



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Teoría de las Artes

“El Death Kitsch Metal”

Actos mortuorios en el cuerpo y la inminente muerte, plasmada en productos musicales
de masa contemporáneos

Tesis de Grado para optar al Grado Académico de Licenciatura en Artes

Mención: Teoría e Historia del Arte

Fernanda Neira Valenzuela

Profesor Guía: Sergio Rojas Contreras

Santiago, Chile 2018

Índice

Introducción	2
Capítulo 1: Sobre el Death Metal puro y su semántica acotada en carátulas.	12
1.1.- Las carátulas, las letras y el estilo musical del Death Metal puro	12
1.2.- Imaginería principal en estudio: La muerte; acto inminente sobre el cuerpo material	18
1.2.1.- El Homo Sacer.....	21
1.2.2.-La muerte en Occidente y su sentido en evolución.	28
Capítulo 2: Estilemas de las vanguardias en las Artes Visuales: elementos y recursos estéticamente “homenajeados” por el Death Metal puro en sus carátulas.....	33
2.1 En el Barroco, Romanticismo y en lo Contemporáneo (Rembrandt, Goya, Géricault, Joel-Peter Witkin).....	43
2.2 En el Gótico del siglo XVIII: Subterfugio subversivo y siniestro	82
2.2.1 Lo Apocalíptico y Post-Apocalíptico	96
2.3 Lo Feo.....	101
Capítulo 3: Imaginería de las carátulas Death Metal y su relación con el Kitsch.....	103
3.1 Las carátulas como carta de presentación a un producto de la cultura de masas ...	105
3.1.1 Las carátulas como parte de la Masscult y la Midcult y relación con el hombre-masa.....	108
3.2 Disposición al Kitsch Agrio	111
3.2.1 Recurso Midcult-Kitsch: Función Poética y el agotamiento de los estilemas	112
Conclusiones	116
Anexos	119
Bibliografía	127

Introducción

Es un hecho que, sobre todo en tiempos como se configuran en la modernidad, el conocimiento humano ha transgredido lo que se considera convencional. El hombre ha intentado dentro de sus posibilidades cognitivas, conseguir la mayor cantidad y detalles de erudiciones de distinta índole, inclusive aquellas que para el común rompen con lo cómodamente asumido y sabido; son aquellas anécdotas o cosas en donde hay mucho más interés por saberlo, experimentarlo y por qué no, vivirlo y concretarlo, ya que, como se sabe, aquello que nos prohíben de lo cual nos cuesta trabajo su proceso de aceptación, suele ser más atractivo. Este abanico de semánticas y de potenciales significados se establece siempre en pos de la sapiencia humana y con ello la infinita curiosidad por los aconteceres cotidianos y fenómenos que el hombre presencia a lo largo de su vida, en donde siempre espera encontrar alguna respuesta dotada de razón a lo sabido y a lo que está por conocerse.

Si bien este trabajo toma algo tan recurrente y propio de la vida como lo es la muerte, para la humanidad es un tema algo difícil de comentar o incluso de vivirlo en tercera persona, pero por sobre todo, imaginar que a ellos les ocurrirá algún día, bajo la incertidumbre de cómo se concretará su deceso. La muerte es uno de esos temas que cuesta trabajo su aceptación (sobre todo en esta parte del mundo) pero mientras el tiempo pasa y el pensamiento del hombre sobre el mundo y sus aconteceres acostumbran a situarse cada vez más en casos como estos, quizás llegue el momento en que la muerte ya no sea un tema de revuelo sino como algo asumido completamente, sin pretensiones de una situación extrema; ¿Pueden ser estos los tiempos en que la muerte ya no tiene nada más que pronunciar dentro de los parámetros de lo extremo pero que si emite significancia bajo la artificialidad y la superficialidad?

Es necesario destacar que se ha viabilizado tratar el tema de la muerte desde las esferas más explícitas que cualquier objeto cultural ha podido enfatizar: la de las Artes Visuales

y, contemporáneamente, bajo el alero del objeto de estudio en esta tesis (no siendo esta exclusiva): las carátulas de Death Metal. Desde la primera instancia del surgimiento o génesis de la escena del Death Metal, la muerte es la palabra y la temática con la cual este subgénero del Heavy Metal pudo establecer una conexión semántica que permitiera la clarividencia de sus reales intenciones: lo extremo del género. Para el Death Metal las temáticas de este tipo son solo un recurso y no una alegoría o culto como se acostumbra a pensar, razón por la cual la muerte no es la única cosa a la cual recurren, sino que a una serie de prácticas que dan para hablar, como el ocultismo, el satanismo, entre otras, tomándolas con la mayor liviandad y superficialidad posible, manteniendo siempre estos recursos solo como instancias críticas de su constante disconformidad con el mundo canonizado, sobre todo con las instituciones. Si la inclinación de esta tesis va por las temáticas mortuorias (gore específicamente) es básicamente para establecer un acuerdo de cuál fue el tema que apareció de forma dominante en la escena, establecido esto desde el primer disco del grupo pionero en esta rama del Heavy Metal llamado Death, “*Muchas veces proclamado como la primera banda de Death Metal*” ⁽¹⁾ (Christe, 2005) y que con su primer disco “Scream Bloody Gore” (grito sangriento) de 1987, establece en las líricas de las canciones la explicitud del gore, dando paso con ello a caracterizar con esta temática a la mayor parte de la escena del Death Metal que efectivamente definió y lo nombró como tal, perpetuándose a lo largo del tiempo y donde generaciones futuras han tomado como tema recurrente para sus discos, muy predominante dentro de este subgénero del Heavy Metal y de su industria. Insistiendo en que esta temática no es unívoca, lo importante a considerar es la pretensión primordial de siempre romper los límites de la música e ir más allá de ello en una constante vanguardia temática generalmente opositora de lo tradicional, dentro del género en estudio.

Las carátulas elegidas como objeto de estudio, específicamente estas que analizaremos bajo el concepto de la muerte, son una demostración clara que en la era contemporánea

(1) CHRISTE, I (2005) “*El sonido de la bestia: La historia del Heavy Metal*” Pág.236.

este concepto ha pasado a ser representado también a través de productos de la industria de la música para las masas, es decir, que la explicitud inherente en estas carátulas y en las distintas maneras en que el cuerpo, como mera materialidad, es violentamente intervenido y junto a la posterior inminencia de la muerte (llevándolo incluso a parámetros en donde el lenguaje referido llega a ser irrepresentacional (lo sin sentido) en la limitada capacidad cognitiva humana) son cosas consumidas masivamente en respuesta probablemente a esta poca profundidad semántica reducida netamente a las posibilidades de dar caducidad al cuerpo y a la vez éste como sistema que colapsa con la llegada del deceso; posibilidades que generan un acto de explorar el cuerpo por medio de la destrucción, de la mutilación y de la violenta intervención en general, como el deseo primordial que el hombre tiene de querer saberlo todo a partir de la experimentación, específicamente en este caso, una experimentación visual de la imaginería de las carátulas y de la lírica de las canciones, que representan a partir de ello, el estilo “extremo y agresivo” en su composición musical que además va acompañada de aquel estilo en el uso de guturales, guitarras acomodadas a tonalidades bajas, riff veloces y la manera en que la técnica del Blast Beat dio aquel carácter en la batería tan propio del Death Metal. Estos fueron los elementos de la música Death que hicieron buscar en la muerte y en toda su simbología una de las formas para dar trascendencia en todos sus sentidos a este estilo tan poco valorado dentro del Heavy Metal, “*como un patito feo que había sufrido abandono y malos tratos en la infancia y burlas en la adolescencia por extremo y ridículo*” ⁽²⁾ (Christe, 2005) pero que para el hombre inmerso en este mundo de la cultura de masas anhela consumir y la industria musical se las ofrece.

El hecho de utilizar la muerte como respuesta a la crisis del sistema del cuerpo, tal como lo conocemos, podría metaforizar la búsqueda constante de la crítica por los seguidores de esta escena a través de las contrapartes de lo canonizado, es decir, toman los propios elementos de lo tradicionalmente aceptado y los invierten, tal como un antónimo con un

(2) CHRISTE, I (2005) “*El sonido de la bestia: La historia del Heavy Metal*” Pág.236.

significante y los usan bajo un grado recurrente de sarcasmo, ya que molestar e incomodar es el lema para demostrar el rechazo al mundo moderno y sus instituciones que solo coartan y no enriquecen ni realzan la experiencia de la gente aunque sea a través de productos de masas, que dotados de artificialidad, de igual forma posan al hombre en una pseudo realidad/ficticia que les ofrece indagaciones del mundo y fuera de este, cosas que no conocemos y que incluso no podríamos llegar a entender ni explicar bajo el lenguaje convencional. Por esto la muerte y la manera de ser representada en estos productos de la industria de la música contradicen totalmente la imagen común del cuerpo humano visto como un sistema que funciona correctamente bajo la plenitud de la vida, para luego ser presenciado adversamente (y que para la mayoría desconcierta) y que atrae bajo la condición de la naturaleza humana del morbo y del cosquilleo del horror.

Por otro lado sabemos que las Artes Visuales han establecido una importancia trascendente a temáticas tan poco acostumbradas como lo son la muerte y con ello las manifestaciones de esta sobre el cuerpo. Son contados con los dedos los casos en que el arte del siglo XVII hasta XVIII representaron a la figura humana como mera materialidad que caduca, reflejando la debilidad más que de la vida, de la carne misma que sangra, que se contagia, se descompone y que es finalmente reivindicada por seres antropófagos que terminan por aniquilar lo que conocemos por existencia. La mayoría de las representaciones de la muerte durante esos siglos fue siempre a partir de un cuerpo inanimado pero no intervenido, contemplado sin vida y que yace, terminando ahí su historia, sin embargo hay excepciones en relación a esto último. De esta manera citamos a obras como “El buey desollado” de Rembrandt, “Saturno devorando a un hijo” o “Los desastres de la guerra” de Goya, “La cabeza de un hombre guillotinado” o “Partes anatómicas” de Géricault, obras que durante esos siglos representaron, tal como se planteaba, esta condición de la cual el hombre, entre carne y espíritu (en referencia a la sacralidad del hombre) como también para cualquier ser vivo, no pueden escapar de igual forma como los objetos creados por el hombre se sentencian al tacho de la basura porque, desde su fragilidad inherente, el daño y el deterioro son inminentes. Además del Barroco

y del Romanticismo, el Gótico se pronuncia en las esferas de lo macabro y del horror, asumidas evidencialmente estas características en las carátulas en estudio, concerniente esto a la relación espectador-objeto.

Adentrándonos más en la modernidad específica del siglo XX, el arte ha manejado con más naturalidad el uso del cuerpo como cadáver en los soportes de la pintura, pero será en la fotografía donde encontraremos la realidad más cruda en torno a esto y el trabajo del fotógrafo estadounidense Joel Peter Witkin lo ejemplifica de forma fundamental para entender tal grado en el uso de cadáveres reales o partes de ellos como elementos compositivos de la obra estructurados en sus fotografías de la misma forma como estos recursos son usados en carátulas de Death Metal, (como es el caso del grupo Carcass en su disco “Reek of Putrefaction)” siempre a posteriori de lo que fue la fotografía de Witkin y otros artistas más para seguir con aquella idea de que mientras más reales y mórbidos sean los recursos que utilicen para la composición de las carátulas, (es decir más agresivos y brutales y con ello dando como resultado el *impacto*) más vanguardista será dentro del subgénero del metal en estudio en pos de ya no querer simular nada, (como las películas de horror) ya que para ser vanguardia todo debía ser dentro de los márgenes de lo verdadero y real, no lo fantástico. Será incluso la obra más conocida de Witkin, “El beso”, la imagen que usará el grupo Death Metal “Pungent Stench” en la carátula de su disco llamado “Been Caught Battering”, demostrando que, independiente de que esta banda haya utilizado completamente la obra de Witkin en su carátula a diferencia de algunos otros grupos que solo citan elementos o se hacen referencias a obras de arte con estas temáticas realistas, las bandas de Death Metal se inspiran en ellas al recoger el estilo o la forma en como las disciplinas artísticas han tratado simbólicamente significados propiamente humanos y de su conciencia al momento de descifrar la muerte y lo que ella trae consigo. Sin embargo la intención de ambas difiere absolutamente al momento de optar por la creación con este tipo de estética y es aquí donde involucramos las carátulas con el Kitsch, este fenómeno como detonante diferenciador de la relación del hombre con

las diferentes propuestas artísticas que el mundo del arte y de la industria de la cultura promete.

Al establecer en una relación al objeto de estudio con el Kitsch, lo que estaría ocurriendo finalmente y que Abraham Moles descifra en su libro “El Kitsch: el arte de la felicidad” es una proyección a “*los reflejos de la sociedad contemporánea en su alienación con el objeto*” ⁽³⁾ (Moles, 1990). Entendiendo que la sociedad la componen los hombres, se estima que es la relación del hombre con las cosas lo que se comprende por Kitsch, aunque igual puede utilizarse el término en calidad de prefijo, pero es “*un adjetivo más que un sustantivo y es, más exactamente, un modo estético de relación con el ambiente.*” ⁽⁴⁾ (Moles, 1990). De este modo lo que se analiza es la relación del hombre Kitsch que busca y gusta las estéticas mortuorias que las carátulas entregan, pero más que una relación del hombre con el imaginario en estudio, es también una relación que se tiene con el objeto que porta la imagen, es decir, el disco en si como un producto de la industria musical que en conjunto con imagen, lírica y composición musical entregan una semántica especial que emana de los recursos Kitsch de la significación. Para ello es necesario clasificar los recursos que utilizan estas imágenes, sobre todo desde cómo se configura la semántica y el lenguaje, ya que es a partir de ello en donde el hombre procesa y entiende el mensaje y con ello su posterior relación.

Sin embargo, se presencia una paradoja al momento de analizar las carátulas con el Kitsch, ya que al pensar en el Kitsch se piensa en “*el arte aceptable, lo que no nos choca por una trascendencia exterior a la vida cotidiana, por un esfuerzo que nos supera, sobre todo si nos obliga a superarnos a nosotros mismos*” ⁽⁵⁾ (Moles, 1990), pero pensar en la muerte como tema artístico, a pesar de su presencia cotidiana en el mundo, es sin lugar a dudas un acontecimiento lleno de trascendencias, por su dualidad entre lo que se conoce de ella

(3) MOLES, A. (1990) “*El Kitsch: El arte de la felicidad*”, Pág. 31.

(4) MOLES, A. (1990) “*El Kitsch: El arte de la felicidad*”, Pág. 32.

(5) MOLES, A. (1990) “*El Kitsch: El arte de la felicidad*”, Pág. 32-33.

y lo desconocido del deceso y las incertidumbres que conlleva la muerte, es incluso algo que supera la mente humana y lo razonable en el intento de su explicación, donde solo se suele situar en respuestas no empíricas y que a duras penas se expresan dentro de lo representable con grados de irrealidad que solo encontramos en la imaginación. Según lo anterior, volvemos a la idea antepuesta de la acomodación de los elementos en estudio a un nivel estándar de la significación de las cosas, sobre todo en esta temática donde es real y conocida pero ignorada a la vez, por ello la función poética del Kitsch es una herramienta básica para restarle importancia a la paradoja mencionada, en especial al carácter trascendente de la muerte y las formas que se representan en las carátulas en estudio para llegar a ello.

Es esta la razón por la cual situamos a las carátulas en estudio como parte de la cultura de masas, es algo más allá sobre aquella respuesta a que su origen se sitúa en la industria de la música, sino también porque hay un acomodamiento del lenguaje que se transmite a un público deseoso de elementos estéticos valorados (tal como fueron utilizados en las grandes obras de arte del siglo XVII y XVIII) para un hombre Kitsch, es decir, un receptor que no dispone de mucho tiempo ni dinero y que necesita de una transmisión efectiva del mensaje que anhela. De ahí la clasificación de las carátulas como producto cultural en la Masscult y en la Midcult; ambos términos validados en cómo se constituyen los elementos para anunciar el carácter y relación Kitsch que anteriormente se anunciaba y en torno a su diferencia entre estos dos conceptos, se aprecia por un lado a la Masscult como la cultura de masas como tal y por otro a la Midcult como aquella que siendo de igual forma cultura para las masas, tiene una pretensión de cultura media o “pequeño burguesa” que como Umberto Eco pronuncia en su libro “Apocalípticos e Integrados” en base a las palabras de Dwight MacDonal: *“el Midcult está representado por obras que parecen poseer todos los requisitos de una cultura puesta al día y que, por el contrario, no constituyen en realidad más que una parodia, una depauperación, una falsificación puesta al servicio de*

(6) ECO, U (2009) “Apocalípticos e Integrados”, Pág. 54.

fines comerciales”⁽⁶⁾ (Eco, 2009). Con esto no se pretende generar una categorización jerárquica ni clasista de un arte de elite en contra de uno de masas ya que el hombre contemporáneo, el hombre de las masas, ya no es ese del renacimiento, aquel clasista que ve solo en el arte de elite una garantía de originalidad, sino que es ahora un hombre empoderado que mantiene su propio sistema de valores en base a la destrucción y superación de los valores tradicionales, debido a que la masificación de la cultura y el acomodamiento de esta a la medida del hombre alfabetizado ha otorgado herramientas para que el hombre superdotado se emancipe y sepa ver un sistema de valores estéticos considerados y calificados bajo su propia voluntad en cualquier manifestación de la cultura de masas, la cultura que hoy en día conocemos, tal como se ejemplifica en las carátulas del subgénero del Heavy Metal en estudio.

Sin embargo, la masificación de estas estéticas por parte de la industria musical han desencadenado una serie de desencuentros “morales”, principalmente por parte de los Estados de la mayoría de los países del mundo en donde los propios gobiernos (principalmente de Estados Unidos y países Euroasiáticos) son quienes han propuesto medidas organizadas, siendo una de ellas el PMRC (Centro de Padres de Música y Recursos) que al implantar medidas, entre ellas denuncias a los líderes creativos de las bandas con el objetivo de erradicar del mercado estas temáticas e imagerías, casi mantuvieron los discos al borde de la censura por tener la mayoría de ellas contenido explícito y ofensivo (especialmente las que se estudian en esta investigación) siendo condenadas muchas de ellas a tener el logotipo como parte del contenido de la imagen de la carátula, interviniendo en el trabajo artístico del álbum. Pero a pesar de esta intervención en la carátula, en vez de implantar la idea original, la de evitar la propagación y venta de estas imágenes, se generó todo lo contrario: las personas, especialmente los adolescentes, se interesaban aún más por comprar y consumir estos productos, ya que como se manifestó al comienzo de este escrito, es más deseado y por lo tanto más demandado aquello que se prohíbe.

Caso muy cercano fue lo que vivió el grupo de Brutal Death Metal Cannibal Corpse, siendo probablemente la banda que más carátulas tiene con el logotipo “Parental Advisory: Explicit Content.” por la explicitud de las imágenes que ellas portan, ya que si bien se acercan a la realidad (en la relación de la muerte provocada, en el cuerpo como materia), la mayor parte del trabajo artístico implantado en el producto proviene de una simulación en el imaginario de la intervención violenta en el cuerpo; al fin y al cabo se reconoce en ello que no todo lo que se visualiza es totalmente realidad, sino que hay una artificialidad semántica dotada por el creador o artista gráfico de la carátula en base a su imaginación que incluso representa aquello que no podría llegar a ser real, como por ejemplo los muertos vivientes sedientos de sangre y de mórbidas acciones que en nuestra concepción actual de la vida no podría llegar a existir en este mundo, a menos que estemos en un contexto fantástico. De ahí el concepto de lo irrepresentable que cuesta que tenga cabida en nuestro lenguaje e imagen del mundo cotidiano, donde los límites de lo representable están en una constante decadencia, ya que como sabemos, el mundo del metal es siempre y constantemente un experimento: ver cuán lejos puede llegar, incluso descanonizándose temáticamente a sí misma como género, siempre en pos de que los temas a tratar por el Death Metal sean una invariable de acciones y temáticas perturbadoras que incomoden y con ello la acción de la crítica se sienta realizada. Si con todo ello Cannibal Corpse, a pesar de poseer una imagen negativa para la moralidad del Estado, siendo el mismo organismo quien le hizo el favor de darle una cabida publicitaria a partir de la masificación a través de los medios tanto del nombre del grupo como de las “intenciones” de este, gracias a Bob Dole (político estadounidense), tuvieron cifras positivas si de ventas se trata, a pesar de no estar en un sello discográfico grande. De esta forma fue como se hicieron notar en la escena como uno de los grandes males de la sociedad, pero que a Cannibal Corpse no le molestaba ni avergonzaba esa mediatización de la mala fama que el Estado hacía propaganda. Fue en este momento de fama de la temática cuando comenzaron todas las bandas a hacer lo mismo y ocurrió un fenómeno donde las semánticas de ello se fueron consumiendo a tal punto que se agotaron.

Esta manera de generar vanguardia temática, compositiva y en la imagería representacional del mundo del Death Metal, se generó por una necesidad que tiene que ver con el juego del mercado y con el consumo masivo de los temas que trata, o como se conoce dentro del Kitsch, el “consumo de los estilemas” que por su masificación se agotan en su significancia y originalidad, y que evidencialmente sea la razón por la que se forja una constante búsqueda de nuevas temáticas que implanten la crítica y el descontento generalizado por lo canónico o lo socialmente aceptado y valorado bajo la tradición. Se explica lo anterior también en el momento en que cada banda de Death Metal esta siempre en búsqueda de la novedad, forzando los límites de la música y de lo representable hacia aquello que garantice la nula copia y la facilidad de ello por otros grupos del mismo género; de ahí esta idea para muchos que el Metal, en general, es innovador y quebrantador de esquemas que, a pesar de su inalterable relación con la industria cultural, puede llegar a ser considerado como algo más que solo un producto consumible, donde incluso para algunos puede ser arte, ni más ni menos, ya que el bien, la belleza y la verdad están ahí para algunos, instalados en los discos.

Capítulo 1: Sobre el Death Metal puro y su semántica acotada en carátulas.

1.1.- Las carátulas, las letras y el estilo musical del Death Metal puro

Si es posible preguntarle a un experto en música cuál es el subgénero del Heavy Metal donde las características de “duro y pesado” encajen con más precisión, responderá con seguridad que es en el Death Metal. Si bien los rasgos anteriores pueden ser abarcados por todo el Metal para aquellos oídos no experimentados en la materia, la verdad es que fue este subgénero el que “*marcó el pináculo musical y la profundidad más revulsiva del Heavy Metal*”⁽⁷⁾ (Christe, 2005), además de apuntarse como pionero en este atrevimiento que lo dota de características “extremas”. El hecho de que sea adjudicado con este carácter es precisamente porque toda su estructura se comprende así, desde el arte gráfico de los álbumes hasta la composición lírica y musical, es decir, el material discográfico por completo asociado a lo “*más underground y agresivo del metal*”⁽⁸⁾ (Dunn, 2014) a aquello que Sam Dunn en su documental “Metal Evolution” ha denominado con ello como “metal extremo” a aquellas ramas que emergieron desde el Heavy Metal pero que fueron dotados de una amplificación de los recursos desde todos los sentidos, siendo uno de ellos el Death Metal.

Pero en esta oportunidad habrá un enfoque específico de estudiar las carátulas como carta de presentación del disco como producto, ya que si bien decimos que las características que orientan al Death Metal se engloban en semánticas “extremas” bajo recursos amplificados, no se puede dejar atrás algo tan importante como la portada de un álbum; el primer recurso en configurarse como parte primordial de la relación objeto-espectador (por la inmediatez visual) que dotado igualmente de tal carácter se establece en una concordancia inmediata con el disco, una reciprocidad de significancias y

(7) CHRISTE, I (2005) “*El sonido de la bestia: La historia del Heavy Metal*” Pág.235.

(8) McFADYEN S, DUNN S. (ptores.), DUNN S. (dir.), 2014, “*Metal Evolution*”, Min: 0:55

decodificaciones que posteriormente darán paso a una íntima vinculación del objeto en estudio y los demás elementos del disco con su espectador o consumidor. Lo anterior nos indica que, por lo tanto, la obra musical se basa en una coherencia compositiva, una conexión semántica que a pesar de poseer maneras tan distintas de transmitir un mensaje (arte gráfico del álbum, lírica y composición musical) todas ellas se direccionan hacia una cosa en particular, que en este caso en estudio es la muerte y sus posibilidades de concretarse en el cuerpo orgánico.

Para lograr comprender las carátulas en estudio primero hay que anunciar las características del Death Metal que lo diferencian de los otros subgéneros primos que emanaron junto con él desde el Heavy Metal, más específicamente desde el Thrash Metal, entre ellos el “*Grindcore, Doom Metal, primera ola de Black Metal, el Black Metal Noruego, el Metal extremo Sueco y varios más*”⁽⁹⁾ (Dunn, 2014). Hablando musicalmente todos ellos fueron “*construidos sobre el sonido del Thrash (...) incrementaron la velocidad y complejidad*”⁽¹⁰⁾ (Dunn, 2014) y con ello la variedad compositiva que dio vida a los subgéneros de este árbol genealógico del Metal. Particularmente esta velocidad y complejidad fueron los elementos que entregaron un carácter musical al Death Metal que lo dotó de un sentido y semánticas específicas, para ello, los instrumentos fueron dispuestos para ser responsables de conllevar trascendencias fundamentales en la definición de ello, incluida la técnica de la voz. Las guitarras fueron acomodadas a tonalidades bajas y a riff de una velocidad que solo la técnica y el virtuosismo pueden dar vida, el uso de guturales se hizo común para entregar la agresividad que tanto buscan reflejar y la técnica del Blast Beat en la batería fueron los recursos que dotaron al Death Metal de una personalidad particular, todo ello para provocar y conseguir aquel ritmo rápido y agresivo. A partir de estos nuevos recursos musicales y como efecto se “*elevó la calidad compositiva del metal a un nivel nuevo y brutal de profundidad melódica, proeza*

(9) McFADYEN S, DUNN S. (ptores.), DUNN S. (dir.), 2014, “*Metal Evolution*”, Min: 1:08-1:17

(10) McFADYEN S, DUNN S. (ptores.), DUNN S. (dir.), 2014, “*Metal Evolution*”, Min: 1:18-1:22

artística y habilidad técnica”⁽¹¹⁾ (Christe, 2005) manifestándose este subgénero como uno de los pioneros en quebrantar el tradicional sonido del Heavy Metal, porque “*así como el Thrash era una sustancial segunda oleada del Heavy Metal, el Death representaba una tercera etapa de la evolución del género*”⁽¹²⁾ (Christe, 2005), enunciado bajo referencia a aquellas palabras del sociólogo Keith Kahn-Harris, donde manifiesta en el documental “Metal Evolution” que el Metal Extremo, caso particular el Death Metal, fue responsable de generar vanguardia y junto a esto, transgredir al Heavy Metal y a su haber el Thrash Metal, que a partir de esto ya suelen considerarse musicalmente bajo lo tradicional en el género: “*Lo que define al metal extremo es tomar los elementos del Heavy Metal y llevarlos al extremo, al punto donde comienza a alejarse de los aspectos convencionales de la música.*”⁽¹³⁾ (Kahn-Harris, 2014) siendo esta es una constante vanguardista que el Death Metal desea como uno de los puntos a favor de su trascendencia en el mundo de la música como subgénero: desbordar los límites ha sido el lema desde su génesis.

Todos los nuevos grupos de esta reciente era del Death Metal, a mediados de los 80’, querían hacer algo distinto de lo que todos hacían: un trabajo no cuidadoso y basado en la espontaneidad salvaje de la creatividad que resultara en lo impactante. Y si de desbordes que impactan se trata, lo anterior nos introduce a explicar el porqué de la utilización de temáticas transgresoras, entre este abanico de asuntos, la que está en estudio: la muerte. Abarcando ello, debe haber una correlación del sentido que quiere transmitirse dentro del género en el disco como obra o producto musical y si por un lado, tenemos caóticos y complejos acordes materializados a través de los instrumentos y voces de ultratumba (guturales) como técnicas que reflejan la rapidez y con ello la agresividad, no hay que olvidar que aquello puede ser representado también a partir de imágenes que expresen aquel camino por el cual se optó por calificar al Death Metal. De ahí el interés en generar

(11) CHRISTE, I (2005) “*El sonido de la bestia: La historia del Heavy Metal*” Pág.236.

(12) CHRISTE, I (2005) “*El sonido de la bestia: La historia del Heavy Metal*” Pág.236.

(13) McFADYEN S, DUNN S. (ptores.), DUNN S. (dir.), 2014, “*Metal Evolution*”, Min: 4:24-4:32

cuestionamientos en cómo estas temáticas se llevan a cabo a partir de una imagen que, plasmada en una carátula, presentará la totalidad de la idea creativa de un disco y en este caso específico, la forma en que la industria del Metal afianza el carácter musical del Death Metal a partir de imágenes donde la mayoría de ellas son tan explícitas (en demostrar la muerte como tal sobre el cuerpo) que bordan lo repulsivo y por otro lado en cómo se arraiga una lírica donde la imaginación no tiene cabida, ya que lo categórico en su lenguaje no permite los dobles sentidos.

Entre las ejemplificaciones de carátulas Death Metal que se analizarán, no es posible hablar de la génesis del carácter de este subgénero si no nombramos el disco debut del grupo Death llamado “Scream Bloody Gore” (anexo 1) lanzado en 1987 y que marcaría el punto de inicio de toda una era musical, siendo aquel que definió “*más claramente la verdadera esencia de la nueva rama por primera vez*” ⁽¹⁴⁾ (Rivadavia), a pesar de que el grupo Possessed, anterior a la formación de la banda Death y pionero para algunos en relacionarse con el término Death Metal al lanzar su primer álbum “Seven Churches” en 1985, disco que llevo al Thrash Metal a otras dimensiones de brutalidad pero, a pesar de eso, fue un disco que “*representaba algo así como una transición no planificada entre thrash y death metal*” ⁽¹⁵⁾ (Rivadavia) razón por la que el título de pionero y generador consecuente de la escena del Death Metal fue otorgado a Death, a pesar de que la línea cronológica en la formación y lanzamiento del disco en cuestión le den el favor a Possessed, el estilo de este grupo puede ser debatido incluso desde sus inicios, cosa que nunca se ha puesto en duda en relación al estilo de Death y que lo llevó a ser denominado por la mayoría, tal como se citó, como el primer grupo que estableció las reales bases del Death Metal.

(14) RIVADAVIA, E (-), “*Death Biography by Eduardo Rivadavia*”, Consultado en: <https://www.allmusic.com/artist/death-mn0000228323/biography>

(15) RIVADAVIA, E (-), “*Death Biography by Eduardo Rivadavia*”, Consultado en: <https://www.allmusic.com/artist/death-mn0000228323/biography>

Bajo este contexto es pertinente analizar el disco “Scream Bloody Gore”, pero sin arraigarnos a la obviedad de la composición musical del Death Metal, puesto que lo importante de considerar aquí es la temática que pretende transmitir el grupo a través del disco. Sin embargo la carátula del álbum en estudio no tiene mucho que decirnos con respecto al tema de interés, debido a que, aunque se percibe el concepto de la muerte sin lugar a dudas, lo hace a partir de un nivel simbólico, es decir, aquel carácter universal que se le ha concedido a la calavera o al esqueleto para representar la decadencia del cuerpo reducido a lo más intrínseco luego de que la carne ya desaparece. La verdad es que no podría pensarse en una relación literal entre la explicitud de las letras de las canciones de este disco (anexo 2) y la temática plasmada en la carátula, a menos que solo los pensemos bajo un término que abarque la totalidad semántica del disco, es decir, el de la muerte como recurso en base en la negatividad y en la artificialidad superficial bajo la correlación de la agresividad representada en cada uno de los recursos creativos y compositivos que se aprecian en el Death Metal.

Evento contrario es lo que ocurre con las otras carátulas que son de interés en este trabajo; siendo evidencialmente posteriores al disco nombrado, fueron todas ellas inspiradas por este disco inicial y representante del Death Metal, influenciadas particularmente a partir de la explicitud que las letras del “Scream Bloody Gore”, pero llevadas a cabo por la totalidad del disco, es decir, que también la imagen de las carátulas cumplieron con tal requerimiento que la mayoría de las bandas de Death consideraron trascendente, la conexión semántica con la agresividad (y lo que conlleva ello), perpetuada y ejemplificada en la violenta intervención del cuerpo como sustancia orgánica y las líricas que conllevan la misma idea tal como en la imagen del álbum, pero llevadas a palabras configuradas en la explicitud del lenguaje que se asemejan de la misma forma a las imágenes; además de también poseer una composición musical basada en el Death Metal puro. Pensando en el recurso de la muerte y la agresividad que conlleva como aquella que califica acertadamente la ideología y el lema inicial de este subgénero, bajo las razones de querer quebrantar los sistemas naturalizados en la mente humana y vislumbrado en como

interviene en el acomodado sistema del cuerpo humano, cabe la oportunidad de presentar las carátulas más controversiales y que serán tema principal en esta investigación; discos tales como: “Butchered at birth” (anexo 3), “Eaten back to life” (anexo 4), “Gallery of Suicide” (anexo 5) y “Vile” (anexo 6), todas ellas del grupo Cannibal Corpse; “Leprosy ” (anexo 7) de Death que continua con el legado del primer disco del grupo (ambos grupos estadounidenses) y dentro de la escena más contemporánea del Death Metal el disco “Swarm!” (anexo 8) del grupo finlandés Torture Killer, son solo algunos de los discos más característicos del subgénero, todas ellas haciendo referencia al tema inicial del Death Metal (temática gore) y que ha trascendido como medio creativo hasta los días actuales.

