

De lo demoníaco a lo abyecto

Figuras de lo terrible en el arte moderno

Leonardo Martínez Arias

Tesis Doctoral Universidad Pompeu Fabra / 2015

Directora: Estela Ocampo

Departamento de Humanidades



**Universitat
Pompeu Fabra**
Barcelona

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

A Estela Ocampo, por su dedicada dirección, y, especialmente, por su paciencia.

Al personal de la Universidad Pompeu Fabra, por su eficiencia.

A mis amigos y a quienes me han acompañado estos años, soportando con cariño y estoicismo los altibajos de la elaboración de esta tesis.

A mis padres, por su impagable generosidad.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación parte del complejo miedo-terror como inherente a la condición humana, y pretende observar cómo dicho complejo se manifiesta en la historia del arte, especialmente en las artes visuales, desde comienzos de la modernidad hasta fines del siglo XX. La manifestación del complejo se lleva a cabo a través de tres figuras, las cuales surgen a partir de la desintegración de la figura medieval de lo demoníaco: lo sublime, lo siniestro y lo abyecto. Lo sublime alude a una amenaza proveniente de una fuerza situada más allá de la razón individual; lo siniestro a la amenaza que procede del inconsciente; y lo abyecto a la que proviene del propio cuerpo, trasladándose al cuerpo social. La reflexión sobre las tres figuras se construye primordialmente desde fuentes literarias, psicológicas, antropológicas y filosóficas, manteniendo como eje de la misma un atlas iconográfico que refleja la manifestación del complejo miedo-terror.

Palabras claves: miedo, terror, historia del arte, demoníaco, sublime, siniestro, abyecto.

ABSTRACT

The present investigation of the complex fear – terror, as inherent in the human condition, aims to observe how this complex is manifested in the history of art, particularly in the visual arts since the beginning of modernity to late twentieth century. The manifestation of the complex is carried out through three figures, which arise from the disintegration of the medieval figure of the demonic: the sublime, the sinister and the abject. The sublime refers to a coming threat of force located beyond the individual reason; the sinister to the threat by the unconscious; and the abject which comes from the body, moving into the social body. Reflection on the three figures is constructed primarily from literary, psychological, anthropological and philosophical sources, maintaining the same axis as an iconographic atlas that reflects the complex manifestation of fear - terror.

Keywords: fear, terror, history of art, demonic, sublime, sinister, abject.

Prólogo: La estética de lo terrible

Cuando Francis Bacon pinta su famosa serie a partir del *Inocencio X* de Velázquez (imagen 1), está haciendo algo más que deconstruir el cuadro original y todas sus implicancias estéticas o iconográficas, está plasmando una de las sensaciones más fuertes, persistentes e intensas de lo humano. El papa deja de representar la máxima autoridad de lo espiritual en el mundo cristiano, deja de ser transportado en majestad¹, para quedar reducido a una especie de prisionero, a un ser contorsionado, desfigurado, alienado. El papa queda reducido a un grito, el mismo grito que el de quien se ha encontrado con un asesino cara a cara, el de quien ha visto una aparición monstruosa, el de quien se halla en una sala de tortura en el momento de ser calcinado por la picana eléctrica, el de un agonizante devorado por el dolor, el de una mujer violada o a punto de serlo, el de una víctima de un bombardeo aéreo inesperado, el de un cuerpo sometido a un dolor espantoso, el de una madre que acaba de ver perder a cualquiera de sus hijos, el de un prisionero en un campo de concentración que se da cuenta de que la supuesta ducha de bienvenida es gas letal, el mismo grito de cualquier situación donde la aniquilación parece o es inminente, el grito del terror.

Lo terrible aparece en ese miedo a la aniquilación, y se convierte en la culminación extrema de toda una gama de sensaciones que van desde el miedo o la angustia, pasando por el temor, hasta el pánico o el horror. La constante en esas sensaciones es la amenaza, ya sea real o imaginaria. Eso es lo de menos. El hombre se halla en un momento donde la racionalidad entra en suspenso, donde cualquier forma de control parece imposible, donde la vulnerabilidad o la insignificancia parecen reemplazar cualquier pretensión de superioridad sobre el mundo exterior o de autodomínio. En ese momento de desborde, el ser humano experimenta con más fuerza que nunca el vértigo de estar-en-el-límite, de ser-límite². Ese vértigo corresponde a la sensación. Tras el vértigo, el silencio absoluto de lo aniquilado, de lo devorado por el miedo; o la recuperación de la racionalidad o el control. En el primer caso la experiencia es absolutamente incomunicable³; en el otro es donde surge la posibilidad de narrarla, de traducirla en palabras o en imágenes, la de revivirla para conjurarla. El sobreviviente se convierte en narrador y por lo tanto en testigo. Al representar la situación límite da lugar a una experiencia estética. Como decía Joseph Addison: *Si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos que no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos [odiosos] de esta clase nos complace no poco la consideración de que no estamos a peligro de ellos. Los vemos al mismo tiempo tan terribles como inocentes: y quanto [sic] más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad. En una palabra miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto⁴.* El artista es quien exorciza el vértigo, el propio o el ajeno, en la obra. En este punto, nos encontramos de lleno con la estética de lo terrible.

¹ Para la realización de la serie, Bacon se inspiró no sólo en el famoso cuadro de Velázquez, donde el papa se halla sentado en una silla, sino sobre todo en una fotografía de Pío XII transportado en silla gestatoria con motivo de su coronación.

² Tal como afirma Eugenio Trías en *La razón fronteriza*. Barcelona Destino, 1999, p. 150: *El límite, en su abrupta presencia limitante, absorbe y funde en él mismo al existir, quebrándolo por entero. El limes desaparece.*

³ Por supuesto, desde la óptica del sujeto que la ha padecido.

⁴ Addison, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid, Visor, 1991, p. 188.

La serie de Bacon es un monstruo muerto que nos conmociona, nos remueve, nos remonta a nuestros propios miedos, a nuestro pánico, a los instantes liminares de nuestra existencia. El grito del papa es nuestro miedo tomando forma, y es esa forma la que nos libera del mismo después de haberlo revivido. Al final de cuentas, por más espantoso que sea, está enmarcado y no podremos oír ese grito aunque lo sintamos por momentos. Vemos en esa carne contorsionada nuestra propia carne, pero también miramos un lienzo. Estamos protegidos. Es el miedo, es el terror, pero sobre todo es el arte. En tanto experiencia universal, la estética de lo terrible se remonta a las cavernas. El brujo o chamán de Lascaux, bien podría ser una de sus primeras manifestaciones. Derribado, paralizado, está allí frente al macizo universo de los bisontes. Es el hombre frente a la inmensidad de los seres de la naturaleza, frente a la potencia de la misma naturaleza. El pintor de Lascaux representa el terror de los hombres rodeados de animalidad y, a la vez, la experiencia de la muerte⁵. La Venus de Willendorf, al margen de cualquier vinculación con un incipiente culto paleolítico a la Diosa Madre⁶, podría verse como la representación de esa naturaleza potente y por lo tanto amenazante. Ese terror ante lo natural forma parte de lo que Mircea Eliade denomina *religión cósmica*⁷.

La categoría de lo numinoso, elaborada por Rudolf Otto⁸, ya nos sitúa en el panorama del hombre diferenciado de la animalidad, pero enfrentado al poder de las fuerzas superiores coexistiendo con o más allá de la naturaleza. La criatura vive en un sentimiento de absoluta dependencia en relación a un numen inaccesible. El *mysterium tremendum* provoca una conmoción, una violencia conturbadora, excede cualquier facultad de comprensión. El anonadamiento de la criatura va acompañado del pavor frente a esa potencia inabarcable⁹. El tabú se comprende en este contexto¹⁰. Las pirámides del Egipto Antiguo, el arte azteca, o los fetiches del arte africano primitivo ejemplifican lo numinoso superado por la experiencia estética.

La experiencia de lo terrible en el mundo clásico antiguo y su transmutación estética remiten a lo dionisiaco. La música ditiirámica, siguiendo a Friedrich Nietzsche, *es total y*

⁵ Imposible no aludir a Georges Bataille, que, en *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets, 1997, y refiriéndose también al chamán-hombre cabeza de pájaro, conecta la experiencia de la muerte con la del erotismo. Volveremos sobre la conexión muerte-terror más adelante. Bataille volverá a Lascaux, en tanto referencia primigenia del arte, en “Lascaux ou la naissance de l’art”. En: *Oeuvres complètes IX*. París, Gallimard, 1979. Por su parte, Gregory Curtis, en *Los pintores de las cavernas. El misterio de los primeros artistas*. Madrid, Turner, 2009, explica el fenómeno de las pinturas rupestres como la ordenación a través de la imagen del caos del mundo exterior.

⁶ Tal como sugieren Anne Baring y Jules Cashford en *El mito de la diosa*. Madrid, Siruela, 2005.

⁷ Eliade, M., *Historia de las creencias y las ideas religiosas. I: De la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis*. Barcelona, Paidós, 1999. El tema es tratado ampliamente en los capítulos primero y segundo. La obra de André Leroi-Gourhan, *Las religiones de la Prehistoria*. Barcelona, Laertes, 1994, es un clásico de referencia sobre este tema también. En la introducción a dicho libro, el autor plantea la religión como el esfuerzo de integración del hombre a un mundo que lo sobrepasa, con lo cual el complejo miedo-terror se hallaría en la base del fenómeno religioso.

⁸ Otto, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Barcelona, Alianza, 2001.

⁹ El *mysterium tremendum*, siguiendo a Rafael Argullol en *Aventura. Una filosofía nómada*. Barcelona, Acantilado, 2008, capítulo 24: “El poder oscuro”, encerraría el reconocimiento del dolor como una parte indivisible del mundo, y por lo tanto la presencia inevitable de la destrucción. Esa dialéctica entre caos y cosmos da origen a la idea de un “cosmos patológico”.

¹⁰ Precisamente el capítulo “Semiotique de l’abomination biblique”, de *Pouvoirs de l’horreur*. París, Éditions du Seuil, 1980, de Julia Kristeva, profundiza en el vínculo entre el tabú y lo numinoso, que permite explicar la constitución de lo abyecto.

*únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor*¹¹. El arte, *únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir [...]*. El coro satírico del ditirambo es el acto salvador del arte griego; en el mundo intermedio de estos acompañantes de Dionisio quedaron exhaustos aquellos vértigos antes descritos¹². En la tragedia, la misma pulsión entre lo apolíneo y lo dionisiaco encarna la experiencia estética de lo terrible: *lo apolíneo de la máscara, son productos necesarios de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza, son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la vida lastimada por la noche horripilante*¹³. En el momento en que Ágave afirma *Dioniso nos destruyó. Ahora lo comprendo*¹⁴, enuncia la idea trágica del *páthei máthos*, el saber del sufrimiento, el saber que da el sufrimiento, donde debemos incluir a la experiencia estética.

El universo judío también parte de la experiencia de lo numinoso. El Antiguo Testamento lo ilustra a la perfección¹⁵. El Dios colérico es una divinidad celosa, pronta a la furia, señor de los elementos. La prohibición de la representación de la imagen divina refuerza el misterio, la infinita distancia entre la criatura y lo divino¹⁶, sólo acortada por la elección de Yahvé de Israel como pueblo prometido y las tablas de la ley entregadas a Moisés en el Sinaí. Otto considera que precisamente el episodio del Sinaí, ya prefigurado en el pacto con Abraham, marca la transición de lo numinoso, representado por Yahvé, a lo patriarcal y familiar, representado por Elohim¹⁷. El misterio se mantiene, pero lo tremendo es suavizado o incluso suspendido ocasionalmente por la cercanía decidida por lo divino. El *Libro de Job*, por mencionar otro ejemplo, es una exaltación del inmenso poder de Dios y de sus maravillas, pero también de la amistad entre Dios y el hombre, mediando siempre, claro está, la sumisión a esa grandeza¹⁸. Esa dialéctica entre amor y poder pasa a ser central, aunque el Nuevo Testamento pareciera inclinarse, sobre todo en los Evangelios, hacia el polo del amor divino. La experiencia de la cruz termina siendo paradójicamente la máxima humillación y el máximo poder. La experiencia estética de la cólera divina es iconoclasta, se reduce a las palabras, a la literatura. No podemos ver a Dios, sino oírlo, ya de modo humanamente inteligible, ya por medio de la catástrofe o el furor de los elementos.

