningún interés” (*Introducción a la*

⁹ Cf. *Prolegómenos de toda metafísica del porvenir / Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* en editorial Porrúa.

crítica del juicio, 64). Vemos que la naturaleza del placer de lo bello, se desprende más bien de un sentimiento tergiversado en la obra de Somoza. Dicha universalidad es participada por todos los admiradores de arte HD en la novela. Pero este gusto, se convierte en gusto por el concepto más que un gusto desinteresado por la creación misma. Aquí nos enfrentamos ante un tipo de belleza adherente, en la cual hay una presuposición de lo que el objeto debe ser. Y es por ello que reside en los sujetos – lienzos u obras humanas una falsa perfección. Evidentemente sabemos que los creadores como Van Tysch están guiados por este tipo de belleza que no es puro juicio del gusto sino que se convierte en una aplicación y una complicación de criterios intelectuales, precisamente porque supone el concepto del fin al que el modelo debe conformarse. Entonces el sacrificio de alguno de los modelos en pos del arte HD resulta ser de tipo intelectual, ya que un asesinato de esa magnitud, como se presenta en Somoza, requiere de premeditación:

-Lo que ustedes consideran un asesinato, nosotros lo consideramos un grave atentado contra una de nuestras obras. Como comprenderá nos sentimos enormemente implicados en la investigación, por eso les hemos pedido colaborar. ¿Le queda claro? (Somoza, 49).

El juicio del gusto que es puramente subjetivo no tiene la necesidad de juicio intelectual. Si se quiere admitir la necesidad del arte HD, sería preciso admitir que hay un sentido común acerca de éste, en virtud del cual todos estén de acuerdo sobre el juicio de este arte, como lo hemos visto con muchos otros estilos estéticos que sí entran a un canon común. Pero podemos decir que con este tipo de arte HD, el sentido común es una pura norma ideal, que por sus disfunciones en el aspecto ético, no puede aspirar a determinar de hecho el acuerdo universal para con este tipo de expresión estética (cabría cuestionar si se le puede dar esa característica de esteticismo). Por tanto podemos caer en cuenta que lo bello es lo que “es reconocido, sin concepto, como objeto de un placer necesario” (Kant: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, 118). El concepto lo es todo en la obra de Somoza, ya que el concepto está fuertemente unido a la *Psique*.

El acuerdo entre la naturaleza del arte y la libertad, además de ser percibido por el juicio, puede también ser pensado mediante el concepto de fin. El arte en la novela de Somoza, tendría que estar encaminado a hacer posible la libertad como vida de un sujeto que podríamos denominar como “sujeto moral”, es aquí cuando no podemos desligar el juicio teológico del juicio estético. El juicio teológico es también un juicio reflexivo: no puede descubrir y establecer dogmáticamente la finalidad del arte o la naturaleza del mismo. Es aquí donde podemos mencionar que el arte HD tendría que admitir una causa que actúe según fines, y por tanto, un ser que esté detrás de éste (HD), produciendo con inteligencia. Y este sería el problema: la inteligencia está llevada a descubrirse mediante la tortura y el abuso, el arte HD revela en sí mismo esta característica ya que parte de la destrucción. La naturaleza del sujeto en la obra de Somoza está representada por el acto irresponsable y que priva de libertad al ‘otro.’ Y es por ello que el problema recae en el ámbito moral y ético. La afirmación que “el hombre es malo” nos lleva a aceptar que los hombres tienen conciencia moral y de daño, pero que con todo, éste acepta alejarse de esta conciencia algunas veces. Puesto que esta pérdida de la

conciencia cae en el libre albedrío, podemos determinar que en Somoza el mal se presenta como un “mal radical.” Es un tipo de perversidad que está arraigada al sujeto, como “una deuda que no le es posible extinguir” (Kant: *Introducción a la crítica del juicio*, 178). Es entonces que el mal se presenta como un elemento intrínseco que en la Teología estaría representado por el pecado original:

Por ejemplo, lo de Helga Blanchard y su hijo. Arnoldus intentaba explicarle a Hubert una y otra vez que jamás habían hecho nada malo a esa familia. Ni siquiera habían llegado a conocer a Helga y a su tierno infante: todo había sido un falso recuerdo enterrado en sus mentes por Van Tysch, un color tenebroso añadido a sus cuerpos. “algo parecido a un pecado original”, opinaba Arnoldus (Somoza, 231).