Todas las carátulas anteriormente mencionadas nos ayudarán a establecer argumentos que permitirán entender y explicar la relación del hombre de estos tiempos que, acostumbrados hoy en día a presenciar actos agresivos, consumen un reflejo de aquello, pero asociado a las carátulas en cuestión. Todas ellas son solo un ejemplo de los miles de casos donde paulatinamente se logran establecer las tendencias gore en la cotidianidad de las personas gracias a su establecimiento en las masas y en una sociedad que a pesar que se escandaliza con estas imágenes, no llega a estimar que son actos muchas veces familiarizados incluso a través de los medios de comunicación masivos, por ejemplo y sin ir más lejos, la instantaneidad y la no censura que ofrece internet al momento de la adquisición de una variedad informativa de toda índole, incluso la de imágenes de una clara realidad en torno a este tema, tal como las que son citadas y representadas en el objeto de estudio, a excepción de aquel carácter irrepresentacional de algunas carátulas donde obviamente no pueden llegar a existir dentro de la cotidianidad del mundo y por lo tanto dentro de los conceptos de realidad adquiridos, de ahí aquel razonamiento donde situamos al objeto de estudio entre realidad y artificialidad: una realidad vista meramente desde su superficialidad pero de concepciones posadas en bordes mundanos y lo artificioso donde planteamos a una imaginación que trabaja desde los desbordes de lo terrenal. De lo que si estamos seguros es de la existencia real del concepto y del sentido que ha abarcado este subgénero desde sus inicios, que lo ha posicionado como un estilo que ha transgredido y

que ha perpetuado su trascendencia en el mundo de la música; la muerte y las posibilidades sobre el cuerpo de actos mortuorios es lo que sabemos que existe y, abarcado dentro de sus márgenes en la realidad, es lo que finalmente resulta en chocante e impactante.

1.2.- Imaginería principal en estudio: La muerte; acto inminente sobre el cuerpo material

Tal como se anunciaba previamente, la temática principal que englobará el sentido de estas carátulas será el de tratamientos y ambientes mortuorios, de aquellos afianzados a los pensamientos y actos más violentos y agresivos ejemplificados en las imágenes que estudiaremos; ambientes fúnebres que alcanzan el desborde en sus propios límites de su concepción y que intransigente se posa en la debilidad del cuerpo como materia, transgrediendo el sistema de ello y acercándolo cada vez más al caos y a la destrucción que finiquita la vida. Esta manera de pensar el tópico en estudio es solo una de las tantas posibilidades de entenderlo, siendo esta la más invasiva y agresiva que, a partir de terceros elementos, (ya sean personas, zombies, enfermedades, insectos, armas, etc.) tal como si fueran recogidos de la película más terrorífica, se confabularan en pos de concretar la muerte a través de la violenta intervención del cuerpo y su sistema. Lo anterior como un tópico validado donde el Death Metal ha encontrado bajo este sentido una trascendencia como subgénero y, por medio de esto, su nominación, llevándolo a un inquebrantable enlazamiento con el *underground* musical que contrasta sin lugar a duda con los modelos aceptados dentro del rubro y resultando ser por lo tanto (a pesar de ser uno de los estilos musicales más reconocidos por su destacable carácter) uno de los menos consumidos por las masas.

La baja adquisición se responde quizás por englobarse estos productos de la industria en aquello que denominábamos “extremo” o entendido también como aquella acentuación (en algunos casos realce exagerado) de todos sus recursos musicales y artísticos; una explicitud que ha dominado específicamente la imaginería de las carátulas en estudio y las líricas de las canciones, resultando esto, dentro de la conciencia y costumbres humanas,

como un producto de revuelo que confiere al cuerpo un sentido de mera sustancialidad y que contrapone absolutamente aquella naturalizada sacralidad del cuerpo por el poder político y religioso, pasando de la misma forma a través del pensamiento del hombre desde el momento de su concepción en el mundo moderno y perpetuado a través de sus días de existencia hasta su muerte. Estos poderes que han institucionalizado al hombre y su comportamiento lograron, a partir del miedo que provoca el castigo, fundamentado en leyes y deberes (tanto terrenales como divinos), que el hombre concluyera que cualquier cosa que abordara el mundo de la muerte y sus posibilidades de llevarla a cabo fueran elementos que automáticamente se clasificaran en pos de un consumo que no debía concretarse, a causa de este miedo al concepto de la muerte (desde lo religioso) y la verosimilitud de efectuar tal acto (desde lo político), aspectos que las carátulas y sus imágenes bajo ningún punto de vista han pretendido influenciar aquello como un acto natural de realización, sino que solo abarcados como una posibilidad de experiencia que el producto en cuestión ofrece bajo rasgos de superficialidad y no de absoluta realidad.

Los actos agresivos o violentos sobre el cuerpo suele ser visto para el común de las personas como algo condenable y repulsivo, de ahí la explicación del disgusto y el rechazo generado por presenciar estas carátulas, porque en ellas y en sus tópicos ven posibilidades reales de ocurrencia, comenzando primeramente por el mensaje principal en estudio que es la muerte como suceso cotidiano y por actos violentos presenciados como eventualidades del día a día, incluso a pesar de la evidente artificialidad (arte gráfico) que caracteriza a las carátulas y del desborde de las posibilidades reales de tales actos mórbidos, (como por ejemplo la presencia de figuras resucitadas de la muerte ejerciendo tales acciones) de todas formas genera el efecto de negación de muchos al consumo de tales productos gore, fundamentado esto primeramente quizás por aquel grado hedonista de las personas cuando piensan que pueden ser víctimas y protagonistas de lo que ocurre en la imagen (una posibilidad de rechazo totalmente aleatoria por lo demás), como también por aquel miedo que provoca en las personas el hecho de solo pensar en la muerte y en cómo se llevaría a cabo, esto último explicado bajo razones que bordan en el sentir

frecuente y habitual de una sociedad, una específicamente occidentalizada y establecida en parámetros conceptuales modernos que fundamentaría la manera en como entendemos la vida y con ello la muerte en este lado del mundo, bajo las riendas de una política como la que conocemos y comprendemos hoy en día que regulariza nuestra estancia provisoria en la tierra; explicado y avalado aquel condicionamiento político a partir de la irrefutable historia del hombre que ha demostrado que la naturalidad de este siempre ha sido conseguir lo que quiere a partir de la violencia y de dar muerte a quien se oponga a sus ideales y proyecciones.

Estas posibilidades de rechazo se inician y entienden a partir de un nivel lingüístico, calificadas solamente en base a este horizonte, donde el poder de la elección y de la concientización de aquello que gusta o no, de lo que es malo y lo que es bueno, es algo propiamente humano que se inicia a partir de este nivel y de su transmisión como tal de ideas basadas en los sentidos y emociones que generan gustos, pensamientos y actos guiados a prototipos unívocos para todos o para cualquiera que esté bajo esta manera de hacer sociedad, tal como Aristóteles afirma en su libro “Política” citado en el libro “Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I” de Giorgio Agamben, acerca de esta génesis social esencial: *“el lenguaje existe para manifestar lo conveniente y lo inconveniente, así como lo justo y lo injusto. Y es propio de los hombres, con respecto a los demás vivientes, el tener solo ellos el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto y de las demás cosas del mismo género, y la comunidad de estas cosas es la que constituye la casa y la ciudad.”* ⁽¹⁶⁾ (Agamben, 1998), manifestando con ello y contextualizando a un hombre que dotado de lenguaje, es sostenido bajo una existencia política que se esmera por un constante equilibrio del “vivir bien” en acuerdo y pacto planeado por una sociedad politizada con el fin de constituir aquella casa y ciudad (política) de la cual hablaba Aristóteles, donde aquella nuda vida *“a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a*

(16) AGAMBEN, G (1998) “Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I”, Pág. 17.

la vez insacristable”⁽¹⁷⁾ (Agamben, 1998) y junto a ello las ocurrencias que suceden al haber vida, (dentro de ellas la muerte y la inminente provocación sobre ella) conviven bajo las maneras en como la política maneja a partir de leyes y tabúes a esta *zoé* (o nuda vida), incluidas entre ellas, además del acto de la reproducción, las del acto de matar al otro como acto punible, pero también como acción naturalizada y arraigada en ella; “*La politización de la nuda vida es la tarea metafísica por excelencia en la cual se decide acerca de la humanidad del ser vivo hombre*”⁽¹⁸⁾ (Agamben, 1998), o como aquello que podríamos denominar también como el constante control del hombre de aquello que hace y puede llegar a hacer (especialmente aquellas que incluyan la decisión individual que opta por el destino de su semejante en pos de su deceso). Cualquier acción humana se estima por una orientación que es forjada con el objetivo de mantener aquel equilibrio de la buena convivencia, que incluye por lo demás acciones tan simples como la mera elección de consumir algo; todo en pos de que las influencias del poder estén asociadas de tal forma a la vida, que cualquier manera de llevarla a cabo da como único responsable a la politización.

1.2.1.- El Homo Sacer

Cuando nos referimos al Homo Sacer debemos pensarlo bajo su traducción, es decir, aquel hombre como ente sagrado pero desde donde ha emergido una paradoja, porque posado su cuerpo y con ello su espíritu sobre una sacralidad institucionalizada y su existencia natural politizada, ha sido destinado también a la posibilidad de darle muerte, resultando ser sentenciado como “santo y maldito” a la vez. Para ello se debe enfocar al hombre dentro de un contexto moderno si se considera sagrado, si entendemos este concepto bajo su definición actual que fue dada a partir de la transmutación arcaica de la terminología en donde “*el derecho religioso y el penal no se habían diferenciado todavía, y en el que*

(17) AGAMBEN, G (1998) “*Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I*”, Pág. 18.

(18) AGAMBEN, G (1998) “*Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I*”, Pág. 17-18.

la condena a muerte se presentaba como un sacrificio a la divinidad” ⁽¹⁹⁾ (Agamben, 1998), por lo que bajo esta trama, aquel hombre sagrado establecido en civilizaciones remotas era al cual se debía dar muerte por asuntos de ofrendar su cuerpo a las divinidades que, según plebiscito, era considerado un ser impuro y malo: *“En efecto, en la primera ley tribunicia se advierte que -si alguien mata a aquel que es sagrado por plebiscito, no será condenado homicida-. De aquí viene que se suela llamar sagrado a un hombre malo e impuro”* ⁽²⁰⁾ (Agamben, 1998); a partir de este sentido de la sacralidad notoriamente contradictoria a lo que se asume en un contexto moderno, fue que el derecho romano arcaico estableció por primera vez lo sagrado moderno a la vida humana tal como una cosa que proviene por defecto desde los contextos sacros (como la divinidad, religión y su liturgia), influenciando este concepto parte importante de la estructura y las formas de hacer vida para el ser humano y que respondería a la necesidad de establecer a esta nuda vida en una constante politización; fenómeno ligado o vinculado de alguna forma a una categoría religiosa durante el momento en que esta se presentaba en una *“desemantización que la conduce a asumir significados opuestos. (...), tal momento coincide con el nacimiento de la Antropología moderna a fines del siglo pasado, en cuyo centro están, y no por casualidad, nociones ambivalentes”* ⁽²¹⁾ (Agamben, 1998) entre ellas, las del término en cuestión (sacer); una situación del concepto que no definiría el fenómeno político-jurídico (politización de la vida) entre ellas el protagonismo religioso que se ha involucrado generalmente o la mayor parte del tiempo en el trabajo del Estado acerca de los actos del hombre, pero que establecería en parte alguna resonancia explicativa del homo sacer, aunque para entender el carácter propio de lo sagrado, se torna necesaria la desvinculación tanto política como religiosa para estimar verdaderamente las complejas relaciones de lo sagrado a lo largo de la vida del hombre.

(19) AGAMBEN, G (1998) *“Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I”*, Pág. 95.

(20) AGAMBEN, G (1998) *“Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I”*, Pág. 94.

(21) AGAMBEN, G (1998) *“Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I”*, Pág. 104.

La evolución a través de los tiempos del sentido arcaico de lo sagrado (término validado particularmente a un ser humano que esté en calidad de libertad e igualdad ante los ojos de cualquier ente, que durante tiempos clásicos era aquello validado solamente en varones) fue por la discordancia de interpretaciones -especialmente modernas- en torno a este tema, ya que como anteriormente se estipulaba, esta manera de condenar a muerte al otro en manos de su similar como acción no punible, ya fuera porque no había diferenciación entre el derecho religioso y el penal o porque figure el acto del sacrificio como algo arquetípico de lo sagrado y de lo divino, es algo que establece al homo sacer y a su sacralidad bajo una total ambivalencia, situándolo en una constante exclusión e inclusión del derecho a la vida, provocando por tanto la incomprensión y cuestionando *“en modo alguno por qué el homo sacer puede recibir la muerte de manos de cualquiera sin que esto le suponga a su autor la mácula del sacrilegio”* ⁽²²⁾ (Agamben, 1998), si de ante mano entendemos que lo propio del homo sacer es la impunidad de darle muerte y la prohibición de su sacrificio, pareciendo ambas propuestas no concordar lo suficiente, una y otra condición han sido de todas formas establecidas desde la sacralidad arcaica aquel destino del hombre entre reglas de este mundo y las divinas, de la misma forma como modernamente se ha dispuesto aquella condición del homo sacer. Si se hace referencia a una no concordancia de lo sagrado arcaico con el sentido moderno es netamente por un tema de jurisdicción, asumida según su validez bajo un momento de la historia específico como de su política arraigada durante ese momento; si la muerte al hombre sagrado era una acción impune, fue porque la ley -asumida bajo todas sus vertientes- ha considerado aquello como un acto donde las excepciones se validan dependiendo del propósito para lo cual fueron llevadas a cabo (como la impunidad de dar muerte por asuntos de divinidad y su validez a través del sacrificio humano), lo que indicaría en cierta forma una vinculación con los propósitos religiosos y su forma de establecer la vida sagrada del hombre en una sociedad politizada. Caso sumamente contrario es el destino de la vida del hombre hoy en día, efectivamente por esta jurisdicción admitida y aprobada por un poder constituyente

(22) AGAMBEN, G (1998) *“Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I”*, Pág. 96.

que en sus formas de afianzar el equilibrio del buen vivir social, ha establecido leyes que proclamen por ejemplo que todos los asesinatos queden provistos de punibilidad en cualquier tipo de contexto, sin excepciones. Es en este contexto en que el concepto de sacralidad es asumido completamente en el ser humano moderno tal como lo entendemos hoy; la imposibilidad de sacrificar o de dar muerte derechamente se asume con mayor énfasis hoy en comparación con periodos anteriores, lo que no quita eventualmente que el hombre este siempre bajo la probabilidad y posibilidad de que se le de muerte, avalado o no por las jurisdicciones el acto de matar.

Sin embargo y a pesar de la existencia de la posibilidad de dar muerte, considerado hoy en día tal acto dentro del bando de las prohibiciones o como solemos llamar tabúes, ha sido verdaderamente la forma (la del condicionamiento a través de la prohibición y con ella la respuesta al miedo a través del castigo) donde se ha logrado implantar un sentido de orden social a las vicisitudes especialmente desfavorables de la nuda vida (nuda por su desvinculación política, tal como la vida de cualquier animal). La manera en cómo trabaja el poder en relación a los comportamientos del homo sacer, se entiende también como aquella que instituye al hombre politizado entre la inclusión y la exclusión constante a dependencias de su jurisdicción, es decir que a pesar de la protección que ejerce la política sobre la vida considerándola insacrificable, de igual forma la dispone fuera de ella excluyéndola de su carácter (con esto no debemos olvidar que ser sagrado, más allá de su conocido significado, es también definición de separación o exclusión del homo sacer a las leyes divinas y profanas que lo resguardan, dado desde su origen como palabra indoeuropea). De ahí a que el homo sacer y su sacralidad sean vinculadas a un carácter ambivalente, ya que su pureza surgida desde la insacriticabilidad, está en un juego constante que llegaría a clasificar al hombre y su vida en la impureza y por lo tanto a la posibilidad de ser sentenciado a la muerte, incluso sin punibilidad; tal como cita Giorgio Agamben en su libro en referencia en este trabajo, bajo las palabras de Émile Durkheim: *“Así que lo impuro y lo puro no son géneros separados, sino dos variedades de un mismo género, que comprende todas las cosas sagradas. (...) Con lo puro se hace lo impuro y al*

revés. *La ambigüedad de lo sagrado reside en tales transformaciones*”⁽²³⁾ (Agamben, 1998), entonces bajo esta natural tergiversación de la vida del hombre, sea la razón principal por la cual se anuncia su doble exclusión tanto del derecho divino como del profano, por lo que ninguna de ellas puede llegar a evitar, a pesar de la inculcación del castigo y del miedo en base a leyes, la posibilidad de darle muerte: *“La estructura topológica configurada por esta doble excepción es la de una dúplice exclusión y una dúplice aprehensión, que ofrece algo más que una mera analogía con la excepción soberana”*⁽²⁴⁾ (Agamben, 1998); por lo tanto si nada evitaría tal acto, podemos vislumbrar también a este homo sacer estableciéndose además como un ente soberano. La soberanía asociada al homo sacer es por aquella capacidad de ambos a la exclusión, tanto una como la otra pueden optar por decisiones sin que ello involucre influencias de algo previo a ella, ni siquiera aquellas validadas como derecho profano y divino bajo un contexto particular; esencialmente las dos se posan en la excepción de cualquier cosa que las podría llegar a afectar, ya que como en la soberanía *“la ley se aplica al caso excepcional desaplicándose, retirándose de él, así también el homo sacer pertenece al dios de la insacriticabilidad y está incluido en la comunidad en la forma de la posibilidad de que se le de muerte violenta.”*⁽²⁵⁾ (Agamben, 1998), entonces el homo sacer tal como la soberanía, se incluyen o son aplicadas a su natural convicción desaplicándose de ella, resultando esto último como lo verdaderamente original de su carácter y que lo dota de una particular “libertad”. Sin embargo aquella posible desaplicación de la insacriticabilidad en el homo sacer resulta ser violento, ya que el hecho de que la probabilidad de que se le de muerte sea tan alta como la mantención de la vida protegida, es lo categóricamente violento si lo pensamos desde esa esfera en que lo natural en el homo sacer es la preservación de la vida, casi como un asunto de sobrevivencia; por lo tanto bajo esta medida, en la probabilidad casi tan habitual de dar muerte, es que ya no se debería incluso diferenciar entre sacrificio y

(23) AGAMBEN, G (1998) *“Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I”*, Pág. 101-102.

(24) AGAMBEN, G (1998) *“Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I”*, Pág. 107.

(25) AGAMBEN, G (1998) *“Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I”*, Pág. 107-108.

homicidio, ya que bajo esta circunstancia, ambas se indiferencian bajo esta constante y natural excepción, tal como el soberano lo aplica a las leyes que incluso él mismo implantó: *“Soberana es la esfera en que se puede matar sin cometer homicidio ni celebrar un sacrificio; y sagrada, es decir, expuesta a que se le de muerte, pero insacrificable, es la vida que ha quedado prendida en esta esfera”* ⁽²⁶⁾ (Agamben, 1998), por lo tanto con esto se estima que la nuda vida y su sacralidad han estado a dependencias de un poder soberano, quien ha garantizado aquello como un derecho fundamental en cualquier tipo de sentido, especialmente bajo el contexto con la cual el hombre moderno se ha familiarizado pero que, no obstante, implícitamente se envuelve con ello el poder de la muerte. Esta es la razón primordial por la cual se ha establecido como una necesidad el hecho de instaurar, tal como se anunciaba, a esta nuda vida en una politización, donde el soberano dispone bajo su libre albedrío, las conductas y actos de un hombre que se posa constantemente en sus dependencias en la manera de incluir y excluir las leyes en pos de configurar el destino de este hombre de vida sagrada pero que intrínsecamente lleva consigo la posibilidad de su deceso.

Por lo tanto, esta zona de indistinción del homo sacer entre la sacralidad, es decir insacrificable y/u homicidio punible, y la posibilidad natural del deceso que es inherente a la vida, es lo que llevó a la politización de la nuda vida y su sacralidad tal como anteriormente se estipulaba; como también se asimilaba con ello la natural condición donde el ser humano es casi anulado en la decisión de sus actos, efectivamente por su condición de hombre político establecido en una sociedad que busca el ideal de convivencia. Entonces bajo este parámetro de vida condicionada por leyes que regulan actos a través del castigo, entre ellos el acto de dar muerte, es que la naturalidad de aquello y sus posibilidades sean vistas en estos tiempos como temas de revuelo (situación que afortunadamente se da mucho menos hoy en día) y por lo demás sea considerado como uno de los actos más crueles, donde incluso se ha desclasificado como algo natural y

(26) AGAMBEN, G (1998) *“Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I”*, Pág. 109.

eventual que forma parte casi obligada de la vida. En base a esto es que no es extraño vislumbrar en las personas el hecho de asociar cierto carácter “antagónico” hacia el que consume las carátulas en cuestión y el mundo que las engloba; es muy fácil poder dar cuenta de personas que con prejuicio suelen clasificar a los gustadores de aquellas estéticas como antisociales solamente por considerar las temáticas mortuorias bajo su prohibición y como un acto que estéticamente es imposibilitado de un disfrute, efectivamente por la negatividad social que ha conllevado la muerte y las opciones de concretarla, que viene desde que el hombre y su dualidad arraigada entre cuerpo y espíritu sean considerados como sagrados (bajo su sentido moderno, pero no exento de su esencialidad en la exclusión) por una constitución particular, como en un estado y tiempos cronológicos particulares y bajo aquellos que discernen o interpelan tal carácter al ser humano en respuesta efectiva a esta condición y a momentos y lugares específicos, que a pesar de su idea de resguardo a la vida a partir de políticas particulares y sus leyes, de todas formas no pueden negar la existencia de la muerte y su impureza como antagonía a la vida y a su pura sacralidad.

1.2.2.-La muerte en Occidente y su sentido en evolución.

Luego de aquella innegable consideración de la muerte y la representación de ella como una de las temáticas estimadas por muchos entre las más influyentes y características dentro del arte, es de la misma forma preponderante en productos para las masas, particularmente las que están en estudio: las carátulas y la imaginería que porta; que materializando la muerte a través de su real objetivo (el cuerpo como cadáver y este estado como horizonte y soporte artístico y temático) ha secularizado con ello no solo el arte, sino que también los sentidos de un cuerpo arraigado a una sacralidad institucionalizada y por tanto intrínseca en la conciencia humana, donde la diversidad de formas de aniquilar el cuerpo en deceso presupone sin duda la idea de que la vida y, junto a ella, el cuerpo como sistema que la otorga, no es excluida totalmente de la muerte y, por lo tanto, de las formas de alcanzarlo, cabiendo en opciones reales o como ocurrencias verdaderas e inminentes a la vida. Esto es algo que específicamente en Occidente, como temática valorada estéticamente, ha tardado en su aceptación, ya que son materias limitadas en su conocer a causa de la sacralidad asociada al cuerpo y al espíritu y con ello al hombre como ente politizado que es “resguardado” por la ley de una muerte intencionada. Es la vida un concepto natural dentro de una sociedad y que, no obstante, niega a aceptar la inminencia de la muerte y las opciones de intervención en el cuerpo como detonante del deceso, tal como se anuncia esta negatividad de la muerte en el ensayo de Enza Scalici, citando las palabras de Pierre Chaunu, famoso historiador de las culturas: *“Al no poder expulsar a la muerte de nuestra vida, se ha decretado que es vergonzosa, que es indigna de nosotros, que debemos arrojarla de nuestra mente. La han excomulgado porque pone en crisis todas las culturas hegemónicas de nuestro tiempo. Como no han podido hacerle sitio, la han ocultado, proscrito y prohibido”* ⁽²⁷⁾ (Scalici, 2013), condición que como previamente se mencionaba, fue por causa de la involucración del derecho romano donde, más que regir a los ciudadanos establecidos en ese entonces y todo aquel quien se dispusiera dentro de

(27) SCALICI, E (2013) *“La muerte en diferentes culturas”* Pág. 4-5.

su imperio, manejaría más bien la existencia del humano a través del cuerpo, lugar donde emergen las pulsiones y aquellos actos naturales (desde la reproducción hasta el acto de matar) que tienen que ver más bien con la nuda vida que con las actitudes del hombre ya politizado, donde el derecho, que ha condicionado la voluntad del hombre y su naturaleza hasta nuestros días y con ello su cultura, lo dota de un tal conservadurismo que se ve envuelto, por lo tanto, en la necesidad de establecer a la muerte y el acto de darla como uno de los tabúes que arriesgarían el buen vivir social, dando como resultado una cultura basada en las prohibiciones por parte de la hegemonía del poder soberano.

Si particularizamos de esta manera la situación y el sentido de la muerte en la mayor parte de Occidente por este importante influjo del derecho romano, es básicamente porque al otro lado del mundo, en Oriente, la muerte es asumida de forma muy distinta, como algo natural que va dentro de la lógica consecuencia del vivir, quizás en respuesta a como es asumida la diversidad semántica y el sentido de cosas y situaciones basadas en una libertad adjudicada bajo una doctrina política particular, ya que *“El mundo oriental, rico en civilizaciones antiguas, vivía en la anarquía”* ⁽²⁸⁾ (Planeta Internacional, 1992), escenario acorde para que el tema en cuestión sea posesionado como un tema de absoluta naturalidad en este tipo de sociedad, sin pretensiones en lo negativo o lo prohibido, aquello en resguardo también a esta característica del anarquismo que defiende la libertad del individuo por encima de cualquier autoridad o ley; contexto político que evidentemente no concuerda con la forma de gobernar que tuvo el Imperio Romano explicado con anterioridad y que ha sido heredado por otros a través de los siglos en base a la rápida conquista por parte de Roma, extendida y entendida como uno de los imperios más grandes dentro de la historia de las civilizaciones humanas y, por ende, la rápida y efectiva expansión de su política y jurisdicción. En base a la gran diferencia entre estos dos mundos en torno al tema y a la política ejercida por ellas, no suele ser coincidencia entonces que, en Oriente, el arte y los artistas vinculados a esta temática reconozcan muy previamente

(28) Planeta Internacional, (1992) *“Nueva enciclopedia temática planeta”*, Historia, Pág.57

su validez estética y no tan solo de la muerte, sino que también de la forma en que el cadáver, que materializa el concepto en cuestión, entre en juego como tal y como elemento donde las posibilidades de su violenta manipulación de este material mortuorio, es decir, como sustancia, entren con vigor al arte; contexto cultural que fundamentaría que *“el grueso de estos artistas se concentra mayormente en Oriente”* ⁽²⁹⁾ (Benavente, 2005) demostrando siempre que están más adelantados a su tiempo que los occidentales, teniendo en cuenta que las temáticas de este tipo fueron aceptadas e insertadas en el arte Occidental -de la forma en como la estimamos en este trabajo- muy posteriormente y con grados de incertidumbre con respecto a su validez estética, ya que contradice mayormente con sus ideales sociales y culturales (específicamente en EE.UU, Dinamarca, Alemania, México, incluso en Chile). Sin embargo, desde otro punto de vista, fue el momento en que el cuerpo, específicamente en Occidente, ha podido desvincularse de la sacralidad, solamente y por gracia a que *“Ciertamente es inherente a la condición humana el encanto de la transgresión catalizada en el arte. Desde los antiguos ritos paganos y las fiestas orgiásticas medievales hasta las expresiones plásticas modernas, el individuo ha ingresado al terreno de lo prohibido a través del arte”* ⁽³⁰⁾ (Benavente, 2005) consumando por tanto a través de ello, el atrevimiento de seguir desbordando los límites del arte canonizado, en pos de que nuevas materias (incluso las que transgreden) complementen y trasciendan las eventualidades del hombre, que desde su implantación en este universo ha pretendido siempre manifestarlas por medio de la interacción con la naturaleza y de los elementos que esta ofrece, es decir, el arte como impulsador principal de la liberación temática que debe y puede dar a conocer.

Tal como se presentaba la idea de un arte de personalidad innovadora, que fuera partícipe en la posibilidad de tratar temas antes inimaginables (como la inminencia de la muerte

(29) BENAVENTE, C (2005) *“La rebelión contra el cuerpo: Acerca de la introducción del cadáver en las prácticas artísticas contemporáneas”* Pág. 3

(30) BENAVENTE, C (2005) *“La rebelión contra el cuerpo: Acerca de la introducción del cadáver en las prácticas artísticas contemporáneas”* Pág. 7

manifestada explícitamente en la violenta intervención del cuerpo material), fue lo que probablemente estableció al concepto en cuestión, particularmente en Occidente, a considerarse fuera de su posición en la prohibición y pasar a suponerse dentro de la invención estética y artística, principalmente en lo que respecta el consumo de una obra o producto artístico de esta índole. El arte y sus manifestaciones fueron el camino por el cual el hombre, principalmente occidental, encontró la opción de exteriorizar y de optar libremente por temáticas como las que se tratan en este trabajo y que los creativos de las portadas de los álbumes dieron cuenta de ello al utilizar tales tópicos, dentro del Death Metal, como recursos que lograran la crítica o el interés del hombre por estrecharse con aquellas cosas que para su cultura son consideradas dentro de los tabúes, en pos de mostrarse siempre en desacuerdo con el modelo de sociedad en la cual el hombre occidental y moderno fue sentenciado a nacer. El hecho de querer tener cierto vínculo, aunque sea algunas veces artificioso, con asuntos que caen en el común de las personas dentro del revuelo, de repente va más allá que por causas de un interés basado en la prohibición, sino que también por una familiarización, en este caso de la muerte y su violencia, que ha ido en crecimiento especialmente durante los últimos años y que permitiría esta aclimatación del tema en la posibilidad de asumirla bajo una diversidad de sentidos, tanto positivos como negativos, entre ellas los que se asocian como una consecuencia natural de la vida, dotado a partir del pensamiento heredado desde el mundo Oriental. En ese sentido el arte ha permitido que el significado de la muerte y la representación que se hace de ella, últimamente mucho más desbordada y transgresora, se concrete direccionando sus pasos hacia la libertad en todos sus sentidos (no solo en una basada en lo no permitido), vislumbrado aquello en como las relaciones de aceptación entre el consumidor con esta clase de imágenes se hacen cada día más habituales y cotidianas.

Esta consideración a la existencia fundamental del arte como medio por el cual se logró promover y estimular la permanencia a través del tiempo de temas de revuelo, como el promovido por las carátulas de Death Metal en este trabajo, indica sin lugar a dudas que

no solo se mantiene en evolución las prácticas artísticas, sino que además los conceptos que le dan forma a estas prácticas progresan hacia diversidades de concepciones, donde la infinitud de sentidos (que hoy en día van más allá de lo institucionalizado y, por lo tanto, de lo prohibido), demuestran una vez más la legitimidad estética en el arte de una muerte asociada netamente al cuerpo y al resultado cadavérico de ella, que a pesar de su estado inanimado, es de todas formas manipulado violentamente como mera sustancia sin vida, logrando así perpetuar la transgresión temática que da lugar a un sinnúmero de cuestionamientos y críticas por parte de quienes ven en estos productos musicales o artísticos elementos de la cultura que materializan sus desacuerdos acerca de las bases en las cuales se posan la sociedad y el hombre politizado. Por otro lado, estos productos o elementos con que materializan su desacuerdo aquellos que ven en el Death Metal tal posibilidad, no son menores en cuanto a número y, por tanto, a probabilidad de influencia, si acordamos enfáticamente que esencialmente son productos masificados y por tanto de fácil adquisición tanto del mensaje como de la imagería que definen el estilo de este subgénero en estudio y que cada día tiene más adeptos y potenciales consumidores que consideran en tales productos musicales de la cultura como también del mercado, una instancia donde optar por demostrar su descontento y sentir a través de ello que poseen una forma de manifestación libre en donde encontrar su identidad e intereses; afinidad a estas estéticas que habitualmente son consumidas en pos de la liberación e innovación que tanto se busca en una sociedad establecida en tabúes.

Capítulo 2: Estilemas de las vanguardias en las Artes Visuales: elementos y recursos estéticamente “homenajeados” por el Death Metal puro en sus carátulas.

La muerte ha sido un tema presente en las Artes Visuales desde la existencia del hombre y desde que ha tomado concientización de lo que significa aquello en su cotidianidad; muchos lo reciben con aceptación y otros con negación respecto a su inevitable presencia en la vida. Sin embargo, y a pesar de opiniones opuestas y diversas con respecto a la presencia de la muerte, para la mayoría suele ser significativo poder transmitir esta temática, no tan solo a partir del lenguaje verbal, sino que también a través de lo extralingüístico, es decir, manifestaciones artísticas de diversa índole, siendo el significativo protagonista la pintura, en lo que respecta a la representación visual de esta temática tan ampliamente abordada. Sin embargo, el deceso de la vida en las Artes Visuales ha demostrado muy poco su devastadora presencia, ya que se ha esmerado en perpetuar el cuerpo, incluso una vez muerto, en la infinitud del tiempo que la representación le otorga sobre una obra que probablemente se mantenga durante los siglos y que generaciones posteriores a ella den cuenta de la presencia netamente a través del cuerpo, estando o no muerto. Ya aquella inmortalización, dotada al cuerpo principalmente, como quien porta la verdadera existencia y esencia de quien haya sido, en parte se ha esfumado para dar paso a una nueva forma de manifestar la acción real de la muerte sobre el cuerpo, tal como un desestabilizador que hace colapsar un sistema; una forma de presenciar lo mortuorio como quien violentamente se interpone en la sustancialidad del cuerpo, dando al caos disposición y soltura para terminar con el método que mantenía la vida. Pero más que dar protagonismo a la muerte en sí, es más preciso acordar una relevancia hacia las formas de concretar el deceso, que va desde la natural descomposición, hasta el infligir daño a causa de un tercer elemento o por una enfermedad degenerativa, todas ellas actuando desde un nivel totalmente físico o como se decía, desde la mera materialidad que caracteriza a la carne.

Esta manera de vislumbrar a la muerte en el arte netamente desde su interacción con el

cuerpo orgánico es la temática más importante en lo que respecta al sentido innovador, como también la más transgresora dentro de lo que en su tiempo se esperaba de una obra; verdaderamente se estimaba que el artista tomara un camino más academicista y que, por tanto, no perdiera su oficialidad como obra de valores estéticos admitidos en el mundo artístico. El modo en que se involucró esta forma de presenciar el cuerpo fuera de su “sistema” y alejado de su orden vital --como temática validada estéticamente entre los primeros artistas que plasmaron en sus obras tal condición del cuerpo-- dio mucho que hablar especialmente entre mediados y finales del siglo XVII y principios del XVIII, ya que el sentido academicista en el arte (asumido aquí más como calificativo que como tendencia surgida en el siglo XIX) principalmente busca que la obra cumpla con ciertos requisitos que evidentemente no tienen que ver con el tema en cuestión, sino que incluso esta forma de revolución y, por qué no, de rebeldía a nivel temático en las obras fueron actitudes consideradas antiacadémicas por no cumplir con aquella cuota de conservadurismo, en relación a que su principal exigencia era perfeccionar, por sobre todo, más la técnica que la trascendencia de la originalidad y la particularidad puesta por el artista en su obra. Por otro lado, esta manera de percibir en el cuerpo la posibilidad de su destrucción es una ocurrencia que se estrecha con demasía en la realidad, contexto contrario a lo que la mayoría de los artistas durante esos siglos pretendían transmitir para pertenecer a lo tradicional y, con ello, a los cánones establecidos, de esta manera el artista promedio durante estos siglos *“busca la representación de verdades eternas que evocan las formas platónicas. En la práctica esto significa la simplificación y generalización de las formas apartándose de las imperfecciones y singularidades del realismo naturalista”*⁽³¹⁾ (Lasso, 2017) y con ello por supuesto se involucran en este realismo los aspectos más desagradables, como el que, sin ir más lejos, está acá en estudio.