Cuando lo numinoso sea saturado de elementos racionales, personales y morales, nos hallaremos ante lo santo, que es una categoría central en el cristianismo medieval para

¹¹ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 2005, p. 66.

¹² Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 81.

¹³ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 92.

¹⁴ Eurípides, *Tragedias III*. Madrid, Gredos, 2000, p. 327. La cita corresponde a “Las bacantes”, la tragedia del éxtasis dionisiaco. Otra de las tragedias donde el terror alcanza una de sus expresiones más acusadas es “Las Euménides”, de Esquilo. Recordemos el momento en que las Euménides danzan en torno a Orestes, abrazado a una estatua, estrechando el cerco que lo rodea. La nueva legalidad establecida por Atena conjura a las presencias numinosas en beneficio de la legalidad de la polis. La misma justicia surge del temor, como afirma Esquilo en *Tragedias III*, op. cit., p. 255: *Aconsejo a los ciudadanos que respeten con reverencia lo que no constituya ni anarquía ni despotismo y que no expulsen de la ciudad del todo el temor, pues, ¿qué mortal es justo si no ha temido a nada?*

¹⁵ Como ejemplo estos versículos del *Éxodo*, en *Sagrada Biblia*. Madrid, BAC, 1999, p. 75: *Al tercer día por la mañana hubo truenos y relámpagos, y una densa nube sobre la montaña, y un muy fuerte sonido de trompetas, y el pueblo temblaba en el campamento.*

¹⁶ *Yo haré pasar ante ti toda mi bondad y pronunciaré ante ti mi nombre, Yahvé, pues yo hago gracia a quien hago gracia y tengo misericordia de quien tengo misericordia; pero mi faz no podrás verla, porque no puede hombre verla y vivir. Sagrada Biblia*, op. cit., p. 91.

¹⁷ Otto, R., *Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, op. cit., cap. 11: “Lo numinoso en el Antiguo Testamento”.

¹⁸ Carl G. Jung, en *Respuesta a Job*. México, FCE, 1964, considera que la identificación de Yahvé con su aspecto luminoso marca la conversión en Dios bueno y padre amoroso. Ahora la cólera estará subordinada a la justicia.

aludir a lo divino y sus implicancias. El pánico se transmuta en el temor de Dios, que no va unido al terror sino al respeto filial, al reconocimiento de la humildad del hombre. La moralización de lo divino en el sentido de un Dios Padre, de un Hijo Salvador y de un Espíritu Consolador, deja un vacío en esa expresión de lo terrible, que es cubierto en gran parte con la figura de lo demoníaco. El demonio, sus pompas y tentaciones, es uno de los grandes temas del arte medieval¹⁹. Éste es el heredero de lo numinoso, aunque la teología medieval se encargará de despojarle de poder y atenuar el terror por medio de la teología de la gracia y la ascética. Lo demoníaco lleva directamente a la cuestión del mal, y la corriente teológica oficial, desde San Agustín en adelante, negará su existencia real, mal que les pese a teólogos en la frontera de la heterodoxia o abiertamente heréticos. El debate sobre la realidad del mal, y por lo tanto del demonio, nos deja en los umbrales del mundo moderno, en los tiempos de Hieronimus Bosch y Matthias Grünewald y sus tentaciones demoníacas²⁰, y nos lleva de nuevo al *Estudio sobre Inocencio X*, de Francis Bacon.

Hasta este momento, podemos observar que la experiencia estética ha representado lo terrible estrechamente unido a una conceptualización sobre lo divino: religión cósmica, numinoso, dionisiaco, Dios colérico, santo, demoníaco... Con la modernidad, el hombre se va quedando solo frente a la naturaleza, frente a lo inesperado, frente a la devastación del tiempo, frente a sí mismo. La razón desbordada toma distancia de una manera cada vez más acusada del principio del ser supremo y se ve obligada por lo tanto a una nueva conceptualización. La criatura anonadada por el misterio de lo tremendo pasa a sentir el vértigo de su inmensa soledad. Bien lo dice Rainer María Rilke al hablar de *El hijo pródigo*, de Rodin: *Éste no es un hijo arrodillado delante del padre; semejante gesto hace necesario un dios, y en quien hace ese gesto están contenidos todos los que tienen necesidad de un Dios. Todo el infinito pertenece a esa piedra: es única en el mundo*²¹. O refiriéndose al *Hombre de la nariz rota: una paciencia suficientemente grande para su fardo eterno*²². El Papa de Bacon vive esa inmensa soledad, está atrapado en ella, unido irrevocablemente a su trono-andamio-celda, y su grito es un grito dado en el vacío y hacia el vacío. El puente entre cielo y tierra se ha quebrado, ya no existen cielo ni tierra, apenas esa carne torturada girando en el abismo. Queda el infierno, el inmenso círculo sin escapatoria.

La experiencia estética de lo terrible en el hombre moderno es la de esta soledad. El objetivo de esta tesis es describir ese proceso que puede enmarcarse entre Bosch y Grünewald, a principios del siglo XVI, y el “arte abyecto”, a finales del siglo XX. Pretendemos seguir, a través de casos representativos, cómo se produce el despliegue de categorías fundamentales que explican esa experiencia. La hipótesis de la investigación es que ese despliegue, que arranca de la desintegración de lo demoníaco, se estructura desde lo sublime, lo siniestro y lo abyecto. Cada una de estas figuras o categorías aluden a una manera distinta de percibir el complejo del terror, por lo tanto de vivenciarlo, y de representarlo. Nuestra ambición es llegar a una interpretación de conjunto de las tres figuras.

¹⁹ Una mirada de conjunto sobre este tema puede consultarse en el artículo de María Dolores Barral Rivadulla, “Ángeles y demonios, su iconografía en el arte medieval”. *Cuadernos del CEMYR*. Universidad de la Laguna, Tenerife, 2003, n° 11, pp. 211-236.

²⁰ Nos referimos al corpus formado por *El jardín de las delicias*, *El Juicio Final*, y *La tentación de San Antonio*, de Bosch, y *La tentación de San Antonio*, de Grünewald, sobre los que ya volveremos en el capítulo 4 de esta tesis.

²¹ Rilke, R.M., *Rodin*. Barcelona, El Laberinto, 1987, p. 50.

²² Rilke, R. M., *Rodin*, op. cit., p. 24.

Frente al inmenso magma de materiales, hemos optado por los provenientes de las artes visuales, sobre todo de la pintura y la fotografía. No podemos negar la influencia del proyecto de Aby Warburg con *Mnemosyne*²³, en tanto museo imaginario establecido desde un hilo conductor, en este caso el del complejo miedo-terror. De alguna manera esta tesis puede leerse, o mejor dicho verse, como una exposición de museo. Desplegar el universo del terror en el arte es una tarea prácticamente inabarcable, por lo cual nos hemos visto obligados a seleccionar obras representativas de diferentes épocas y de acuerdo al despliegue de las figuras. Evidentemente la selección supone la mutilación de parte del patrimonio existente sobre este tema, pero se hace necesaria en vistas de los límites temporales y espaciales de este trabajo.

Siendo las imágenes la base del trabajo, hemos decidido privilegiar las fuentes teóricas contemporáneas a las mismas, reforzadas por la literatura de época. Evidentemente la literatura permite acceder desde una manera directa a la vivencia de esta experiencia y a su materialización en obra. La luz que pueden arrojar, por ejemplo, la novela gótica sobre la emergencia de lo siniestro en Fussli, los textos de Breton o Aragon sobre la belleza convulsa del surrealismo, o las novelas de Burroughs sobre el realismo traumático y lo abyecto, no necesitan comentario. El debate académico sobre estos temas es intenso, pero hemos preferido concentrarnos, también por los límites del trabajo ya referidos, en el esfuerzo de interpretación de conjunto más que en debates particulares. La puerta queda abierta para un trabajo posterior basado en dicho debate.

Un análisis de conjunto de las tres figuras de lo sublime, lo siniestro y lo abyecto, puede contribuir a la investigación y la discusión sobre las tres en conjunto y sobre cada una en particular, discusión inmensamente válida en estos momentos donde los paradigmas tradicionales se hallan en crisis y donde el arte parece lanzado a un torbellino deconstructivo imparabile. La misma idea de arte es la que se halla en crisis. Por no hablar del sentido de una “ciencia” estética. La experiencia estética termina conformando un saber, ese resplandor del cual habla Argullol²⁴, que nos ilumina sobre nuestras sensaciones, nuestras percepciones, nuestra imaginación, nuestro estar en el mundo, un saber que es un crear, un saber *poiético*, un saber que se encarna en una obra de arte.

El concepto de obra de arte es uno de los más afectados por ese torbellino deconstructivo. El siglo XX ha sido testigo de una ampliación de ese concepto, llegando en ocasiones a una casi aniquilación. Del ready-made a la performance, es evidente que la obra de arte parece haberse desplazado, para usar terminología clásica, de la *poiesis* a la *praxis*. Pero la corriente performativa, salvo que derive a la acción política o social, con lo que saldría de la esfera de lo estético, sigue en la estela de ese saber al que aludimos, saber que es experiencia y obra, aunque la forma y la materia de la obra hayan cambiado.

La obra de arte es símbolo por encima de todo. F.W. Hegel define al símbolo, en líneas generales, como *una existencia exterior dada inmediatamente para la intuición, la cual no se toma inmediatamente por sí misma, tal como está ahí, sino que ha de ser entendida en un sentido más amplio y universal*²⁵. Ernst Cassirer desarrolla con su concepto de “forma simbólica” la universalidad

²³ Warburg, A., *Mnemosyne. L'Atlante delle Imagini*. Marene, Nino Aragon Editore, 2002.

²⁴ Argullol, R., *Aventura. Una filosofía nómada*, op. cit., p. 116: /.../ *estamos inmersos en la oscuridad, pertenecemos al enigma, pero por nuestra capacidad de interrogarnos hemos concebido imágenes luminosas del mundo y de nosotros mismos. Por eso sentimos que el conocimiento es un resplandor ante las noches.*

²⁵ Hegel, F.W., *Lecciones de estética*. Volumen I. Barcelona, Ediciones Península, 1989, p. 269.

de la intuición hasta alcanzar la esfera del conocimiento intelectual. En la forma simbólica se produce la concordancia entre lo sensible y lo espiritual: *toda energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente*²⁶. La mera inmediatez de la vida se eleva a una esfera que la supera, como afirma, por su parte, Jean Chevalier: *La expresión simbólica traduce el esfuerzo del hombre para descifrar y dominar un destino que se le escapa a través de las oscuridades que lo envuelven*²⁷. Hasta alcanzar, como dice Cassirer, una “imagen teórica del mundo”: *En la “forma” de los signos, en la posibilidad de operar en cierta manera con ellos y combinarlos de acuerdo con reglas fijas y constantes, se revela al pensamiento su propia forma, se le revela el carácter de su propia certeza teórica*²⁸. Dicho conocimiento conceptual, dominado por la mediatez del pensamiento lógico-discursivo, culmina el proceso desplegado desde el conocimiento perceptual al conocimiento intuitivo, el cual lo antecede. La propia conciencia se halla confrontada con su trascendencia, con la visión de su totalidad y de su apertura, pero una conciencia que no puede separarse de su referente sensible. El símbolo funciona a un nivel que lo meramente racional no puede controlar, alude a una verdad de lo humano que es inefable, requiere que sea la intuición la que asuma el papel directivo. De nuevo Chevalier: *Asimismo el símbolo supera las medidas de la razón pura, sin por ello caer en el absurdo. No aparece como el fruto maduro de una conclusión lógica al término de una argumentación sin falla. El análisis, que fragmenta y pulveriza, es impotente para captar la riqueza del símbolo; la intuición no siempre lo consigue; debe ser eminentemente sintética y simpática, es decir, compartir y percibir una cierta visión del mundo. Porque el símbolo tiene por privilegio concentrar sobre la realidad de partida, luna, toro, loto, flecha, todas las fuerzas evocadas por esta imagen y por sus análogos, en todos los planos del cosmos y a todos los grados de la conciencia. Cada símbolo es un microcosmos, un mundo total. Acumulando los detalles por el análisis no es como captaremos de él el sentido global: se necesita una mirada casi sinóptica*²⁹. Pero, cuidado, es a la vez signo, relación con lo concreto, sometido a lo convencional, susceptible de análisis racional, de cuantificación, de explicación. Denota algo, lo señala, y en algunos casos lo presenta, convirtiéndose en señal.