El mal radical se encuentra anclado por un dios – demonio que está representado por Van Tysch. Los sujetos en nuestra novela tienen una deuda que van a saldar como modelos, dejados llevar por la pasión y el morbo de la curiosidad a los confines de una existencia dirigida por el mal. Un mal que se resume en crímenes psicóticos que tienen como objetivo destruir la historia y privar el bien en un acto de disfrazada ética artística.

Lacan se interesó, tempranamente, por el crimen psicótico y centró el examen de su tesis en psiquiatría en el pasaje al acto de Aimée (su intento de matar a una actriz conocida de la época) y lo que denomina la “paranoia de auto-punición”. Su punto central de interés es no privar al enfermo criminal de la posibilidad de subjetivar su crimen para que no pierda lo que en los años 50 denomina su “humanidad”. Cabe decir, permitir al paciente la subjetivación de su acto al reintegrarlo dentro de una trama discursiva, para que no quede por fuera, ajeno, alienado, de lo acontecido. Ahora bien, el uso por parte de Lacan de estos términos sitúa a un enemigo interior en el ámbito especulativo que afecta a otro: a la víctima. En el terreno imaginario, el sujeto, por acción de tendencias auto-punitivas se agrede a sí mismo a través de la persona a la que dirige su acto agresivo y homicida. Pero dentro de este ámbito imaginario se trata de producir la extracción de un mal real. El mal es un objeto real, el *kakon*, que se hace presente en la relación imaginaria con el otro. Vemos que en Somoza el mal se presenta como la pérdida de goce que se produce por la acción de lo simbólico presentándonos una recuperación de goce a través del objeto ‘plus’ de goce. Al mismo tiempo, la inclusión del sujeto en un discurso determina un lazo social en el que se aloja el objeto ‘plus’ de goce en su relación al otro. Si el objeto ‘plus’ de goce, autoerótico – autodestructivo, encarna el goce como mal, sólo a través del lazo social, en su acción sobre el otro, toma la forma de la maldad o de la crueldad.

Vemos pues, que los estamentos de Lacan no están tan alejados del pensamiento de filósofo idealista alemán. Kant denuncia el mal como realidad existente, no meramente lógica, cuyo carácter negativo proviene de su oposición al deber moral. Kant nos va a decir que “el mal es contraposición real, no simplemente una carencia”. Este carácter ontológico del mal pone en tela de juicio la visión moderna del Progreso: éste no es el desenlace “natural” del devenir humano, ya que es posible también progresar en el mal, como abundantemente ha probado la historia, incluso la reciente. De ahí la necesidad

de replantearse el ser del sujeto, a la luz de su responsabilidad trascendental. Si hay razones para el optimismo, no descansan en una fe ciega en el sujeto, sino en su capacidad moral para superar su propia inclinación al mal. El único personaje que realmente está consciente de ello en la novela de Somoza parece ser Bosch:

Conocer a Emma Thorderberg le hizo decir que sí cuando, pocos años después, Jacob Stein lo llamó para convertirlo en supervisor de Seguridad de la Fundación. Bosch se consuela pensando que no fue la tentación de la cuantiosa subida de sueldo lo que le impulsó a dejar la policía (no sólo eso, al menos). Proteger obras de arte significaba para Bosch lo mismo que proteger personas. Las cosas al final, -como diría Hendrickje- terminan alcanzando el equilibrio (Somoza, 293).

En Bosch sí existe una conciencia del mal y por tal, es el único en la obra que posee esa conciencia ética y moral. Hemos visto que en la obra de Somoza uno de los aspectos más trascendentales es la falta de unificación de criterios en esa “conciencia.”¹⁰

Podríamos abrir muchas cuestiones acerca de la utilidad o caracterización del mal y/o del bien del arte en la novela de Somoza, así como cuestiones de tipo kantiano tales como “el principio de la totalidad.” Pero en esta obra además de buscar respuestas, tendríamos que buscar responsables. Sólo los individuos mismos en la obra de Somoza, constituyen el punto de referencia esencial si queremos buscar una revelación ética. Ya lo menciona Nozick en su obra que, no se puede utilizar a ninguna persona para ningún fin excepto para aquellos que ella misma elige. Cabe mencionar que Nozick adopta un tanto la filosofía de la voluntad y libre albedrío, ya antes tratada por Santo Tomás de Aquino.¹¹ Vemos en la obra de Somoza que es posible “vulnerar” o utilizar a una persona en vistas a una ventaja que se refiere a la “mayor parte” o a la “totalidad” de una “sociedad – élite” completamente cerrada: fundaciones y compradores e instituciones de exhibición que comercian con este tipo de arte que se mueve más en los terrenos del mercadeo y la manipulación del dinero:

No eran caprichos, sino su trabajo. Ser cuadro le costaba mucho dinero y sólo ganaba mucho dinero siendo cuadro. Curiosa paradoja que le hacía pensar que Van Tysch, el grande entre los grandes, tenía razón al afirmar que el arte no era otra cosa que dinero [...] El propio Bassan confeccionó el catálogo. Los catálogos de una exposición son más importantes que las obras, decía. ‘los pintores, hoy en día, no creamos cuadros sino catálogos’ [...] (Somoza, 21-25).

Vemos pues, que se juega en los terrenos del “marketing” en los cuales el arte se ha convertido en objeto de catálogo y ya no propiamente de museo. La figura de poder que en un momento el museo representó, ahora esta relevada por los famosos “books”. Es ahora en la novela de Somoza en la cual nos enfrentamos a nuevas condiciones de apreciación, gusto y comercio en el arte. Incluso, una nueva forma de dialogar en pos del placer y la economía, en pos de la destrucción y la supresión del individuo.

¹⁰ Cf. Nuevamente la cita de Somoza en la p. 11 de este artículo.

¹¹ Cf. *Suma Teológica*.

En Somoza existe un diálogo del “individuo” como si se hablase de la sociedad misma. Menciona Nozick que, como individuo, cada hombre a veces prefiere someterse a dolores y sacrificios para obtener un beneficio mayor o para evitar un daño mayor (220). El sacrificio de los “lienzos” en Somoza, responde al martirio de un individuo para que otras personas obtengan ventajas mayores, por amor a un supuesto “bien social en conjunto.” La respuesta en fácil, no existe un bien social, sino una ventaja de tipo elitista y radical. Ya que no se presenta una entidad social cuyo bien soporte algún sacrificio para el propio “bien.” Sólo hay individuos que sirven como carnadas y, se enamoran del arte HD, ya que éste, les descubre los más recónditos sentimientos de su alma. Son las “fundaciones” e “instituciones” en la obra de Somoza, las que abusan de la debilidad de un individuo para provecho de “otros.” Vemos que los personajes de poder como Bruno Van Tysch e investigadores privados que actúan en la historia, esconden sus propósitos individuales detrás del discurso del bien social, o en este caso de un arte que es o llegará a ser parte del patrimonio de la humanidad. Los creadores o comerciantes del arte HD no consideran suficiente el hecho de que el “modelo” es una persona separada, que no recibe por su sacrificio ningún bien (sin considerar sus sueldos millonarios como tal):

Una mujer con acento sudamericano (reconoció la voz: era la mujer que le había tensado por teléfono) le mostró el contrato. Cuatro hojas en papel turquesa con epígrafe ‘The Bruno Van Tysch Foundation, Department of Art’. Apenas pudo creerlo. La alegría la inundaba. El contrato era por un año. La paga (cinco millones de euros) se efectuaría en dos plazos [...] (Somoza, 142).

Es por eso que estipulamos que la eternidad e inmanencia del modelo al ser aniquilado como humano, recaerá sobre el concepto de “obra” misma y no sobre el concepto de “individuo.” Entonces, la importancia de resaltar los valores éticos que se trastocan en la obra de Somoza es meramente de carácter estético o es que también posee un carácter moral. Los dos valores recorren un camino indivisible.

Por razones ético – morales se podría comentar que no está justificado ningún sacrificio de un individuo para con otro. Las instituciones y círculos de poder en la obra de Somoza no poseen esta base de comportamiento en relación con sus miembros – modelos, puesto que “no es posible ningún acto moral equilibrado entre los individuos [...] y, en este caso, las instituciones de poder” (Nozick 165). Y es aquí donde cabe cuestionar el término “miembros” ya que los modelos son mercancías y nada más. Desde el punto de vista social podríamos decir que el Estado no debe agredir a sus ciudadanos. En Somoza este proceso se encuentra revertido. Es el mismo Estado el que ha provocado que el arte HD sea un vínculo de poder y abuso. El Estado, en la novela de Somoza, aparentemente, no ha impuesto leyes para que este tipo de producciones pictóricas no se lleven a cabo. No existe en la sociedad narrada por Somoza un principio libertario de no – agresión como derecho fundamental individual, mismo que debe ser salvaguardado y aplicado por el Estado:

El grupo BAH era una de las organizaciones internacionales que más se oponían al arte hiperdramático. Su fundadora y líder, la periodista Pamela O'Connor, acusaba a artistas como Van Tysch o Stein de violación de derechos humanos, pornografía infantil, trata de blancas y degradación de la mujer. Sus

quejas eran escuchadas y sus libros de denuncia se vendían muy bien, pero ningún tribunal le hacía caso. (Somoza, 341)

Podemos decir que en la sociedad futura e inmediata que narra Somoza, no existen límites en el ámbito de la experimentación estética y en el ámbito de la violación de los derechos humanos. La experimentación y utilización de un ser humano para los procesos físicos y psicológicos en los que se debe adentrar el “lienzo” son aberrantes. En John Locke –aún cuando le falta un adecuado sustento filosófico– las limitaciones de carácter ético se encuentran presentes a lo largo de toda su obra. Locke toma como punto de partida una noción, una ficción política compartida por los voluntaristas: el estado de naturaleza, el estado pre-social, el estado pre-político. Y esto, porque Locke es profundamente individualista y, considera que incluso el acceso a la politización se opera como consecuencia de un acto de voluntad libre. Los hombres, en este estado de naturaleza, viven en situación relativamente feliz. Es un estado de naturaleza que difiere del descrito por Hobbes. La antropología de Locke no es tan pesimista como la de Hobbes. Éste decía que “el hombre es un lobo para el hombre”. Tampoco incurre Locke, en las desviaciones mitológicas de Rousseau sobre la bondad del hombre en el estado de naturaleza. La concepción de Locke es una concepción judeocristiana. El hombre tiene una naturaleza caída, como consecuencia del pecado original. Y los hombres, en el estado de naturaleza, viven en situación de relativa felicidad y son: “titulares de derechos individuales” (87), que Locke, en su libro, a veces engloba bajo en término: “property”, que mal traducido figura en la edición española, como “propiedad”. Él mismo en otras páginas aclara que en esta palabra involucra: derecho a la vida, derecho a la seguridad, derecho a las libertades individuales y el derecho a la propiedad y por tanto, engloba responsabilidad de acto.

Lo que llama la atención de este debate es que, la responsabilidad, como ya se ha mencionado, recae en el ente que autoriza que se lleven a cabo dichos abusos: el modelo mismo. Desde un punto de vista kantiano poseer artistas y modelos, en la novela de Somoza, sería presuponer una diferencia radical entre dos seres humanos. La cuestión, tal vez no recaiga entonces en la permisión del propio modelo para ser ultrajado. La cuestión va más allá: ¿se sufre entonces, como modelo HD? Por tanto, la experimentación, como la simple decisión del propio modelo para ser una “obra de arte” está tremendamente cuestionada en los límites de la ética – estética. El hecho de que en la historia de Somoza se presente una diferenciación y jerarquización en la concepción de “individuo” nos hace cuestionar la sociedad narrada y pensar en una post – modernidad más abrupta aún de lo que ya es. En la historia de Somoza pues, nos enfrentamos a una libertad y un tándem de derechos naturales olvidados y no delimitados debidamente. Nos enfrentamos a una cosificación del individuo donde el futuro no ofrece garantías sino todo lo contrario: el individuo se ha transformado en un objeto del cual los creadores, vendedores y propietarios pueden hacer uso como les plazca o les convenga. El arte ha sido olvidado, para convertirse en un medio de ultraje y desavenencias para los modelos que un día fueron venerados.

Obras citadas

Aquino, Tomás de. *Suma teológica*. México: Porrúa, 2000.

Aristóteles. *Ética*. México: Porrúa, 1990.

_____. *Poética*. México: Porrúa, 1998.

Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Barcelona: Planeta, 1980.

Kant, Emmanuel. *Prolegómenos de toda metafísica del porvenir/
Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México:
Porrúa, 1997.

_____. *La crítica del juicio*. Madrid: Emu, 2000.

_____. *Introducción a la crítica del juicio*. Madrid: Visor, 1998.

_____. *Lecciones de Ética*. s.e.

Nozick, Robert. *Anarquía, estado y utopía*. Madrid: Sígueme, 2002.

Platón. *La República*. México: Porrúa, 1998.

_____. *Diálogos*. México: Porrúa, 2002.

Somoza, José Carlos. *Clara y la penumbra*. Barcelona: Planeta, 2001.

Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara*. México: Diana, 1997.