Entonces, a partir de esta revolución temática, solo algunos artistas se atrevieron a plasmar

(31) LASSO, S (2017) *“Arte académico: Qué es y características” Definición de academicismo y sus rasgos más distintivos*. Consultado en: <https://www.aboutespanol.com/arte-academico-que-es-y-caracteristicas-180214>.

en sus obras el carácter de la innovación semántica en relación a la muerte violenta y al cuerpo como su mártir, considerando sobre todo que la libertad en estos aspectos fue mucho más restringida e incluso mal vista durante esos siglos en el mundo del arte donde recién se ha pretendido establecer instancias para la crítica y la duda con la aparición de la filosofía Cartesiana y con la propagación y ramificación de tales intereses a otras materias como la ciencia, “*que se desarrolla rápidamente y ofrece una nueva visión de la realidad, en parte gracias al perfeccionamiento de los instrumentos científicos*” ⁽³²⁾ (Planeta Internacional, 1992) induciendo con esto “*a los artistas a ofrecer una visión más compleja del mundo circundante*” ⁽³³⁾ (Planeta Internacional, 1992) siendo aquello el contexto social favorable para instaurar al arte y a las obras, más que en vanguardia, en una identidad propia que determinamos como estilo, expresado en este caso particular en la osadía de artistas influenciados por este entorno social y cultural de querer reformar aquella singularidad de la figura humana que es posada netamente bajo una sola perspectiva: en su perpetuación intacta e infinita del cuerpo como sistema inquebrantable; una alteración del cuerpo, especialmente humano, que se dio a partir de “*la fascinación por la realidad de la carne con todas sus imperfecciones*” ⁽³⁴⁾ (Planeta Internacional, 1992) si consideramos que dentro de sus defectos se contempla la fragilidad y vulnerabilidad intrínseca de intervención.

Indudablemente fue que a partir del carácter vanguardista que influenciaba el ambiente de ese entonces, establece a estas obras transgresoras dentro de un estilo particular o en una cualidad propia que quizás no tenga que ver con la técnica pictórica, pero si con la temática en cuestión, que se hizo más recurrente entre los artistas, muchas veces con el objetivo de provocar y desafiar negativamente los valores y modelos existentes aprobados en lo tradicionalista y el recatamiento. La forma de hacer frente a lo canónico se establece particularmente durante esta época, según y a partir de los intereses temáticos que el artista

(32) Planeta Internacional (1992) “*Nueva enciclopedia temática planeta*”, Arte y Filosofía, Pág.46.

(33) Planeta Internacional (1992) “*Nueva enciclopedia temática planeta*”, Arte y Filosofía, Pág.46.

(34) Planeta Internacional (1992) “*Nueva enciclopedia temática planeta*”, Arte y Filosofía, Pág.125.

consideraba como los apropiados para realzar tal acción, entonces bajo esta viabilidad se puede admitir que tanto la actitud como los propósitos que llevaron a ocupar el sentido del cuerpo como sustancia devastada por la acción de algo o alguien, fueron los mismos que llevaron a los integrantes de los grupos Death Metal en estudio, como al artista detrás de estas carátulas, a utilizarlos también y a saber conscientemente que antes de ellos hubieron otros que encontraron en estos tópicos la manera de generar crítica y cuestionamientos, pero no solo bajo parámetros negativos en el sentido de erradicar tales ideas, sino que forjando tal detracción en pos de la obtención de otros tipos de conocimientos y la ampliación en este sentido de las posibilidades de que el hombre extienda semánticamente la realidad; esto como una cualidad asumida por los gustadores del metal en general, pero que fue radicada principalmente a los pensamientos de los seguidores del Thrash, siendo -tal como anteriormente se definía- el antecesor directo del Death Metal y por tanto heredero de los intereses que lo han definido como género: *“los gustos extra-musicales tienen relación directa al grado de compromiso del joven con el Thrash, lo que le permite ampliar su conocimiento hacia nuevas áreas del conocimiento”* ⁽³⁵⁾ (Sánchez, 2005) así la pluralidad de los sentidos y el asumir complejamente el mundo es lo que, desde este momento artístico, ha mantenido al hombre y a estos tópicos en una afinidad de complicidad en contra de lo canonizado que imposibilita la evolución del conocimiento y, por tanto, en este caso, las contingencias dentro del arte y sus innumerables expresiones.

Si con lo anterior distinguimos por tanto rasgos o tendencias que particularizaron el carácter temático del arte de aquella época, hablamos por tanto de un estilo particular o *estilema*, entendido esto como aquellos elementos que conforman una estructura y a partir de esta constitución, la particularidad de su cualidad. Estos estilemas, reconocidos primeramente en las obras aquí estimadas e identificadas luego en las carátulas, han

(35) SÁNCHEZ, M (2007) *“Thrash Metal: del sonido al contenido: Origen y gestión de una contracultura”* Pág. 101.

constituido sus rasgos quizás o necesariamente, en base a esta predisposición del hombre a la duda y a la negación constante de perfiles anteriores por mantener ideales obsoletos, siendo estas ocurrencias las que caracterizarían en mayor parte a la historia de la humanidad si de reformas sociales se trata y que el arte ha transmitido fehacientemente con sus métodos el sentido de tales contextos, generando así, por tanto, estilos particulares; para ello han utilizado recursos que manifiesten contrariamente lo que la moda o el patrón determinado de configuración univoca de hacer arte estimen en validez, una actitud que sin dudas ayuda a encaminar una cualidad o rasgo específico. Dentro de los rasgos posibilitados como estilema en las obras y en las carátulas, se estima la forma en como la figura humana, a pesar de estar siempre dispuesta en el consiente humano como forma unificada con la que cotidianamente la relacionamos, ha pasado a arraigarse a la posibilidad de visualizarla desde lo destructivo, concibiendo esto como una ocurrencia natural y además como un rasgo estético validado; temática que primeramente fue abordada por algunos artistas durante esos siglos de atrevimiento artístico y que posteriormente los creativos de las portadas en estudio vislumbraron en esto la opción de que el producto porte este sentido crítico a partir de la utilización de un tópico de revuelo. De esta forma se puede decir que las carátulas evidentemente heredaron no tan solo el carácter crítico asumido por los artistas al trasladar tal intención a sus obras con elementos específicos para ello, sino que las adquirieron además como temáticas validadas, siendo el tópico en estudio el principal componente estético transgresor que se afianza con la construcción crítica emitida como mensaje.

Además de esta validación tópica donde el cuerpo se dispone en estado de fragmentación y ello bajo posibilidades en la realidad, hay otras características que dan un potencial semántico a las carátulas en estudio y a esta manera de visualizar la figura humana. Una de ellas proviene del Gótico del siglo XVIII, donde el *“gusto dieciochesco de lo funeral y lo macabro, se consideran con frecuencia fenómenos románticos o prerrománticos, que parecen corresponder a un cambio de sensibilidad en el siglo XVIII”* ⁽³⁶⁾ (Glendinning, 2006); una sensibilidad arraigada en pos de no considerar solamente al raciocinio desde

donde generar ideas acertadas, sino que también hay una importante consideración - aunque muchas veces fue despreciada por parte de los ilustrados al carecer de empirismo- a la imaginación o al subconsciente quienes “*dan lugar preferente a los temas subversivos, sean sexuales, anti-jerárquicos, anticlericales, o simplemente irracionales*”⁽³⁷⁾ (Glendinning, 2006) situación que llevó a la literatura gótica, dotada de mensajes cargados de horror, a representar algo más que la realidad: al pensamiento humano y su dualidad entre razonamiento e irracionalidad, es decir: el hombre y su mente posadas tanto en contextos históricos y culturales donde acontecen las cosas más mórbidas presenciadas en el mundo cotidiano y sus civilizaciones y, por tanto, escenarios de la vida real, como también y por otro lado (pero que no dejan de relacionarse) las ocurrencias del mismo carácter pero bajo un nivel donde solo pueden existir en la imaginación, ya que es un parámetro donde se posibilita el desbordar la realidad y en donde mantienen protagonismo las tendencias librepensadoras, situación semántica muy importante dentro de la conformación del Gótico como género y como lenguaje que transgrede, tal como las carátulas y la temática de las obras en estudio, pero en este caso a la vinculación obligada del conocimiento únicamente bajo la razón. De esta manera es pensado el fenómeno gótico, constituido “*desde un punto de vista histórico y/o psicológico que atiende a los rasgos culturales y sociales de un determinado momento (...) o, por otro lado, tiene en cuenta los miedos reprimidos de un individuo o un colectivo y la manera en la que estos se reflejan en el texto escrito*”⁽³⁸⁾ (Ordiz, 2014) todo ello para generar relatos entre la ficción y la realidad que se asumen de la misma manera en la conformación del objeto de interés en este trabajo y los recursos que utiliza para este objetivo.

(36) GLENDINNING, N (2006) “*Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII*” Pág. 101.

(37) GLENDINNING, N (2006) “*Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII*” Pág. 101.

(38) ORDIZ, I (2014) “*Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*” Pág. 18.

Por tanto, en referencia a todos aquellos elementos y rasgos antes mencionados, que tienen como finalidad configurar características distintivas que fundamentalmente buscan la transgresión, sobre todo de aquellos ideales resguardados bajo lo apropiado o canónico, especialmente pero no necesariamente en una sociedad occidental, es que se torna necesario poder asociar todos los componentes aquí relacionados bajo un solo concepto, el de la fealdad; surgido su concepto y sentido esencialmente a partir de una época y culturas específicas, pero que no obstante siempre trae consigo una estandarización o modelo de su dirección semántica, un concepto totalmente establecido bajo un patrón estable y que la sociedad así acepta. En este sentido casi unívoco de lo feo que reside generalmente en la idea tradicionalista, a modo de oposición y por tanto como infractor de aquellas proporciones asociadas bajo el concepto de belleza que, tal como se anunciaba, se validan y aceptan por una sociedad también a causa de un patrón o modelos estandarizados, ambos son asumidos de todas formas a un origen en común, dado a partir de la necesidad de modelizar para generar así un juicio universal, carácter que no necesariamente desprendería la subjetivación al momento de analizar sobre si algo es feo o bello. Pero si asociamos a la fealdad necesariamente como un rasgo fundamental dentro de la temática en estudio, radica en la diferenciación que el hombre asume al momento de presenciar algo tanto bello como feo; lo bello cuando contempla el carácter natural o dentro de los ideales más cotidianos posibles de una cosa, es decir, sus formas, proporciones, estructuras y reglas, asumidas bajo la correcta e íntegra manera en *“que una cosa (ya sea un cuerpo humano, un árbol, una vasija) había de presentar todas las características que su forma debía haber impuesto en la materia”*⁽³⁹⁾ (Eco, 2007), es decir que mientras las cosas se presenten dentro de la medida o como imagen y forma cotidianizada, se estiman como perfectas y por tanto bellas; sentido contrario ocurre cuando el ser humano visualiza en las cosas “cotidianas” un rasgo o *“señal y síntoma de degeneración... Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga (...) sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución, de la descomposición... todo esto*

(39) ECO, U (2007) *“Historia de la fealdad”* a cargo de Umberto Eco, Pág. 15

provoca una reacción idéntica, el juicio de valor feo”⁽⁴⁰⁾ (Eco, 2007), por tanto, si el hombre se contempla a sí mismo como medida de la perfección, a partir de la natural relación que tiene consigo mismo en la manera de ver y contemplar su cuerpo, la decadencia de él y su imagen se consideran en lo “antinatural” y, por ende, como algo propicio en la categorización de la fealdad. Por eso esta forma en la que la figura humana se implanta en los soportes artísticos fuera de su natural visualización, en este caso como objeto o mera sustancia y, sumado a esto, su forma o materialidad fragmentada, intervenida y violentada su sacralidad y su sistema que lo dota de vitalidad, han instituido tal estado del cuerpo bajo los conceptos de fealdad aquí establecidos, estimados en las carátulas tanto como un concepto universalizado como un estilema donde la figura humana y su eventual deformidad o decadencia de su orden corporal se han establecido dentro de un esquema semántico social y, por tanto, como elemento conceptual y temático admitido dentro de la representación de la figura humana tal como las carátulas lo implantan en sus productos musicales.

Las carátulas y su temática es posible asociarlas además al concepto de lo apocalíptico y lo post apocalíptico, entendidos desde su terminología en relación al concepto de *revelación*, considerándolo como estilema o rasgo pero a un nivel contextual, en donde los elementos que componen las carátulas y con ello el mensaje transmitido a través de las vicisitudes del cuerpo invadido de acciones violentas, son posadas dentro de un ambiente o escenografía donde todo es incierto, donde todo colapsa, se altera, se desborda y a su causa la constancia incansable de la elaboración de los sentidos toma protagonismo. El carácter naturalmente catastrófico estimado en lo apocalíptico admite entonces una situación post apocalíptica al momento de intentar explicar bajo infinitudes de semánticas la “cotidianidad” ruinoso de aquel mundo donde nada es lo que fue; la permanencia casi constante de respuestas o *revelaciones* a causa de la destrucción de lo conocido en un nivel tanto físico y a su devenir en lo semántico, entre ellas la del cuerpo, han afianzado tal

(40) ECO, U (2007) “*Historia de la fealdad*” a cargo de Umberto Eco, Pág. 15

contexto ambiental como un rasgo muy utilizado últimamente, ya que “*se impone culturalmente una consideración cada vez más narrativa sobre el devenir humano en la modernidad*” ⁽⁴¹⁾ (Rojas, 2014), situando aquella finitud del mundo y su representación estipulada por medio de la catástrofe del paisaje, junto con la inmersión de un tiempo desacertado en aquel espacio y la problematización por sobre todo del cuerpo permanecido en aquellos tiempos y lugares post-apocalípticos, en una posibilidad casi natural y obvia que sobreviene como consecuencia de la formación del hombre en una sociedad modernizada y las derivaciones de este estilo de vida que encaminan a la autodestrucción de un mundo que ya está familiarizado y, en cierta forma, dominado por la devastación y la violencia. Varios elementos o recursos en las carátulas se asumen en lo apocalíptico, así como muchas novelas y su fabricación argumentativa han hecho propicio el mismo contexto destructivo asumiéndolo como un rasgo identitario y de manera general en la mayoría de los productos culturales que últimamente ven en el caos una respuesta que acapara las consecuencias de la vida moderna y ello como pretexto para su uso dentro de las estipulaciones temáticas y estéticas de cualquier dispositivo artístico; el desconcierto y la confusión de los sentidos del hombre para con el mundo donde habita, se han formulado como una “*solución narrativa prescrita para una época en que reina el mal*” ⁽⁴²⁾ (Rojas, 2014) tal como si resultara ser el único camino, respuesta o visión preliminar de donde deparará el mundo moderno en un futuro, semejante a las posibilidades de opciones que nos recuerda el mundo post-apocalíptico, obligándonos a interpretar semánticamente pero de manera pesimista, aquel nuevo mundo arraigado a la imprecisión. Todos aquellos productos u obras artísticas donde promueven los rasgos, las actitudes específicas o los estilemas anteriormente mencionados, están sujetos a dependencias de las particulares intenciones para las cuales fueron creadas. Caso particular son las carátulas, que con su disposición frente a la industria musical y a la industria artística en general, se ha particularizado el propósito de proyectar su sentido a través de mensajes

(41) ROJAS, S (2014) “*Poética del apocalipsis: La leyenda de los soles, de Homero Aridjis*” Pág. 2

(42) ROJAS, S (2014) “*Poética del apocalipsis: La leyenda de los soles, de Homero Aridjis*” Pág. 2

acordados para su masificación y por tanto a miras de su efectiva comercialización. Este es un diseño que dota a la carátula y su mensaje a ser un elemento cultural conocido por todos y por cualquiera que de alguna u otra forma se involucra y se inmersa en una sociedad que, de manera fundamental, el consumo de imágenes sea algo habitual, siendo esto no lo únicamente esencial. La industrialización y con ello la insaciable adquisición de estas estéticas que conllevan a la reproductibilidad de las imágenes de interés en este estudio para luego ser masificadas bajo una diversidad de soportes, donde se destaca hoy en día entre todas ellas el medio cibernético, han provisto al mensaje transmitido por estos productos musicales contemporáneos de características que beneficien su efectiva transmisión y recepción, para ello el acomodamiento del lenguaje y de los signos utilizados, como también los rasgos o estilemas identificados, deben ser específicamente vinculados a lo Kitsch y a su inminente consecuencia del agotamiento de los recursos lingüísticos y de los signos representados por esta entrega a su casi único interés del efectivo consumo y posterior comercialización; agotamiento semántico y consumación de los sentidos que se visualiza también en lo apocalíptico y, a su vez, perpetuado en lo post-apocalíptico, sin embargo, el primero bajo factores valorados por su consustancialidad en el carácter Kitsch y lo último propiamente en posibilidades imaginativas que vienen de la mano con el pasar y persistencia de la vida moderna en la destrucción, en la violencia conforme intervención y como opción de transgredir en lo acostumbrado y, además, junto a ellos, la posterioridad de la existencia y la inminencia del devenir del caos, se han considerado como respuesta, eventualmente la única, del pasar de la humanidad en un futuro que probablemente no se aleja con demasía a las posibilidades y al tiempo aquí determinados.

2.1 En el Barroco, Romanticismo y en lo Contemporáneo (Rembrandt, Goya, Géricault, Joel-Peter Witkin)

“El buey desollado” (anexo 9) de Rembrandt van Rijn, “Saturno devorando a un hijo” (anexo 10) o “Los desastres de la guerra N° 39: Grande hazaña! Con muertos!” (anexo 11) de Francisco de Goya, “La cabeza de un hombre guillotinado” (anexo 12) o “Partes anatómicas” (anexo 13) de Théodore Géricault y prácticamente la totalidad del trabajo fotográfico de Joel-Peter Witkin, con especial énfasis a su obra llamada “El beso” (anexo 14) por ser utilizada como imagen en la carátula del disco llamado “Been Caught Buttering” (anexo 15) del grupo Death Metal “Pungent Stench”, se han estimado como obras maestras incorporadas dentro del legítimo legado que las Artes Visuales, y con ello sus componentes, rasgos y motivaciones se disponen hacia una entrega estética y formal de sus facciones o elementos compositivos que las caracterizan, con anhelos a su utilización como recursos viabilizados en y hacia cualquier forma de expresión que sea capaz de heredar la manera de prevalecer y mantener aquello denominado “experiencia estética” en un trabajo artístico; experiencia que en estas obras se asume bajo el alero de un término que comprende su idea compositiva, aunque no la totalidad del principal sentido de su existencia como obra, pero que de todas maneras generalizaría sus tópicos a partir de la representatividad de las formas en cada una de ellas; este término es la muerte y con ella su indiscutible proceder sobre el cuerpo como algo inminente en su sustancialidad, derrocando con tal situación destructiva la vida y, con ello, la existencia.

Bajo la anterior perspectiva se habilitan las obras nombradas anteriormente como ejemplares notables y precisos en la Historia del Arte en relación al uso temático, las características y elementos compositivos que comparte y que singularmente las carátulas aquí en estudio han aceptado con brazos abiertos ser portadores de estas experiencias estéticas, como también el hecho de recepcionar la heredad de esta particular representación de la figura humana y, escasamente la animal, bajo un cuerpo plenamente sustancial corrompido, llevando a una estimación del hombre como mera carne luego de su intervención y posterior muerte, es decir, como objeto y no sujeto. Con esto se puede

aceptar, por tanto, a estas portadas discográficas como herederos contemporáneos de aquellos recursos que lograron manifestar en su época una actitud transgresora a partir de temáticas que recuerdan lo categórico de la realidad humana, entre ellas, la muerte y su presencia destructiva en el cuerpo, logrando así a partir de su posicionamiento a través de los siglos como tópico validado y contraventor, hacia una transmisión viabilizada de estas imagerías por medio de soportes musicales destinados a las masas, que dotados de lírica, imagen y melodías, se han reunido y asumido todos ellos bajo dependencias de lo extremo; término que resume el carácter del género musical de interés y que ha viabilizado considerar la representación quebrantadora concedida a la figura humana como uno de los elementos más identitarios que aportan semánticamente la consideración extrema al Death Metal puro y a sus productos musicales y derivados. Con lo anterior, tanto en los cuadros como en las carátulas, y en la mente de sus respectivos creadores, han previsto al cuerpo material violentamente intervenido como un recurso valorizado y aceptado compositivamente y apreciado por otro lado en su particularidad e innovación en lo que respecta lo temático, porque aunque sea esto comprendido dentro de las opresiones acostumbradas en una sociedad, se fundan de igual forma como medios semánticos solidarios en el enriquecimiento artístico y favorables para ello en su estimación como alternativa tónica; carácter que muchos artistas se esmeraron en plasmar en pos de perpetuar el concepto de humanidad y sus vicisitudes en la realidad.

Se reconoce que las obras con este tipo de imagería prácticamente no fueron cotizadas ni solicitadas por los consumidores de arte de aquella época, explicado bajo causas que negaron el consumo de estos mensajes y, con ello, su sentido como obra alejada de las pretensiones tradicionalistas por parte de la academia y su influencia sobre los espectadores. La principal razón tiene que ver con los intereses y las exigencias que los burgueses esperaban presenciar en una obra artística, siendo, por lo demás, muy coincidente con las exigencias de la academia, de ahí a que su categorización en torno a lo que consideraban como arte y los tópicos presuntamente acordados para la época, vinculados al deseo de presenciar estéticas canonizadas en lo bello, claramente no fueron

compartidos en su totalidad por los artistas aquí citados que, siendo incongruentes a su tiempo, decidieron asentar en sus trabajos intereses propios posibilitándolos con alternativas desde donde generar nuevos conocimientos, situaciones y contextos oportunos a favor de incrementar la esfera artística hacia una necesidad fundamental del fortalecimiento a la crítica. Detracciones y cuestionamientos en las prácticas artísticas que tomaron forma a partir de la representación de hechos o acontecimientos asociados a la vida real y cotidiana, en especial aquellas de revuelo y que improbablemente se pudieran establecer como tópico dominante a causa de la definida inclinación burguesa por temáticas y representaciones canonizadas en lo bello según el contexto habituado y que trajo por consecuencia el desprecio y la no valoración de lo caótico por problematizar lo estéticamente acomodado. De todas formas, estas representaciones y tópicos se hicieron cada vez más habituales en su uso, tal como hicieron los artistas de las obras aquí citadas cuando revelaron explícitamente en sus telas el destino que le depara al cuerpo y a su sustancialidad defectuosa en fragilidad y, por tanto, en mortalidad bajo escenarios no favorables que arriesgan la continuidad del orden corporal y la vida; situaciones o estados del cuerpo que no solían (y mayormente aún no suelen) estar naturalizadas dentro de la conciencia social ni, por tanto, en la cultural, manifestando así la similitud del destino que le deparó a estos cuadros y a estos productos de la cultura musical *underground* bajo causas que van desde el recelo y prejuicio social que produce estas escenas o ambientes y por considerárselas un producto casi impenetrable respecto al consumo de estos estados del cuerpo, imposibilitando en gran manera la aprobación y validación desde los espectadores. Una situación que sin embargo se ha revertido muy a largo plazo a causa de esta inclinación crítica que se asume a partir del siglo XVII y que ha abastecido diversificaciones de materias a mentes deseosas de conocimiento y condescendientes al cuestionamiento del mundo y a sus concepciones de la realidad, siendo algunas de ellas direccionadas hacia temas como el asumido concretamente en este estudio y que palabras del sociólogo Keith Kahn-Harris así concretan, en relación al interés y al vínculo humano por tal *“fascinación con las posibilidades de la mente y el cuerpo (...) un deseo casi obsesivo de explorar aquello que es peligroso, que da miedo, aquello que apunta hacia el*

tormento sin sentido. Un deleite de explorar el cuerpo por medio de destruirlo, cortarlo, mutilarlo. Es un deseo primordial que todos tenemos”⁽⁴³⁾ (McFadyen, Dunn, 2005) y que los cuadros y carátulas en cuestión entregan efectivamente por medio de elementos estéticos vinculados a lo destructivo en la formalidad del cuerpo, comprendiendo de ante mano la importancia que implica la transgresión a la imagen humana en acuerdo a su utilización como elemento compositivo recurrente en imagerías de obras de arte, posibilitando así que las valoraciones tópicas y compositivas en lo estético se amplíen considerablemente, sobre todo en lo que respecta al cuerpo a partir del interés asociado a las posibilidades u opciones que compromete la realidad en ella, y a su devenir, la multiplicidad de pensamientos surgidos en base al razonamiento y lo propiamente imaginativo que, emanadas entre objetivaciones y subjetivaciones, intentan explicar y sentir concienzudamente de alguna manera, el mundo que el hombre, sensible a sus sentidos y a su posterior decodificación en su mente, habita.

De esta forma las conjeturas y lo empírico de aquellos sucesos o fenómenos que ocurren en el mundo verídico y la manera en que la mente consciente del hombre se sitúa naturalmente en una permanencia interpretativa al tiempo que decodifica su entorno, se unen para posibilitar aquel desciframiento en favor no tan solo de la extensión de los recursos artísticos y, con ello, el incremento del abarcamiento temático y compositivo, también, por otro lado, se ha prevalecido el sumergimiento al conocimiento y a la diversidad semántica que exige si se quiere pensar el mundo desde cualquiera de sus aristas, incluso aquellas situaciones que no pertenecen a él por inviables en la realidad conocida. Esta búsqueda de enriquecimiento cognitivo, particularmente de la temática de interés, se ha instaurado principalmente por inquietudes y curiosidades que la mayoría de las personas poseen y que esmeran su atracción en descifrarlos a causa del carácter

(43) McFADYEN S, DUNN S, FELDMAN, S (ptores.), McFADYEN S, DUNN S (dir.), 2005, “*Metal: A Headbanger’s Journey*”, Min: 1:24:48 - 1:25:17

misterioso que estos temas ostentan, ya sea porque su consumo es la mayor parte del tiempo impenetrable, explicado por la repugnancia que causan a la vista estos actos y, además, por transgresora, ya que su contrariedad con respecto a la equilibrada idea y forma del cuerpo dotado de vida, ha mantenido intransigentes a muchos con estas posibilidades efectivas de la realidad sobre el cuerpo, como también alertas y pendientes a otros que se encantan con el hecho de poder situacionar sus sentidos desde el lado “marginal” de la vida. Con esto se concreta aquel sentido de que las representaciones alcancen y abarquen pensamientos y probabilidades del ingenio humano a partir de un abanico de experiencias que viajan, principalmente, desde el ojo hasta su grabado en soportes artísticos y que comenzó con personas no acordadas a su tiempo, en torno a una genialidad resultante en creaciones que atrevieron plasmar realidades e invenciones, desde las más simples y cotidianas hasta las más crudas y mórbidas, y que en el momento indicado dejaron de crear para complacer a clientes deseosos de estéticas y experiencias precepticas, ya que la curiosidad por lo misterioso y desconocido (ignoradas mayormente por la crudeza que conlleva su pensamiento) preponderaron en la mente de los hombres y en la de estos artistas que, desde lo recóndito e incluso desde lo prohibido e ilícito, innovaron y crearon, porque finalmente se quiera o no, aquello es parte importante de las verdades de la realidad y, por ende, de los pensamientos y sus desciframientos acordados a él entre concretizaciones y suposiciones.

Estos intereses transgresores de lo convencional, siendo la mayor parte del tiempo olvidados y no considerados como fundamentales en la comprensión de la realidad y, con ello, las probabilidades de ocurrencias inventivas sobre él han logrado unificar bajo esta tendencia a estos artistas que, estando incluso cada uno de ellos y sus obras en contextos y temporalidades disímiles, han implantado sobre sus lienzos aquellas representaciones que abordan la materialidad de la carne en decadencia en una dirección semejante de creación, explicitada a través de recursos formales desde donde las violentas intervenciones sobre la corporalidad, singularmente la humana, se concretan para su contemplación, hallándose estos mismos recursos y sus objetivos en las carátulas aquí

estipuladas. Entonces una diferenciación entre periodos artísticos permitirá, más que establecer una línea cronológica de las apariciones de este tipo de representaciones generadas bajo movimientos artísticos impulsados entre diversificaciones de reacciones y motivaciones que dependen necesariamente del ambiente o de la situación contextual, conjuntamente es dar cuenta además de una tendencia universal en la representación formal de la decadencia corporal, que permite una visualización consensual de la intercesión frenética sobre la figura humana y el ineludible caos de su equilibrio sistemático, ciertamente entre arbitrarias intenciones y una forma de llevar a cabo la muerte ecualizada con su único ejemplar: la realidad y, en ella, la sustancialidad con sus devenires incluidos, como elemento que avala la existencia en el mundo de las formas, en el mundo de los hechos.

Las categorizaciones realizadas por la Historia del Arte, nombrando las de interés pero anteriores al Arte Contemporáneo, entre ellas: Barroco, Romanticismo y Expresionismo, fueron corrientes artísticas que quizás nunca, dentro de sus ideales de creación pictórica, posibilitaron la explicitud de la carne en su estado deplorable o corrompido como una imaginería abarcada amplia y trascendentemente por sus más conocidos representantes; de ahí a que se consideren ejemplares formalmente aislados entre las obras equivalentes a su contexto artístico, por abarcar la representatividad transgresora de la figura humana (y figura animal en uno de los cuadros de Rembrandt) en base a (de)formabilidades de la acostumbrada imagen corporal, estimado en estos movimientos artísticos y en los posteriores, en factibles recursos creativos resguardados por la “objetividad” de la realidad e intervenida por la subjetividad de mentes que llaman a explorar senderos secretos que los invaden de dudas. Evidentemente, aquellas influencias en lo pictórico y lo temático halladas en aquellas eras del arte, acerca de la violenta invasión que distorsiona el cuerpo, fueron abordados por quienes estuvieron detrás de la escena death, probablemente no con las mismas intenciones o motivaciones que sus predecesores creativos, pero las situaciones que explicarían la tendencia de ambos tipos de manifestaciones artísticas a relacionarse gráficamente con este estado del cuerpo, sentenciado a su debilidad y a

inscribirlo en el arte desde su temática y formalidad, como una posibilidad factible de interactuar con lo más crudo y, asimismo, con lo más real, se correlaciona por causas u orígenes que resultan en una *“conexión de cuán conscientes somos de nuestra propia mortalidad y cuánto queremos ver la mortalidad y la muerte expresada en nuestro arte y cultura. (...) la muerte es parte de la esencia misma de la vida y a medida que empezamos a olvidarlo parecemos ansiar más y más, imágenes de muerte y horror”* ⁽⁴⁴⁾ (Baddeley, Gavin - satanista y escritor, 2005) y a su consecuencia la propensión exponencial del deseo de experimentación lo más concreto e inteligible posible a través de los sentidos, donde el arte y sus soportes han cedido para su contemplación como opción viable de conocimiento de la realidad. Una afinidad con la muerte que el hombre ha mantenido en su interés y que ha ido en incremento con el correr del tiempo, paradójicamente por esta hegemónica negación y reprensión de la muerte en el pensamiento moderno que evita con atentar la funcionalidad y los objetivos humanos implantados por el contexto social y económico preponderante en la actualidad, fundamentado en la trascendencia de lo material y su auténtica productividad, destinada a la inclinación superficial de su uso como único fin y que el deceso pondría en riesgo aquellas aspiraciones propias del estilo de vida capitalista. Así, la normalización de la muerte como parte de la vida, se obstaculiza, proyectándonos constantemente a situacionarnos sobre la tan buscada inmortalización desde donde se justifican los innumerables avances científicos y la enfática búsqueda de algunos por refugiarse en la promesa de la vida eterna en el reino de Dios. Un escenario acertado para que estos actos y sus imagerías sean solicitadas y consumidas lo suficiente como para conformarlas hacia una masificación impulsada por la era tecnológica de la comunicación hacia una necesidad de relacionarse cada vez más con las adversidades de la realidad, entre motivaciones que van desde la obtención de conocimiento y experiencias asociadas a la profundización semántica de la muerte, hasta la mera curiosidad impulsada principalmente por la prohibición social y la negación personal referida a estas

(44) McFADYEN S, DUNN S, FELDMAN, S (ptores.), McFADYEN S, DUNN S (dir.), 2005, “Metal: A Headbanger’s Journey”, Min: 1:25:20 - 1:26:00.

ocurrencias. De todas formas ambas aproximaciones con la muerte no tendrían un sentido significativo si no fuera por una concientización del hombre para con su vida, involucrándola entre el futuro y las limitantes que devienen con el paso del tiempo, entre ellas la finitud del cuerpo y éste como medio de concretización de las funciones y objetivos impuestos en el contexto acordado por una sociedad, pero que la muerte o el desenlace de la materialidad amenaza con su no cumplimiento; un discernimiento del futuro y la inminente muerte, entrelazadas “*primero, en el sentido de que a cada hora contamos con un tiempo limitado; y segundo, en el sentido de que tenemos conciencia de la irreversibilidad de nuestro tiempo*” ⁽⁴⁵⁾ (Pérez, 1994) sosteniendo aquella percepción desfavorable de lo temporal y a la vez su ineludible actuar en los objetos (siendo el cuerpo parte de ellos), en el pensamiento de Blaise Pascal, científico, filósofo y escritor francés, citada en la conferencia de Buenaventura Pérez aquí antedicha: “*Los hombres, al no haber podido remediar la muerte, la miseria, la ignorancia, se han puesto de acuerdo, para ser felices, en no pensar en ello*” ⁽⁴⁶⁾ (Pérez, 1994); un recelo y olvido a la muerte como opio de la existencia que finalmente resultó en uno de los temas con más cautivación, no siendo casualidad la acentuación de cuestionamientos y observaciones hasta el punto de habituar reveladoramente en la conciencia la naturaleza culminativa de la vida y la posteridad de la inexistencia de la materialidad corporal; de ahí el encantamiento y el consecutivo consumo que garantiza la experiencia sensorial de la muerte por medio de la cultura y sus productos.