Volvamos a nuestro Papa: está el terror, pero también el cuadro. Podemos medir sus dimensiones, calibrar el recorrido del pincel, detallar minuciosamente la combinatoria de colores, la mezcla, el empaste, el terminado, la calidad del lienzo. Reconocemos la semejanza con la idea de un papa, con el cuadro de Velázquez, recordamos la tradición iconográfica de la autoridad espiritual, podemos atrevernos a comparar estilos, maneras de representación. Si lo contextualizamos históricamente sabremos rápidamente que tiene que ver con el colapso del Occidente europeo en la segunda guerra mundial, con el vacío del existencialismo de la posguerra, con su náusea, y su absurdo; arriesguémonos a ir más allá del horizonte epocal y daremos con el proceso de secularización, con la pérdida de los referentes espirituales trascendentes, con el final de la hegemonía ideológica del cristianismo; coloquémonos en un plano metafísico-existencial y hablaremos de la soledad del hombre, de la pérdida del absoluto, de su reducción a angustia insalvable. Entremos al universo del pintor y podremos comparar la serie con su obra, con la deriva de la representación de lo corporal en el arte contemporáneo, con la conformación del estilo baconiano; indagemos sobre la biografía y daremos con el origen anglo-irlandés, con su homosexualidad, con la culpa previsible, con la necesidad de matar al padre; estudiemos las relaciones profesionales de Bacon y su papel en el mundo del arte y nos encontraremos con

²⁶ Cassirer, E., *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México, FCE, 1975, p. 163.

²⁷ Chevalier, Jean, “Introducción” a Chevalier, J. y Gheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, p. 15.

²⁸ Cassirer, E., *Filosofía de las formas simbólicas*. Volumen III. México, FCE, 2003, p. 61.

²⁹ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 24.

Lucien Freud o con Ron Kitaj, con la llamada Escuela de Londres, con la consagración de su obra en un momento de debilitamiento de la hegemonía del arte abstracto en el mercado del arte. Aquí hay información, cálculo, racionalidad. El lado intelectual de la experiencia estética.

Olvidemos todo esto, no indagemos más, dejémonos llevar por la mirada, veamos. Sentiremos una movilización de nuestra piel, algo nos estremecerá, quizás sea miedo, o pavor, o terror, o algo de desgarró, o malestar. Reconocemos que el grito del papa nos revela algo de nosotros mismos, que somos esa figura, que la hemos sido en algún momento, que podríamos serla, que estamos dentro del cuadro. Las palabras vendrán luego pero en ese momento estamos frente a frente con una experiencia-límite. El silencio en el horror, el silencio y el grito a flor de piel. Gritamos con el cuadro aunque nuestros labios se cierren más fuertemente. Estamos viviendo el cuadro. El lado sensorial, emocional de la experiencia estética. El momento en que dejamos el signo para encontrarnos con el símbolo. Esto es lo que entendemos por saber estético, esa conjunción de lo intelectual con lo intuitivo. Esa emoción que debe ser completada por el intelecto, o el intelecto que entra en suspenso para dejar paso a la emoción. Una imbricación que requiere un esfuerzo permanente de traducción. Las figuras de lo sublime, lo siniestro y lo abyecto, se convierten en auxiliares, desde la crítica o la teoría del arte, de ese esfuerzo de traducción, pasan a ser parte integrante del saber estético.

En relación al modo de llevar adelante la exposición, hemos considerado que la visión de conjunto es posible tras la experiencia directa con las obras, que la “voluntad de sistema” es posible tras haberse permitido “derivas epifánicas”. En esa deriva, en ese encuentro con las obras es donde la intuición acude al intelecto para entenderlas, para explicarlas, para pasar de la experiencia emocional a la intelectual, para ampliar el grado de goce, para revivir la experiencia de otra manera. La concreción material de este proceso es la estructuración por casos, donde la obra remite a la figura, o si se prefiere ver de otra manera, donde la figura se despliega. Así la tesis se estructura en tres grandes partes, para cada una de las figuras, y luego en un capítulo final donde se lleva a cabo la interpretación de conjunto. Cada una de dichas partes está conformada por capítulos en los que se presentan los casos, los “momentos epifánicos”.

El análisis de las manifestaciones de las figuras se sustenta en una perspectiva histórica, en cómo se ha producido el despliegue de las figuras a lo largo de los siglos de la modernidad. Cada caso nos brinda intuiciones y reflexiones posibles sobre ese despliegue. Por otro lado, el hecho de pensar históricamente hacía necesario situar el comienzo del despliegue de las figuras en el estadio anterior, el que corresponde a los inicios del mundo moderno, donde, tal como hemos dicho, la desintegración de lo demoníaco requiere una nueva categorización para situar lo terrible. Esos inicios de la modernidad conforman una parte introductoria, obviamente previa a las correspondientes a las figuras. Y previo a todo, la consideración sobre lo terrible, que es el objeto de nuestro capítulo introductorio.

ÍNDICE GENERAL

Resumen.....	1
Prólogo: La estética de lo terrible.....	3
Índice general.....	11
Lista de imágenes.....	13
Capítulo introductorio: Hacia una conceptualización de lo terrible.....	27
PRIMERA PARTE: LO TERRIBLE EN LOS INICIOS DE LA MODERNIDAD.....	37
1-Terribilità, tenebrismo y la estética del monstruo.....	39
1-1-La terribilità del artista renacentista.....	39
1-2-El tenebrismo de Caravaggio.....	42
1-3-La estética del monstruo: del prodigio medieval a la belleza imperfecta del Barroco....	45
2-La desintegración moderna de lo demoníaco.....	51
2-1-La cuestión del mal y la aparición del diablo.....	51
2-2-El infierno y lo informe.....	56
2-3-Tentación, posesión y brujería.....	62
2-4-La desintegración de lo demoníaco.....	80
SEGUNDA PARTE: LO SUBLIME.....	93
3-El despliegue de la categoría de lo sublime.....	95
3-1-La razón fronteriza frente a lo sublime.....	95
3-2- Piranesi y David: apogeo y disolución de la estética neoclásica.....	103
4-La infinitud romántica.....	109
4-1- La cuestión de lo sublime en la estética de la primera mitad del siglo XIX.....	109
4-2-Lo sublime natural.....	116
4-3-Lo sublime subjetivo.....	123
4-4-Lo sublime absoluto.....	131
5-La persistencia de lo sublime.....	143
5-1- La pintura nórdica.....	143
5-2- La reivindicación de los expresionistas abstractos.....	148
5-3-Los paisajes posthumanos.....	156
6-Hiroshima y lo sublime tecnológico.....	163
6-1-La irrupción de lo sublime tecnológico en la Primera guerra mundial.....	163
6-2-Los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki.....	167
6-3-Los <i>Paneles de Hiroshima</i>	173
TERCERA PARTE: LO SINIESTRO.....	179
7-La emergencia de lo siniestro.....	181
7-1-Füssli, Goya: la intuición de lo siniestro.....	181
7-2-De la novela gótica a la literatura de terror: exploraciones decimonónicas.....	191
7-3-Postales de final de siglo.....	200
7-4-Angustia y exhibición libidinal: la inminencia de la catástrofe.....	205
7-5-El impacto de la guerra y la conceptualización freudiana.....	211
8-La belleza convulsa del surrealismo.....	217
8-1-Breton y la constitución del paradigma estético surrealista.....	217
8-2-Ernst y el principio-collage.....	224

8-3-El <i>flâneur</i> de la “selva de signos”.....	227
8-4-Figuras del deseo I: la mantis religiosa.....	233
8-5-Figuras del deseo II: la muñeca.....	236
8-6-Figuras del deseo III: la máquina deseante.....	239
9-Auschwitz y lo siniestro tecnocrático.....	245
9-1-Fotografía y testimonio.....	245
9-2-Nussbaum y el viaje de la amenaza.....	250
9-3-Olère y la representación del horror cotidiano.....	254
9-4-El Holocausto y el límite de lo representable.....	259
9-5-Lo siniestro tecnocrático más allá de Auschwitz.....	262
10-Dalí, Artaud, Bataille: el desplazamiento de lo siniestro a lo abyecto.....	267
10-1-Siniestro y abyecto: coexistencia y desplazamiento.....	267
10-2-La paradoja daliniana: de lo abyecto a lo sublime.....	269
10-3-Artaud: herida y reconfiguración del cuerpo.....	277
10-4-Bataille: lo informe como operación estética.....	290
11-El realismo traumático.....	301
11-1-Trauma y retorno de lo real.....	301
11-2-Bacon: la carne traumatizada.....	306
11-3-El exorcismo chamánico de Beuys.....	313
11-4-El sueño americano bajo sospecha.....	322
11-6-Bourgeois y el trauma doméstico.....	334
11-7-Arte de finales del siglo XX: imbricaciones de lo siniestro y lo abyecto.....	339
 CUARTA PARTE: LO ABYECTO.....	 347
12-El territorio de lo abyecto.....	349
12-1-Abyección: asco y rechazo.....	349
12-2-Categorías asociadas con lo abyecto.....	354
13-Corporalidades abyectas	363
13-1-Imágenes del cuerpo en la (tardo)modernidad.....	363
13-2-Desechos corporales.....	365
13-3-El cadáver, lo abyecto absoluto.....	372
13-4-El cuerpo envejecido.....	382
13-5-El cuerpo enfermo.....	385
13-6-El cuerpo monstruoso.....	396
Nota sobre lo abyecto cultural y lo abyecto político-social.....	401
Conclusiones: De lo demoníaco a lo abyecto.....	403
 Bibliografía.....	 407
Webgrafía.....	426
 Apéndice: Galería de imágenes.....	 429