La representatividad del cuerpo como carne y sustancialidad violentada, visualizada escasamente durante la época Barroca del siglo XVII, fue habituada y confeccionada, así como todas las obras pertenecientes a este periodo cultural, bajo dependencias de un ambiente social e intelectual en que la concientización de la realidad y sus hechos resultaron en una psicología, pensamiento o condición del juicio dominado por una

(45) PÉREZ, Buenaventura, (1994) “*La sociedad actual ante la muerte*” Pág. 158-159.

(46) PÉREZ, Buenaventura, (1994) “*La sociedad actual ante la muerte*” Pág. 159.

situación crítica, es decir, un estado en que *“la mente humana no acepta otra premisa que la conciencia de su propia actividad y así reclama el derecho a construir un sistema de pensamiento completamente independiente tanto de la materia bruta del hecho como de la creencia dogmática”* ⁽⁴⁷⁾ (Panofsky, 2000) que puede resultar incluso en disconformidades con lo que el mero sentir depara en significancias, ya que percatarse, concientizar o evaluar los aconteceres y los sentidos se ha vuelto fundamental para una época que contempló al mundo bajo una percepción disímil a lo que sus predecesores venían constituyendo; el paso de lo idealizado (influido por una distribución estética sujeta a lo perfecto según el contexto y a su imaginaria) a lo ecuánime y lógico, emancipó la mentalidad durante esta época para perpetuar los hechos y sus posibilidades hacia una infinidad de interpretaciones de aquello que se acepta en el margen de lo universalmente verdadero. Esto dio paso a una transgresión en el pensamiento instaurado hasta este momento y a su dualidad entre invención y realidad, contribuyendo a lo que conocemos como “pensamiento moderno”, caracterizado principalmente por su arraigo en el objetivismo de los hechos y en la racionalización del pensamiento, en el sentir como métodos de conocimiento absoluto desde donde entrever lo ontológico bajo esta conciencia que caracterizó la mentalidad de la época. Así, lo dogmático y lo canónico en el arte, prevalecidas en su momento como las únicas referencias para entender y representar la realidad y sus aconteceres, resultaron finalmente en su discontinuación con la llegada del modernismo, como también aquella imposibilidad del hombre a sobreponerse (como un Dios omnisciente) a las reacciones y sensaciones propias de su experiencia con el mundo bajo esta forma de concientización y conocimiento racional, conllevada por este impedimento en la indagación concienzuda del sentir muy propio del sistemático pensamiento dogmático y canónico, ambos como medios obsoletos del pensamiento y dignos de una temporalidad acrítica y, por ende, anti enriquecedora. El traspaso de una mentalidad creativa más bien conformista a una ligada al objetivismo

(47) PANOFSKY, Erwin, (2000) *“Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos”*, Cap. 1: ¿Qué es el Barroco?, Pág.: 105.

como medio real de conocimiento, resultó en una situación autovalente del hombre en su búsqueda objetiva, o más bien coherente y juiciosa con el ambiente, que en el periodo Barroco tornó de una indispensabilidad para que este nuevo tipo de mentalidad influyera en la creación y criterio de la época en cuestión y en su influencia con las venideras. No obstante, aquella concientización y las percepciones de su tipo, paralelamente, conllevaron a un sentimentalismo y a su derivación una inminente frivolidad en el pensamiento como en su emisión a través de signos, disponiendo con ello, al hombre bajo un distanciamiento entre él mismo (su subjetividad) con la realidad, porque percatarse del mundo por medio de los sentidos y llevarlos hacia un plano mayormente inusual, como el objetivo o el razonamiento lógico, automáticamente deriva en una acción forzada y poco natural de demostración de creatividad y creación representativa (arrogado desde el ojo expectante), por no acaparar la integridad de sus almas, asumido lo anterior desde la perspectiva del sentimiento barroco donde *“no solo sienten sino que se percatan de sus sentimientos. Mientras sus corazones tiemblan de emoción, sus conciencias se mantienen a distancia y conocen”* ⁽⁴⁸⁾ (Panofsky, 2000); como una dualidad en el pensamiento que si bien divide la mente y el sentir de quienes se situaron durante el barroco, proclama más bien un mutualismo o complemento semiótico que dio vida a esta nueva espiritualidad que inunda la mentalidad europea.

Dejando de lado el sentimentalismo y la frivolidad como los aspectos “negativos” fundamentados por esta implantación de la conciencia en el sentir, siendo aquella conciencia el factor divisor y diferenciador entre realidad y subjetivación de la misma y, con ello, la posibilidad de falta de autenticidad netamente sentimental en lo creativo y representativo del ambiente sensitivo, cabe la posibilidad de llevar aquel distanciamiento del hombre (como ente subjetivado) con la realidad en torno a un plano o sentido positivo, por permitir señalar a través de esta concientización *“las limitaciones objetivas de la vida*

(48) PANOFSKY, Erwin, (2000) *“Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos”*, Cap. 1: ¿Qué es el Barroco?, Pág.: 104.

y la naturaleza humana, es decir, las discrepancias entre la realidad y los postulados éticos o estéticos, y de superar objetivamente esta discrepancia (...) al entenderla como el resultado de una imperfección universal, y hasta metafísica, dispuesta por el creador del mundo”⁽⁴⁹⁾ (Panofsky, 2000); una conciencia que hace pensar en lo condicionante de la realidad y a su devenir, una orientación mental que se inclina por la escasa consideración hacia idealizaciones copadas de optimismo (muy propio en anteriores disciplinas artísticas como en su estética), resultando así, en esta búsqueda incesante de neutralización en la conformación discursiva llevada concretamente a partir de la perspectiva objetiva, pretendiendo con ello un acercamiento más verdadero y simpatizante con la dualizada realidad, marcada tanto por dificultades como por ventajas. De esta manera, el pensamiento moderno y sus demostraciones durante la era barroca (específicamente en el siglo XVII), justifican y excusan involucrar aquellas limitantes de la realidad y su naturaleza porque se las “concibe como una manifestación del mismo poder que se muestra en las cosas con fama de grandes y sublimes, cuando en verdad están, (...) absolutamente tan lejos de la perfección como las cosas con reputación de pequeñas y ridículas”⁽⁵⁰⁾ (Panofsky, 2000), ya que todas las cosas o actos de la humana realidad y las respectivas representaciones en torno a ella basadas en ideas o hechos bifurcados entre atributos e inconvenientes, son a la vez estrechados por un “poder” que proclama la defectiva realidad, logrando recordar significativamente los desfavorecimientos que resultan del hecho de vivir, tal como si fuera su esencia que la hace llamar por lo que es: una realidad que precisamente ronda en imperfecciones e infortunios y a que su consideración por parte de vidas saturadas por el optimismo y a la tendencia a la idealización, más que solo dar cuenta o concientizar, logra liberarlas de esta forma de existencia a través del ejercicio a la crítica y el inevitable cuestionar.

(49) PANOFSKY, Erwin, (2000) “Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos”, Cap. 1: ¿Qué es el Barroco?, Pág.: 105.

(50) PANOFSKY, Erwin, (2000) “Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos”, Cap. 1: ¿Qué es el Barroco?, Pág.: 105.

Este acercamiento por medio del arte con las limitantes de la vida humana, reflejado principalmente en imperfecciones o desventajas relacionadas comúnmente al cuerpo como quien recepciona la voluntad de la realidad, entre ellas la tratada aquí acerca de la sustancialidad y fragilidad de la corporalidad prevista en mortalidad, se instauró en la era barroca del siglo XVII precisamente (como temática muy excepcional, la mayor parte del tiempo en base a un real interés personal del artista a su representación) en manos del pintor y grabador neerlandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn, que con su ejemplar “El buey desollado” de 1655, hace concordar la temática puesta en debate sobre el sentido vanguardista que se le ha dotado a tópicos transgresores, tales como la explicitud de la carne, estimado aquello en su implicancia con la debilidad como desdicha de lo material y lo desfavorable de la mortalidad cuando pone en juego la individualidad y sus objetivos en un contexto social específico. La obra “El buey desollado” (1655), donde a primera vista se vislumbra la representatividad de la carne a partir de la presencia de un animal despellejado y sostenido inerte con sus patas traseras a un travesaño de madera, distribuido centralmente como figura principal en la composición e iluminado de manera que resalte su protagonismo y realismo deseado por el autor, se hace pensar como la obra pictórica pionera respecto a lo que temáticamente exhibe, ya que lo acostumbrado a contemplar hasta ese momento en el arte Barroco y en los estilos predecesores permiten afirmar el sentido innovador de esta creación rembrandtiana por representar de tal forma al cuerpo (en este caso animal) en su imagen de frágil materialidad y resultando en explicitudes de una inevitable destrucción somática avistada en caóticas y carniceras pinceladas, deriva en una formalidad desvinculada de la tradicional representación de la corporalidad como también a ser una obra desajustada “*de los géneros estándar de la época (...) excepto, a nivel formal, a las naturalezas muertas -aunque nada podría estar más alejado de las langostas comestibles*”⁽⁵¹⁾ (Molyneux, 2004) porque la manera en que este buey desollado se posa en la composición, más que solo presentarse como un producto a la venta para ser posteriormente consumido, muestra por sobre todo, según palabras de Hélène Cixous

(51) MOLYNEUX, John, (2004) “*Rembrandt y Revolución*”, Pág. 107.

citadas en “Rembrandt y Revolución”: *“nuestra anónima humanidad... Somos esta criatura, que incluso estando al revés, decapitada y colgada por debajo de la tierra (...) mantiene su majestuosidad. Contemplad el retrato de nuestra propia moralidad (...). Aquello en lo que nos convertimos bajo el hacha y el cuchillo. Hay una carnicería en nuestra trayectoria vital.”* ⁽⁵²⁾ (Molyneux, 2004) que más allá de recordar solamente el inevitable proceso del deceso de nuestra sustancialidad dotada de vida, perpetua el discurso de la corporalidad ante la vida y la muerte entre valores y sentidos morales de humana naturaleza, influenciados por un escenario social en que la alienación del ser suspende la subjetivación en favor del único objetivo que se le ha decretado al cuerpo y al sentido de la vida: el derecho a la obtención acumulativa y competitiva de bienes materiales, llevados a cabo bajo la existencia de una “mano de obra”, es decir, personas que pasan a ser mercancías para aportar netamente con la multiplicidad material y dejan atrás su existencia como sujeto subjetivado porque atenta con la obtención de los propósitos de la vida burguesa. De esta manera y sobre este sistema social, es que las categorías semánticas del cuerpo entre vida y muerte son fuertemente disímiles; una corporalidad concedida de vida logra con el cumplimiento de las metas acordadas en una sociedad, en cambio aquella posada en la muerte, para el alienado, solo es sinónimo de inutilidad y disfuncionalidad, por lo que el menosprecio hacia este estado está justificado. Un contraste semántico de la corporalidad según su condición entre vida o muerte, que ha llevado mayormente a un desconocimiento de nuestra directa relación con lo propiamente mundano y su banalidad, tal como la relación y concepción que el hombre mantiene con el significante carne, desde donde salvaguarda su plan de olvido hacia la defunción y a la debilidad de nuestra sustancialidad: *“queremos olvidar la muerte. Cortamos a trozos al muerto y lo llamamos carne”* ⁽⁵³⁾ (Cixous, Hélène, 1998); un concepto que nos induce a la cosificación, sobre todo del ente en potencial subjetivación, tal como el propio sistema capitalista logra involucrar al hombre como objeto mercantil que produce y consume

(52) MOLYNEUX, John, (2004) “Rembrandt y Revolución”, Págs. 107-108.

(53) MOLYNEUX, John, (2004) “Rembrandt y Revolución”, Pág. 108.

objetos limitándose su función y su existencia a estas tareas, así dentro del mismo sentido, se ha dispuesto al buey en esta representación dentro de su funcionalidad meramente alimenticia, por la manera en que su corporalidad se distribuye en el ambiente compositivo y en sí misma dispuesta a su consumo. Sin embargo, a pesar del estado carnal del buey como alimento y por ende como objeto, Rembrandt logra entablar en toda esta idea compositiva y formal el concepto de humanidad en tanto que hace recordar aquello que la sociedad prefiere mantener en anonimato pero que olvida que sin aquello que llamamos muerte, la verdadera esencia de la humanidad se perdería: una humanidad prevista entre afortunados y desafortunados hechos que siendo experimentados desde la corporalidad, deben ser *“vista con los ojos que no rechazan lo de abajo, que no prefieren lo de arriba”* ⁽⁵⁴⁾ (Cixous, Hélène, 1998) para entablar arraigadamente aquel proceso de la subjetivación; una que precisamente no va hacia aquella individualización que pretende la vida modernizada en la capitalización, sino una que posibilite la identificación del ser a partir y en favor de la solidaridad y la filiación con el otro y su humanidad; espíritu que inundó a Rembrandt y que sin dudas lo hizo anticapitalista, ya que pintar desde dentro del buey significa que pudo pensarlo más allá que netamente un objeto destinado para el propósito de algo o de alguien, ya que el reconocimiento de la humanidad en la desdicha de este animal junto con la simpatizada encarnación en la desesperanzadora y desamparada condición y existencia del buey, *“no puede más que chocar con la lógica y las prioridades de un sistema que se rige por la acumulación competitiva. (...) El arte de Rembrandt, su trabajo creativo, intenta continuamente desafiar estas alienaciones, llegar al otro lado de estas divisiones”* ⁽⁵⁵⁾ (Molyneux, 2004) precisamente por esta identificación en el buey en su estado más desfavorable tanto en vida, como en su inminente destino en muerte y que hace recordar además el mismo tránsito de vida que se le ha predestinado al hombre; una que va entre su condición orgánica condenada a su biología y a leyes físico-químicas que más bien amenazan con la preservación del ser, como también en su proceso de

(54) MOLYNEUX, John, (2004) *“Rembrandt y Revolución”*, Pág. 108.

(55) MOLYNEUX, John, (2004) *“Rembrandt y Revolución”*, Pág. 109.

subjetivación predeterminada bajo dependencias de un ambiente cultural desde donde se desenvuelve como “sujeto”; uno que esencialmente proviene del espíritu burgués y su carácter fundamentado en el profundo deseo que lo mueve a buscar seguridad y a suprimir lo desconocido, que implantado en la medida que todo lo conoce de la manera más lógica y reconociendo con ello el poder adquisitivo (de conocimiento y de riquezas materiales) que brinda aquel “querer saberlo todo” en el sentido más racional, siente el dominio y por ende el poder sobre las cosas y los hechos, llevando a preponderar significativamente esta potestad material y la intelectualidad de sus fenómenos en razón de la necesidad de someter la naturaleza y sus elementos hacia satisfacciones y deseos propios del hombre en un sentido tanto hedonista como individualista: la búsqueda por complacerlos lleva al placer y al bienestar que la corporalidad recepciona, queriendo descartar todo aquello que infrinja su autopreservación, logrando además acaparar con ello la necesidad de autovalencia y autodeterminación que tanto hace sentir al hombre en la individualidad y en la “emancipación del ser”, idealizando la vida del hombre entre el empoderamiento y libertad que presuntamente recibe de esta subyugación de su entorno que a toda costa quiere encontrar para hacer valer sus deseos de poder y de consolidación en la hostilidad del mundo, con especial énfasis a las de su propia vida y existencia. Una supuesta libertad que nos da aquella idea de la adquisición de poder en base a la arbitrariedad del consumo y con ello la dependencia al mundo de las cosas que solo nos hace ubicar en una alienación dispuesta a que creamos que poseemos autodeterminación, dando lugar a la formación de sujetos homogéneos, pero no ha subjetividades particulares, como lo hacen creer los sistemas sociales y el tejido cultural predominante, sobre una valoración en que la singularidad del sujeto es encontrada en la libertad del consumo y en la adquisición material.

A partir de esta idea burguesa fueron formados los cimientos de una sociedad preocupada netamente por perpetuar la vida en favor de objetivos que hacen sentir al hombre un ser emancipado y por ende libre; la valencia de su existencia en la libre voluntad, es proporcional con la libertad adquisitiva y con ello la cantidad material desde donde es

reflejado su poder, como un dominio deseado bajo el afán de trascender como individuo con intereses particulares pero que no da cuenta que su meta principal e interés personal, es también el de sus pares, ya que el bienestar y la estabilidad que ofrece esta potestad provienen del deseo inicial de subsistencia a causa de la impotencia y el desvalimiento originarios del hecho de ser humano. Fue este el contexto que inundó al siglo en cuestión y a la sociedad que acunó a Rembrandt en cuanto influenciaron su representación del buey, pero justificada como una obra no acordada a su tiempo ni a los intereses de aquella sociedad porque es una que representa el desfallecimiento como lo esencial del ser-corporal en esta realidad y a su consecuencia lo desfavorable que resulta ser sustancia (destinada a su caducidad) para el ideal de una sociedad que desde esa época aspira en la corporalidad la tarea de trascender, en tanto promueva el interés primario de preservar su existencia que logra en base a la necesidad de dominio de su entorno y en aquella relación de extensión y dependencia adquisitiva con los objetos que aseguran en cierta forma su anhelada conservación; todo ello para alcanzar el cumplimiento de sus objetivos aunque afectados significativamente por un tejido social y cultural fundado sobre la idea de un poder que supone libertad y que deriva en bienestar y positivas sensaciones y acontecimientos que aquella adquisición garantiza. Sin embargo lo anterior no ha hecho más que favorecer la individualidad y ha desplazado potenciar al ser en tanto sea sujeto, porque las pretensiones del hombre se han establecido dentro de un proceso de subjetivación impulsada en libertad y autonomía pero utópica y aparente, puesto que la verdadera y real emancipación es esencialmente aquella donde el propio hombre de cuenta que su existencia en la corporalidad, no sea limitada a una función o tarea esperada por la sociedad alienada, sino una que se proyecte en el desvinculo con la idealización que trajo consigo aquella pretensión de la trascendencia corporal, (en consideración al constante dominio en base a la racionalización que el hombre instaura en los hechos y en su hábitat) poder fundamentar un proceso de subjetivación que estime a la desdicha como lo elemental en la identidad humana y en donde probablemente, viabilizar la tan buscada libertad mientras sea pensado como recurso que lo aleje de procesos de subjetivación promulgados hacia objetivos hegemónicos resultantes en homogeneidad, pero también

considerado para que el reconocimiento de ello, sea el reflejo de uno con el otro en la desventuranza que poseemos en común y de manera universal; esta es una confesión que libera porque nuestra base social no ha hecho más que rodearnos entre la impotencia de existir meramente como ente que es más objeto que sujeto y que a su consecuencia no haga más que desarrollar una comunidad sostenida en la debilidad de la incertidumbre, desde el reflejo de esta manera de ser limitada, solo para ser parte de un proceso acumulativo de mercancías y no de real autodeterminación.

De esta forma es que la muerte, como resultado de la defectuosa realidad corporal, se presenta como aliado de la manumisión al ser pensado e incluso deseado por el sujeto como un recurso escapatorio y/o liberador de la condición corporal y de existencia que aquel ideal social le ha dispuesto, en tanto lo ha integrado a una limitada funcionalidad relacionada estrechamente con el interés primario de preservación del hombre conseguido a costa de un poder adquisitivo más bien material, que le garantiza sentirse independiente y por tanto “libre”; razón que ha influido establecer viablemente las bases de su subjetividad en una que no le permite caducar. Sobre este contexto es que el recurso mortuario, en tanto considerado vía de descarga y mitigación de aquella condición, incida en el margen social mayormente como imagen y se sostenga en el imaginario en cuanto sea medio interpretativo; uno que esencialmente derive en desciframientos que trabajen en la deconstrucción del sentido prevalente de la existencia, conseguido desde un nivel semiótico y por tanto conceptual, que en el fundamento del procesamiento simbólico (en el individuo y en la comunidad) sea formada una definición del sujeto apartada de aquel sentido y propósito trascendental del ser-corporal, posibilitando desarrollar la idea de una existencia que aunque pesimista, sea realista, permitiendo construir a un sujeto asumido y concientizado en la impotencia y el desvalimiento que trae consigo tanto su situación mortal como también y por sobre todo, los fundamentos de su base sociocultural, donde *“su ausencia o sus fallas en la construcción de este espacio soporte es vivido como una amenaza de muerte ya que la necesidad de subsistir deja de ser posible”* ⁽⁵⁶⁾ (Carpintero, 2013), surgiendo aquellos errores y deserciones en el espacio-soporte dominante, desde el

momento en que los intereses de la sociedad fueron cimentando al sujeto sobre la dependencia de un mundo propiamente de objetos y a su consecuencia, un proceso de subjetivación asentado en el sentido de “vida útil” asociada al cuerpo y a su extensión funcional en cuanto acumula riquezas; una frase que más bien caracteriza a la materialidad o a las cosas pero que ahora también ha determinado al hombre, quien deviene desde la modernidad en busca de su estabilidad a partir de su estrategia de dominio absoluto de su entorno y que sin embargo solo lo ha terminado por sumir en frustraciones producto de los inminentes fracasos que trae consigo el impacto de estar intrínsecamente en aquel mundo de objetos (incluso desde su concepción) para una sociedad que naturalmente las valoriza y que deviene en la impotencia de hacer persistir su existencia en favor de aquello.

A través de esta representación del buey, Rembrandt muestra nuestra naturaleza sustancial como carne y por tanto objeto no en pos de recordar aquellos procesos de subjetivación en torno a esta condición tal como pretende el ideal burgués, sino para asumir conscientemente en la amabilidad, la limitada situación que acarrea lo carnal y mortal que aqueja a cualquier ser vivo en su existencia, siendo una actitud que ha permitido un reflejo en el otro desde la desventuranza biológica y social, conformando una comunidad más condescendiente y por ende libre. Una libertad que Rembrandt instauró desde el momento en que concibió una “*especial predilección por el carácter y los sentimientos de sus figuras y por la tensión de las circunstancias que las rodeaban*”⁽⁵⁷⁾ (Planeta Internacional, 1992) que influyeron la mayoría de sus obras en tanto pudieron promulgar una desalienación, una que cuestionó el sentido y propósitos sociales como también el creativo de aquel entonces, llevándolo a otras dimensiones de perspectiva. Lo anterior sería un pretexto convincente y validado en tanto explique la razón por la que se estipula un consumo, cada vez más masificado, de la temática puesta en estas manifestaciones artísticas, que tal como más arriba se aseguraba, hace transgredir el propio sistema en el

(56) CARPINTERO, Enrique (2013) “*Capitalismo mundializado y procesos de subjetivación*”, Pág. 60

(57) Planeta Internacional (1992) “*Nueva enciclopedia temática planeta*”, Arte y Filosofía, Pág.53.

cual se está involucrado al consumir o aplicar lo inconsumible para el resto en modo de darle de su propia medicina a la sociedad, es decir un recurso identitario en la medida que proclame conformemente la disconformidad de nuestro estado y función que en la actualidad deja mucho que desear. De ahí que haya una diferencia entre aquel periodo Barroco y el espacio temporal más contemporáneo, acerca de su relación como al interés por relacionarse cada vez más con una imaginería basada en el caos de la corporalidad producto de la intransigente muerte. Se puede explicar la razón por la que el hombre burgués del siglo XVII, no quería ni deseaba ser partícipe de una imaginería en la que la muerte fuera la protagonista, menos desde su explicitud sobre lo material, porque había una promesa de preservación en torno a este ideal burgués donde concebían que realmente perpetuaban su subjetividad y por tanto su integridad en tanto individuo hacia un futuro prometedor; en cambio el hombre contemporáneo instituido sobre el sistema hegemónico, ya no encuentra que aquello sea el camino para generar la esencialidad del sujeto en cuanto *“no puede encontrar un procesamiento simbólico acumulando mercancías”* ⁽⁵⁸⁾ (Carpintero, 2013), porque ya paso a ser parte intrínseca de aquello y por tanto un mero objeto más en su mundo de objetos. Así ciertamente se logra justificar que sus pensamientos sean posados en los actos más decadentes que el hombre puede llegar a experimentar, expresado a partir de una visualización destructiva incluso del humano, en forma de una experiencia caótica y catastrófica que más bien es llena de un poder simbólico que emana de la base de una era en la que reina el mal y predomina el sentimiento del desamparo.

Otro de los autores que ha posibilitado plasmar en sus trabajos artísticos la representatividad de acciones transgresoras en la corporalidad resultando en muerte es Francisco de Goya con sus obras “Saturno devorando a un hijo” (1820-1823) y “Los desastres de la guerra N° 39: Grande hazaña! Con muertos!” (1810-1814) en tanto considerados ejemplares que permitan asumir una relación pictórica con la imaginería de

(58) CARPINTERO, E (2013) *“Capitalismo mundializado y procesos de subjetivación”*, Pág. 64.

las carátulas, tal como se ha adjudicado a la obra Rembrandtiana. Ambos autores reproducen lo carnal o sustancial en mortalidad y finitud que comparten buey y hombre en la existencia corporal, pero se hace pertinente acordar una diferencia entre las obras de Goya y la obra de Rembrandt partiendo por quién recibe los estragos de una muerte violenta en sus representaciones; en Rembrandt se vislumbra aquello en un buey pero dispuesto para mostrar poéticamente nuestra propia humanidad en la medida que recuerde la imperfección que la existencia corporal asume, donde el énfasis de lo pasajero de la vida es resumida en la presencia despellejada de este animal, pero en Goya aquellas transgresiones se presentan sin censura sobre la defectiva corporalidad humana, posando al hombre directamente bajo circunstancias relacionadas “*con la estupidez y la maldad humanas, así como la brutalidad con que los hombres se tratan entre sí*” ⁽⁵⁹⁾ (Planeta Internacional, 1992), logrando estipular no tan solo aquel déficit que condiciona a la corporalidad, sino también ubicar la concientización del hombre con respecto a la muerte y la condición sustancial limitada por ella, en una estimación que lo califica como acto y estado validado en pos de hacer persistir un dominio de poder que eventualmente cualquier otro puede arrebatar, y que es convocado y proclamado la mayor parte del tiempo en nombre de la heroicidad. Lo anterior más bien calificado como idea crítica que Goya manifestó en su serie “Los desastres de la guerra” especialmente en la obra N° 39: “Grande hazaña! Con muertos!”, elegida por representar con creces aquella brutalidad sostenida en una violencia explicitada entre desmembraciones y decapitaciones que el contexto bélico de aquel entonces albergó, haciendo que esta representación de una declarada violencia que borda lo inhumano y poseedor de un título que “*pudiera resultar satírico si no fuera por la brutalidad de la escena representada*” ⁽⁶⁰⁾ (Matilla, 2008), sea el medio que vislumbre, junto con las pertenecientes a la serie de estampados, el carácter crítico (reflexivo) de Goya desde la indignación producida por aquellos sucesos de violencia desmedida emergidos bajo el acto de la invasión francesa que amenazaba con la

(59) Planeta Internacional (1992) “*Nueva enciclopedia temática planeta*”, Arte y Filosofía, Pág.57.

(60) MATILLA, J. M (2008), “*Desastre 39. Grande hazaña! Con muertos!*”, Pág. 2.

soberanía española y por tanto su independencia, demostrando con aquel caótico contexto el carácter y el camino de *“un mundo en el que la crueldad y la violencia parecen no tener límites, donde la corrupción y la irracionalidad son norma”* ⁽⁶¹⁾ (Bozal, 2009) y lo hace entrever no únicamente al momento que representa las desgracias de la guerra en la corporalidad, sino también en el instante que categoriza la crueldad no solo en el victimario ya que la documentación histórica *“ha arrojado numerosos datos sobre la brutalidad que desarrollaron los guerrilleros españoles hacia los soldados franceses prisioneros”* ⁽⁶²⁾ (Matilla, 2008), haciendo que la decisión de ambos bandos (franceses y españoles) a acudir a estos hechos catastróficos, ya sea en razón de venganza o sobrevivencia, permitan calificar al hombre sobre un unívoco sentido destructivo donde *“la crueldad y el horror de los acontecimientos revelan la condición de la naturaleza humana”* ⁽⁶³⁾ (Bozal, 2009) y en esta guerra así se demuestra; víctima y victimario no son contrastes sino iguales en la equivalencia del trato irracional y sanguinario ejecutado entre ellos, no justificado ni siquiera en favor de su propia existencia, ni por la de sus descendientes y parientes, porque en ese sentido cualquiera es potencialmente victimario cuando piensa en estos actos como medio normativo.

Pero aun siendo Francisco de Goya de nacionalidad española, *“no adopta el «bando» de ninguno de los contendientes, sino el de la población afectada por los acontecimientos, que rubrica con un firme Yo lo vi”* ⁽⁶⁴⁾ (Bozal, 2009) porque para Goya la producción de estos grabados no eran precisamente para perpetuar hechos concretos en la Historia, pero si para develar en lo pictórico *“los aspectos más sórdidos, las actitudes más crueles, que, sin embargo, no se muestran como acontecimientos excepcionales. Todo lo contrario, lo más agresivo de este mundo es su cotidianidad, su proximidad”* ⁽⁶⁵⁾ (Bozal, 2009) por lo

(61) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 21.

(62) MATILLA, J.M (2008), *“Desastre 39. Grande hazaña! Con muertos!”*, Pág. 3

(63) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 22.

(64) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 25.

(65) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 25.

que prescindir de aquello actuando como espectadores externos a estos hechos nos ubica en una falsedad si se los considera fuera de la realidad, entonces bajo estas circunstancias que deben ser pensadas desde la intermediación y de lo habitual de la vida, tal como los actos caóticos en el cuerpo se universalizan en la concepción de la muerte, Goya compone sus estampados en formalidades configuradas a partir de un sentido general o común, tal como ha dispuesto a las figuras humanas de la estampa antes citada “*que, al estar desposeídas de todo elemento iconográfico que las identifique, se convierten genéricamente en hombres sin bando determinado*” ⁽⁶⁶⁾ (Matilla, 2008) es decir, en seres indefinidos o aleatorios, haciendo que su presencia desprovista de cualidades identitarias aseguren una cercanía intrínseca y empática del receptor con la realidad naturalmente desventurada ahí representada, en favor de que todo aquello no resulte ajeno sino que afecte incluso sobrepasando la temporalidad en que los humanos se contextualizan, porque la guerra y con ella la crueldad y el dolor son escenarios o atmosferas que cualquiera puede acontecer resultando por tanto atemporales, tal como los hombres genéricos y los escenarios que Goya representó bajo la pretensión de una intención marcada por querer implicar a todas las personas que procuran estar alejados de todas aquellas experiencias.

En el intento de hallar el sentido universal que Goya dispuso en estas representaciones de escenas bélicas, inclinándonos en el desastre N° 39 específicamente, es posible entrever aquel carácter genérico en el momento que el artista ha representado los cuerpos, en tanto elementos compositivos principales en la obra, bajo una formalidad que se destine hacia una familiaridad o un reconocimiento en aquellos desamparados hombres, porque al encontrarnos con estas figuras no precisamente “*somos espectadores distantes, sino personajes virtuales que, en su camino, encuentran montones de cadáveres, ajusticiados colgados de un árbol, despedazados*” ⁽⁶⁷⁾ (Bozal, 2009) haciendo identificarnos en el tormento de ser mera materia porque “*mediante las amputaciones y la adaptación de los*

(66) MATILLA, J. M (2008), “*Desastre 39. Grande hazaña! Con muertos!*”, Pág. 3

(67) BOZAL, V, (2009), “*Pinturas Negras de Goya*” Pág. 25.

cuerpos y sus miembros al tronco y las ramas del árbol, firmemente atados con cuerdas que acentúan la tensión, Goya expresa una violencia extrema que conlleva la cosificación de los cuerpos” ⁽⁶⁸⁾ (Matilla, 2008) siendo esto último el concepto que englobará al humano y a cualquier ser vivo en su condición de sustancia; una situación a la que todos estamos destinados luego del inminente deceso, pero por sobre todo cuando se ha dispuesto a la corporalidad en manipulaciones de desmedida violencia, donde el hecho de someterlo hacia una situación de reparticiones sobre un árbol (que está igualmente destruido a causa de los estragos que la guerra dejó), tal como en una estantería de trofeos de guerra, hace que el estado sustancial de cualquier ser vivo dispuesto a una posibilidad de despojo de las partes que lo componen y por ende hacia un colapso de la existencia como de la natural composición de su estructura anatómica, sitúe a esta materia dotada de vida en hechos o acontecimientos de carácter común y universales por compartir la proximidad de ser objeto dispuesto sobre un riesgo inminente del suplicio en la destrucción. Por tanto la reproducción de estos cuerpos *“tratados de acuerdo con los ideales de belleza clásica, y la tortura que han sufrido, acentúa la expresión trágica de destrucción de la vida, la belleza y la razón que constituye la esencia del clasicismo”* ⁽⁶⁹⁾ (Matilla, 2008) logrando desprender aquellos ideales en tanto formalidades dominantes, para luego poder posicionarse también en lo antagónico que más bien resulta la existencia, precisamente en un mundo de ambigüedades.