LISTA DE IMÁGENES

- Imagen 1- Francis Bacon, *Estudio del retrato del papa Inocencio X de Velázquez*, 1953. Des Moines, Des Moines Art Center.
- Imagen 2- Benvenuto Cellini, *Perseo*, 1545-1554. Florencia, Piazza de la Signoria.
- Imagen 3- Michelangelo Buonarroti, *Esclavos inacabados*, 1515. Florencia, Galleria dell'Accademia.
- Imagen 4- Michelangelo Buonarroti, *Moisés*, 1513-1515. Roma, San Pietro in Vincoli.
- Imagen 5- Caravaggio, *La conversión de San Pablo camino a Damasco*, 1601. Roma, Santa Maria del Popolo.
- Imagen 6- Caravaggio, *La conversión de San Pablo*, 1601. Roma, Colección Guido Odescalchi.
- Imagen 7- Caravaggio, *Niño mordido por una lagartija*, 1595. Londres, National Gallery.
- Imagen 8- Caravaggio, *Cabeza de Medusa*, 1598-1599. Florencia, Galleria degli Uffizi.
- Imagen 9- Caravaggio, *Judith decapitando a Holofernes*, 1599. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.
- Imagen 10- Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, 1613. Florencia, Galleria degli Uffizi.
- Imagen 11- Caravaggio, *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*, 1609. Madrid, Palacio Real.
- Imagen 12- Caravaggio, *David vencedor de Goliat*, 1600. Madrid, Museo del Prado.
- Imagen 13- Caravaggio, *David con la cabeza de Goliat*, 1605-1606. Roma, Galleria Borghese.
- Imagen 14- Ulisse Aldrovandi, *Sátiro*, 1642. París, Bibliothèque Nationale de France.
- Imagen 15- Diego de Velázquez, *Las meninas*, 1656. Madrid, Museo del Prado.
- Imagen 16- Juan Carreño de Miranda, *La monstra desnuda*, 1680. Madrid, Museo del Prado.
- Imagen 17- Piet Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, 1562. Madrid, Museo del Prado.
- Imagen 18- Matthias Grünewald, *Las tentaciones de San Antonio*, 1512-1516. Colmar, Musée Unterlinden.
- Imagen 19- Hieronimus Bosch, Tríptico *El Juicio Final*, 1482. Viena, Akademie der Bildenden Künste.
- Imagen 20- Hieronimus Bosch, Tríptico *El carro de benu*, 1500-1502. Madrid, Museo del Prado.
- Imagen 21- Hieronimus Bosch, Tríptico *El jardín de las delicias*, 1503-1504. Madrid, Museo del Prado.
- Imagen 22- Hieronimus Bosch, Tríptico *Las tentaciones de San Antonio*, 1501. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.
- Imagen 23- Hieronimus Bosch, *Las tentaciones de San Antonio*, Madrid, Museo del Prado.
- Imagen 23 bis- Gherardo Sternina, *San Hugo de Lincoln exorcizando a un hombre poseído por el demonio*, 1404-1407. Milán, Museo Poldi Pezzoli.
- Imagen 24- Jörg Breu, *San Bernardo exorcizando a una mujer poseída*, 1500-1502. Zwettl, Collegiata.
- Imagen 25- Autor desconocido, *Expulsión de un demonio*, siglo XIII. Verona, Basílica de San Zeno.
- Imagen 26- Autor desconocido, *Exorcismo*, 1519. Graz, Alte Galerie del Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum.
- Imagen 27- Hans Weiditz, *Monjas murmurando y el demonio*, 1500. Gotha, Herzogliches Museum.
- Imagen 28- Autor desconocido, *Las endemoniadas de Loudun*, siglo XVI. París, Bibliothèque Nationale.

Imagen 29- Jan Ziarnko, *Aquelarre*, 1612. Grabado para el *Tratado de brujería vasca*, de Pierre Lancre.

Imagen 30- Autor desconocido, *Arcano XV del Tarot de Marsella*, siglo XVIII. De: Jodorowsky, Alejandro y Camoin, Philippe, *Tarot de Marseille*. París, Camoin, 2004.

Imagen 31- Francisco de Goya, *El aquelarre o El macho cabrío*, 1797-1798. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Imagen 32- Hans Baldung, *Dos brujas*, 1510. Frankfurt am Mein, Städel Institut.

Imagen 33- Hans Baldung, *Eva, la serpiente y la muerte*, 1510. Ottawa, National Gallery.

Imagen 34- Francisco de Goya, *Linda maestra*, 1799. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 35- Jean-Martin Charcot, *Augustine*. De *Inconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878.

Imagen 36- André Brouillet, *Una lección clínica en la Salpêtrière*, 1887. París, Université Descartes.

Imagen 37- Cristóbal Haitzmann, ilustración del *Trofeo de Mariazell*, siglo XVII. De: Freud, Sigmund, *El caso del pintor Cristóbal Haitzmann (Una neurosis demoníaca)*. Barcelona, Argonauta, 1981.

Imagen 38- August Strindberg, *Noche de celos*, 1893. Estocolmo, Strindberg Museet.

Imagen 39- John Henry Fuseli *El artista desesperado ante la grandeza de las ruinas antiguas*, 1778-1780. Zürich, Kunsthaus.

Imagen 40- Giambattista Piranesi, *Vista de Campo Vaccino*, 1756. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Imagen 41- Giambattista Piranesi, *Mausoleo Antiguo*, 1756. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Imagen 42- Giambattista Piranesi, *Antiquus bivii viarum appiae at ardeatinae...*, 1756. Harvard, Harvard Art Museum.

Imagen 43- Giambattista Piranesi, *Autorretrato*, 1760. Milán, Pinacoteca di Brera.

Imagen 44- Giambattista Piranesi, *Cárceles de invención*, Grabado VII, 1760. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Imagen 45- Giambattista Piranesi, *Cárceles de invención*, Grabado IV, 1760. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Imagen 46- Jacques-Louis David, *Juramento de los Horacios*, 1784. París, Musée du Louvre.

Imagen 47- Jacques-Louis David, *Los lictores llevan a Bruto el cuerpo de sus hijos*, 1789. París, Musée du Louvre.

Imagen 48- Jacques-Louis David, *La muerte de Marat*, 1793. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Imagen 49- Jacques-Louis David, *La muerte de Sócrates*, 1787. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Imagen 50- C.D. Friedrich, *Viajero contemplando un mar de nubes*, 1818. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.

Imagen 51- C.D. Friedrich, *Garganta rocosa*, 1822-1823. Viena, Österreichische Galerie Belvedere.

Imagen 52- C.D. Friedrich, *Niebla matinal en la montaña*, 1808. Rubolstadt, Staatliche Museum.

Imagen 53- J.M.W. Turner, *La caída de una avalancha en los Grisones (cabaña destruida por una avalancha)*, 1810. Londres, Tate Gallery.

Imagen 54- C.D. Friedrich, *Rocas cretáceas en Rügen*, 1818. Winterthur, Fundación Oskar Reinhart.

Imagen 55- C.D. Friedrich, *El Océano Glacial*, 1823-1834. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.

Imagen 56- C.D.Friedrich, *Monje junto al mar*, 1808-1810. Berlín, Nationalgalerie.

Imagen 57- J.M.W. Turner, *El naufragio*, 1805. Londres, Tate Gallery.

Imagen 58- J.M.W. Turner, *Fuego en el mar*, 1835. Londres, Tate Gallery.

Imagen 59- J.M.W. Turner, *Barco de esclavos- Negreros echando por la borda a los muertos y moribundos*, 1840. Boston, Museum of Fine Arts.

Imagen 60- J.M.W. Turner, *Tormenta de nieve: un vapor situado delante de un puerto hace señales en aguas poco profundas y avanza a la sonda. El autor se encontraba en esa tempestad la noche en que el Ariel abandonó Harwich*, 1842. Londres, Tate Gallery.

Imagen 61- Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, 1818-1819. París, Musée du Louvre.

Imagen 62- Eugène Delacroix, *La muerte de Sardanápalo*, 1827. París, Musée du Louvre.

Imagen 63- Eugène Delacroix, *Medea furiosa*, 1838. Lille, Musée des Beaux Arts.

Imagen 64- Henry Wallis, *La muerte de Chatterton*, 1856. Londres, Tate Britain.

Imagen 65- Francisco de Goya, *Casa de locos*, 1812-1819. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Imagen 66- Théodore Géricault, *Monomanía de la envidia*, 1819. Lyon, Musée des Beaux Arts.

Imagen 67- Gustave Courbet, *El hombre desesperado*, 1843-1845. Colección privada.

Imagen 68- Gustave Doré, *El suicidio de Gerard de Nerval*, 1855. Colección privada.

Imagen 69- C.D. Friedrich, *Niebla*, 1807. Viena, Österreichische Galerie Belvedere.

Imagen 70- C.D. Friedrich, *Salida de la luna a orillas del mar*, 1822. Berlín, Nationalgalerie.

Imagen 71- C.D. Friedrich, *Un paseo al atardecer*, 1835. Los Angeles, J.P. Getty Museum.

Imagen 72- J.M.W. Turner, *Claro de luna. Un estudio en Milbank*, 1796. Londres, Tate Gallery.

Imagen 73- C.D. Friedrich, *La entrada del cementerio*, 1825. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Imagen 74- C.D. Friedrich, *Cementerio en la nieve*, 1826. Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

Imagen 75- C.D. Friedrich, *Abadía en el robledal*, 1808-1810. Berlín, Nationalgalerie.

Imagen 76- J.M.W. Turner, *La Muerte sobre un caballo pálido*, 1825. Londres, Tate Gallery.

Imagen 77- William Blake, *Newton*, 1795-1805. Londres, Tate Britain.

Imagen 78- William Blake, *Nabucodonosor*, 1805. Londres, Tate Britain.

Imagen 79- C.D. Friedrich, *La cruz en la montaña (El retablo de Tetschen)*, 1807-1808. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Imagen 80- J.M.W. Turner, *Sombra y oscuridad – la tarde del Diluvio*, 1843. Londres, Tate Gallery.

Imagen 81- J.M.W. Turner, *Luz y color (la teoría de Goethe) – la mañana después del Diluvio – Moisés escribe el Libro del Génesis*, 1843. Londres, Tate Gallery.

Imagen 82- Francisco de Goya, *El aquelarre* (fragmento), 1797. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 83- Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo*, 1819-1823. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 84- C.D. Friedrich, *El templo de Juno en Agrigento*, 1830. Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund.

Imagen 85- Vincent van Gogh, *La vieja torre del cementerio de Nuenen con nieve*, 1884. Colección particular.

Imagen 86- Vincent van Gogh, *El café nocturno de la Place Lamartine de Arles*, 1888. New Haven, Yale University Gallery of Art.

Imagen 87- Vincent van Gogh, *La noche estrellada*, 1889. Nueva York, MOMA.

Imagen 88- Vincent van Gogh, *Trigal con cuervos*, 1890. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Imagen 89- August Strindberg, *La ola VII*, 1900-1901. París, Musée d'Orsay.

Imagen 90- August Strindberg, *El pueblo*, 1903. Estocolmo, Nationalmuseum.

Imagen 91- August Strindberg, *Gólgota*, 1894. Colección privada.

Imagen 92- August Strindberg, *Inferno*, 1901. Estocolmo, Strindberg Museum.

Imagen 93- Edward Munch, *La tormenta*, 1893. Nueva York, MOMA.

Imagen 94- Jackson Pollock, *La Mujer-Luna corta el círculo*, 1943. París, Musée d'Art Moderne.

Imagen 95- Jackson Pollock, *Totem Lesson 2*, 1945. Canberra, National Gallery of Australia.

Imagen 96- Jackson Pollock, *One: Number 31, 1950*, 1950. Nueva York, MOMA.

Imagen 97- Jackson Pollock, *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*, 1950. Washington D.C., National Gallery of Art.

Imagen 98- Barnett Newman, *Génesis- la ruptura*, 1946. Colección privada.

Imagen 99- Barnett Newman, *Momento genético*, 1947. Basilea, Fondation Beyeler.

Imagen 100- Barnett Newman, *La canción de Orfeo*, 1945. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Imagen 101- Barnett Newman, *Onement I*, 1948. Nueva York, MOMA.

Imagen 102- Barnett Newman, *Vir heroicus sublimis*, 1950-1951. Nueva York, MOMA.

Imagen 103- Barnett Newman, serie *Estaciones de la cruz*, 1956-1958.

Imagen 104- Barnett Newman, *Primera Estación*, 1958. Washington D.C., National Gallery of Art.

Imagen 105- Arnold Böcklin, *La isla de los muertos*, 1880. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Imagen 106- Giorgio de Chirico, *Las musas inquietantes*, 1918. Colección particular.

Imagen 107- Giorgio de Chirico, *El viaje angustiado*, 1913. Nueva York, MOMA.

Imagen 108- Giorgio de Chirico, *La torre roja*, 1913. Venecia, Colección Peggy Guggenheim.

Imagen 109- Max Ernst, *La ciudad entera*, 1935-1936. Zurich, Kunsthaus Zürich.

Imagen 110- Max Ernst, *Europa tras la lluvia II*, 1940-1942. Hartford, Wadsworth Atheneum.

Imagen 111- Max Ernst, *El ojo del silencio*, 1943-1944. Saint Louis, Washington University Art Gallery.

Imagen 112- Yves Tanguy, *Pintura grande representando un paisaje*, 1927. Colección privada.

Imagen 113- HR Giger ARh+, *Homenaje a Böcklin*, 1977. Colección privada.

Imagen 114- Otto Dix, *Cráter de granada con balas luminosas*, 1917. Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart.

Imagen 115- Otto Dix, *Crepúsculo (Ypern)*, 1918. Albstadt, Städtische Galerie Albstadt.

Imagen 116- Otto Dix, *Trinchera*, 1917. Colección privada.

Imagen 117- Otto Dix, *La trinchera*, 1920-1923. Destruído.

Imagen 118- Otto Dix, Tríptico *La guerra*, 1929-1932. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen.

Imagen 119- Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Imagen 120- Matsushige Yoshito, serie de imágenes tras la explosión en Hiroshima. Tokyo, Metropolitan Museum of Photography.

Imagen 121- Matsushige Yoshito, serie de imágenes tras la explosión en Hiroshima. Tokyo, Metropolitan Museum of Photography.

Imagen 122- Yosuke Yamahata, serie de imágenes tras la explosión en Nagasaki. Tokyo, Metropolitan Museum of Photography.

Imagen 123- Yosuke Yamahata, serie de imágenes tras la explosión en Nagasaki. Tokyo, Metropolitan Museum of Photography.

Imagen 124- Yosuke Yamahata, serie de imágenes tras la explosión en Nagasaki. Tokyo, Metropolitan Museum of Photography.

Imagen 125- Yosuke Yamahata, serie de imágenes tras la explosión en Nagasaki. Tokyo, Metropolitan Museum of Photography.

Imagen 126- Maruki, Iri y Toshi, *Fantasmas*, 1950-1982. Saitama, Maruki Gallery for Hiroshima Panels.

Imagen 127- Maruki, Iri y Toshi, *Fuego*, 1950-1982. Saitama, Maruki Gallery for Hiroshima Panels.

Imagen 128- Maruki, Iri y Toshi, *Desierto atómico*, 1950-1982. Saitama, Maruki Gallery for Hiroshima Panels.

Imagen 129- Maruki, Iri y Toshi, *Rescate*, 1950-1982. Saitama, Maruki Gallery for Hiroshima Panels.

Imagen 130- Maruki, Iri y Toshi, *Yaizu*, 1950-1982. Saitama, Maruki Gallery for Hiroshima Panels.

Imagen 131- Maruki, Iri y Toshi, *Linternas flotantes*, 1950-1982. Saitama, Maruki Gallery for Hiroshima Panels.

Imagen 132- Johann Heinrich Füssli, *La pesadilla*, 1781. Detroit, Institut of Art.

Imagen 133- Johann Heinrich Füssli, *La pesadilla*, 1790-1791. Frankfurt am Mein, Goethes Elternhaus.

Imagen 134- Johann Heinrich Füssli, *Lady Macbeth sonámbula*, 1784. París, Museo del Louvre.

Imagen 135- Johann Heinrich Füssli, *Lady Macbeth asiendo los puñales*, 1812. Londres, Tate Gallery.

Imagen 136- Francisco de Goya, *Interior de prisión (El crimen del Castillo II)*, 1798-1800. Madrid, Colección Marqueses de la Romana.

Imagen 137- Francisco de Goya, *¿Si sabrá más el discípulo?*, 1799. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 138- Francisco de Goya, *Todos caerán*, 1799. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 139- Francisco de Goya, *Soplones*, 1799. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 140- Francisco de Goya, *Allá va eso*, 1799. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 141- Francisco de Goya, *¿Dónde va mamá?*, 1799. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 142- Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 143- Francisco de Goya, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, 1814-1815. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 144- Francisco de Goya, *Lo mismo*, 1814-1815. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 145- Francisco de Goya, *Ni por esas*, 1814-1815. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 146- Francisco de Goya, *Se aprovechan*, 1814-1815. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 147- Francisco de Goya, *Enterrar y callar*, 1814-1815. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 148- Francisco de Goya, *Estragos de la guerra*, 1814-1815. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 149- Francisco de Goya, *Esto es peor*, 1814-1815. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 150- Francisco de Goya, *Nada. Ello dirá*, 1814-1815. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 151- Francisco de Goya, *El 3 de mayo de 1808 en Madrid*, 1814. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 152- Francisco de Goya, *El coloso*, 1808-1812. Madrid, Museo del Prado.

Imagen 153- Gustave Moreau, *La aparición*, 1875. París, Musée d'Orsay.

Imagen 154- Gustave Moreau, *Salomé sosteniendo la cabeza de San Juan Bautista*, 1890-1898. París, Museo Gustave Moreau.

Imagen 155- Jean Delville, *Orfeo muerto*, 1893. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Imagen 156- Gustave Moreau, *La esfinge*, 1886. Colección privada.

Imagen 157- Khnopff, Fernand, *La esfinge* (fragmento), 1896. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Imagen 158- Vincent Van Gogh, *Autorretrato con la oreja vendada*, 1889. Londres, Courtaulds Institute Galleries.

Imagen 159- Gustave Courbet, *El hombre herido*, 1844. París, Musée d'Orsay.

Imagen 160- Arnold Böcklin, *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, 1876. Berlín, Alte Nationalgalerie.

Imagen 161- Luigi Russolo, *Autorretrato con calaveras*, 1908. Milán, Museo del Novecento.

Imagen 162- James Ensor, *Autorretrato entre máscaras*, 1899. Komaki, Menard Art Museum.

Imagen 163- James Ensor, *La entrada de Cristo en Bruselas*, 1888. Los Ángeles, J.P. Getty Museum.

Imagen 164- James Ensor, *El asombro de la máscara Wouse*, 1889. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Imagen 165- James Ensor, *Máscaras singulares*, 1892. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Imagen 166- James Ensor, *Esqueleto con caballete*, 1896-1897. Ostende, Museum voor Schone Kunsten.

Imagen 167- Edward Munch, *Desesperación*, 1892. Oslo, Munch Museum.

Imagen 168- Edward Munch, *Angustia*, 1895. Oslo, Munch Museum.

Imagen 169- Edward Munch, *El grito*, 1893. Oslo, Nasjonalgalleriet.

Imagen 170- Edward Munch, *Madonna*, 1894-1895. Oslo, Nasjonalgalleriet.

Imagen 171- Edward Munch, *Hombre y mujer*, 1898. Bergen, Colección Rasmus Meyer.

Imagen 172- Edward Munch, *El vampiro*, 1895. Oslo, Munch Museum.

Imagen 173- Edward Munch, *Los celos*, 1907. Oslo, Munch Museum.

Imagen 174- Edward Munch, *La muerte de Marat*, 1907. Colección particular.

Imagen 175- Egon Schiele, *Masturbación*, 1911. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

Imagen 176- Egon Schiele, *Autorretrato desnudo*, 1910. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

Imagen 177- Egon Schiele, *Autorretrato con los brazos levantados*, 1914. Colección privada.

Imagen 178- Egon Schiele, *Hombre desnudo con taparrabo rojo*, 1914. Colección privada.

Imagen 179- Egon Schiele, *Autorretrato desnudo*, 1910. Colección privada.

Imagen 180- Egon Schiele, *Los videntes (La muerte y un hombre)*, 1911. Viena, Leopold Museum.

Imagen 181- Oskar Kokoschka, *La novia del viento*, 1913. Basilea, Kunstmuseum.

Imagen 182- Autor desconocido (posiblemente Oskar Kokoschka), Fotografía de la muñeca diseñada por Hermine Moos, 1921.

Imagen 183- Oskar Kokoschka, *Autorretrato con muñeca*, 1921. Berlín, Nationalgalerie.

Imagen 184- Max Beckmann, *La noche*, 1918-1919. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Imagen 185- Otto Dix, *Combate en la calle*, 1927. Destruído.

Imagen 186- Otto Dix, *Asesinato*, 1922. Vaduz, Otto Dix-Stiftung.

Imagen 187- Max Ernst, *Decidme quien soy: ¿yo o mi hermana?*, 1930. De: Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Barcelona, Atalanta, 2008.

Imagen 188- Max Ernst, *Marceline-Marie: "¿Quién soy? ¿Yo, mi hermana o ese escarabajo oscuro?" (Desasosiego)*, 1930. De: Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Barcelona, Atalanta, 2008.

Imagen 189- Max Ernst, *Marceline-Marie saliendo del mar antropófago: "Todas mis alegrías tienen una coartada y mi cuerpo se cubre de cien fisuras profundas"*, 1930. De: Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Barcelona, Atalanta, 2008.

Imagen 190- Max Ernst, *La madre asistente: "Separada de todas las cosas, he entrado con Dios en su vasto interior"*, 1930. De: Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Barcelona, Atalanta, 2008.

Imagen 191- Max Ernst, "¡Monstruo! ¿Sabéis que amo?!". *Fin del sueño*, 1930. De: Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Barcelona, Atalanta, 2008.

Imagen 192- Max Ernst, Litografía de *Une semaine de bonté ou les sept Éléments capitaux*, 1934. De: Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Barcelona, Atalanta, 2008.

Imagen 193- Max Ernst, Litografía de *Une semaine de bonté ou les sept Éléments capitaux*, 1934. De: Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Barcelona, Atalanta, 2008.

Imagen 194- Max Ernst, Litografía de *Une semaine de bonté ou les sept Éléments capitaux*, 1934. De: Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Barcelona, Atalanta, 2008.

Imagen 195- Max Ernst, Litografía de *Une semaine de bonté ou les sept Éléments capitaux*, 1934. De: Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Barcelona, Atalanta, 2008.

Imagen 196- Jacques-André Boiffard, *Librería de la Humanidad*, 1935. De: Breton, André, *Nadja*. Madrid, Cátedra, 2004.

Imagen 197- Eugène Atget, *Entrada del patio del Dragón*, 1913. De: *Paris. Eugène Atget*. Colonia, Taschen, 2008.

Imagen 198- Eugène Atget, *Cabaret artístico "L'Enfer"*, 1911. De: *Paris. Eugène Atget*. Colonia, Taschen, 2008.

Imagen 199- Eugène Atget, *Café "A l'Homme Armé"*, 1900. De: *Paris. Eugène Atget*. Colonia, Taschen, 2008.

Imagen 200- Eugène Atget, *Tienda de ropa masculina*, 1926. De: *Paris. Eugène Atget*. Colonia, Taschen, 2008.

Imagen 201- Eugène Atget, *Circo Zanfretta*, 1913. De: *Paris. Eugène Atget*. Colonia, Taschen, 2008.

Imagen 202- Charles Marville, *Pasaje de la Ópera*, 1866. París, Bibliothèque Nationale de France.

Imagen 203- Brassai, *Toma nocturna de Saint-Jacques*, 1934. París, Centre National d'Art Moderne-Centre Pompidou.