Entonces a partir de estas producciones pictóricas desarraigadas del común entre belleza, vida y razón, Goya establece su obra a partir de un reconocimiento con estas situaciones que a la vista son desfavorables y que amenazan con la tan buscada integridad y perfección del hombre tanto en su ambiente como por su persona entre mente y cuerpo. Aquella presencia de un imaginario catastrófico en su trabajo artístico, se explica por las circunstancias en las cuales Goya estuvo inmerso: un contexto bélico el cual inundaba los

(68) MATILLA, J. M (2008), *"Desastre 39. Grande hazaña! Con muertos!"*, Pág. 3

(69) MATILLA, J. M (2008), *"Desastre 39. Grande hazaña! Con muertos!"*, Pág. 3

pensamientos del artista como por su propia condición sumida en vejez y enfermedades, dando como resultado obras donde dar cabida a la libertad a la imaginación como a lo interpretativo y arraigar el sentimiento frente a esos hechos desde donde Goya pudo otorgar su individualidad y sus pretensiones, son fundamentales para que estos hechos caóticos tuvieran vida a partir de su propio testimonio ya que *“ofrecer la anécdota de esas notas terribles, también su sentido general, es el rasgo que marca la evolución del artista aragonés a lo largo de estos años, una evolución que encuentra su punto más alto en las Pinturas negras”* ⁽⁷⁰⁾ (Bozal, 2009), entre ellas encontrándose la obra “Saturno devorando a un hijo” siendo uno de los murales más importantes que decoró la planta baja de su casa en la Quinta del Sordo (que posteriormente fue trasladada a lienzo), como también la más significativa si de reflejos de su vida y anécdotas se trata, prácticamente como símbolo en la medida que permite generalizar el sentido que Goya quiso para la serie. La época de las Pinturas Negras coincide con los momentos desvalidos de su autor; entre la vejez y las enfermedades que lo aquejaban, fueron *“el transfondo de la mayor parte de las interpretaciones de las Pinturas negras. Saturno, Judith, las Parcas..., los protagonistas de sus imágenes serían consecuencia directa, y referentes, de ese estado de ánimo y de esa época de su vida”* ⁽⁷¹⁾ (Bozal, 2009) por lo que estas obras son manifestadas desde una sensibilidad propia del autor, son el reflejo de pensamientos aflorados a partir de su propia experiencia sobre sucesos, haciéndose factible que su influencia fuera completa porque *“es presumible que afectara más a la obra personal, hecha por propio gusto, que a los encargos, sometidos siempre a condiciones impuestas por el género y por el comitente”* ⁽⁷²⁾ (Bozal, 2009), prácticamente las Pinturas Negras son Goya en tanto creadas bajo un deseo dominado por pesares y melancolías que influyeron en la formalidad, composición y en la aspiración constante por reproducir la violencia, la irracionalidad y lo grotesco desde donde ha generado sus propios lazos de identificación, al poder ofrecer esas imagerías con un propósito demostrativo de su estado o momento de su vida.

(70) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 21.

(71) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 12.

(72) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 13.

Comprender la representación goyesca de Saturno, implica una aproximación pero a la vez un desviamiento de la mitología tradicionalista, aunque más bien un distanciamiento de la iconografía convencional que hasta ese entonces predominaba la manera de apreciar a este dios y el mito asociado a él. Siendo el Cronos de Goya *“la pieza fundamental del conjunto, que permite concluir que las Pinturas negras son un comentario generalizado de la naturaleza infernal o melancólica del acto artístico.”* ⁽⁷³⁾ (Bozal, 2009) es una obra que presume una composición desarraigada de detalles narrativos y anecdóticos que logran desestimar que estamos frente al dios mitológico; la ausencia de su guadaña como la deserción de su posición divina en el firmamento y más aún su presencia sin un ambiente aparente donde solo predomina un fondo sin luz, hacen que la tradición del mito prescindiera de la obra de Goya, limitándose solamente a representar a un Saturno monstruoso y colosal que devora el cuerpo de uno de sus hijos, remarcando este acto incluso desde el completo canibalismo. Aquella desatención en la mitología y en las formalidades que la hacen recordar como tal, hacen del Saturno de Goya más bien un hombre viejo que un dios que ansía asegurar su poder y soberanía comiendo a sus hijos recién nacidos para que la profecía no fuera llevada a cabo; es un hombre viejo que anhela ante todo, bajo una actitud y acciones de feroz bestialidad y de un *“frenesí orgiástico que deforma su rostro y todo su cuerpo”* ⁽⁷⁴⁾ (Bozal, 2009) transfigurado por las acciones de su atrocidad, hallar la vitalidad de una juventud que ya perdió, dejando aquello en evidencia en la forma de representar la figura devorada: no como niño/a, sino como una figura que está en la flor de su juventud, específicamente la de una mujer, decapitada y desmembrada que acentúa el éxtasis por adquirir aquella lozanía por medio de esta acción canibalesca, todo lo anterior como una alegoría a *“la contraposición entre la vejez y la juventud —no niñez— que toda la escena expresa”* ⁽⁷⁵⁾ (Bozal, 2009) y que seguramente enunciarían también los pensamientos y deseos de su autor desde donde se explicaría la presencia de aquel *“dios frío y seco, rasgos que son propios de la vejez, incluso de la*

(73) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 63.

(74) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 67.

(75) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 67.

muerte; (...); divinidad propia de un artista viejo y enfermo, y de su acto creador” ⁽⁷⁶⁾ (Bozal, 2009) que lo impulsó a crear su propia versión del mito en la medida que pudo instaurar los relatos de sus propios deseos.

Siendo posible relacionar ambas obras goyescas citadas, es a partir del tipo de hechos que motivaron al artista hacia su reproducción. Aconteceres y condiciones que afectaron trascendentemente su vida, pero desde la negatividad, donde al contemplar el carácter de estos hechos desafortunados y la formalidad que les otorgó para su reconocimiento, es posible corresponderlas *“desde una perspectiva marcada por la norma del exceso: la caricatura, la deformación, lo grotesco.”* ⁽⁷⁷⁾ (Bozal, 2009) siendo recursos que aunque sea recurrente una asociación con el dramatismo, especialmente a estas dos últimas, Goya las implantó para generar una percepción crítica en donde fuera permisiva una reflexión que estime a todas las dificultades, como las que inquietaron y aquejaron al artista aragonés, bajo un sentir común, pudiendo ser direccionadas hacia *“espectadores que viven, vivimos, muchos años después de que hayan sido realizadas, y participan de una experiencia común a diferentes artistas de aquellos años.”* ⁽⁷⁸⁾ (Bozal, 2009) y a los venideros, porque todos estos semblantes emergidos de infortunios que dificultan la acostumbrada apreciación por la vida y la belleza, *“son rasgos que no pueden atribuirse ya al mundo medieval (...) son propios del nuestro y es en él donde han alcanzado su desarrollo mayor”* ⁽⁷⁹⁾ (Bozal, 2009) en tanto la atemporalidad de las tergiversaciones de la realidad sea el fundamento por el cual el reconocimiento y la admisión generalizada de ello se haga viable.

La constante negación que hacen los estudiosos del arte de Francisco de Goya respecto de las influencias biográficas estipuladas como el factor determinante que otorga el sentido

(76) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 63.

(77) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 26.

(78) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 13.

(79) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág. 12.

a sus obras (aunque no para la mayoría de aquellas que no hizo a partir desde su deseo personal pero que de todas formas las mediaron) es una teoría que ciertamente arriesgaría el sentido de la totalidad de su trabajo artístico y la huella que este artista plasmó para permitir una identificación inmediata de sus creaciones. Así, su estilo reflejado en la formalidad y temáticas que implantó, hacen suponer que la *“interpretación iconologista no está tan alejada, finalmente, de la leyenda romántica que hace de Goya el protagonista de todas sus obras: un Goya bravo, tempestuoso, quizá valentón, mujeriego..., pero también un Goya melancólico, introvertido, enfermo.”* ⁽⁸⁰⁾ (Bozal, 2009), fueron los estados de su vida como las disposiciones de su personalidad lo que le permitieron plasmar un camino creativo propio, donde sus manifestaciones en pinceladas predispusieran siempre de una cuota de cercanía y en que los sentimientos y pensamientos que lo inundaban mantuvieran una proximidad con el sentir común de los demás, haciéndose factible lo anterior en tanto *“Goya no desea proponer una alternativa moral a las conductas descarriadas o a las naturalezas deformes, se limita a ofrecer sus imágenes como testimonio de la realidad o de su fantasía”* ⁽⁸¹⁾ (Bozal, 2009) priorizando su experiencia personal como la fuente que construye su relato, tal como lo haría cualquier otro ser humano que reacciona frente a los hechos pero pretendiendo que su testimonio sea pensado verosímilmente. Esta manera personal de llevar a cabo su trabajo creativo, donde la imaginación y libertad creativa susciten una conformación particular de sus obras pero en pos de que las sensaciones e ideas provocadas sean próximas y por ende cotidianas, confluye hacia la noción de que aquellos hechos representados *“afectan directamente, no son un espectáculo al que podemos asistir como espectadores distantes, constituyen parte de nuestro mundo”* ⁽⁸²⁾ (Bozal, 2009), y que a pesar de que los implanta la mayor parte del tiempo desde su interioridad (sea a partir de un recurso promulgado desde el inconsciente) siempre es una que está conectada con la realidad de este mundo y nos hace traer de regreso a ella, como acción de *“una cualidad lógica, reforzada por el*

(80) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág.12-13

(81) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág.35-36

(82) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág.22

racionalismo de la época de las Luces, ha penetrado la imaginación de Goya y ha hecho que los monstruos fantásticos que engendra se nos aparezcan en la plena realidad de su existencia” ⁽⁸³⁾ (Bozal, 2009) porque es él en conexión con el curso natural de la realidad, pero en favor de que su disposición intrínseca en ella resulte en vías sustentadas por un capricho que proyecte puramente una inspiración emanada de una revolución interna de los valores propiamente decretados desde la experiencia personal o íntimamente humana; una humanidad declarada desde los sentidos del cuerpo como medio para promulgar su propia verdad pero que intenta manifestarlo lógicamente para que el reconocimiento esperado sea efectivo.

Hay una viabilidad en que ambas obras de interés sean catalogadas en el estilo o tendencia Romántica en tanto reflejen un sentimiento libertario de creación plasmado a partir de revoluciones en el sentir y de pensamientos alejados de cualquier artificialidad, sea del ambiente social y su planificación urbanística, como de determinaciones conceptuales e ideológicas (dogmáticas) que el hombre sostuvo en pos de una correcta postura en la sociedad y con ello la búsqueda por una verdad donde solo es encontrada en el plano de la razón. Según lo anterior, para los Románticos la factibilidad de sumergirse en lo natural de lo netamente imaginativo y no en lo artificioso que resulta ser mayormente la realidad y el pensamiento dominante ilustrado, es el estado o el lugar indicado para despojarse de cualquier fabricación predispuesta que amenace con la pureza de una identidad en donde fuera hallada una inspiración netamente personal y por ende verdadera para sí, no intervenida; pensamientos liberados en pos de que el único y auténtico sentir como también los significados que establecen su identidad, sean proyectados y encontrados en lo más profundo de sus almas. Esta tendencia donde los sentires y la mentalidad imaginativa sean el refugio de su propia verdad, de su relato, fue a causa de reacciones justificadas por los cambios en la sociedad que resultaron en caos; todo fue decepciones para las personas que constituían sus vidas bajo un sistema social que prometería un

(83) BOZAL, V, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”* Pág.66.

progresivo desarrollo gracias a la industrialización, la revolución en las comunicaciones y la urbanización, pero que más bien “*trajo hacinamiento, condiciones insalubres de vida, escasez de comida, mano de obra barata, y míseras condiciones de vida para la clase trabajadora*” ⁽⁸⁴⁾ (UCM, s.f), siendo un contexto o realidad que simplemente no era el indicado para que las personas pudieran mantener sus propias vidas y sentirse ligados a ella como tampoco por tanto visualizar el reflejo de la verdad en los conceptos que las ideologías sociales predisponían en aquel entonces (aunque siempre por defecto se está inserto en el ambiente y tiempo predeterminado), siendo aquel desfavorable contexto el preciso para conllevar y vislumbrar en el estado intrínseco de su existencia, el medio real e ideal para hallar aquel “*concepto más libre de la verdad, basado en la experiencia individual y lo que es más importante, en la imaginación.*” ⁽⁸⁵⁾ (UCM, s.f), desde donde sí se puede expresar desbordantemente la sensibilidad y percepciones personales, tal como el arte lo es: subjetivo y particular. Según lo anterior se torna justificable que los Románticos fueran en contra de “*las reglas académicas, rechazando la imitación de los clásicos y anteponiendo la libertad y el sentimiento a la razón*” ⁽⁸⁶⁾ (Planeta Internacional, 1992) porque aquella tendencia de parte del Arte Clásico por reproducir netamente una mimesis del mundo desde la perfección sin disponer de una cuota notoriamente subjetiva, en nombre de objetivar una realidad en donde contemplar la absoluta verdad, para el artista Romántico esto es algo que amenaza con la propia poética de su obra, siendo indispensable reproducir su propio relato de los hechos incluso no queriendo pretender un sentido dialéctico a su obra ya que solo le es más importante manifestar su propio testimonio desprovisto de una racionalidad objetiva y ser por tanto intencionalmente irracional; lo único fidedigno es aquella información que le es proporcionada a partir de sus propios sentidos, donde las sensaciones que le son provocadas sean la fuente y la dirección de su composición y sentido creativo marcado por la fuerte influencia de su imaginación e individualidad. Así con ello las intenciones eran “*pasar liberalizándose*

(84) UCM (s.f) “*El Romanticismo*” Pág. 1

(85) UCM (s.f) “*El Romanticismo*” Pág. 1.

(86) Planeta Internacional (1992) “*Nueva enciclopedia temática planeta*”, Arte y Filosofía, Pág.58.

desde una postura racionalista, deductiva, cartesiana, a una nueva postura observadora, inductiva, lockiana, una actitud sensualista ante el proceso creativo y los objetos naturales.” ⁽⁸⁷⁾ (UCM, s.f) en favor de conservar un tipo de conocimiento plenamente particular a partir de lo personal, donde la propia disposición experimental desde la naturaleza de los sentidos, garantice el buscado carácter auténtico de sus ideas y por tanto de sus expresiones del mundo, principalmente artísticas; una práctica que al caracterizar esta manera Romántica de crear, sea pensada como lo antagónico al modo en que el arte se estaba llevando a cabo en su proceder creativo porque *“en vez de hacerlo de fuera a dentro, dejando que lo exterior condicione lo interior, lo hace desde dentro hacia fuera, modelando el mundo desde el mundo interno.”* ⁽⁸⁸⁾ (UCM, s.f), provocando que la valoración revolucionaria de esta manera de sentir, protagonice y guíe las concepciones universales y los sentidos generalizados de la realidad para implicarlas en torno a una propia decodificación (la del autor) que representa y conforma su sentido bajo la acción del capricho imaginativo, prácticamente como una versión propia de los hechos y las cosas como la base de esta tendencia que configuró el mundo a dependencias de ciertos creativos que buscaban el develamiento de sus ideas y sensaciones para con su entorno.

A pesar del énfasis puesto sobre el desentendimiento del artista romántico con su ambiente ciertamente artificioso y a su consecuencia la presencia de creaciones emergidas netamente desde lo más hondo de sus imaginaciones, descontaminadas de cualquier influencia externa, es una afirmación algo desacertada de este acto pero una que no obligadamente alejaría la intencionalidad o deseo del artista a crear netamente desde su interioridad y libertad interpretativa de los hechos o de sus fantasías. Aun así se hace plausible la aparición de cierta incongruencia al proclamar aquel alejamiento absoluto del acto creativo con el contexto social o el mundo externo, ya que el lugar físico donde el artista existe y concibe experiencias para reproducir su propia versión de los hechos que

(87) UCM (Universidad Complutense de Madrid) (s.f) *“El Romanticismo”* Pág. 2.

(88) UCM (s.f) *“El Romanticismo”* Pág. 3.

ocurren, sin olvidar los intereses personales que mueven sus deseos de crear potenciando su individualidad, hace de su escenario algo tácitamente influyente demostrándose aquello en las temáticas que han implicado los autores en sus trabajos al ejecutar representaciones de situaciones que afectan de igual forma a todos cuando es compartido un escenario en común, pero emitidas bajo la particularidad de dar algo distintivo a partir de su sentir como la condición romántica donde el artista logra actuar sobre su medio determinándolo; es un sentir que a pesar de su naturaleza personal es el producto de influencias de sentimientos universales, sobre todo si de circunstancias desfavorables se trata como por ejemplo las que presenció Goya entre lo pernicioso de su ambiente político y social y lo perjudicial de su estado en enfermedades y vejez en sus últimos años, son contextos o estados donde el sentir es coincidente con la gran mayoría y que de algún modo nos vincula con el otro empáticamente cuando presenciamos que el sufrimiento afecta igualmente a quien esté contenido en escenarios de hostilidad. No por ello todo el trabajo Goyesco deba ser reducido a revelar pictóricamente situaciones de la adversidad, pero desde la particularidad de las dos obras que fueron citadas, aquel “*modelo de marginalidad social que llegó a convertirse en un tópico de los textos literarios del Siglo de Oro, de la literatura de consumo popular y de las representaciones pictóricas del XVIII, como atestigua Goya, entre otros trabajos.*”⁽⁸⁹⁾ (Romero, 1994), hace suponer que la experiencia íntima humana, valorada por revolucionar el sentir de esta época dictaminada por la insubordinación, es de todas formas prescrita por la presencia de una realidad que es marcada en el pensamiento y en la vivencia por lo imperfecto, lo macabro y lo injusto y que el Romántico extiende tópicamente en favor de darlas a luz, logrando así justificar aún más su lejanía con la realidad, sobre todo aquejosa, que el mundo le ofrece, sea como un acto de rebeldía que va en contra del desperfecto y miseria predispuesto como por los efectos de un recuerdo copado del sentimiento de la melancolía que anhela la buenaventura de un tiempo o hecho pasado, pero hace que en ambos casos y en igualdad de condición, la expresividad que remarca aquellos acontecimientos bajo los deseos del autor,

(89) ROMERO, L (1994), “*Panorama crítico del romanticismo español*”, Pág. 99.

sean declaradas desde la impotencia que trae consigo el fracaso de existir en las desdichas de la realidad como por nuestra imperfecta condición humana que forja de incertidumbres la existencia, haciendo que la presencia de una crisis ontológica tenga cabida; de ahí la inclinación por plasmar los relatos de su propia versión del mundo hasta el punto de configurarlas a su manera, probablemente para ajustarse o reconciliarse a ellas a su modo acudiendo a la factibilidad de la crítica con toques de sarcasmo para lograr sobrellevarlas, porque de ninguna manera es posible evitarlas ni negarlas.

Entonces desde la base de las ideas anteriores acerca del Romanticismo y del modo en que se ha dispuesto el contenido formal de las carátulas en estudio, entre mezclas de una realidad y posibilidades de actos o acontecimientos que solo pueden ser sacados desde la libertad imaginativa y los más profundos deseos por entablar una experiencia hacia la muerte, en este caso con las maneras u opciones de poder llevarla a cabo en el cuerpo siendo en su mayoría muy diferentes de las verdaderas eventualidades en lo lógico, hace pensar que su relación con el Romanticismo sea pertinente y factible en tanto se han acomodado los hechos de la imperfecta como desdichada existencia física humana (siendo esta la cuota de veracidad) en contextos, sucesos y cualidades de hostilidad emanados desde lo inventivo pero en la irracionalidad y el sin sentido apartados del carácter verosímil o de lo razonable. Lo anterior es un camino que Goya precisamente no optó para acomodar los hechos de la realidad bajo la autenticidad de su relato personal, ya que ha entregado el buscado toque distintivo y propio a partir de su sentir derivado desde la subjetividad, la imaginación y sus deseos aunque influidos por una impresión generalizada de la época donde el concepto y las vivencias de la marginalidad y lo desventajoso toman protagonismo, sin embargo la posibilidad de entablar una relación entre el trabajo goyesco citado y el objeto de interés, sea a partir de los recursos o elementos creativos derivados prácticamente del subconsciente o del imaginario como también del sentimiento libertario, pero más aun de los deseos de que aquello propio promulgue la intencionalidad que el autor pretende al instalar sus ideas, relatos o testimonios, siendo en el caso de Goya por motivos ligados al propósito personal de entablar el acto crítico, reflexivo o analítico pero

no moralista de sus libres exposiciones sobre los hechos desafortunados sociales y existenciales, y en las carátulas para que la experiencia de la muerte y su intervención en el cuerpo cosificado dispuesto por su imperfección a la inminencia del caos bajo actos destructivos, en este caso mayormente inverosímiles, sea en pos de querer intensificar aquella experiencia asociada al lado oscuro, incognito y miserable de la vida y de la sociedad y que a su vez indaga en el horror si es llevada a cabo sobre todo bajo actos o circunstancias y por seres o entes irreales, dudosamente fidedignos o viables para esta realidad. En base a lo anterior lo más común en ambos casos se direcciona por tanto hacia sus imaginerías que adjudican sus autores desde el deseo de representar bajo términos de un sentir común o generalizado e incluso cotidiano, aquellas irregularidades dispuestas en lo existencial por nuestra naturaleza finita como del contexto catastrófico en donde se ha situado la presencia del hombre que solo lo amenaza y lo forja en el sentimiento de impotencia, un sentir que origina y que el artista romántico ha acuñado a su vida y obra, concebirse en torno a la soledad, la melancolía y la crisis que ha causado lo desfavorable de ciertos aconteceres que solo lo sumerge en la oscuridad del mundo haciendo brotar los sentimientos más lóbregos que la interioridad de cada hombre dispuesto en tales escenarios y condiciones puede derivar; es una libertad creativa que ha logrado viabilizar en las ideas y pensamientos de cada uno, aquel alejamiento o contrariedad a la imagen idealizada del hombre en su existencia física que en el Clasicismo, seguido por el Neoclasicismo, hizo perdurar entre el equilibrio y la armonía ofrecida desde el orden natural de la corporalidad, pero que ahora desde la aparición de esta tendencia y por supuesto su esencialidad en la libertad imaginativa, se posibilita una nueva formalidad humana gracias al develamiento pictórico de nuestra imperfección.

Prosiguiendo con el Romanticismo, otro artista situado en lo que respecta al carácter de esta tendencia es Theodore Géricault específicamente con la obra que más fama le otorgó: “La balsa de la medusa” (1819); una creación que ha proclamado e iniciado al artista dentro de esta sensibilidad a partir de la libertad creativa demostrada desde el despliegue de sus motivaciones en forjar una temática en acuerdo con su personalidad rebelde,

manifestado en este caso a partir de los deseos de su autor por representar una escena “*que para la época en que le toco vivir no poseía ni la grandiosidad, ni la pureza del arte de la pintura de historia o mitológica.*”⁽⁹⁰⁾ (González, 2007) porque al ser la representación de un acontecimiento real y contemporáneo a la época del artista sobre la desgracia de un naufragio que sufrieron cientos de personas y que en base a este suceso desafortunado Géricault haya insertado formalidades, composiciones y contextos alejados de la armonía y belleza esperada por la idea academicista, particularmente en relación a las figuras humanas tendidas muertas sobre la balsa como también por el ambiente en su mayoría desolador y desesperanzador que inunda aquel hecho catastrófico, se conforma esta obra bajo elementos compositivos que para aquel entonces no solían ser habituales en el imaginario convencional de los receptores de arte de ese entonces, haciendo por tanto de esta representación la génesis del reconocimiento a la rebeldía y discurso propio del autor dado a conocer desde las suscitaciones por desear reproducir una negligencia resultante en tragedia ocurrida en el plano de la realidad. Para Géricault esta trágica escena fue la indicada para impulsar su carrera, iniciándolo en la búsqueda por “*un discurso propio que reflejara su personalidad, sin importar que por esta razón tuviera que abandonar la clama clásica, para expresar la emoción*”⁽⁹¹⁾ (González, 2007) tal como a la mayoría de los románticos les importó ser parte de aquella lejanía academicista para plasmar una verdad (o la suya propia) desde y en pos de los intereses que lo mueven a querer reproducir alguna especificidad de cualquier acontecer, como reflejo de sus inclinaciones, disposiciones y por tanto de su carácter que condiciona su personalidad, siendo en el caso de este artista y bajo la particularidad tópica de “La balsa de la Medusa” por ser la representación de un tramo del naufragio que está repleta de un absoluto sensacionalismo, la predilección o fascinación por el caos y el desconcierto que por cierto son antagónicas a las bases de la escuela Neoclasicista, donde la presencia pictórica del hambre, el canibalismo y la demencia producto de la tragedia y la desesperanza de no ser encontrados

(90) GONZÁLEZ, A (2007), “*Historia general del arte*” Tomo 2, Pág. 15.

(91) GONZÁLEZ, A (2007), “*Historia general del arte*” Tomo 2, Pág. 15.

jamás y que promete una muerte lenta y amenazante, conforman una obra morbosa y repugnante pero que es también a la vez cautivadora porque el autor “*resalta de una forma apasionada y no menos idealizada el acto heroico de los naufragos*”⁽⁹²⁾ (González, 2007) porque al ser sobrevivientes fueron luchadores y combatientes de su propio desventurado destino, pero que aun así no quita a esta situación su contrariedad con la perfección y armonía predominante y esperada en el arte, ya que para ser sobreviviente la situación de los otros afectados tuvo que declinarse por diferentes motivos que en evidencia no los beneficiaba, haciendo que este trabajo artístico sea considerado mayormente en su época, como uno que revolucionó y que por ende escandalizó el imaginario artístico y el de sus receptores. Para ello Géricault, en sus deseos de implantar aún más en su representación aquel revuelo o conmoción que causó este desafortunado acontecimiento, acude a la rigurosidad investigativa para conformar desde la cruda y dramática verdad toda la obra, y para ello fueron fundamentales las entrevistas que realizó a dos sobrevivientes de la tragedia que entregaron sus testimonios de la catástrofe ocurrida, además de los serios estudios que hizo a cadáveres, para lo cual asistió “*incluso a la morgue provisional en donde tenían los cuerpos de los fallecidos de la tragedia, para realizar bocetos de estos*”⁽⁹³⁾ (González, 2007) resultando ser finalmente obras preliminares a “La balsa de la Medusa”, entre ellas y de interés en este trabajo: “Cabeza de un hombre guillotinado” (1818-1819) y “Partes anatómicas” (1818) no siendo únicamente estas dos pero que resumirían el trabajo analítico de los cuerpos en su estado de descomposición realizado por el artista a partir de su interés por lograr un realismo, entre texturas y colores de la pudrición carnal, que resultara para el espectador en sensacionalismos y en ávidas emociones relacionadas al morbo y a la expectación que jamás se pensaba extraer de una obra de arte, para lo cual “La balsa de la Medusa” y sus bocetos anteriormente nombrados desafiaron de manera significativa la valoración estética, iniciada con la génesis del Romanticismo, entre una nueva sensibilidad que acapara los intereses y el imaginario del

(92) GONZÁLEZ, A (2007), “*Historia general del arte*” Tomo 2, Pág. 15.

(93) GONZÁLEZ, A (2007), “*Historia general del arte*” Tomo 2, Pág. 15.

artista por muy horripilantes que sean y sobre esto, el hecho de encontrar la belleza donde antes menos se esperaba, como en los casos de Goya y Géricault en acontecimientos infaustos que por decreto involucran a la figura corporal a partir de su estrechez con el contexto y a la vez por su inevitable condición imperfecta en fragilidad y que aquellas circunstancias que no aseguran su bienestar, aumentan las probabilidades de dejar al descubierto la factibilidad de poder intervenir violentamente la corporalidad humana pensada como sustancia o materia y que lo aleja significativamente de la idealización del hombre y su perfección adjudicada desde el periodo clásico.

Prosiguiendo con el análisis de los bocetos u obras preliminares que entregaron aquella cuota de cruda realidad por conformar la base formal propia de los cuerpos cadavéricos y que logran completar y complementar el sentir trágico o dramático de “La balsa de la Medusa”, se torna importante indicar que en estos estudios pictóricos previos se establece una inexistencia de marco interpretativo a diferencia de la mayoría de los trabajos artísticos que presumen de ella y que permiten en la lectura del espectador un esclarecimiento de sus propias preguntas y asociaciones acerca de la obra, tal como ocurre en la principal obra de Géricault. Aquella falta interpretativa se ve reflejada en como dispone las partes humanas dentro de la composición sin una contextualización evidente donde solo son repartidas en el lienzo, aunque no de manera aleatoria, sobre un fondo indeterminado pero que las sostienen, lo que mantendría una esteticidad que induce hacia una experiencia potencialmente traducida en una cierta perversidad, ya que la decisión por parte del artista de situar prácticamente como objetos de colección aquellos miembros humanos en el lienzo y que lo valore como elementos compositivos independientes con sentido y derecho propio pero como partes que fueron en algún momento dependencias de un organismo mayor, en este caso del cuerpo humano como sistema unificado, hacen vislumbrar con fuerza que sus intereses se posan en tener un acercamiento directo con la crueldad que de por sí conlleva la muerte como su esencia, siendo el aspecto de la vida que es pensado desde la negatividad por reducirnos a ser sustancia, porque pensarnos como cadáver es pensarnos siendo hedor involucrando texturas y colores de la carne

putrefacta que solo nos envuelve en lo lóbrego de la existencia. Estas pinturas preparatorias son el producto de un montaje de carácter macabro donde dar cabida solamente a partes humanas ordenadas en favor de otorgar una esteticidad que antes era hallada en la disposición del cuerpo como figura estipulada por defecto en lo armonioso y por tanto en la belleza, solo atribuye al deseo del artista de poder sumergirse en un escenario o ambiente de mortandad a causa de sus motivaciones por representar el acontecer en la balsa de la Medusa desde la realidad dramática del hecho; toda su obsesión por este proyecto es la de hacer persistir aquel sentir generalizado de un naufragio desde el morbo producido por estar entre la vida y la muerte, un deceso que es representado por estos miembros y cabezas cercenadas que materializan su significación.

Esta misma disposición de las partes o miembros humanos como elementos compositivos y formales validados en lo representativo y habilitados desde su esteticidad a una potencial lectura que induce o refiere a la corporalidad humana como indicio a su condición sustancial y a la vez como reflejo material del concepto de la muerte, se posibilitan para ser instaurados en otros soportes artísticos tales como las carátulas de Death Metal aquí de interés y que a modo de ejemplo el disco “Been Caught Buttering” del grupo austriaco Pungent Stench así lo demuestra con la presencia de aquellas cabezas despojadas de sus cuerpos cadavéricos y cuidadosamente ordenadas e interrelacionadas ambas bajo el acto del beso. Sin embargo, aquella imagen que entrega el carácter macabro y por tanto extremo a esta portada y a la totalidad del disco, es en realidad una fotografía montada en 1982 por el fotógrafo estadounidense Joel Peter-Witkin titulada “El beso”, que como en la mayoría de su arte fotográfico o su aspecto performático en lo compositivo, sus soportes se catalogan entre cadáveres despojados de sus miembros (siendo reales por lo demás), como también en el caso de la fotografía citada, en partes de cadáveres compositivamente articulados para el lente en favor de su embellecimiento, convirtiéndose éstos elementos formales, incluyendo además fetos, enanos, hermafroditas y transexuales, que al ser pensados por la generalidad de la sociedad a modo de seres deformes, dignos del rechazo visual y por tanto merecedores de su exclusión, en los proclives a la elección de Witkin

por permitirle direccionar su intención de aproximación hacia una “*cierta sensibilidad estética marcada por un acercamiento libre a la crueldad y la abyección*”⁽⁹⁴⁾ (Benavente, 2005), siendo el interés o la inclinación del fotógrafo que establecerá el carácter de sus fotografías pero en favor de generar una instancia con la cual desvincular aquel sentido marginal de los seres o miembros corporales antes nombrados, impuesto por la sociedad o comunidad que está más acostumbrada a los prototipos de lo “normal” equivalente en lo armonioso, pero que a partir del arte o de la práctica estética entablada por el artista en la fotografía, consigue arrimar estas excepcionalidades en el imaginario social desde el sentido libertario de optar por recursos pictóricos que en la vida cotidiana son preferible dejarlas en el olvido, al igual que con la muerte, pero que Witkin insiste en generar “*un espacio de posibilidades de percepción y representación del cuerpo humano que resalta su estatus ilimitado.*”⁽⁹⁵⁾ (Benavente, 2005) entre ellas y paradójicamente, la limitante de ser materia como idea que es preferible apartarla de la cotidianidad al igual como aquellos seres destituidos de la perfección, pero que en tanto para Witkin son estas las condiciones informes desde donde hallar un nuevo plano o extensión del concepto de belleza encontradas en su posición de rareza o monstruosidad aunque comprendido desde la excepcionalidad de ser únicos y por tanto dignos de una esteticidad que en este caso la fotografía se hizo cargo de colectivizar. Aquella socialización de esta estética de lo horrible no fue precisamente a partir del embellecimiento comprendido en la manera cómo dispuso estas figuras dentro del montaje para ser potencialmente admiradas u observadas, sino que a partir de la inclinación de Witkin de no sustraer su naturaleza anómala, ya que sus pretensiones son direccionadas a que aquellas miradas se abrumen o anonaden precisamente por su aspecto de rareza como la identidad surgida por el rechazo constituido desde lo impensable y lo olvidado por la sociedad; de ahí a que su trabajo tenga esta singularidad al instaurar elementos que promulgan rotundos cambios del sentido canónico

(94) BENAVENTE, C (2005) “*La rebelión contra el cuerpo: Acerca de la introducción del cadáver en las prácticas artísticas contemporáneas*” Pág. 39.

(95) BENAVENTE, C (2005) “*La rebelión contra el cuerpo: Acerca de la introducción del cadáver en las prácticas artísticas contemporáneas*” Pág. 43.

de la belleza y de la unidad que reflejan la tan ansiada perfección del aspecto humano en el arte, pero que ahora entabla una experiencia de la vida humana no solo en la armonía, sino que *“nos arrebatan la mirada al descubrirnos un paisaje inexplorado e irresistible y por otro, nos recuerdan nuestra posible condición de humanidad objetivada y en constante deterioro.”* ⁽⁹⁶⁾ (Benavente, 2005) manteniéndonos en el borde de lo deseable y lo indeseable pero que desde el arte y sus producciones, nos hace desear indagar lo oculto y lo intencionalmente olvidado, efectivamente por ésta condición remota causada por el tabú y el miedo en donde no podríamos acudir a estas experiencias sino fuera por estas instancias artísticas, ya que por nosotros mismos es biológicamente imposible; tal cual como los caminos inexplorables por lo indeseable de la muerte cuando se trata de enfrentarlo en primera persona, pero que se incluyen en el pensamiento cuando es visualizado en el otro como un equivalente a nuestra humanidad, concibiéndose habilidosamente por la manera en que nos redime hasta incluso neutralizarlo o naturalizarlo.

(96) BENAVENTE, C (2005) *“La rebelión contra el cuerpo: Acerca de la introducción del cadáver en las prácticas artísticas contemporáneas”* Pág. 46.