Imagen 204- Brassai, *Niebla y luces de coches, Avenida del Observatorio*, 1934. París, Centre National d'Art Moderne-Centre Pompidou.

Imagen 205- Brassai, *Gárgola de Notre Dame*, 1934. París, Centre National d'Art Moderne-Centre Pompidou.

Imagen 206- Brassai, *Calle de noche*, 1934. París, Centre National d'Art Moderne-Centre Pompidou.

Imagen 207- Brassai, *Jugadora de billar*, 1934. Colección Michal Mattis y Judith Hochberg.

Imagen 208- Brassai, *Pareja en un baile*, 1934. París, Centre National d'Art Moderne-Centre Pompidou.

Imagen 209- Brassai, *Madame Bijou*, 1934. París, Centre National d'Art Moderne-Centre Pompidou.

Imagen 210- René Magritte, *El imperio de las luces*, 1954. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Imagen 211- Balthus, *La calle*, 1933. Nueva York, MOMA.

Imagen 212- Pablo Picasso, *Bañista sentada*, 1930. Nueva York, MOMA.

Imagen 213- André Masson, *Paisaje con una mantis religiosa*, 1942. Nueva York, MOMA.

Imagen 214- Max Ernst, *La alegría de vivir*, 1936. Edimburgo, National Galleries of Scotland.

Imagen 215- M.C.Escher, *Sueño (Mantis religiosa)*, 1935. Washington D.C., Georgetown University.

Imagen 216- Alberto Giacometti, *Mujer degollada*, 1932. Nueva York, MOMA.

Imagen 217- Man Ray, *La marquesa Casati*, 1922. Colección privada.
 Imagen 218- Man Ray, *Objeto Indestructible*, 1932 (réplica de 1964). Londres, Tate Modern.
 Imagen 219- Man Ray, *Lee Miller*, 1930. Colección privada.
 Imagen 220- Man Ray, *Lee Miller*, 1930. Colección privada.
 Imagen 221- Hans Bellmer, *La muñeca*, 1936. Nueva York, MOMA.
 Imagen 222- Hans Bellmer, *La muñeca*, 1936. Colección privada.
 Imagen 223- Hans Bellmer, *La muñeca*, 1936. Colección privada.
 Imagen 224- Hans Bellmer, Artículo de *Minotaure*. Chicago, Art Institute of Chicago.
 Imagen 225- Otto Dix, *Jugadores de cartas*, 1920. Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart.
 Imagen 226- Heinrich Hoerle, *Tres inválidos*, 1930. Colección privada.
 Imagen 227- Salvador Dalí, *Teléfono Bogavante*, 1936. Rotterdam, Museum Bouymans- van Beuningen.
 Imagen 228- Oscar Domínguez, *La máquina de coser electro-sexual*, 1935-1936. Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
 Imagen 229- Hans Bellmer, *Metralleta en estado de gracia*, 1937. Nueva York, MOMA.
 Imagen 230- Marcel Duchamp, *La mariée mise a nue par ces célibataires, même*, 1915-1923. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.
 Imagen 231- Marcel Duchamp, *Étant donées* (vista frontal), 1946-1966. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.
 Imagen 232- Marcel Duchamp, *Étant donées* (vista a través de la puerta de la instalación), 1946-1966. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.
 Imagen 233- Lee Miller, *Buchenwald*, 1945. Muddles Green, Lee Miller Archives, Roland Penrose Estate & The Penrose Collection.
 Imagen 234- Lee Miller, *Buchenwald*, 1945. Muddles Green, Lee Miller Archives, Roland Penrose Estate & The Penrose Collection.
 Imagen 235- Lee Miller, *Guardias golpeados demandando piedad, Buchenwald*, 1945. Muddles Green, Lee Miller Archives, Roland Penrose Estate & The Penrose Collection.
 Imagen 236- Lee Miller, *Guardia de las SS muerto en el canal, Dachau*, Germany, 1945. Muddles Green, Lee Miller Archives, Roland Penrose Estate & The Penrose Collection.
 Imagen 237- Lee Miller, *Buchenwald*, 1945.
 Imagen 238- Lee Miller, *Oficial muerto*, 1945. Muddles Green, Lee Miller Archives, Roland Penrose Estate & The Penrose Collection.
 Imagen 239- Autor desconocido (miembro del Sonderkommando de Auschwitz), *Auschwitz*, 1944. De: Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.
 Imagen 240- Autor desconocido (miembro del Sonderkommando de Auschwitz), *Auschwitz*, 1944. De: Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.
 Imagen 241- Felix Nussbaum, *Autorretrato con servilleta de té*, 1936. Osnabrück, Felix Nussbaum Haus.
 Imagen 242- Felix Nussbaum, *Autorretrato con flor del manzano*, 1939. Colección privada.
 Imagen 243- Felix Nussbaum, *El refugiado*, 1939. Osnabrück, Felix Nussbaum Haus.
 Imagen 244- Felix Nussbaum, *El judío errante*, 1939. Osnabrück, Felix Nussbaum Haus.
 Imagen 245- Felix Nussbaum, *El secreto*, 1939. Osnabrück, Colección privada.
 Imagen 246- Felix Nussbaum, *Prisionero*, 1940. Berlín, Deutsches Historisches Museum.
 Imagen 247- Felix Nussbaum, *Autorretrato con llave*, 1941. Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art.
 Imagen 248- Felix Nussbaum, *Miedo (Autorretrato con su sobrina Marianne)*, 1941. Osnabrück, Felix Nussbaum Haus.

Imagen 249- Felix Nussbaum, *Soledad*, 1942. Berlín, Judisches Museum.

Imagen 250- Felix Nussbaum, *El organista*, 1942-1942. Osnabrück, Felix Nussbaum Haus.

Imagen 251- Felix Nussbaum, *Autorretrato con pasaporte judío*, 1943. Osnabrück, Felix Nussbaum Haus.

Imagen 252- Felix Nussbaum, *Los condenados*, 1943-1944. Osnabrück, Felix Nussbaum Haus.

Imagen 253- Felix Nussbaum, *Jaquí en la calle*, 1944. Osnabrück, Felix Nussbaum Haus.

Imagen 254- Felix Nussbaum, *Muerte triunfante (La Danza de los esqueletos)*, 1944. Osnabrück, Felix Nussbaum Haus.

Imagen 255- David Olère, *Los ineptos para el trabajo*, s/d. Nueva York, Museum of Jewish Heritage.

Imagen 256- David Olère, *Últimos pasos*, s/d. Israel, Ghetto Fighters House.

Imagen 257- David Olère, *Partida al trabajo*, 1946. Israel, Ghetto Fighters House.

Imagen 258- David Olère, *Servicio religioso judeo-cristiano*, s/d. Israel, Ghetto Fighters House.

Imagen 259- David Olère, *Autorretrato como prisionero*, s/d. Nueva York, Museum of Jewish Heritage.

Imagen 260- David Olère, *La comida de los muertos para los vivos*, s/d. Nueva York, Museum of Jewish Heritage.

Imagen 261- David Olère, *La carreta*, s/d. Nueva York, Museum of Jewish Heritage.

Imagen 262- David Olère, *Castigado en el bunker*, s/d. Israel. Yad Vashem Art Museum.

Imagen 263- David Olère, *La masacre de los inocentes*, s/d. Nueva York, Museum of Jewish Heritage.

Imagen 264- David Olère, *El ogro*, s/d. Nueva York, Museum of Jewish Heritage.

Imagen 265- David Olère, *Crematorio II en Birkenau*, s/d. Israel, Ghetto Fighters House.

Imagen 266- David Olère, *Gaseamiento*, s/d. Nueva York, Museum of Jewish Heritage.

Imagen 267- David Olère, *La marcha de la muerte*, s/d. Nueva York, Museum of Jewish Heritage.

Imagen 268- Zoran Music, de la serie *No somos los últimos*, 1970. París, Galería Claude Bernard.

Imagen 269- Zoran Music, de la serie *No somos los últimos*, 1970. Colección privada.

Imagen 270- Georg Grosz, *Caín o Hitler en el Infierno*, 1944. Nueva York, David Dolan New York.

Imagen 271- Jean Fautrier, *Cabeza de rebén*, 1945. París, Musée National d'Art Moderne-Centro Pompidou.

Imagen 272- Ludwig Hoffenreich, fotografías de *Acción Material VIII*, de Otto Muehl, 1963. Viena, Galería Hummel.

Imagen 273- Keith Haring, *Apocalipsis*, 7, 1988. Nueva York, The Keith Haring Foundation.

Imagen 274- Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita*, 1997. <http://alfredojaar.net/gutete/gutete.html>.

Imagen 275- Salvador Dalí, *El burro podrido*, 1928. París, Colección André-François Petit.

Imagen 276- Salvador Dalí y Luis Buñuel, fotograma de *Un perro andaluz*.

Imagen 277- Salvador Dalí, *Cenicitas*, 1927-1928. Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Imagen 278- Salvador Dalí, *El enigma del deseo –Mi madre, mi madre, mi madre*, 1929. Munich, Pinakothek der Moderne.

Imagen 279- Salvador Dalí, *El juego lúgubre*, 1929. Colección privada.

Imagen 280- Georges Bataille, gráfico de su interpretación de *El juego lúgubre*. De: Descharnes, Robert y Néret, Gilles, *Dalí. La obra pictórica*. Colonia, Taschen, 1993.

Imagen 281- Salvador Dalí, *El gran masturbador*, 1929. Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Imagen 282- Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931. Nueva York, MOMA.

Imagen 283- Salvador Dalí, *Atavismo del crepúsculo*, 1933-1934. Berna, Kunstmuseum Bern.

Imagen 284- Salvador Dalí, *Gala y el "Ángelus" de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cónicas*, 1933. Ottawa, National Gallery of Canada.

Imagen 285- Salvador Dalí, *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad*, 1954. Los Angeles, Playboy Collection.

Imagen 286- Salvador Dalí, *La Madonna de Port-Lligat*, 1950. Tokio, colección privada.

Imagen 287- Salvador Dalí, *Cabeza rafaelsca estallando*, 1951. Edimburgo, Scottish National Gallery.

Imagen 288- Salvador Dalí, *Galatea de las esferas*, 1952. Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

Imagen 289- Salvador Dalí, *La pesca del atún*, 1966-1967. Isla de Bendor, Fundación Paul Ricard.

Imagen 290- Salvador Dalí, *El toro alucinógeno*, 1968-1970. San Petersburgo, Salvador Dalí Museum.

Imagen 291- Antonin Artaud, *La execración del Padre-Madre*, 1946. París, Bibliothèque Nationale de France.

Imagen 292- Antonin Artaud, *Autorretrato*, 1946. París, Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou.

Imagen 293- Antonin Artaud, *La proyección del verdadero cuerpo*, 1946. París, Musée National d'Art Moderne- Centre Georges Pompidou.

Imagen 294- Hans Bellmer, ilustración para *Historia del ojo*. De: Bataille, Georges, *Historia del ojo*. Barcelona, Tusquets, 1978.

Imagen 295- Hans Bellmer, ilustración para *Historia del ojo*. De: Bataille, Georges, *Historia del ojo*. Barcelona, Tusquets, 1978.

Imagen 296- Hans Bellmer, ilustración para *Historia del ojo*. De: Bataille, Georges, *Historia del ojo*. Barcelona, Tusquets, 1978.

Imagen 297- Hans Bellmer, ilustración para *Madame Edwarda*. De: Bataille, Georges, Barcelona, Tusquets, 1988.

Imagen 298- Hans Bellmer, ilustración para *Madame Edwarda*. De: Bataille, Georges, Barcelona, Tusquets, 1988.

Imagen 299- Hans Bellmer, ilustración para *Madame Edwarda*. De: Bataille, Georges, Barcelona, Tusquets, 1988.