2.2 En el Gótico del siglo XVIII: Subterfugio subversivo y siniestro

Asumiendo las formalidades y el imaginario característico de las carátulas aquí de interés, todas ellas relacionadas con lo mortuorio y a su concepción mayormente percibida desde la negatividad (por arriesgar la tan anhelada integridad del ser y por reducirla a una condición orgánica que muchas veces es preferible desconocer u olvidar su inherencia a la corporalidad), es que se hace factible involucrar al Gótico con este producto discográfico en tanto comparten un sentido subversivo en sus contextos, una subversión que en el caso de este estilo se percibió y configuró desde su aparición en el siglo XVIII al involucrarse dentro de una época caracterizada por una base de pensamiento dominada e influenciada por la Ilustración; movimiento cultural e intelectual que manifestaba dentro de sus fundamentos la necesaria división y oposición entre la razón y aquello ilógico que inundaba las mentes del pasado y que respondía a cualquier acontecimiento, haciendo contemplar a estos siglos anteriores al dieciochesco en épocas sujetas en *“irracionalidades, intrínsecamente unidas a las pasiones y las turbaciones humanas”* ⁽⁹⁷⁾ (Ordiz, 2014), volviéndolas tendencias del pensamiento que atentan con la línea racional de esta era en donde se le ha otorgado el protagonismo para hallar la verdad de las cosas y los fenómenos de la realidad por su base en lo lógico y en el orden natural, libre de meras respuestas cimentadas en supersticiones que según los ilustrados solo conllevó a la ignorancia que caracterizó a este pasado poco revelador. Esta categorización bifurcada del pensamiento fue una situación que hizo surgir una dicotomía a nivel sociocultural, donde por un lado era refugiado el conocimiento bajo la esencia del Siglo de las Luces y por otro, aún concientizada de esta hegemonía ilustrada, se invertía la situación al optar como posibilidad aquellas ideas o pensamientos que responden a las reales preocupaciones, miedos e incertidumbres humanas que vislumbran nuestra propia realidad, donde todas ellas se conocen y cobran más sentido en lo irracional que desde lo racional, logrando así

(97) ORDIZ, I (2014) *“Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas”* Pág.24.

una viabilidad como posible conocimiento y que justificó la aparición o la vuelta al Gótico durante este siglo como lenguaje o estilo que al basar su sentido discursivo en estas “categorías ilógicas” del pensamiento albergadas principalmente en el subconsciente a modo de reprimendas, se generó una situación de inminencia de su presencia por ser una manifestación producto de los “*reflejos de su sociedad de creación y, sus monstruos y nigromantes, como metáforas de los miedos de sus épocas.*”⁽⁹⁸⁾ (Ordiz, 2014) ya que siendo un escenario cultural y social fundamentado en fuerzas contradictorias, que en este siglo y en la mayor parte de su posteridad, se dieron a partir de la contraposición de la razón con los sentimientos y las pasiones negadas incluso hasta su oposición, es que la era de la razón y las luces es la idónea para que la aparición de lo sobrenatural y de lo irracional tuviera sentido desde lo transgresor y a que su consideración construya el camino para dar cuenta que con solo la razón no se cimienta la totalidad de la realidad, siendo posible abarcar la nuestra propia desde nuevas perspectivas que resultan en reinterpretaciones de una verdad que ciertamente nunca es posible asegurar. Así mismo los miedos de ese entonces tienen que ver con lo anterior, con la posibilidad de contaminar su realidad basada en la razón con ideas surgidas desde lo ilógico, irracional y supersticioso como maneras de conocer con falta de fiabilidad que amenazan las luces y el progreso que el pensamiento racional y empírico estaban ofreciendo y que la vuelta a su consideración es retroceder a ese pasado que tanto reniegan por ignorante y oscuro; una negación que surgió desde la prohibición de parte de los Ilustrados de involucrar estas irracionalidades en la nueva forma de pensar y de dar respuestas, haciéndose preferible su estado oculto en razón a que conlleva una inestabilidad en el conocimiento racional y por tanto en el progreso ilustrado especialmente de disciplinas científicas, pero que a raíz de esta negativa que conformó una sociedad dividida, fue que se procuró proyectar en los discursos la vuelta a lo sobrenatural, bárbaro e ilógico del pasado, no tan solo subversivamente para renegar las limitaciones de su época, sino que también a causa de

(98) ORDIZ, I (2014) “*Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*” Pág.24.

aquella inestabilidad que entregaría el hecho de ser considerados en sus pensamientos e interpretaciones razonables del mundo y sus fenómenos, es que “*se configuran alrededor de un fin último y fundamental que es el de inspirar el miedo; a lo desconocido, a la muerte, al dolor, al Mal.*”⁽⁹⁹⁾ (Ordiz, 2014), emoción que surge en respuesta a la aparición de aquello que no se desea su presencia ni se admite su carácter cotidiano; una negativa que encaminó aquellos conceptos y sus sentidos hacia un desconocimiento, hacia una no aproximación que las mantiene en la oscuridad y en el olvido porque provocan desasosiegos e inquietudes y amenazan con la estabilidad deseada por no ser dictaminadas desde lo lógico sino desde lo irracional, tal como las emociones que no pueden ser comprendidas ni abarcadas desde la razón porque sobrepasan los bordes de lo concreto hasta el punto de la sublimidad y en ese estado lo determinativo se invisibilizan o no puede simplemente ser llevado a cabo. Así el hecho de la admisión y la consideración por aquello que desequilibra los postulados es para que las sensaciones de miedo se hagan presentes y para evitar aquellas reacciones estos se estiman bajo planos desacreditados e incluso ridiculizados a causa de la inviabilidad acordada, pero que no hace más que conformar espejismos de dominio ya que la totalidad de la realidad debe ser resuelta tanto en lo racional como en lo irracional y que su conjunto da cuenta de la esencia del mundo y sus fenómenos.

Para ese entonces el Gótico del siglo XVIII ya estaba cimentando su propósito de definir una realidad en donde nada es lo que parece, a pesar de que durante ese siglo estaba adquirida la idea de que cualquier suceso es siempre explicable bajo respuestas absolutas y no ambivalentes si son originadas desde la razón, ciertamente la presencia del Gótico en esta era con su conformación en las pasiones y turbaciones humanas ligadas a lo irracional, pudo establecer la alternativa de pensar la realidad y los manifiestos de sus fenómenos desde la contrariedad de aquel horizonte ordenado, estable y absoluto adquiridos en la

(99) ORDIZ, I (2014) “*Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*” Pág.25.

Ilustración, potenciando la idea de una situación del mundo que es más bien ilógica, caótica e indeterminada tal como es entendida la base en la cual el Gótico se desarrolla y que lo ha dispuesto como “*un modo de representación versátil que depende, a fin de evocar el miedo, de formas cambiantes y, en numerosas ocasiones, inestables.*” ⁽¹⁰⁰⁾ (Ordiz, 2014), considerando así que desde su aparición en la era dieciochesca, sus vínculos o relaciones con aquellas formas imprecisas o inciertas se traducen en un estrechez con los terrenos del inconsciente, más enfáticamente en las represiones que si bien dependen de los tabúes de un contexto, principalmente se estipulan a partir de los males humanos que interfieren en lo social, desestabilizando lo sistemático y normativo que lo conforma y que el modo Gótico los capta para lograr adjudicar a partir de elementos o tópicos con un perfil abyecto, lóbrego y oculto u oscuro, “*un marcado estilo sombrío y conexiones con un pasado misterioso, además de explorar, en numerosas ocasiones, los símbolos y sistemas que aterrorizan el subconsciente colectivo de sus sociedades.*” ⁽¹⁰¹⁾ (Ordiz, 2014), porque el fundamento de sus representaciones o discursos en lo incierto que a su causa surgen sensaciones de no potestad y por acaparar terrenos desconocidos subyacidos por ser restrictivos, consiguen potenciar el fin principal de este modo que es el de subvertir las definiciones y valores preestablecidos en pos de originar sensaciones de inseguridad y por tanto de miedo a causa de la contemplación y consideración por las prohibiciones que en la mayoría de los círculos sociales se vinculan con asuntos que proclaman un riesgo a la anhelada estabilidad y seguridad, como por ejemplo la inherente maldad en el hombre (impulsos instintivos negativos) y sucesos involucrados con los infortunios que lo aquejan (la muerte, el dolor), pero que en la era del siglo XVIII aquel mal residía en el consentimiento hacia lo sobrenatural inexplicable que atenta con el orden de la lógica y a la vez con el pensamiento hegemónico, y su presencia o el retorno de este pasado irracional reivindicado por el Gótico acuerdan que aquel mal social y personal reprimido

(100) ORDIZ, I (2014) “*Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*” Pág.30.

(101) ORDIZ, I (2014) “*Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*” Pág.20.

es el elemento necesario para que los firmes postulados que durante este siglo se fundamentan por lo netamente racional, sean reconsiderados y reinterpretados en favor de que se involucren hacia una autoconsciencia y un autoconocimiento en tanto permita sumar las categorías del subconsciente, porque en teoría nuestros miedos y deseos dan cuenta de la manera en la que se constituyen los escenarios sociales que influyen las actitudes y acciones humanas, un carácter que en esta era ha de haber separado innecesariamente el concepto de lo real si lo que se pretende es conocerla desde su totalidad.

Pero el retorno a ese pasado ilógico tratado con displicencia por no responder desde la razón, no solo es por mantener disidencia de lo establecido y no cuestionable o por el hecho de ir en contra y transgredir sin un fundamento, sino que este interés por acaparar lo tabú o lo restrictivo de sus épocas se visualiza además como una instancia que desarrolla la crítica y la puesta en duda de cualquier postulado aunque sea acordada su intransigencia, lo que a su vez hace revolucionar las fronteras en un acto de liberalización de las demarcaciones entre lo sensato y lo incoherente, invitando “*a explorar una atmósfera donde las categorías de lo humano y lo inhumano, lo natural y lo sobrenatural se deshacen y se derrumban*”⁽¹⁰²⁾ (Ordiz, 2014) hasta el punto que se difuminan y se confunden en esta factibilidad de imprecisión en la construcción de un contexto, dificultando el reconocimiento de categorías en lo real o irreal en razón de que todo, incluso aquello inadmisibile y disparatado puede estar dentro de la posibilidad en los acontecimientos de una realidad y con ello en el planteamiento de las ficciones; una situación que se efectuó por causa de la vuelta al Gótico a pesar de la constante negativa y rechazo que se le daba en esta era y que sin embargo se instauró como el modo discursivo que encaminó desde este siglo y en la posteridad la facultad de hacer desaparecer las radicalizaciones de las nociones del mundo y su realidad, promovidas a partir de su interés

(102) ORDIZ, I (2014) “*Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*” Pág.99.

por relacionarlo o vincularlo estrechamente con lo evitado y ocultado como la base para formular relatos que sacan a la luz las “*voces oscuras de lo prohibido*”⁽¹⁰³⁾ (Ordiz, 2014) vistas como indispensables en la estructura que conforma el ambiente de una realidad, porque considerarlos significa dar a conocer la totalidad de la organización en la cual se ha inmerso la humanidad y así mismo los elementos del inconsciente entre miedos y deseos se estiman como las reverberaciones que explayan la orientación de los principios. No obstante esta presencia es derechamente rechazada porque amenaza con el equilibrio y sustento otorgado por el pensamiento hegemónico en la univocidad de los conceptos en lo lógico como con la búsqueda del empirismo de los fenómenos, porque disponerlas bajo otras premisas del pensamiento precisamente antagónicas al orden natural de la realidad hasta el punto de pensarla unida a aquello mismo que la desestabiliza, entabla los principios de la sustantividad del mundo en un estado difuminado y por tanto bajo un carácter indeterminado que conlleva una confusión y un no empoderamiento del ambiente y sus hechos dando como consecuencia el inevitable miedo que se exterioriza por permitir la viabilidad de aquello que más se renegaba como parte del fundamento esencial de los postulados sociales; una factibilidad originada en tanto los relatos Góticos mantuvieron en su necesidad estas categorías relegadas para resurgir en forma de lenguaje alternativo y transgresor, pero que su permanencia se vería imposibilitada si no fuera producto de las bases o reflejos en la estructura sociocultural que hacen respaldar su validez discursiva, para lo cual las palabras de Irène Bessière citadas en la tesis aquí de interés son idóneas para confirmar la idea de que las concepciones irracionales o sobrenaturales se forman desde ámbitos de la realidad y que a su vez son las partes de una ecuación que datan el carácter de contextos determinados y su conformación en ideologías: “*lo sobrenatural y lo «surreal» son los medios para diseñar las imágenes religiosas, científicas o, más aún las del poder, de la autoridad, de la debilidad del sujeto*”⁽¹⁰⁴⁾ (Ordiz, 2014), es decir que

(103) ORDIZ, I (2014) “*Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*” Pág.52.

(104) ORDIZ, I (2014) “*Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*” Pág.51.

desde los mismos parámetros de la realidad se confeccionan ideas que juegan con lo ilógico y que estas categorías pertenecientes a la psiquis y a su valor fuera de lo dogmático, son la vía que diagnostica las formulas o los modelos de la base de la sociedad; situación híbrida que ha condicionado en un fuera de sí a la realidad y a sus fundamentos puramente empíricos a causa de la involucración de contravenciones que se califican mayormente como imposibilidades acordadas en un contexto y que conllevó a relativizar la primacía de lo canonizado perturbando o alterando las estructuras del pensamiento entre convicciones e ideologías que se tienen de aquello presuntamente conocido.

Todo este tratamiento que ubica prácticamente fuera de lugar a aquella realidad pensada desde perspectivas unidireccionales en lo denotativo, por el hecho de adjudicarle categorías segregadas en el pensamiento y en la conformación social incapaces para sostener el buscado empirismo y materialismo acordado en ese contexto, se estima en parte con el objetivo de menospreciar aquella secularización canonizada, pero aún más para alterar las valoraciones y los principios hasta el punto de distorsionar con inviabilidades la idea de la realidad, sobre todo si convenimos que los fundamentos del Gótico en irracionalidades e ideas ilógicas tales como los presagios, augurios y nociones sintonizadas a partir de las emociones y sentimientos, se vuelven idóneas para lograr aquel carácter absurdo con que el mundo se puede llegar a percibir y que lo condiciona a una eventual vacilación de las certidumbres, porque la naturaleza de este tipo de relatos es de por sí indeterminada por su inestabilidad en lo racional, imprecisas al momento de cualificar por falta de referencias en lo concreto y por tanto caóticas si se pretende agregar a las bases de un pensamiento categóricamente lógico; una introducción que desorbita la acepción del mundo fundamentado en la inmediatez de los sentidos que aseguran el racionalismo de los sucesos ocurridos en él como la adquisición absoluta de las cosas en el materialismo y que la exaltación emprendida por el Gótico de los planteamientos más irracionales hallados en lo hondo del subconsciente, lugar donde las cosas más inconcebibles y restrictivas se posibilitan, no tan solo incrementaron la confusión y los desasosiegos, sino que también hicieron entrever que la realidad que suponemos conocer

y apoderar desde la tangibilidad que el vínculo de orden lógico procuró, ciertamente es más bien un caos en sí mismo llegando en algunos casos a superar la ficción porque la inherencia de lo insensato en lo real es inevitable y así se da cuenta cuando en ella ocurren las cosas más inesperadas, aquellas que nos hacen preguntarnos si estamos en una pesadilla o en la realidad misma. Por ello la presencia de los relatos Góticos en esta era, con énfasis en el carácter de los elementos o recursos que lo constituye, más que solo considerarlas una forma de intervención transgresora que provoca revoluciones en los límites de lo aceptado y con ello en el dogmatismo del pensamiento lógico, actúan por otro lado a modo de subterfugio o medio escapatorio que acuerda alejar del pensamiento la crudeza hallada en lo real en el momento en que la factibilidad de aquello solamente es apreciada bajo escenarios ilógicos y con un claro perfil de inadmisibilidad, de ahí a que esta función se sostenga, según palabras de Juan Antonio Molina Foix citadas en la tesis aquí de interés, gracias al interés del Gótico por reivindicar *“el exceso y la exageración, lo recargado y retorcido, el caos frente al orden, lo pagano frente a lo cristiano”* ⁽¹⁰⁵⁾ (Ordiz, 2014), que por ser consideradas en esta era como características propias de un entorno netamente estructurado en lo irracional, se hacen por tanto opuestas al contexto real lógico, liberalizándolo de desequilibrios que suscitan amenazas al empoderamiento de las concreciones y que lo hace pensar como un entorno confortable y redimido de hechos engorrosos desde el momento en que los relatos Góticos invocaron como viables e intrínsecos a él la perspectiva del hombre y sus acontecimientos bajo un mundo de indefiniciones, augurios y caos, formulándolo como un recurso discursivo que motiva a *“huir de la sordidez y fealdad de la cruda realidad, y recrear exaltadamente el pasado más tenebroso, oponiendo el irracionalismo y la barbarie al materialismo ateo que trajo consigo la Ilustración.”* ⁽¹⁰⁶⁾ (Ordiz, 2014) y que por ser un modo evasivo de la acritud del mundo y de su realidad, se debe estimar como parte de las consecuencias que conllevó la

(105) ORDIZ, I (2014) *“Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas”* Pág.25.

(106) ORDIZ, I (2014) *“Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas”* Pág.25.

presencia de fuerzas contradictorias, tal como los relatos ilustrados frente al lenguaje Gótico que a modo de ejemplo son un caso de situación dicotómica, porque desde aquello se evalúa lo repudiado de esta era que depende de los cánones dictaminados y sus acepciones, situando lo no aceptado no únicamente como un ente antagónico y amenazante condenado a las sombras o a lo oculto para que no intervenga en el equilibrio de cualquier estructura o construcción de los prototipos sociales, sino también a fin de que se favorezca la visibilidad de lo contraproducente de cada contexto, como un mal necesario que permita apreciar que aquel ambiente construido desde su establecimiento hegemónico de lo racional que regula hasta lo más improbable, es uno paradójicamente inabordable, lo que provoca que la presencia del tratamiento Gótico de la exacerbación de estos recursos opuestos a la hegemonía Ilustrada o a la de cualquier categoría que contraste con las convicciones de sus contextos, sea una acción ineludible que a todas luces conlleva a un estado de desconfianza y aflicción que incomoda y sobrecoge a causa del retorno prácticamente familiarizado de lo evitado, lo ocultado y lo desconocido de sus sociedades.

Según lo anterior la vuelta al Gótico y sus característicos elementos, se consideraron durante la primacía del pensamiento Ilustrado netamente como un medio escapatorio atribuido a la literatura y a las artes para contribuir hacia un acto recreativo que pudiera alejar las negatividades o amenazas maliciosas del mundo no siendo consideradas como parte de su cotidianidad sino más bien de un pasado categóricamente irracional e inestable a causa de su cultura primitiva y bárbara, haciéndose necesario para ello que los elementos del inconsciente se consideren como meras invenciones producto de una imaginación opuesta a la razón y con absoluta improbabilidad dentro del mundo de la realidad moderna, es decir pensadas nada más como un artificio desde donde su papel de subterfugio tendría sentido. Pero si nos hallamos en el caso contrario de la estimación de estas irracionalidades, siendo pensadas esta vez como parte inmanente de la realidad (aunque la mayor parte del tiempo olvidadas o despreciadas) y no como elemento artístico para hacer eludir la sordidez de la realidad, ciertamente es porque ha acaecido un reconocimiento activo de aquella otredad siempre negada o reprimida, siendo el paso

fundamental para hacer demostrar las insatisfacciones que caracterizaron la era Moderna en su afán por transgredir constantemente tradiciones implantadas en nombre de ella misma por su afán de libertad en cada canonización; situaciones que conllevaron a una necesidad de experimentación de todas esas cosas que antes fueron negadas y prohibidas en su ejecución sociocultural para luego ser apreciadas como parte indispensable de la comprensión total de la realidad de la época, haciendo que este tratamiento constante de la otredad (en este caso con el retorno del Gótico) se determine como la esencia moderna desde el acto de cuestionar y de poner en duda incluso sus mismas ideologías en nombre del progreso. En el momento en que la presencia de la otredad irrumpe la cotidianidad y las convicciones prácticamente por una voluntad o necesidad social, *“Es entonces esperable que las manifestaciones literarias góticas evolucionen de una manera paralela al desarrollo de los movimientos históricos y culturales”* ⁽¹⁰⁷⁾ (Ordiz, 2014), sobre todo en contextos donde el elemento subversivo se hace indispensable para la tendencia moderna de revolucionar conciencias ideologizadas, entre ellas por ejemplo el concepto de lo siniestro que se desarrolla como recurso indispensable en el afán Gótico por invocar los miedos de sus sociedades.

El tratamiento de lo siniestro en el Gótico tiene que ver estrechamente con la consideración de la otredad, pero en particular una que en su momento fue parte de lo conocido y familiar y que al volverse amenazante se ha destinado a un estado oculto y lúgubre que lo mantiene en el desconocimiento pero a la vez siendo paradójicamente reconocido como propio al establecerse que *“La sensación de lo siniestro nace, (...), de un punto de partida que necesariamente es el mundo real”* ⁽¹⁰⁸⁾ (Ordiz, 2014) y que por esta causa de ser no solo el opuesto a lo conocido sino también siendo parte de ello, lo vuelve un sentir idóneo para alcanzar situaciones mucho más inquietantes en comparación

(107) ORDIZ, I (2014) *“Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas”* Pág.21.

(108) ORDIZ, I (2014) *“Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas”* Pág.47.

a aquella relación de lo netamente extraño con lo familiar, que sin dudas ambas turban y alarman pero más bien el tratamiento Gótico de lo siniestro logra que el miedo se haga presente. Así es como durante el siglo XVIII las ficciones Góticas desarrollaban la idea de una realidad intervenida con aconteceres sobrenaturales designados por mantener un perfil fuera de la norma de la naturaleza aunque explicables racionalmente, haciéndolo igualmente un modo que logra alterar aquella idea Ilustrada de la hegemonía racional y lógica tanto en los pensamientos como en el conocimiento para lo cual el tratamiento del elemento sobrenatural que se excluye de lo lógico y por tanto se reprime en la realidad social, es el acertado para identificarlo de manera siniestra en la medida que su vínculo con lo irracional e ilógico como maneras del inconsciente, sea fundamental para prescribir las convicciones e ideologías modernas e inversamente la realidad y sus postulados se hacen influyentes en lo imaginativo siendo muchas veces la base en la que las invenciones toman forma, pero los recursos que el Gótico va utilizando varían dependiendo del contexto en el que surgen los movimientos y cambios sociales entendiéndose así pluralista a causa de su atemporalidad; de ahí a que no solo se haya presentado durante la era Ilustrada, sino que es posible vislumbrarlo también en escenarios posmodernos donde las incertidumbres ontológicas sean la raíz explicativa de la dinámica conceptual constante en la crisis y la oportunidad para que el Gótico reaparezca de modo subversivo o transgresor como también creativo-constructivo si se vislumbra como elemento que aporta a la extensión de las posibilidades. Por esto precisamente las carátulas en estudio mantendrían un claro estilo Gótico a partir de la presencia de lo siniestro vislumbrado en el tratamiento morboso y destructivo que representa de la figura humana, porque la familiar estipulación del cuerpo en el orden formal ha entrado bajo un desdoblamiento por ser manifestado además en un sentido caótico con ayuda de la propia condición imperfecta y limitada de la corporalidad material dispuesta a una violenta intervención, haciendo de esta situación corporal aquello que se abomina y desprecia y que le otorga el carácter ominoso sobre todo si se trata de una cualidad inherente al estado material que a toda costa se quiere evitar y que se mantiene en el olvido por amenazar la integridad hasta incluso la identidad que se asocia a una existencia validada desde la presencia material del ser.

Por ello el hecho de manifestarse la imagen de la figura humana esta vez bajo la inherencia de su condición desafortunada que a pesar del permanente rechazo aun así permanece en un reconocimiento inevitable, lo hace una manifestación de lo siniestro absolutamente efectiva en la medida que *“presenta versiones repulsivas de elementos intrínsecamente familiares, incluso, (...), de nosotros mismos, de manera que genera un miedo intenso y persistente que se combina con el deseo y la fascinación.”* ⁽¹⁰⁹⁾ (Ordiz, 2014) porque ciertamente ha encaminado primeramente a una pérdida de la acostumbrada imagen corporal provocando desestabilizaciones, pero que induce por otro lado hacia una autoconciencia desde donde se explicaría la atracción generada por el deseo de experimentación y conocimiento de situaciones donde especialmente lo propio y lo conocido se desbordan hasta resultar ajenos y ominosos, como la inmanencia de ser materia que se rechaza y se mantiene en el olvido por dificultar la permanencia de la existencia y en donde factiblemente pueden llegar a concretarse las maneras más retorcidas de intervenirlo, haciéndonos dudar del yo y de una identidad puesta en una realidad que a pesar de asegurarnos estabilidad y permanencia es igualmente cuestionable, de ahí a que se dictamine que *“El miedo que surge del sentimiento de lo siniestro también se sitúa en estrecha relación con una sensación postmoderna de pérdida de la identidad e incertidumbre intrínseca a la propia existencia.”* ⁽¹¹⁰⁾ (Ordiz, 2014) porque se ha diagnosticado un contexto de inconsistencia conceptual a causa de que todo se ha relativizado, incluidos el tiempo y el espacio donde toman forma y sentido los acontecimientos humanos para luego posicionarse dentro de un escenario inestable que resulta en caos. Por ello es que la muerte se vuelve el tópico preciso dentro del arte de las carátulas porque reúne todos los elementos que incitan al sentimiento de miedo a partir de lo siniestro, siendo efectos que transgreden y desestabilizan la preeminencia del dominio, aunque no entendida únicamente en su relación con lo orgánico tal como las representaciones de las

(109) ORDIZ, I (2014) *“Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas”* Pág.79.

(110) ORDIZ, I (2014) *“Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas”* Pág.79.

carátulas aquí estudiadas lo datan en ambientes y acciones mortuorias y morbosas, sino que comprendida además como el deceso o perecimiento de lo trascendente ontológico, haciéndolo el término que reúne el sentir general que inunda el contexto posmoderno desde lo indeterminado y el caos, de ahí la consideración a que *“La presencia constante de la muerte en la narrativa gótica es tan axiomática que se puede considerar un rasgo intrínseco al modo, presente en todas y cada una de sus actualizaciones.”* ⁽¹¹¹⁾ (Ordiz, 2014) de ahí la atemporalidad no solo del Gótico, sino que también de la muerte calificada para estar presente en la mayor parte de los miedos de la historia occidental hasta su universalización como tal, que a pesar de permanecer en ámbitos de lo desconocido y lo misterioso principalmente por fatídico, de alguna forma se piensa como algo íntimo y familiar que es inevitablemente inherente a nosotros ya que es un hecho que ciertamente pasa frente a nuestros ojos.

Desde esta cualidad axiomática de la muerte en el Gótico, es posible determinar que este último se considere un estilema hallado en la composición artística de las carátulas, aunque no tan solo aquel proveniente del siglo XVIII que se explicaba previamente, sino que estipulado desde la esencia del Gótico en sí que hace perdurar lo subversivo a través de la invocación de lo ominoso, siendo un carácter que de todas formas apareció en la era dieciochesca a causa del retorno de este modo evocador de un pasado irracional; por ello es que *“El gótico moderno se convierte en un vehículo que diferentes autores utilizan para esconder sus visiones del mundo, necesariamente teñidas de la oscuridad latente en las ficciones del terror, que cambian junto a los movimientos sociales, históricos y culturales.”* ⁽¹¹²⁾ (Ordiz, 2014) tal como ocurrió con las imagerías de las carátulas Death Metal consideradas las formas más transgresoras durante las últimas décadas del siglo XX hasta el punto de ser una presencia incomoda frente a una sociedad fuertemente restrictiva

(111) ORDIZ, I (2014) *“Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas”* Pág.80.

(112) ORDIZ, I (2014) *“Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas”* Pág.51.

y conservadora respecto al consumo de imágenes que atentan con la moral, ya que se piensan como potenciales elementos que perturban mentes y que amenazan con atentar la buena convivencia, aunque por otra parte algunos consideran que su presencia significa una revelación y manifestación de aquello que más se teme y que se mantiene en la oscuridad, es decir aquel perfil malévolo que yace en cada individuo y en cada construcción social traducido en violencia y disputas constantes que inundan el contexto cotidiano, muchas de ellas justificadas en nombre del desarrollo para asegurar el tan anhelado equilibrio de la existencia que paradójicamente se consigue desde el desequilibrio de otros en la aniquilación; una forma de progreso que hace de esta sociedad una hipócrita si pretende erradicar a toda costa cualquier imaginario que induzca a desestabilizar el orden y el bien común pero que a la vez son la base de sus propios métodos desde donde consiguieron los maravillosos resultados de su organización, lo que hace suponer que el miedo de aquel contexto radica en que se demuestre o salga a la luz lo disfuncional que realmente es este escenario, renegando que el propio plan para manejar y lograr con éxito las presunciones políticas de poder y orden son las mismas que intentan prohibir y ocultar. Desde lo anterior la apreciación del Gótico siendo estilema en las carátulas en estudio sea la que permita abrir *“un excelente campo de análisis de aquellas figuras ominosas que regresan de la muerte; los zombis, los vampiros, los fantasmas no son, según esta interpretación, otra cosa que símbolos de deseos reprimidos, de realidades refrenadas y de infracciones escondidas”* ⁽¹¹³⁾ (Ordiz, 2014) haciéndolo un recurso y un elemento sumamente crítico si estas observaciones de las figuras que componen las carátulas, generan consciencia y encaminan hacia un acto de reconocimiento de nosotros mismos y de la estructura sociocultural y donde además todo tratamiento creativo que involucre el modo Gótico, a partir de la factibilidad de ser constantemente actualizado y que dictaminaría su carácter atemporal, logre a partir de cualquier ficción que la evoque, pensar en *“nuevas posibilidades de interpretación de la*

(113) ORDIZ, I (2014) *“Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas”* Pág.78.

realidad, en menoscabo del inicial carácter formulario de sus representaciones. El gótico crece y se expande, se modela al devenir de la historia y se adapta a sus sociedades, sin renunciar a su propósito evocador de los miedos humanos.” ⁽¹¹⁴⁾ (Ordiz, 2014), de ahí a que su presencia como recurso transgresor sea la justificación de su constante retorno porque es inevitable que, dada las permanentes restricciones o represiones que caracterizan y conforman todas las sociedades, se vuelquen los intereses hacia aquello mismo que los desestabiliza, porque con ello se dispone de una alternativa discursiva para reconocer el mundo en todas sus facetas posibles.

2.2.1 Lo Apocalíptico y Post-Apocalíptico

Y si volver la atención hacia formas y situaciones que desestabilizan y que logran cambiar las percepciones de lo conocido y de la realidad, hay que fijar indiscutiblemente la mirada hacia aquellas cosas que más nos establecen entre un ambiente de versatilidad, relatividad y, por tanto, de inestabilidad cuando se ambientan bajo cualquier tipo de transgresión de su sentido acostumbrado; esto es el tiempo y el espacio y a la vez la inmersión del cuerpo en estas dimensiones, dispuestos para hacer aparecer un sentir terrorífico a partir de sus posibilidades de un cambio que conllevaría una potencial situación o contexto de decadencia. Lo anterior se entiende contemporáneamente como escenarios apocalípticos donde el concepto de lo catastrófico toma protagonismo en cada percepción de aquel mundo a causa que se ha alterado toda forma conocida, generando “*una realidad que no logra ingresar en el plano de la representación.*” ⁽¹¹⁵⁾ (Rojas, 2014) porque sus referentes ya no pueden ser localizados en las maneras de la cotidianidad en razón a que la predominancia de estos escenarios se estrechan con lo netamente incierto que aquel estado de la realidad ha reflejado y que a su consecuencia incite a una constante elaboración de

(114) ORDIZ, I (2014) “*Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*” Pág.78.

(115) ROJAS, S (2014) “*Poética del apocalipsis: La leyenda de los soles, de Homero Aridjis*” Pág.3.

recursos significantes en favor de dotar algún tipo de sentido a los elementos y circunstancias dentro de este caos pero que resulta en nada más que desmesuras; así desde lo anterior se forja posteriormente un ambiente en donde reinan las incertidumbres y se pierde todo rastro de determinación, lo que se denomina como contexto post-apocalíptico. Tales escenarios se conforman como los indicados para acaecer la existencia humana bajo una crisis identitaria, siempre y cuando se comprenda que *“la realidad metafísica de ideales tales como sujeto, conciencia, ser, no es sino el efecto de un cuerpo disimulado por la gracia de los modales gobernados por el sentido”* ⁽¹¹⁶⁾ (Rojas, 2014) que ha surgido desde el momento en que se dispuso dentro de un espacio-tiempo que le otorgó caracteres de trascendencia al potenciarse como fundamento y estimarse como parte de las referencias que organizan estas dimensiones en términos de cotidianidad, pero que bajo circunstancias catastróficas la identidad humana se concierne en lo desbordante, ya que sus principales influencias que la dotan de un sentido se han desplazado hacia el desequilibrio; por una parte el espacio en decadencia ha conllevado desmesuras (como los desastres naturales y ecológicos), que provocan la desaparición de *“los límites que hacen posible el habitar humano, los límites que corresponden a las condiciones de la frágil y precaria existencia de lo humano, en medio de una fuerza que es de suyo irrepresentable”* ⁽¹¹⁷⁾ (Rojas, 2014) y que lo hace un contexto que hace devenir pensamientos respecto a la inminencia del fin de los tiempos dictaminados exclusivamente desde la idea cristiana del apocalipsis como juicio final y con ello la visión de una cronología lineal tal como es comprendida la historia de los hombres condicionada a la irreversibilidad de los acontecimientos como también a la negativa de una permanencia de la existencia hacia un futuro, que por su situación limitante en la caducidad, solo puede esperar el momento de su extinción o de su tiempo final: *“la experiencia de la finitud implica desde siempre un itinerario existencial lleno de contingencias, plagado por doquier de últimas veces, un*

(116) ROJAS, S (2014) *“Poética del apocalipsis: La leyenda de los soles, de Homero Aridjis”* Pág.12.