Imagen 300- André Masson, portada para *Acéphale*, 1936. De: Bataille, Georges y otros, *Acéphale (1936-1939)*. Buenos Aires, Caja Negra, 2005

Imagen 301- Francis Bacon, *Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión*, 1944. Londres, Tate Gallery.

Imagen 302- Francis Bacon, *Tríptico inspirado en la Orestíada de Esquilo*, 1981. Oslo, Colección Astrup Fearnley.

Imagen 303- Francis Bacon, *Fragmento de crucifixión*, 1950. Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum.

Imagen 304- Francis Bacon, *Pintura 1946*, 1946. Nueva York, MOMA.

Imagen 305- Francis Bacon, *Estudio de cuerpo humano*, 1949. Melbourne, National Gallery of Victoria.

Imagen 306- Francis Bacon, *Dos figuras*, 1953. Colección privada.

Imagen 307- Francis Bacon, *Tríptico inspirado en el poema "Sweeney Agonistes" de T. S. Eliot*, 1967. Washington D.C., Smithsonian Institution.

Imagen 308- Francis Bacon, *Tríptico en memoria de George Dyer*, 1971. Basilea, Fondation Beyeler.

Imagen 309- Francis Bacon, *Tríptico, mayo-junio 1973*, 1973. Colección privada.

Imagen 310- Joseph Beuys, *Acción del 20 de julio de 1964*. Aachen, Stadtarchiv.

Imagen 311- Joseph Beuys, instalación *Muestra tus heridas*, 1974-1975. Munich, Städtische Galerie in Lenbanhaus.

Imagen 312- Joseph Beuys, instalación *Cámara de dolor*, 1983. Barcelona, Caixa Forum.

Imagen 313- Joseph Beuys, instalación *Parada de tren*, 1976. Venecia, Pabellón alemán.

Imagen 314- Joseph Beuys, *La tumba de Gengis Khan*, 1960. Colección privada.

Imagen 315- Joseph Beuys, *La manada*, 1969. Fotografía de la exposición de la Tate Modern, de Londres, del 2005.

Imagen 316- Joseph Beuys, acción *El jefe*, 1964. Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

Imagen 317- Joseph Beuys, acción *Sinfonía siberiana*, 1962. Nueva York, MOMA.

Imagen 318- Joseph Beuys, acción *Eurasia*, 1966. Nueva York, MOMA.

Imagen 319- Joseph Beuys, acción *Cómo explicar los cuadros a una liebre*, 1965. Colección privada.

Imagen 320- Joseph Beuys, acción *I like America and America likes me*, 1974. Nueva York, Ronald Feldman Fine Arts.

Imagen 321- Joseph Beuys, instalación *Bomba de miel*, 1977. Fotografía de la Documenta VI, de Kassel.

Imagen 322- Joseph Beuys, acción *Siete mil robles*, 1982. Fotografía de la Documenta VII, de Kassel.

Imagen 323- Joseph Beuys, instalación *Olivestone*, 1984. Bolognano, Palazzo Durini.

Imagen 324- Joseph Beuys, instalación *El final del siglo XX*, 1983. Londres, Tate Gallery.

Imagen 325- Robert Frank, fotografía de *The Americans*. De: VVAA, *Robert Frank*. París, Centre National de la Photographie, 1993.

Imagen 326- Robert Frank, fotografía de *The Americans*. De: VVAA, *Robert Frank*. París, Centre National de la Photographie, 1993.

Imagen 327- Diane Arbus, *Joven patriota con una bandera*, 1967. Berlín, Martin Gropius Bau.

Imagen 328- Diane Arbus, *Hombre jubilado y su mujer en un campo nudista una mañana*, 1963. San Francisco, Museum of Modern Art.

Imagen 329- Diane Arbus, *Un gigante judío en casa con sus padres en el Bronx*, 1970. Nueva York, MOMA.

Imagen 330- Diane Arbus, *Mrs. T. Charlton Henry en su casa en Chestnut Hill*, 1965. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Imagen 331- Diane Arbus, *Brenda Diana Duff Frazier, Debutante del año 1938*, 1966. Kansas, Spencer Museum of Art.

Imagen 332- Diane Arbus, *Sin título*, 1970. Colección privada.

Imagen 333- Diane Arbus, *Casa de los horrores*, 1967. Colección privada.

Imagen 334- Andy Warhol, *Los 13 Hombres más buscados*, 1964. Fotografía Pabellón New York State.

Imagen 335- Andy Warhol, *El hombre más buscado nº 10 (Louis M. de frente y lateral)*, 1963. Mönchengladbach, Museum Abteiberg.

Imagen 336- Larry Clark, *Sin título*, 1971. Oberlin, Allen Memorial Art Museum.

Imagen 337- Larry Clark, *Sin título*, 1971. Oberlin, Allen Memorial Art Museum.

Imagen 338- Larry Clark, *Sin título*, 1983. Oberlin, Allen Memorial Art Museum.

Imagen 339- Larry Clark, *Sin título*, 1983. Oberlin, Allen Memorial Art Museum.

Imagen 340- Nan Goldin, *Nan y Brian en la cama*, 1983. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Imagen 341- Nan Goldin, *Autorretrato en la cama con Brian*, 1983. Colección privada.

Imagen 342- Nan Goldin, *Nan un mes después de ser golpeada*, 1984. Nueva York, Matthew Marks Gallery.

Imagen 343- Louise Bourgeois, *La destrucción del padre*, 1974. Los Ángeles, Museum of Contemporary Art.

Imagen 344- Louise Bourgeois, *Mujer-Casa*, 1945-1947. Londres, Tate Modern.

Imagen 345- Louise Bourgeois, *Mujer cuchillo*, 1969-1970. Colección privada.

Imagen 346- Louise Bourgeois, *Celda (Líquidos preciosos)*, 1992. París, Musée Nationale d'Art Moderne-Centre Pompidou.

Imagen 347- Louise Bourgeois, *Celda (Arco de histeria)*, 1993. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Imagen 348- Louise Bourgeois, *Mamá*, 1999. Londres, Tate Modern.

Imagen 349- Louise Bourgeois, *Jano florecido*, 1968. Nueva York, Easton Foundation and Cheim & Read.

Imagen 350- Louise Bourgeois, *La niña*, 1968. Nueva York, MOMA.

Imagen 351- Damian Hirst, *Madre e Hijo Divididos*, 1993. Londres, Jay Jopling/ White Cube.

Imagen 352- Jeff Wall, *Insomnio*, 1994. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.

Imagen 353- Jeff Wall, *La narradora*, 1986. Frankfurt am Mein, Museum für Moderne Kunst.

Imagen 354- Jeff Wall, *El desajuste*, 1989, Colección particular.

Imagen 355- Tom Hunter, *Rata en la cama*, 2003. Londres, Jay Jopling /White Cube.

Imagen 356- Tom Hunter, *Mujer leyendo una orden de desabucio*, 1997. Londres, Jay Jopling/ White Cube.

Imagen 357- Tom Hunter, *Asesinato: Dos Hombres buscados*, 2003. Londres, Jay Jopling/ White Cube.

Imagen 358- Philip-Lorca di Corcia, *John Reeves, 37, San Fernando, \$40*, 1990-1992. Madrid, Galería Helga de Alvear.

Imagen 359- David Nebreda, *Autorretrato*, 2000. París, Galería Léo Scheer.

Imagen 360- Piero Manzoni, *Mierda de artista*, 1961. Milán, Museo del Novecento.

Imagen 361- Günther Brus, fotografía de la acción *Arte y revolución*, 1964. <http://imgkid.com/gunter-brus.shtml>.

Imagen 362- Klaus Eschen, fotografía de la acción *Prueba de resistencia*, de Günther Brus, 1970. http://elpais.com/diario/2005/10/29/babelia/1130540767_740215.html.

Imagen 363- George Soulek, *Acción*, de *Teatro de Orgías y Misterios*, 2005. <http://www.nitsch-foundation.com/de/nitsch-foundation/veranstaltungen/veranstaltungen/artikel/vortrag-von-hermann-nitsch/>.

Imagen 364- Mike Kelley, *Representación nostálgica de la inocencia de la infancia*, 1990. Amsterdam, [Stedelijk Museum](http://www.stedelijkmuseum.nl).

Imagen 365- Gilbert y George, *Orina sobre orina*, 1996. Londres, Philipps Gallery.

Imagen 366- David Nebreda, *Cara cubierta de excremento*, 2000. París, Galería Léo Scheer.

Imagen 367- Andrés Serrano, *Cristo en orina*, 1987. Los Angeles, Malloney Fine Arts.

Imagen 368- Wilson Díaz, *Sementerio*, 1996. Bogotá, Galería Santa fe.

Imagen 369- Marcel Duchamp, *Paisaje incorrecto*, 1946. Colección privada.

Imagen 370- Cindy Sherman, *Sin título #250*, 1992. Nueva York, New Digital Museum.

Imagen 371- Cindy Sherman, *Sin título #153*, 1985. Nueva York, Metro Pictures.

Imagen 372- Joel-Peter Witkin, *Cosecha*, 1984. París, Galería Baudoin Lebon.

Imagen 373- Hans Holbein el Joven, *El joven rico*, 1538. Londres, British Museum.

Imagen 374- Francis Burton, Máscara mortuoria de Napoleón Bonaparte, 1821. Colección privada.

Imagen 375- Andrea Mantegna, *Cristo muerto*, 1480. Milán, Pinacoteca de Brera.

Imagen 376- Hans Holbein el Joven, *Cristo muerto*, 1520-1521. Basilea, Öffentliche Kunstsammlung.

Imagen 377- Rembrandt, *Lección de anatomía del Doctor Nicolaes Tulp*, 1632. La Haya, Museo Mauritshuis.

Imagen 378- Juan de Valdés Leal, *In icto oculi*, 1670-1672. Sevilla, Hospital de la Caridad.

Imagen 379- John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852. Londres, Tate Britain.

Imagen 380- Nan Goldin, *Mi madre agonizando en su cama*, 2005. Colección privada.

Imagen 381- Nan Goldin, *Cookie en su ataúd*, 1989. Colección privada.

Imagen 382- Andrés Serrano, *La morgue (Suicida por veneno de rata)*, 1992. Groningen, Groningen Museum.

Imagen 383- Joel-Peter Witkin, *Hombre de vidrio*, 1994. Colección privada.

Imagen 384- Joel-Peter Witkin, *Hombre sin cabeza*, 1993. Nueva York, Pace/ MacGill Gallery.

Imagen 385- Joel-Peter Witkin, *Corpus Medius*, 2000. Chicago, Edelman Gallery.

Imagen 386- Joel-Peter Witkin, *Cabeza de un hombre muerto*, 1990. Los Ángeles, Colección Lawrence Barth.

Imagen 387- Joel-Peter Witkin, *Anna Akhmatova*, 1999. París, Galería Baudoin Lebon.

Imagen 388- Joel-Peter Witkin, *El beso*, 1982. Nueva York, Pace /MacGill Gallery.

Imagen 389- Nan Goldin, *Mis padres besándose en sus camas*, 2004. Colección privada.

Imagen 390- Richard Avedon, *Wallis, duquesa de Windsor; Príncipe Eduardo, duque de Windsor (Eduardo VIII)*, 1957. <http://www.avedonfoundation.org/>.

Imagen 391- Maurizio Cattalan, *La nona ora*, 1999. Colección particular.

Imagen 392- John Coplans, *Tres tiempos*, 1987. San Francisco, Museum of Modern Art.

Imagen 393- Mario Gaicomelli, *Hospicio de Senigallia*, 1981-1983. Cinisello Balsamo, Museo de Fotografía Contemporánea.

Imagen 394- Richard Avedon, *In memory of the Late Mr. & Mrs. Comfort: A Fable*, 1995. <http://www.avedonfoundation.org/>.