(117) ROJAS, S (2014) *“Poética del apocalipsis: La leyenda de los soles, de Homero Aridjis”* Pág.4.

itinerario que habla precisamente de la finitud de la existencia humana, la finitud de un testigo que ante cada espectáculo maravilloso presiente su propia ausencia en un futuro no muy lejano” ⁽¹¹⁸⁾ (Rojas,2014) porque aunque siempre el hombre ha convivido con el destino de su propia finitud siendo consciente de ello, aun así tiende a establecer su existencia en torno al progreso como influencia de un pensamiento originado en la Modernidad basado en el constante deseo de desarrollo hacia ámbitos de superioridad, pero que con la aparición en la era actual de un imaginario del mundo donde hasta al mismo tiempo occidental se le ha decretado su fin, no queda más que un sentir de incredulidad frente a aquello que nos define, imposibilitando la persistencia de la existencia por estar posado en un contexto vacío en el que *“se disuelven las jornadas del sentido y ahora, expuestos en la intemperie de una escena sin guión, sus identidades han devenido ropajes, el cuerpo se hace uno con la identidad retórica del disfraz. El cuerpo es el disfraz, el rostro es la máscara”* ⁽¹¹⁹⁾ (Rojas, 2014) haciendo de esta percepción del cuerpo la acorde para el carácter del escenario en donde se ha inmerso, lugar en donde todo se extingue de su anterior valor y significado para dar paso a sentidos limitados tal como lo es el mundo.

Se hace pertinente por tanto para los propósitos de la escena Death Metal, que en la imaginería de las carátulas sean representados escenarios devastados e indeterminados (apocalípticos y post-apocalípticos) y en ellos individuos que no hacen más que acondicionarse al caos con actos mórbidos sobre el cuerpo de otros y en el de ellos mismos, siendo prácticamente una respuesta unívoca y coherente con la forma en como el mundo se hace entrever y sentir, acordando que, si en el contexto ya nada es lo que fue, ciertamente los individuos tampoco lo serán, causando la inminencia de la pérdida de identidad y del fin del sujeto como tal para luego ser considerado como parte de aquel

(118) ROJAS, S (2014) *“Poética del apocalipsis: La leyenda de los soles, de Homero Aridjis”* Pág.14.

(119) ROJAS, S (2014) *“Poética del apocalipsis: La leyenda de los soles, de Homero Aridjis”* Pág.12-13.

mundo caducado, es decir, como objeto sin una profundidad semántica, solo disfraz y máscara en tanto apariencias que nunca trascienden y se pierden junto al tiempo y el espacio apocalíptico. Lo anterior permite estipular que toda construcción semántica del entorno se conforma desde una relación intrínseca con el cuerpo, pero entendiéndose “*más bien que el cuerpo es precisamente el límite de este mundo, que no hay conciencia más allá del cuerpo, porque despojarse del cuerpo es despojarse del mundo*” ⁽¹²⁰⁾ (Rojas, 2014) y con ello se acuerda que el tratamiento formal del cuerpo presenciado en las carátulas, el ser materia dispuesta a una violenta intervención desde donde se cimentan escenas mortuorias que conllevan además a la extinción del único medio para con el mundo, ciertamente se torna una forma de dar cuenta que la realidad o el contexto social hegemónico, verdaderamente se ha desbordado, ya que si no hay límites respecto a los actos sobre el cuerpo hasta poder ser apreciado fuera de su estructura cotidiana es porque se ha contextualizado bajo un ambiente que también ha sido sustraído de su habitual estimación. Estas desmesuras y desequilibrios del contexto y sus elementos hacen que los temores más profundos y reprimidos emerjan, sobre todo aquel en que el sentido del ser y la identidad del individuo se vuelven inciertos, siendo una situación del sujeto que se aprecia mayormente en la era actual porque se ha concebido el mal como la protagonista de esta realidad, vislumbrándose cada vez más y de manera global su presencia a modo de problemas e irregularidades en lo social como en lo ecológico y que lo hace escenarios prácticamente cotidianizados hasta ser promulgados en las vigentes “*narrativas que dibujan realidades distópicas donde se hace evidente el mal funcionamiento de los sistemas de organización social actuales, (...). En esta ciencia ficción gótica, la incertidumbre del presente se proyecta al futuro, y los fantasmas que amenazan la realidad no provienen de una injusticia histórica, sino que son resultado de los errores contemporáneos.*” ⁽¹²¹⁾ (Ordiz, 2014) que como es usual son ocultadas por su carácter horroroso y por tanto indeseados, pero que las manifestaciones artísticas las proyectan

(120) ROJAS, S (2014) “*Poética del apocalipsis: La leyenda de los soles, de Homero Aridjis*” Pág.12.

(121) ORDIZ, I (2014) “*Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*” Pág.98.

como posibilidades que a pesar de plantearse en lo ficticio, no quita que sus influencias provengan del mundo real, deduciéndose que a falta de un futuro bajo causas de irregularidades del presente que provocan vacilaciones, la sociedad y su cultura se establecen más recurrentemente en imaginarios apocalípticos, probablemente como subterfugio o una manera de ensayar una probabilidad que cada vez más se piensa en su viabilidad.

Entonces para las carátulas de interés, el hecho de tomar como recurso este tipo de ambientes en el caos, en lo indeterminado y desbordante es precisamente por los efectos que aquello provoca en el cuerpo material, justificándose la representación de la figura humana en lo morboso entre actos de una desproporcionada violencia que solo hacen vislumbrar un mundo donde todo se indiferencia hasta el punto de la inexistencia de las categorías morales que lo vuelven solo un escenario de lo absurdo y por ende de contrariedades, estimándose con lo anterior por tanto que, *“en la carnavalización del mundo (...), el cuerpo tiene un protagonismo central porque trata precisamente de actuar los límites del mundo desde donde deviene (...), y la exhibición del cuerpo grotescamente corresponde a este efecto buscado”* ⁽¹²²⁾ (Rojas, 2014) porque desde este cuerpo situado en una estética de lo grotesco se exhibe un contexto sistemáticamente secular en tanto se ha abandonado por su propio orden y potencia que lo determina hacia una trascendencia para luego pertenecer nada más que a la ruina y a la decadencia, así como también se le ha concedido el mismo destino al hombre; si todo se ha vuelto ilógico e irracional como aquel pasado que el Gótico reivindicó, los actos humanos también se verán influidos por los anulados límites y se manifestarán imágenes y formas que construyan una consciencia prácticamente acondicionada a estos tiempos donde el mal y la violencia gobiernan.

(122) ROJAS, S (2014) *“Poética del apocalipsis: La leyenda de los soles, de Homero Aridjis”* Pág.12.

2.3 Lo Feo

Las disposiciones formales de la corporalidad humana como los ambientes en que se desenvuelven estas figuras que componen el ámbito creativo de las carátulas, se contemplan como representaciones que juegan un papel subversivo dentro del común de la imaginería social aceptada, ya que alteran las formas deseadas en un orden como en integridad; una alteración que tiene que ver con un desapego de estas representaciones hacia maneras armoniosas de la vida, traducidas mayormente en un acercamiento con la fealdad o con aspectos desagradables que hace aparecer “*una reacción de disgusto, cuando no de violenta repulsión, horror y terror*”⁽¹²³⁾ (Eco, 2007) siendo sentimientos a modo de respuesta que resultan muchas veces en reacciones somáticas o también en meros desprecios por causa de una tendencia sociocultural por la perfección y la búsqueda de satisfacción como maneras disfrutables y valoradas, haciendo de lo feo por tanto algo no del gusto dirigido a lo armonioso y a lo agradable y por tanto rechazado, no se quiere ver como tampoco se quiere apreciar. Todo lo anterior sin antes acordar que “*belleza y fealdad están definidas en relación con un modelo <<específico>>-y la noción de especie se puede extender de los hombres a todos los entes*”⁽¹²⁴⁾ (Eco, 2007), pero que en esta ocasión se interesa relacionar antropomorfamente el sentido de lo feo, bajo sentidos en que el disgusto y el desprecio van de la mano con los aspectos que sitúan al hombre en experiencias visuales que lo amenazan por verse representado en aquellas posibilidades desfavorables.

Las imaginerías presentes en las carátulas nos ofrecen contemplar los aspectos más desagradables hallados sobre la existencia del hombre, expone al cuerpo en actos repulsivos que terminan en la exhibición de nuestra materialidad en su debilidad reflejándose en un retrato explícito de la propia carne bajo la destrucción de una violenta

(123) ECO, U (2007) “*Historia de la fealdad*” a cargo de Umberto Eco, Pág. 19.

(124) ECO, U (2007) “*Historia de la fealdad*” a cargo de Umberto Eco, Pág. 15.

intervención, como también muestra la corporalidad bajo el caos de un sistema somático que amenaza con el deseado equilibrio e integridad; todas estas demostraciones hace del elemento artístico por tanto un difusor y portador de una estética de la fealdad, porque tal como ha citado Eco las palabras de Nietzsche, a que ante cualquier “*señal y síntoma de degeneración... Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga (...) sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución, de la descomposición... todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor “feo” ...¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la decadencia de su tipo*”⁽¹²⁵⁾ (Eco, 2007) y por ello es que en la sociedad estas imágenes se hacen valorar como un arte feo, indudablemente no desde la técnica sino que por el tipo de representaciones que despliegan, generando un tipo de contacto con las experiencias más grotescas y abyectas que desagradan y disgustan y que a su causa el calificativo de feo se posiciona en ellos. De esta forma se posicionan las carátulas frente a “*tres fenómenos distintos: la fealdad en sí misma, la fealdad formal y la representación artística de ambas. Lo que hay que tener presente (...) es que por lo general solo a partir del tercer tipo de fealdad se podrá inferir lo que eran en una cultura determinada los dos primeros tipos*”⁽¹²⁶⁾ (Eco, 2007) que en la época del nacimiento del Death Metal pero no de manera exclusiva, la fealdad, además de ser aquella asignada a apariencias fuera de la armonía, se estima además en la morbidez del cuerpo que nos remite a sentidos prácticamente pasionales de miedo y horror porque se ha representado la propia materialidad que nos identifica como entes existentes, en condiciones perjudiciales, deplorables y decadentes.

(125) ECO, U (2007) “*Historia de la fealdad*” a cargo de Umberto Eco, Pág. 15.

(126) ECO, U (2007) “*Historia de la fealdad*” a cargo de Umberto Eco, Pág. 20.

-Capítulo 3: Imaginería de las carátulas Death Metal y su relación con el Kitsch.

En el capítulo anterior se hacía contemplar la muerte y sus disposiciones mortuorias en el cuerpo material como tópicos transgresores al academicismo que ponían en juego los cánones y la común aceptación de lo que se quería apreciar tanto en las Bellas Artes como en la Literatura y que desde su llegada como temáticas viables por el interés de algunos artistas de plasmarlos en sus obras, los rechazos no se hicieron esperar, ya que se anunciaba con ellos la presunta venida de una crisis en la cultura en que tales ideas atentaban por un lado con el ideal de belleza y armonía hallados en el orden de la figura humana y por otro con los dogmatismos generales en el arte que se vieron alterados con la revolución de los valores y modelos tradicionales. Sin embargo, la cualidad o estilo contraventor o infractor de estas temáticas asociadas a la muerte que, como se decía, llegaron para funcionar prácticamente como elemento contracultural y reformador durante el auge academicista, cada vez se fueron volviendo tópicos de recurrencia creativa y paulatinamente se fueron aceptando entre los receptores de arte, haciendo que su actitud de revuelo y de atrevimiento prácticamente se fuera anulando como también la tajante negativa de establecerse como asunto tratado por el arte; un consentimiento a presenciar la muerte y actos lúgubres sobre el cuerpo en cualquier manifestación creativa, porque mantenían a quienes accedían a estas imaginerías bajo un acto crítico y reflexivo, es decir, les otorgaba una experiencia que de alguna manera los acercaba a la realidad a modo de conocimiento.

El hecho de haber surgido una validez cada vez más sucesiva de presenciar una formatividad desde el desfavorecimiento del cuerpo en las artes, tanto por intereses del autor de representarlo como por una tendencia de los receptores a querer hallar en las obras maneras de la realidad que les permita ampliarse hacia nuevas formas de consciencia, se dio por causa principal a un mayor acceso al arte dado de manera proporcional al desarrollo económico que situó a la sociedad bajo pretensiones de abundancia, una que se relaciona con la *“cultura burguesa, en el momento en que esta*

cultura asume el carácter de opulenta, es decir, de exceso de los medios respecto a las necesidades” ⁽¹²⁷⁾ (Moles, 1990) una demasía de riquezas que conllevó a que los intereses por desarrollar lo cultural fueran permitidos incluso para aquellos que no dispusieran de los medios, haciendo de los valores culturales algo no exclusivo de un solo grupo porque el advenimiento de la industria, establecido por la estructura económica emergente, ha proporcionado la reproducción masificada de los objetos y, por tanto, el recibimiento igualmente generalizado de estos productos, entre ellos los objetos artísticos. Entonces, a partir de esta situación sociocultural surgida en la Modernidad se estima el devenir de una cultura de masas que a su haber produce un cambio en las relaciones que el hombre mantiene con los objetos, un individuo que *“recibe y consume los elementos artísticos o culturales del mundo exterior, en su tiempo libre, y solo actúa sobre ese mundo mediante un trabajo parcelario, desprovisto de significación”* ⁽¹²⁸⁾ (Moles, 2014), toda esta falta de profundidad es por causa de un desequilibrio traducido en la cantidad excesiva de productos hechos para su consumo, estableciendo al sujeto bajo una necesidad adquisitiva de aquello como función de la vida cotidiana y que condiciona al objeto a un carácter provisorio, absolutamente reemplazable y transitorio, por lo cual la inmediatez de obtención, que en este caso es de productos culturales y su estética, es lo que encanta y sitúa al hombre en la felicidad.

Aquel carácter de inmediatez, más allá de pensarse solo en el objeto portador de imagen, se involucra además en las experiencias de una estética que en el caso que nos corresponde se direccionan hacia un vislumbre de los aspectos morbosos de la muerte, efectuado gracias a la industrialización de la cultura que los ha dispuesto para diversidades de fruiciones en cualquier individuo que desee experimentar tales maneras figurativas del cuerpo, en tanto la democratización de la cultura dio soberanía a los receptores a actos interpretativos del mensaje. No obstante, cuando se habla de un disfrute o de fruiciones

(127) MOLES, A. (1990) *“El Kitsch: El arte de la felicidad”*, Pág. 10.

(128) MOLES, A. (1990) *“El Kitsch: El arte de la felicidad”*, Pág. 42.

bajo tendencias hedonistas de ciertas estéticas, ya no hablamos de una experiencia desde un formar autónomo del receptor, sino que netamente “*entrará en contacto con modos estilísticos (...) aprecia solamente la presentación formal, la eficacia funcional, gozando así de una experiencia estética que no pretende, empero, sustituir otras experiencias superiores*” ⁽¹²⁹⁾ (Eco, 2009), ya que estimar al objeto artístico nada más que desde la eficacia de sus estilemas o rasgos para producir efectos predestinados, no establece en el receptor un proceso crítico ni por tanto trascendente, por el contrario, se da más atención a la obra por una funcionalidad en el mero disfrute como acto que se posibilita al ser adecuada a los gustos y a las vivencias de una sensibilidad de una cultura media o de masas que se influencia por la industria y su manera de predisponer los objetos como productos consumibles; manera heterodirigida de las relaciones que induce a lo que conocemos como cultura de masas y con ella la disposición de los objetos en la sociedad como productos del mercado creados para adquirirlos con motivos de un escape placentero y agradable de este hombre moderno e industrializado, se determinará como Kitsch.

3.1 Las carátulas como carta de presentación a un producto de la cultura de masas

Los discos de Death Metal son productos emergidos desde la industria musical, que a partir de su elemento artístico visual, la carátula o portada, son presentados a las masas o al público interesado a su obtención, para dar a conocer primeramente desde ahí, qué tipo de mensajes se está distribuyendo y por lo tanto de qué temáticas sus autores se interesan en expresar, en tanto su objetivo primario sea la de impresionar para generar mayor inclinaciones a ser adquirido para ser consumido. Si bien es cierto que la música Metal en general nunca tuvo, ni hasta ahora ha tenido, la atención de la mayoría de las personas, ya sea porque no es agradable en la experiencia haciéndolo un producto limitado para un grupo que disfruta y se entretiene con creaciones excéntricas, aun así la preocupación de su industria se direcciona en hallar la efectividad del disfrute que le garantizará el buen

(129) ECO, U (2009) “*Apocalípticos e Integrados*”, Pág. 94.

recibimiento de su público, como de generar en lo posible más adherentes a estos gustos, por lo que las exigencias de un público cada vez más interesado en experimentar sentidos que rompen con lo convencional porque hacen realzar su sed de experimentación, sobre todo de aquellas cosas prohibidas, renegadas o reprimidas, se tornan como parte fundamental que explicaría el por qué la industria del Death Metal optó por inclinar su desarrollo y éxito hacia maneras horripilantes e imágenes pesadillescas.

Ya se ha anunciado de forma reiterada que las temáticas puestas en la imaginería del Death Metal y que en tiempos pasados se instauraron como importantes vanguardias de las Artes, se plasmaron como recursos que juegan un papel transgresor y subversivo en la sociedad, pensado como recurso innovador y revolucionario que lo estableció como objeto musical aclamado y cada vez más popularizado por gracia a la tendencia de experimentación de las personas hacia modos subversivos y que la industria musical lo advirtió y percató para luego utilizarlo bajo fines comerciales y aclamarse como el proveedor primordial de experiencias en la insubordinación; situación que hizo a la industria dotar a este producto musical de funciones normativizadas para que las presiones comerciales fueran aplacadas por este deseo entusiasta de consumir maneras inadaptadas a partir de elementos con este perfil insurrecto. Con esto es que se determina el objetivo o el fin último de las carátulas de ser elementos validados en lo transgresor para ser consumidos como tal y adquirirlos con la intención de sentirse parte de este acto, como una fácil forma de ser subordinado por la adquisición del producto y de sus efectos repulsivos, pero que no quitaría otras formas de fruición; se contempla de este modo como un producto cultural que se usa y se compra para un propósito y para ello *“se ve obligada a vender <<efectos ya confeccionados>>, a prescribir con el producto las condiciones de utilización, con el mensaje las reacciones que éste debe provocar”* ⁽¹³⁰⁾ (Eco, 2009) y que a consecuencia de esta prescripción se traduce que, *“toda operación que tienda, con medios artísticos, a fines heteronómicos, cae dentro de la rúbrica más genérica de una artisticidad que actúa*

(130) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 90.

en varias formas, pero que no debe confundirse con el arte” ⁽¹³¹⁾ (Eco, 2009) porque se ha conformado solo como un procedimiento o un instructivo de cómo debe disfrutarse, en ellas ya no se hace permisivo una construcción subjetiva del decodificador, ni hallar la posibilidad de autonomía interpretativa, porque ya todo está dicho y estipulado.

Por ello es que se posibilita determinar a las carátulas como un producto de la cultura de masas, porque reúne todas las características de lo que en esta cultura se quiere apreciar en las manifestaciones creativas, donde el hecho de establecerse en *“una continua dialéctica entre propuestas innovadoras y adaptaciones homologadoras, las primeras continuamente traicionadas por las segundas: con la mayoría del público que disfruta de las segundas, creyendo estar disfrutando de las primeras”* ⁽¹³²⁾ (Eco, 2009) resumen la manera en que se han dispuesto las relaciones en esta era cultural con los objetos artísticos, especialmente aquellos que acepta por entregarles maneras innovadoras y revolucionarias pero que no son de una complejidad decodificadora ni requieren de una agilidad interpretativa para entender y saber el mensaje que el autor desea exponer; una relación que como anteriormente se decía se denomina Kitsch y todo *“estímulo del efecto se convierte en Kitsch en un contexto cultural donde el arte sea considerado (...) como forma de conocimiento, operada mediante una formatividad en sí misma, que permita una contemplación desinteresada”* ⁽¹³³⁾ (Eco, 2009) para establecer la diferencia que entre una fruición de tipo Kitsch y una contemplación artística, debe ser llevado el efecto en el primero como su finalidad última y en el segundo como el medio para establecer la causa de su obra.

(131) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 88.

(132) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 93.

(133) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 88.

3.1.1 Las carátulas como parte de la Masscult y la Midcult y relación con el hombre-masa

Como se ha comprendido previamente, en la cultura de masas o en la Masscult lo que busca y estima de las manifestaciones artísticas de su contemporaneidad es que “<<produce efectos>> en aquellos momentos en que sus consumidores desearían, de hecho, <<gozar de los efectos>>, y no entregarse a la mas difícil y reservada operación de una fruición estética compleja y responsable” ⁽¹³⁴⁾ (Eco, 2009) como una tendencia emergida desde la aparición de los productos culturales que les hace entrega de experiencias acomodadas a sus intereses y a la manera en que ellos desean consumirlo, sin pretensiones de grandeza ni de concederse entre disfrutes de valores de una complejidad estética, porque “La Masscult, aunque aprovechando estándares y modos de la vanguardia, en su irreflexivo funcionamiento no se plantea el problema de una referencia a la cultura superior, y tampoco se lo plantea a la masa de consumidores” ⁽¹³⁵⁾ (Eco, 2009), no obstante ha nacido de ella como una inmanencia, “la Midcult, hija bastarda de la Masscult, que se nos aparece como <<una corrupción de la Alta Cultura>>, que, de hecho, se halla sujeta a los deseos del público, como la Masscult, pero que aparentemente invita al fruidor a una experiencia privilegiada y difícil” ⁽¹³⁶⁾ (Eco, 2009) y las carátulas funcionan a modo de ejemplo también de esta última relación hombre-producto artístico, porque para algunos fruidores la obtención de las imagerías en el Death Metal, principalmente como producto discográfico en su cabalidad, lo estiman como una obra artística de absoluto valor estético como original, tal como las obras que en el capítulo anterior citábamos que hacían entrega de una experiencia de la muerte y sus actos mortuorios como tópicos transgresores a la manera entendida por el arte academicista, sobre todo en relación al tratamiento de la figura humana y la corporalidad en general alejada de su perfección y armonía, que lograba en el espectador de la

(134) ECO, U (2009) “Apocalípticos e Integrados”, Pág. 87.

(135) ECO, U (2009) “Apocalípticos e Integrados”, Pág. 95.

(136) ECO, U (2009) “Apocalípticos e Integrados”, Pág. 95.

contemporaneidad de cada obra, ver una creación de formalidad innovadora y revolucionaria y que ahora en la era de la masificación ha llegado al hombre Kitsch en forma de portada discográfica, valorada de igual forma como manifestación predilecta aunque ahora inmediata y fácilmente alcanzable. Por ello es que esta relación carátula Death Metal-hombre-masa se hace entender como *“Kitsch, no solo porque estimula efectos sentimentales, sino porque tiende continuamente a sugerir la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector esta perfeccionando una experiencia estética privilegiada”*⁽¹³⁷⁾ (Eco, 2009) lo que conlleva a un hombre que se contempla como un ser que posee valores artísticos trascendentes, pero que más bien en él solo *“Impera un principio de selección que lleva el sello de una indecible mentira en toda su pretendida objetividad”*⁽¹³⁸⁾ (Giesz, 1973) por el hecho de pensar que por tener las carátulas elementos considerados vanguardistas, sea factible adquirirlo como arte, pero que en realidad el camino que le ha cedido la cultura de masas lo dispone, sin casi percibirse, bajo productos de un notorio sentimentalismo y *“dejarse vencer por un sentimiento fuerte es una renuncia al <<fuego>> del espíritu (...) Pero sobre todo es una renuncia al arte como <<acontecimiento de lo bello, (...) encuentro con una exigencia”*⁽¹³⁹⁾ (Giesz, 1973) porque sin que este hombre-kitsch se percatara, ahora *“<<Lo extraordinario>>se convertirá en acontecimiento constante”*⁽¹⁴⁰⁾ (Giesz, 1973) ya que lo está acompañando constantemente en la vida en forma de producto artístico para las masas, que en este caso se promueve en un producto de la industria musical.

Desde la premisa que las carátulas como producto de y para la Midcult o la cultura media

(137) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 89.

(138) GIESZ, L (1973) *“Fenomenología del Kitsch: Una aportación a la estética antropológica”* Pág.: 83-84.

(139) GIESZ, L (1973) *“Fenomenología del Kitsch: Una aportación a la estética antropológica”* Pág.: 82.

(140) GIESZ, L (1973) *“Fenomenología del Kitsch: Una aportación a la estética antropológica”* Pág.: 83.

se torna en una relación con lo Kitsch, se traduce en que *“Nuestro placer en objetos trágicos (...) anida en la zona de riesgo del goce sentimental”* ⁽¹⁴¹⁾ (Giesz, 1973) porque en estas experiencias siempre se tiende más a reacciones intensas, deseando la omnisciencia de todas las posibilidades, sobre todo de aquellas que mayormente se ven imposibilitados a sentir el efecto por nunca haberlo autopresenciado antes a causa de una negación a sentirlo por desagradable o no disfrutable, pero que paradójicamente *“Este plano emocional en el dolor (...) ya trajo la atención sobre el hombre-kitsch como posibilidad humana y sin el optimismo de pensar que se trataba de una simple cuestión de la formación del gusto o de auténtico canon artístico”* ⁽¹⁴²⁾ (Giesz, 1973) porque al hablar de malas experiencias que no se disfrutaban, las ve como un recurso imposibilitado para ser aceptado como gustoso en una estructura cultural de masas y que lo alejaría sin dudas de potenciarse como un canon, pensándolo por tanto con valores de vivencia trascendentes y como parte inherente hacia una verdadera experiencia artística. Por eso es que en el acto frutivo del hombre-masa y las carátulas se contempla una estructura de la experiencia que se establece y asimila, *“seguramente en el sentido del mismo mundo de valores, un <<sistema de imitación>> (...) En el arte, el kitsch es uno de tales sistemas de imitación”* ⁽¹⁴³⁾ (Giesz, 1973), siendo una emulación de la experiencia trascendente y del sistema de valores propio de la contemplación del arte, que se da bajo el disfrute del Kitsch como manera de hacer pensar la finalidad de los efectos como una experiencia estética validada dentro de la cultura de masas y que ocurre incluso cuando se está frente a una obra de arte.

(141) GIESZ, L (1973) *“Fenomenología del Kitsch: Una aportación a la estética antropológica”*
Pág.: 80.

(142) GIESZ, L (1973) *“Fenomenología del Kitsch: Una aportación a la estética antropológica”*
Pág.: 80.

(143) GIESZ, L (1973) *“Fenomenología del Kitsch: Una aportación a la estética antropológica”*
Pág.: 84

3.2 Disposición al Kitsch Agrio

Ya es factible el hecho que las carátulas en estudio sean consumidas y disfrutadas en especial por y desde su carácter subversivo, representado en una formalidad humana y su ambiente que, aunque cause sensaciones de rechazo por repulsivo y horripilante, de igual forma el gusto se concreta hasta su admiración muchas veces porque impresiona, en tanto se mantenga en ella su clara artísticidad que permita al objeto-kitsch ser asequible en su disfrute, determinándose desde ahí que la disposición de las carátulas como producto deseado (cada vez más a medida que el tiempo transcurre y las sociedades con ella) y consumible, haga establecer que *“El disfrute no se apodera solo de los objetos-kitsch, sino también del arte, y no solo de lo agradable, sino también de lo repulsivo, asqueroso; junto al kitsch dulzón existe igualmente el <<kitsch agrio>>”* ⁽¹⁴⁴⁾ (Giesz, 1973) porque la presencia por deseos o gustos que se apartan de la preciada armonía y belleza, es algo que mayormente se ha dado y con mayor tendencia en las últimas décadas (hoy ya es algo absolutamente adquirido), probablemente por la inserción a una realidad que se ha vuelto cotidianamente más violenta, para lo cual dentro de este fenómeno cultural *“Una oposición pertinente es la del Kitsch dulce y del Kitsch agrio (...), y que retraduce, a nivel de nuestro problema, la oposición freudiana entre el instinto sexual y el instinto de muerte, principio de placer de la construcción y de la destrucción”* ⁽¹⁴⁵⁾ (Moles, 1990) en que esta última se prescribe como manera de decadencia adquirida, ya que el mismo entorno en donde los entes existen y el hombre se identifica, solo puede situarlo en un contexto de destrucción, porque hallarse en la constancia de situaciones de catástrofe, de caos y de indeterminación, no queda más que adquirir estas maneras subversivas que desestabilizan, probablemente para situar los efectos de lo lúgubre, lo macabro, el miedo y el horror de la manera más consumadas posible.

(144) GIESZ, L (1973) *“Fenomenología del Kitsch: Una aportación a la estética antropológica”*
Pág.: 50.

(145) MOLES, A. (1990) *“El Kitsch: El arte de la felicidad”*, Pág. 68-69.

3.2.1 Recurso Midcult-Kitsch: Función Poética y el agotamiento de los estilemas

Como en toda obra o creación artística se hace imprescindible desde el autor emitir su propia estructuración del mensaje que desea exhibir, y que en las carátulas de interés tienen que ver con tópicos mortuorios que intentan sumergir al receptor en caos y acciones grotescas que se disponen para estipular a estos productos artísticos como transgresores. Para ello el mensaje del objeto en estudio siendo estructura emitida bajo este carácter, se comprenden como tal en tanto *“se identifiquen en ella elementos de aquel modo de formar que nosotros llamaremos estilemas. Merced al carácter unitario de la estructura, cada estilema presenta características que lo relacionan con los demás y con la estructura originaria: por lo que de un estilema se puede deducir la estructura completa de la obra”*⁽¹⁴⁶⁾ (Eco, 2009), siendo un estilema validado en las carátulas aquel que dispone al concepto de la muerte y sus formas lúgubres de llevarla a cabo, ante todo como un modo temático que entregue experiencias subversivas, que a pesar de las distancias históricas y contextuales que se tiene con las obras citadas, de todas formas los tratamientos representativos del cuerpo y su carácter insubordinado al orden de la materia, se hacen mencionar de la misma manera evocadora y modo, por ello los estilemas de las obras de arte puede ser influyente de dos formas: *“la primera consiste en proponerse como ejemplo concreto un modo de formar (...); la segunda consiste en ofrecer a toda una tradición de disfrutadores estilemas utilizables incluso por separado del contexto original, pero siempre capaces de evocar (...) las características de dicho contexto”*⁽¹⁴⁷⁾ (Eco, 2009), de ahí a que las disposiciones de la estructura del mensaje se hallan en equivalencia, tanto desde los autores y sus deseos de exponer el mensaje, como en la manera de ser recibidas generalmente desde el impacto, siendo maneras que sobrecogen por el modo en que las formas de la corporalidad son representadas bajo actos desventurados y la adecuación de sus contextos en una misma cualidad de caos.

(146) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 103.

(147) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 103.

Sería conveniente determinar en base a lo anterior, que por tanto en ambos casos creativos las estructuras del mensaje son semejantes, donde desde unas son originadas y en las otras homenajeadas, pero en uno y en el otro se demuestran las intenciones del autor en lo transgresor y revolucionario, para determinarse una relación con el receptor desde este carácter aunque no dejando que su actividad decodificadora sea omitida; así se establece que es en los *“mensajes como el plástico y sonoro, donde emergen con más fuerza la necesidad de una decodificación a nivel perceptivo, dada la mayor libertad que en ellos existe a nivel de organización más compleja”* ⁽¹⁴⁸⁾ (Eco, 2009), porque si bien el autor de las representaciones fija de manera previa lo que él desea exponer, eso no quitaría el derecho al receptor a interpretar de variadas formas el objeto artístico que contempla o disfruta, de ahí a que sea categorizado el mensaje poético dentro de cualquier tipo de manifestación, sin excepciones: *“El descodificador, ante el mensaje poético, se sitúa en la característica situación de tensión interpretativa, precisamente porque la ambigüedad, al realzarse como una ofensa al código, genera una sorpresa”* ⁽¹⁴⁹⁾ (Eco, 2009), concretando un tipo de vínculo que hace del receptor del mensaje uno activo y comprometido con las posibilidades de la obra y a hallar cada forma de interpretarlo es su deseo como fruidor, hasta el punto *“que su atención se desplaza de los significados a los que podía remitirle el mensaje, a la estructura misma de los significantes”* ⁽¹⁵⁰⁾ (Eco, 2009) provocando que tal nivel de lectura y *“una vez comprendida, (...) la obra corre el riesgo de chocar contra una especie de hábito que el receptor ha ido elaborando lentamente durante sus confrontaciones”* ⁽¹⁵¹⁾ (Eco, 2009) donde prácticamente se ha gastado cualquier tipo de posible interpretación hasta haber adquirido por completo la obra que analiza, concluyéndose con ello que *“El mensaje pierde, así, para el receptor, su carga de información. Los estilemas de la obra en cuestión se han consumido”* ⁽¹⁵²⁾

(148) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 107.

(149) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 112.

(150) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 108.

(151) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 112.

(152) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 113.

(Eco, 2009) aunque la intencionalidad del autor nunca debería darse por perdida ni por consumida, sino que las relaciones con la obra desde el decodificador comienzan a entrar en crisis, por esto es que solo el mensaje poético como *“relación comunicativa entre efectivamente en crisis. Pero esta crisis nada dice sobre la estructura del mensaje, la cual, desde un punto de vista objetivo, eliminada cualquier referencia a un receptor históricamente situado, debería permanecer inalterada”* ⁽¹⁵³⁾ (Eco, 2009) confirmándose por tanto que en realidad los estilemas, como parte de la estructura que caracteriza el mensaje de su emisor, definitivamente no se altera, sino que solo las relaciones entre mensaje-receptor, donde está la obra artística ya absolutamente comprendida en su vastedad y que provoca que las relaciones con la obra se den en fruiciones a modo de fetiche, disfrutada solamente como un elemento de las artes admirada por su prestigio o desde su valor estético de experiencias extraordinarias, y que se den casos factibles en *“que el mensaje, ofrecido a receptores que se enfrentan con él por primera vez, escape a su utilización como fetiche y-aun sin estimular una descodificación apropiada- sea afrontado de un modo totalmente nuevo, según un código que no era el previsto por el autor”* ⁽¹⁵⁴⁾ (Eco, 2009) para luego determinar una versatilidad de la obra de ser comprendida y recepcionada, porque a pesar de la crisis del mensaje en su relación con el decodificador, aun así no implica la perdida absoluta de las ideas ni de las formas de ser adquirida, porque se puede encontrar algún aspecto recuperable, que si bien puede ser el más paupérrimo y básico, se hace conservar de toda formas su fuerza comunicativa.

Desde lo anterior entra en juego las relaciones Kitsch del mensaje, que por la crisis estipulada en las relaciones con el mensaje poético, se permite a la manera industrializada de la cultura que hace del mensaje algo mucho más simple y sencillo como absolutamente comprensible y adquirible, hacer uso de *“un estilema porque en determinado mensaje ha rendido buen resultado comunicativo”* ⁽¹⁵⁵⁾ (Eco, 2009) y que ha hecho del objeto artístico

(153) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 113.

(154) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 116.

(155) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 121.

algo aceptado y deseoso para su consumo por el hecho de que ostenta la estructura y las características de un mensaje de prestigio, pero no desde su complejidad sino que en la eficacia de su efecto, que en las carátulas ciertamente se traduce en lo transgresor y lo subversivo, pensadas como medios de llegar a la crítica y a la independencia interpretativa *“Pero lo que en cambio, caracteriza la auténtica y verdadera Midcult, y la caracteriza como Kitsch, es su incapacidad de fundir la citación en el nuevo contexto”* ⁽¹⁵⁶⁾ (Eco, 2009), ya que si volvemos a las carátulas y al tiempo de su génesis, de forma evidente se presentan bajo un carácter subversivo pero que a la vez se hace aceptado y disfrutable por algunas masas, en comparación a las obras de arte que demostraban aquel carácter transgresor representando las figuras en su caos y desgracia que para el receptor de arte era algo absolutamente despreciable y falto a los ideales del Arte, y en un contraste absoluto a las dos anteriores, hoy en día se muestran aquellas representaciones como algo nada más que un recurso del mercado a potenciar ventas y difusiones de aquellas estéticas que ya no tienen nada más que demostrar de lo que antes era, sino solo una estrategia de marketing y que comenzó con la aparición de la Industria Musical de Death Metal. El modo en que el estilema-Kitsch se posa en la Midcult no hace más que una introducción ilegítima a estas características de la estructura del mensaje, porque las toma como propias y como capaces por tanto de una supuesta experiencia estética.

(156) ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Pág. 122.

Conclusiones

Desde el nacimiento del género Death Metal a mediados de los años 80' hasta su popularidad a finales del siglo pasado, se ha determinado que su presencia como producto artístico dentro de la sociedad, una que se iniciaba en la exposición constante de imágenes, encaminara las primeras masificaciones de imagerías que portaban las más grotescas manifestaciones del sentido de la muerte en la corporalidad, pensados en estas discografías como recursos que hacían promover su sentido contracultural desde la transgresión como además estimarse en creaciones musicales y pictóricas pioneras en generar relaciones frutivas con aquellas formalidades asociadas a una humanidad desfavorecida por su condición orgánica y por tanto propensa a una inexistencia que se traduce en ser nada más que materia dispuesta a posibles intervenciones. Una imagen que claramente no se acondiciona con los momentos sumamente conservadores de la década de los 80' y de un occidente aún muy vinculado a la iglesia y al cristianismo como medida de las buenas costumbres y del buen vivir en la convivencia y que para ellos la llegada de estas imágenes solo amenazarían y desestabilizarían la mente, especialmente de los jóvenes, como de la estructura social desde la libre obtención de estos productos artísticos, listas para su adquisición física como conceptual.

La forma en que mayormente las personas adquirirían estos discos, son en base a un sentir subversivo al momento de disponer en su poder de tales artísticas de impacto visual, como el solo hecho también de autodenominarse “metalero” en una sociedad que los consideraban la decadencia misma y la perdición solo por sus consideraciones a gustos de extravagancia, no tan solo musical, sino sobre todo por hacer vínculos con maneras tabú para las sociedades hegemónicas. Representaciones en el Death Metal puro que son vislumbrados a ser tópicos con un fuerte carácter transgresor y reconocido de igual forma no tan solo por quienes gustaban de ello y lo consumían con ese propósito, sino que por todos o cualquiera que tuviera un acercamiento con ello, ya que de ninguna manera su conformación formal era desapercibida y el objetivo de impacto y shock prescrita tanto

por el grupo de Death Metal como por su industria musical, lo hacía reconocer de manera general como tal; prácticamente no cabían dudas de que llegaron a revolucionar todas las tradiciones sociales, así como el tratamiento que las Artes le han dispuesto al cuerpo en su armonía en el orden y en la perfección, pero que ahora una nueva formalidad ha llegado a instalarse como tópico validado en toda representación y hasta paulatinamente aceptado y normalizado dentro de un acto fructivo. Esta manera de haberse potenciado su validez no habría sido llevada a cabo sin una necesaria disposición, desde la estructura del mensaje, hacia emisiones con una complejidad decodificadora absolutamente reducida pero de todas formas pensadas y apreciadas con un valor estético que hace del disfrute algo mucho mayor y efectivo en la experiencia como forma contemplativa, fundadora de momentos reflexivos como críticos incluso autocríticos. Esta manera de estrecharse el receptor con el objeto de estudio lo hace situarse bajo un fenómeno Kitsch de las formas comunicativas, mantenidas en primera instancia con la carátula y su innovadora imaginería; una revolución que no sería posible sin la previa existencia de tratamientos formales corporales idénticos hallados en obras de arte de renombre y que en efecto se destacaron, no así en su tiempo, pero sí de manera posterior, gracias a este mismo perfil revolucionario que situaba a estos cuadros como creaciones no acordadas a sus tiempos, porque escapaban de toda manera correcta y aceptable de hacer arte provocando en sus contemporáneos mayormente disgustos como también impresiones.

Así mismo las carátulas durante su génesis fueron apreciadas, pero más que revolucionarias, como transgresoras e insubordinadas, rechazadas por la mayoría y por tanto acomodadas en lo underground de la cultura musical, agradable solo para algunos, pero que a medida que el tiempo pasó su popularidad ha ido en aumento y eso gracias netamente a una disposición de un hombre arraigado en la cultura de masas que se le ha provisto condiciones del mensaje preestablecidas para su efectivo consumo y por sobre todo su disfrute, lo cual ha acaparado la muerte y los actos mortuorios como temáticas y formalidades prácticamente adquiridas como normativizadas, haciendo que su disposición en lo transgresor ya se estime en un sentido obsoleto y desprovisto incluso como

experiencia estética validada. Desde aquí por tanto se ha confirmado que la trascendencia de los tópicos mortuorios se ha invertido a un agotamiento como tal y desde esto también, la denominación Kitsch a la totalidad del objeto de estudio, desde sus ámbitos en la música, la lírica y el arte gráfico de las portadas en cuestión, que como se establecía, el fenómeno Kitsch en ella se da cuenta desde las relaciones que mantiene el fruidor o el receptor con su producto de la industria para la cultura de masas; una situación que en primera instancia estableció a las carátulas bajo disyuntivas creativas, en el que incluso dentro de la misma escena del Death Metal se hacía pensar en ideas renovadas que siguieran el propósito de su trascendencia, porque ya el de la muerte no daba abasto para tales planes, tanto así que la nominación del Death Metal puro desde su esencia ya está prácticamente discontinuado, sin embargo siempre hay excepciones de nuevos grupos surgidos bajo estos orígenes, no permitiéndose por tanto que sea completamente olvidado ya que sus fuertes influencias siguen determinando el futuro de este género musical, generando que nuevas ramas a su haber surjan, nuevos subgéneros que se alejan notoriamente de las raíces temáticas, aunque no del carácter extremo que seguirá definiendo seguramente hasta las maneras más vanguardistas de futuras formaciones; y en segunda instancia un cambio en las perspectivas de temas de revuelo como el de interés aquí, que han hecho de la sociedad y de las maneras culturales contemporáneas, espacios de una versatilidad tal que hasta lo transgresor “*es más bien una golosina de mercado*”⁽¹⁵⁷⁾ (Rojas, 2018).

(157) ROJAS, S (2018) “*En módulo "Arte Contemporáneo"*”, Martes 17 de abril de 2018.

Anexos

Anexo 1



Edward Repka

Anexo 2

Letra canción "Scream Bloody Gore":

Escrito por Chuck Schuldiner

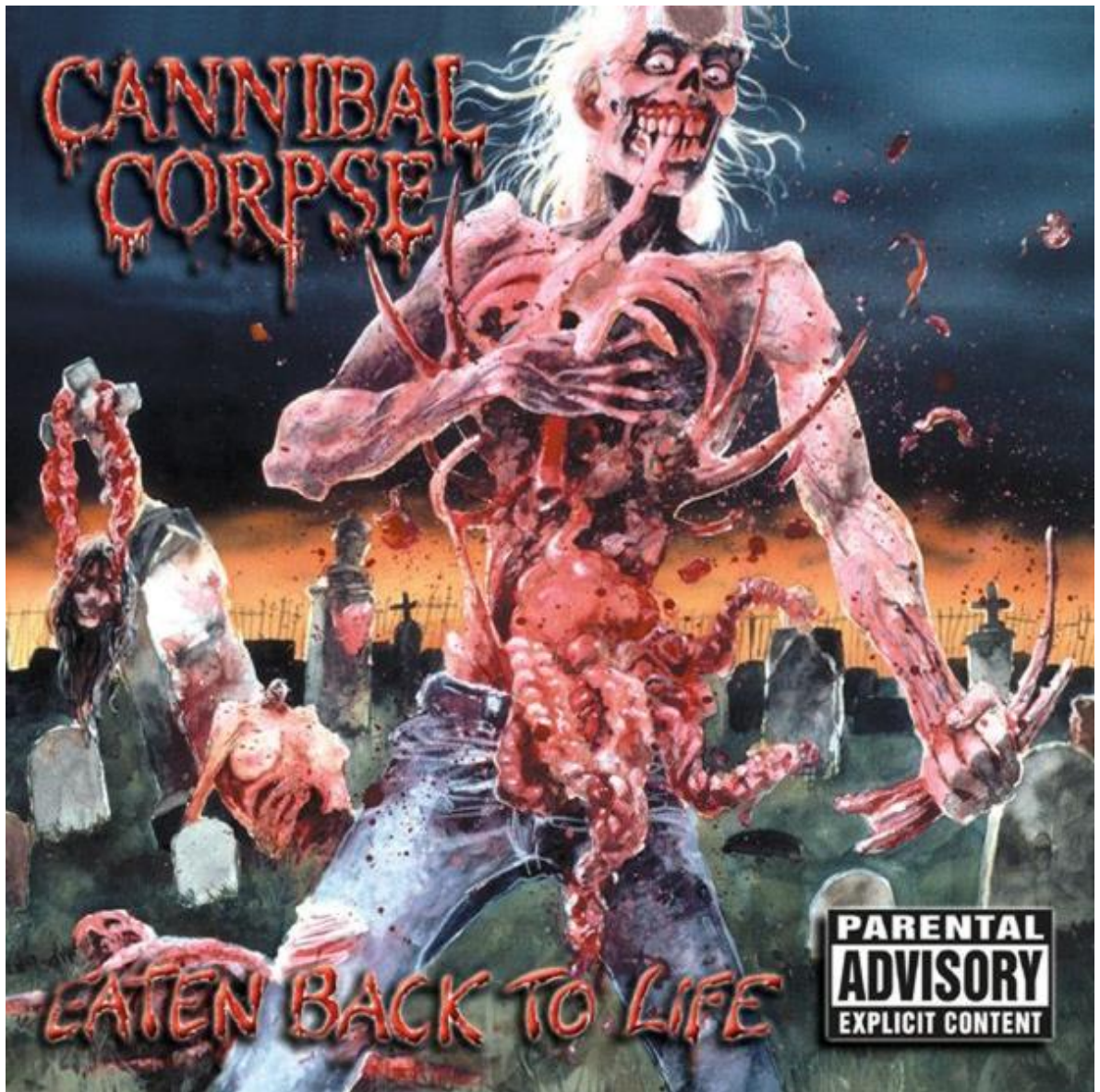
<p>Decapitated head licking your c**t Sucking all the blood from your stump Intestinal guts taking their hold Leaving you dead, stiff and cold</p> <p>Controlling the minds of the bloodthirsty dead Unholy seizure slicing through your head Who will survive only time will tell Dripping from your mouth comes a rancid smell Lobotomised corpse shredding your flesh Leaving your body a bloody mess</p> <p>Scream bloody gore Scream bloody gore</p> <p>Inject the reborn terror, the blood comes spurting out Another to control, add it to your count Orders to destroy, rip and tear apart Wishing for the end, your dead is just the start</p> <p>Controlling the minds of the bloodthirsty dead Unholy seizure slicing through your head Who will survive only time will tell Dripping from your mouth comes a rancid smell Lobotomised corpse shredding your flesh Leaving your body a bloody mess</p> <p>Scream bloody gore Scream bloody gore</p> <p>Armies of the dead Hail their leader's head Hungry for the flesh While it's warm and fresh</p> <p>Through the smoke who will see Who will come out alive? Now it's your turn to feel the pain Now it's your turn to die</p>	<p>Cabeza decapitada lamiendo tu c**o Chupando toda la sangre de tu tocón Tripas intestinales tomando su control Te dejo muerto, rígido y frío</p> <p>Controlando las mentes de los muertos sanguinarios Un ataque profano rebanando tu cabeza Quién sobrevivirá solo el tiempo lo dirá Goteando de tu boca viene un olor rancio Cadáver lobotomizado destrozando su carne Dejando tu cuerpo un desastre sangriento</p> <p>Grito sangriento Grito sangriento</p> <p>Inyecta el terror renacido, la sangre sale a borbotones Otro para controlar, agrégalo a tu cuenta Órdenes para destruir, desgarrar y destrozarse Deseando el final, tu muerte es solo el comienzo</p> <p>Controlando las mentes de los muertos sanguinarios Un ataque profano rebanando tu cabeza Quién sobrevivirá solo el tiempo lo dirá Goteando de tu boca viene un olor rancio Cadáver lobotomizado destrozando su carne Dejando tu cuerpo un desastre sangriento</p> <p>Grito sangriento Grito sangriento</p> <p>Ejércitos de muertos Saluda a la cabeza de su líder Hambriento de carne Si bien es cálido y fresco</p> <p>A través del humo que verá ¿Quién saldrá vivo? Ahora es tu turno de sentir el dolor Ahora es tu turno de morir</p>
---	---

Anexo 3



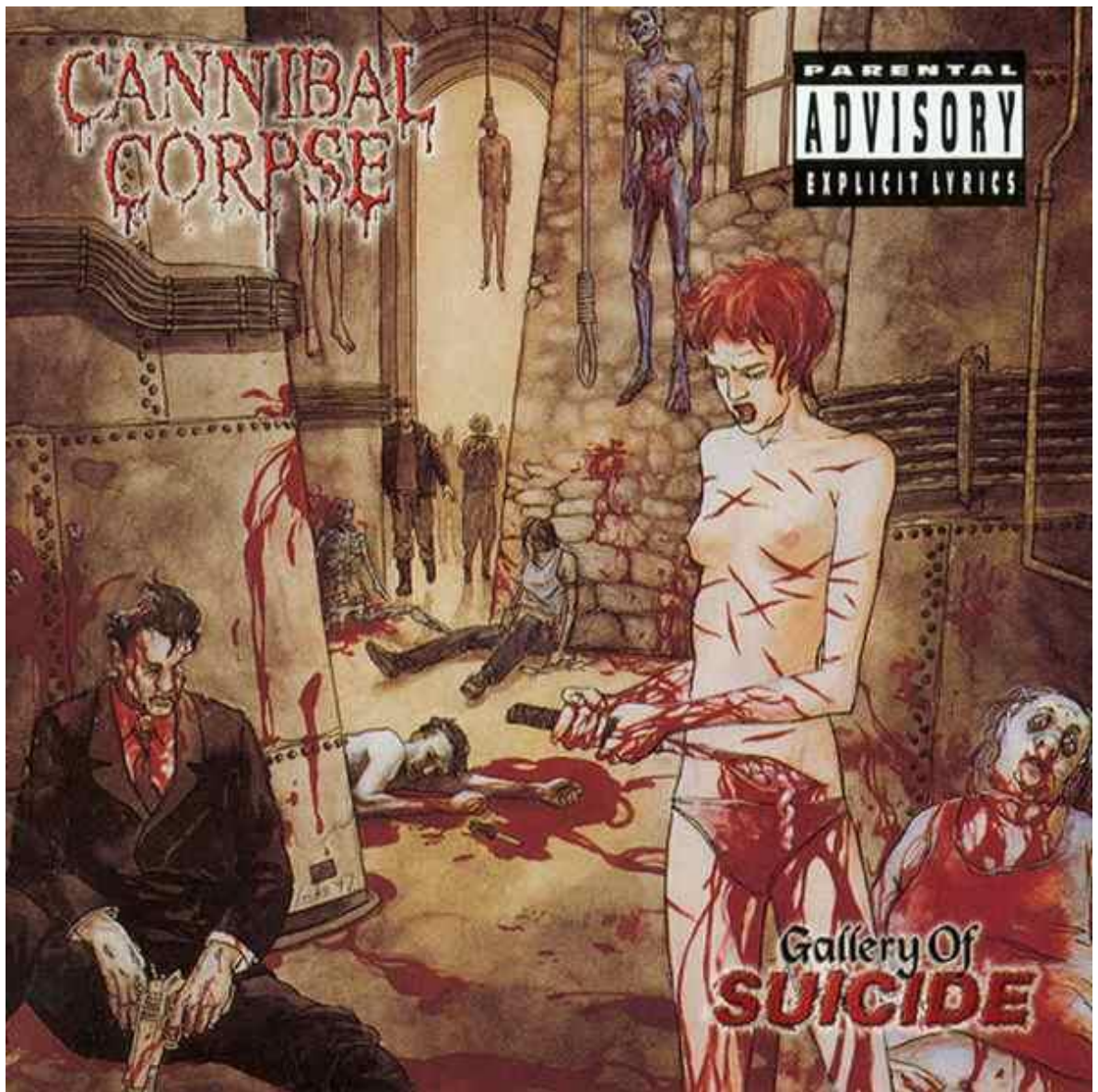
Vincent Locke

Anexo 4



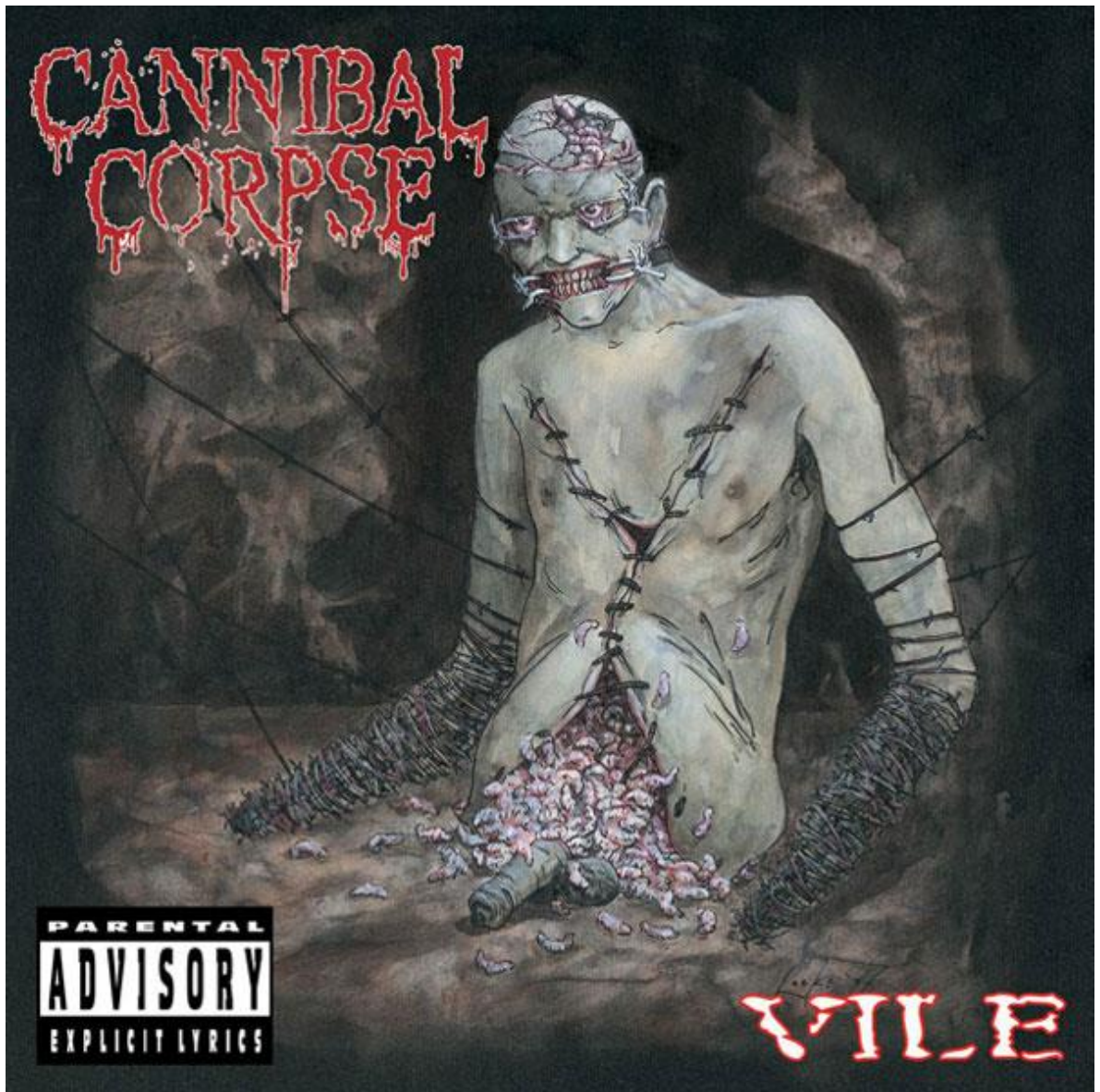
Vincent Locke

Anexo 5



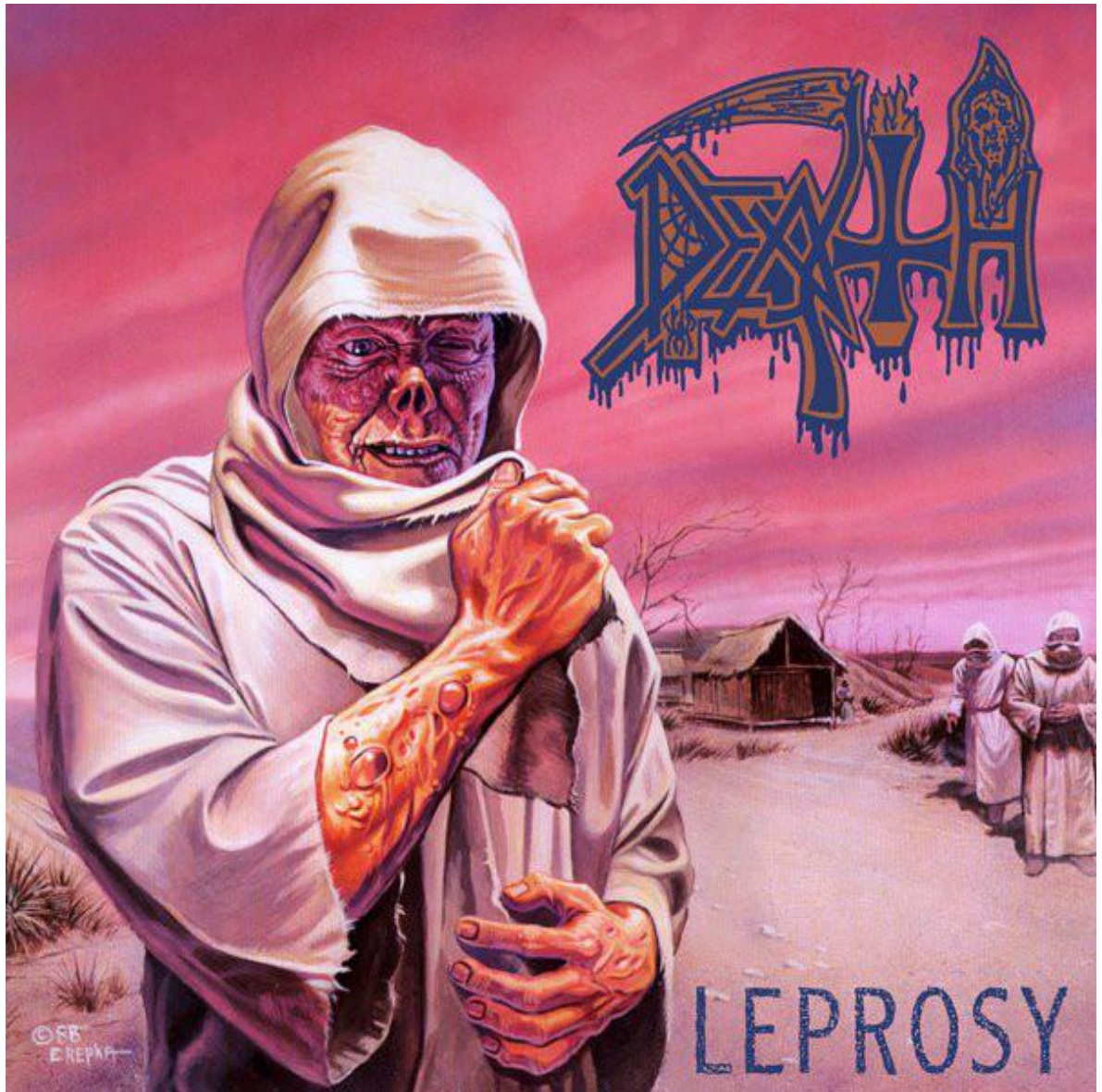
Vincent Locke

Anexo 6



Vincent Locke

Anexo 7



Edward Repka

Anexo 8



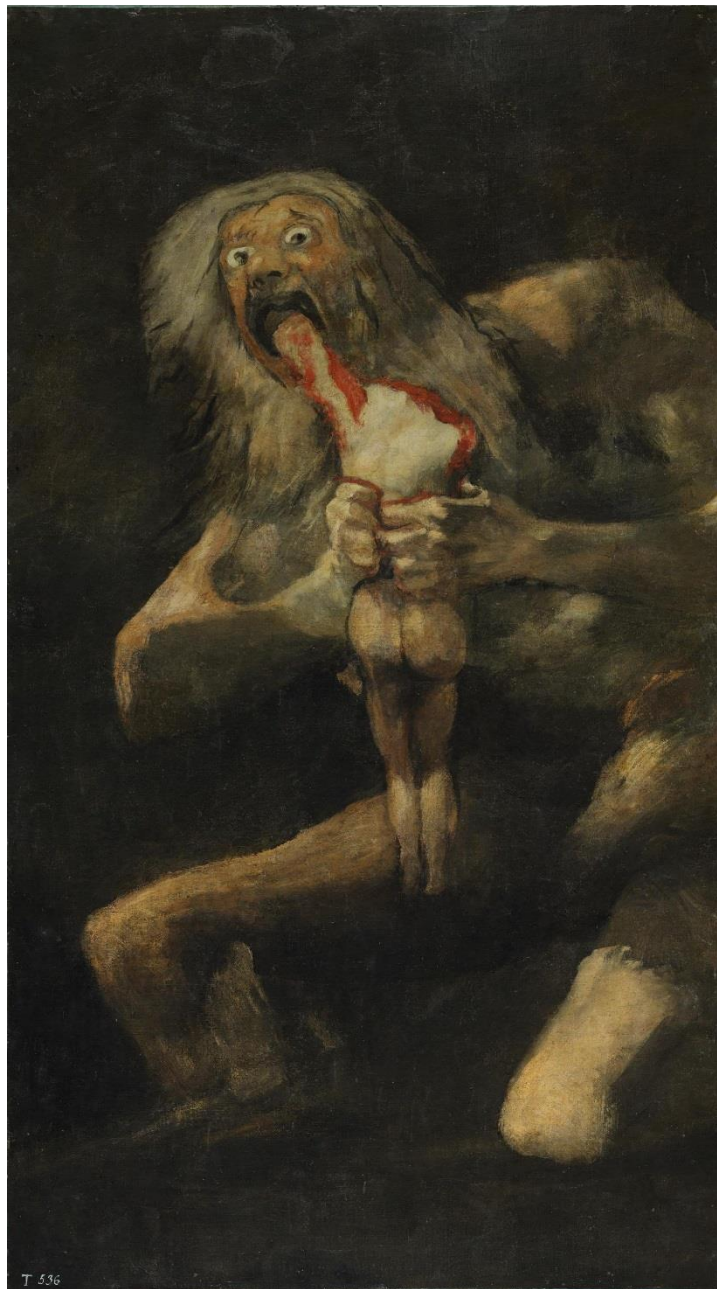
Wes Benscoter

Anexo 9



“El buey desollado” de Rembrandt van Rijn

Anexo 10



“Saturno devorando a un hijo” de Francisco de Goya

Anexo 11



“Los desastres de la guerra N° 39: Grande hazaña! Con muertos!” de Francisco de Goya

Anexo 12



“La cabeza de un hombre guillotinado” de Theodore Géricault

Anexo 13



“Partes anatómicas” de Théodore Géricault

Anexo 14



“El beso” de Joel Peter Witkin

Anexo 15



Joel Peter Witkin

Bibliografía

-AGAMBEN, G (1998) *“Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I”* Valencia, España, Edición Pretextos.

-BOZAL, Valeriano, (2009), *“Pinturas Negras de Goya”*, Editor digital: Titivillus ePub base r1.2.

-CHRISTE, I (2005) *“El sonido de la bestia: La historia del Heavy Metal”*, Barcelona, España, Ediciones Robinbook.

-ECO, U (2009) *“Apocalípticos e Integrados”*, Barcelona, España, Editorial Lumen y Tusquets Editores S.A.

ECO, U (2007) *“Historia de la fealdad”* a cargo de Umberto Eco, Barcelona, España, Editorial Lumen y Tusquets Editores S.A.

-GIESZ, L (1973) *“Fenomenología del Kitsch: Una aportación a la estética antropológica”*, Barcelona, España, Tusquets Editores S.A.

-MATILLA, José Manuel (2008), *“Desastre 39. Grande hazaña! Con muertos!”*, en Goya en tiempos de guerra, Madrid, España, Museo del Prado.

-MOLES, A. (1990) *“El Kitsch: El arte de la felicidad”*, Barcelona, España, Ediciones Paidós Ibérica S.A.

-MOLYNEUX, John, (2004) *“Rembrandt y Revolución”*, España, Editorial El Viejo Topo.

-PANOFSKY, Erwin, (2000) “*Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos*”, Cap. 1: ¿Qué es el Barroco?, Grupo Planeta, Paidós Estética, Barcelona, España.

-PÉREZ, Buenaventura, (1994) “*La sociedad actual ante la muerte*” Extracto de la conferencia pronunciada en el Instituto de Estudios Pedro Suarez de Guadix, Granada, España. Pág. 157-174.

-Planeta Internacional, (1992) “*Nueva enciclopedia temática planeta*”, Historia, Editorial Planeta Chilena S.A

-Planeta Internacional, (1992) “*Nueva enciclopedia temática planeta*”, Arte y Filosofía, Editorial Planeta Chilena S.A

-ROMERO, Leonardo (1994), “*Panorama crítico del romanticismo español*”, Madrid, España, Editorial Castalia S.A.

Tesis

-BENAVENTE, C (2005) “*La rebelión contra el cuerpo: Acerca de la introducción del cadáver en las prácticas artísticas contemporáneas*” (Tesis pregrado), Universidad de Chile, Departamento de Teoría de las Artes, Santiago, Chile.

-ORDIZ, I (2014) “*Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*” (Tesis doctoral), Universidad de León, Departamento de Filología Moderna, Provincia de León, España.

-SÁNCHEZ, M (2007) “*Thrash Metal: del sonido al contenido: Origen y gestión de una contracultura*” (Tesis pregrado), Universidad de Chile, Departamento de Sociología, Santiago, Chile.

Revistas

-GLENDINNING, N (2006) *“Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII”*, Anales de Literatura Española, N° 10, Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres, Consultado en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Pág.101-115.

-MADRIZ, K (2013) *“Las dos caras del “kitsch”: arte del mentir o mentira artística”*, Revista de Lenguas Modernas, N° 18, Págs. 399-410.

-ROJAS, S (2014) *“Poética del apocalipsis: La leyenda de los soles, de Homero Aridjis”*, Revista chilena de literatura, N° 77, Consultado en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Págs. 265-285.

Documentales

-McFADYEN S, DUNN S. (productores), DUNN S. (director), 2014, *“Metal Evolution”*, Canadá, Banger Films.

Dominum Metallum, Publicado el 11 ene. 2017, Metal Evolution-Metal Extremo Subtítulos en Español-Parte 01, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0cRQNFgV2F4>.

-McFADYEN S, DUNN S, FELDMAN, S (productores), McFADYEN S, DUNN S (directores), 2005, *“Metal: A Headbanger’s Journey”*, Canadá, Banger films, Seville Pictures, Warner Home Video.

Javier Pablo Tiburcio, Publicado el 23 jul. 2012, Documental Sobre el Metal, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=L7q1W0OD0uE>.

Páginas Web

-LASSO, S (2017) “*Arte académico: Qué es y características*” *Definición de academicismo y sus rasgos más distintivos*, EEUU, AboutEspañol marca de Dotdash y parte de la familia digital de IAC. Consultado en: <https://www.aboutespanol.com/arte-academico-que-es-y-caracteristicas-180214>

-RIVADAVIA, E (-) “*Death Biography by Eduardo Rivadavia*”, San Francisco, California, EEUU. All Music, miembro del grupo RhythmOne, Consultado en: <https://www.allmusic.com/artist/death-mn0000228323/biography>.

Artículos

-CARPINTERO, E (2013) “*Capitalismo mundializado y procesos de subjetivación*” Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, Argentina.

-ROJAS; S (2018) “*En módulo "Arte Contemporáneo"*”, Texto y fotografías: Igora Martínez, periodista del Departamento de Artes Visuales. Martes 17 de abril de 2018.

-SCALICI, E. (2013) *La muerte en diferentes culturas* [Archivo PDF]. Madrid. Escuela Transpersonal. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/146403969/La-Muerte-en-Diferentes-Culturas>.