Imagen 395- Richard Avedon, *Jacob Israel Avedon*, 1969. <http://www.avedonfoundation.org/>.

Imagen 396- Annie Leibovitz, *Susan Sontag fallecida*, 2004. <http://logger.believermag.com/post/95281356836/memento-mori>.

Imagen 397- Frida Kahlo, *La columna rota*, 1944. Ciudad de México, Museo Frida Kahlo.

Imagen 398- Jo Spence, de *Impacto del cáncer*, 1982. <http://www.jospence.org/>.

Imagen 399- Jo Spence, de *Impacto del cáncer*, 1982. <http://www.jospence.org/>.

Imagen 400- Jo Spence y Terry Dennett, *¿La imagen de la salud?*, 1982-86. <http://www.jospence.org/>.

Imagen 401- Jo Spence y Terry Dennett, *¿La imagen de la salud?*, 1982-86. <http://www.jospence.org/>.

Imagen 402- Jo Spence y Tim Sheard, *Narrativas de la enfermedad (Exiliada)*, 1990. <http://www.jospence.org/>.

Imagen 403- Jo Spence y Terry Dennett, *Proyecto final*, 1991-92. <http://www.jospence.org/>.

Imagen 404- Nicholas Nixon, *Donald Perham, Milford, New Hampshire*, 1988. San Francisco, Fraenkel Gallery.

Imagen 405- Mark Morrisroe, *Autorretrato*, 1988-1989. Winterthur, Fotomuseum Winterthur.

Imagen 406- Jürgen Baldiga y Aron Neubert, *Desnudo- Auguste-Victoria Hospital*, agosto 1993. <http://waerme.aronneubert.com/>.

Imagen 407- Jürgen Baldiga y Aron Neubert, *4 de diciembre de 1993*, diciembre 1993. <http://waerme.aronneubert.com/>.

Imagen 408- Keith Haring, *Sida*, 1985. Aquisgrán, Ludwig Forum for the Internationale Kunst.

Imagen 409- Keith Haring, *Sin título*, 1988. Düsseldorf, Hans Mayer Gallery.

Imagen 410- Keith Haring, *Sexo seguro*, 1988. Nueva York, The Estate of Keith Haring.

Imagen 411- Keith Haring, *Silencio = Muerte*, 1989. Colección particular.

Imagen 412- Felix González-Torres, *Sin título*, 1991. Felix-Gonzalez-Torres-Foundation.

Imagen 413- Felix González-Torres, *Sin título (Amantes perfectos)*, 1992. Nueva York, MOMA.

Imagen 414- Felix González-Torres, *Sin título (Retrato de Ross en Los Ángeles)*, 1991. Nueva York, Brooklyn Museum.

Imagen 415- Charles Eisenmann, *Myrtle Corbin*, s/d. Nueva York, Syracuse University.

Imagen 416- Mary Duffy, de la serie *Cortar los lazos que atan*, 1981. www.maryduffy.ie.

Imagen 417- Olivier Fermariello, de la serie *Yo te amo, yo también*, 2013. Colección privada.

Imagen 418- Joel-Peter Witkin, *Lámpara Art Decó*, 1986. París, Galería Baudoin Lebon.

Imagen 419- Joel-Peter Witkin, *Las Meniñas*, 1987. San Francisco, Fraenkel Gallery.

Imagen 420- Joel-Peter Witkin, *Un santo oscuro*, 1987. San Francisco, Fraenkel Gallery.

Imagen 421- Joel-Peter Witkin, *Leda*, 1986. San Francisco, Fraenkel Gallery.

Capítulo introductorio: Hacia una conceptualización de lo terrible

Julia Kristeva considera que el escritor es *un fóbico que logra metaforizar para no morir de miedo, sino para resucitar en los signos*³⁰. Esa metaforización, esa domesticación es la transmutación que realiza el arte, el hecho de convertir el complejo miedo-terror en obra de arte, en experiencia estética, no para anularlo del todo, sino para integrarlo, para superarlo en la coexistencia, en la asunción de dicho complejo como parte de “la sombra”. Estamos partiendo de la idea de “sombra” desarrollada por Carl G. Jung, y que alude primordialmente a todo lo perteneciente al inconsciente, al territorio de lo que la conciencia no puede enfrentar directamente³¹. Vale aclarar que el complejo miedo-terror va asociado al inconsciente pero también, muchas veces, a eventos que proceden del mundo exterior³². Es sombra, primordialmente, pero más que ella. Aunque, en tanto algo que desborda la razón, que no disfruta de la claridad luminosa del raciocinio, que quiebra el pretendido control de la realidad, todo el complejo es sombra, es negatividad.

François Jullien³³ resume la problemática de la sombra como la confrontación con el mal y lo negativo, confrontación dominada por una lógica de escisión-oposición, opuesta al discurso contemporáneo que aspiraría al “todo positivo”. La ambigüedad es el estatuto de la sombra: *ella es esa sombra tenebrosa, espesa, fantasmal, mitológica, que lo sumerge todo en la confusión por la oscuridad, donde sólo nos arriesgamos con terror, sintiéndonos por todas partes amenazados, donde se extiende indefinidamente el reino de la muerte, donde se instaura oscuramente el Maligno, que únicamente pueblan espectros fugitivos y tentadores por sus falsas apariencias*³⁴. El vértigo en que sume lo negativo a la razón es el paso para alcanzar un mayor nivel de sabiduría: *cuanto más lo negativo se hunde en ella [en la vida] experimentándose como existencia, se descubre también más conciencia y capacidad insospechada- tomo como testigo a aquel que, habiéndose quedado ciego, no se ha matado (o Edipo, que después de haberse quitado los ojos, se despierta, llegando a Colona, a la serenidad*³⁵.

Ese territorio que la conciencia elude y debe integrar es lo que Eugenio Trías tematiza al referirse a la “razón fronteriza”, que es la razón del ser-del-límite abierta a la sinrazón, al pensamiento mágico, al mundo de las pasiones, a las estéticas de lo siniestro, al pensamiento religioso: *es aquella que corresponde a nuestra propia inteligencia; una inteligencia que se comprueba en su capacidad de diálogo con sus propias sombras: con todo aquello que la reta y la cuestiona, pero que por lo mismo la pone a prueba, la fortalece y la enriquece. Esa inteligencia es la que corresponde a nuestra condición de habitantes de la frontera: pobladores del estrecho cerco de cordura que nos salvaguarda de la locura; o del empeño porfiado en rescatar el sentido ante el asedio del general sinsentido*³⁶. También alude al vértigo, en tanto testimonio pasional de esa situación de frontera, desde la cual se disparan las interrogaciones radicales.

³⁰ Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 49.

³¹ La idea de sombra atraviesa una parte significativa de la obra de Carl G. Jung. Una síntesis colectiva de muchos de sus planteos y sus implicancias para la terapia psicológica se encuentra en *Encuentro con la sombra. El poder del lado oculto de la naturaleza humana*. Barcelona, Kairós, 1994.

³² En el caso de lo siniestro, tal cual veremos más adelante, hay una identificación prácticamente total del complejo miedo-terror con la sombra. Lo abyecto podría verse en parte como la sombra del cuerpo, mientras que lo sublime, por ser algo situado más allá del sujeto, sería la figura con menor conexión con la problemática de la sombra entendida en el sentido junguiano.

³³ Jullien, F., *La sombra en el cuadro. Del mal o de lo negativo*. Madrid, Arena Libros, 2009.

³⁴ Jullien, F., *La sombra en el cuadro. Del mal o de lo negativo*, op. cit., p. 45.

³⁵ Jullien, F., *La sombra en el cuadro. Del mal o de lo negativo*, op. cit., p. 65.

³⁶ Trías, E., *La razón fronteriza*, op. cit., p. 429.

Dejemos por el momento la cuestión de la transmutación o de la integración, y quedémonos en el límite, en el miedo-terror, en lo terrible, en esa situación donde la razón se ve forzada a reconocer que habita en la frontera, y más aún, en ese instante en que parece suspendida, a punto de ser aniquilada.

El protagonista-narrador de *El Horla*, de Guy de Maupassant vive la experiencia del límite extremo, habita en el terror: *Tengo continuamente la angustiada sensación de un peligro que me amenaza, la aprensión de una desgracia inminente o de la muerte que se aproxima, el presentimiento suscitado por el comienzo de un mal aún desconocido que germina en la carne y en la sangre*³⁷. El diario continúa y, tres meses después, la experiencia de la suspensión de la razón es total: *¡Mi imagen no aparecía y yo estaba frente a él! Veía aquel vidrio totalmente límpido de arriba abajo. Y lo miraba con ojos extraviados; no me atrevía a avanzar, y ya no tuve valor para hacer un movimiento más. Sentía que él estaba allí, pero que se me escaparía otra vez, con su cuerpo imperceptible que me impedía reflejarme en el espejo. ¡Cuánto miedo sentí! De pronto, mi imagen volvió a reflejarse pero como si estuviese envuelta en la bruma, como si la observase a través de una capa de agua. Me parecía que esa agua se deslizaba lentamente de izquierda a derecha y que paulatinamente mi imagen adquiriría mayor nitidez. Era como el final de un eclipse. Lo que la ocultaba no parecía tener contornos precisos; era una especie de transparencia opaca, que poco a poco se aclaraba. Por último, pude distinguirme completamente como todos los días*³⁸.

Si el espejo es el territorio del reconocimiento primario del yo, el lugar desde el cual se asume una imagen³⁹, y, en cuanto asunción de una imagen, delimitación del territorio del yo, que es el territorio sobre el cual y desde el cual la razón ejerce su dominio, la desaparición de dicha imagen es la desaparición del territorio de la razón, es el no-lugar, la no-existencia, ni siquiera es la frontera, es la nada absoluta. Al instante de máximo terror, de la nada, sucede la bruma, que es la vuelta a la frontera, al límite, pero marcada por la incertidumbre. Cuando el narrador vuelve a ver su figura completa, la razón puede tener la ilusión de haber recuperado sus dominios, pero quedará condenada a vivir en la sospecha. La experiencia podrá repetirse o no, pero el recuerdo dejará nuevamente a la razón en la indigencia. El espejo pierde su papel de referente de la identidad, de garante de su permanencia, y pasa a ser el territorio de la amenaza. En relación a lo que nos concierne en este momento, la imagen desaparecida es símbolo de la parálisis de la razón por el complejo miedo-terror.

Mientras *El Horla* es el relato de una experiencia individual, en *El Terror*, de Arthur Machen⁴⁰, las dimensiones de la experiencia son colectivas. Paralelamente a la guerra de trincheras de 1915-16, un pueblo de Gales se ve sacudido por sucesos inquietantes: *El propio Lewis no tenía la menor duda de que el hombre hallado muerto en el pantano era una nueva víctima de la fuerza secreta, cualquiera que fuese su naturaleza, que hacía tanto daño; y, sin embargo, una de las principales características del terror era que nadie sabía a ciencia cierta cuáles eran los hechos que se le debían atribuir*⁴¹. O, como afirma otro de los personajes, *por lo menos en el frente se sabe contra*

³⁷ Maupassant, G. de, "Le Horla". En: *Contes et nouvelles II*. París, Gallimard, 1979, p. 915. [La traducción es de Ricardo Zelerayán]

³⁸ Maupassant, G. de, "Le Horla", op. cit., p. 936.

³⁹ Siguiendo la formulación planteada por Jacques Lacan en "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je". En: *Écrits 1*. París, Éditions du Seuil, 1966, pp. 89-97.

⁴⁰ Machen, A., *El terror*. Madrid, Alianza, 1992.

⁴¹ Machen, A., *El terror*, op. cit., p. 66.

quién se pelea⁴². El terror se abundaba hasta hacerse insoportable, y se dio cuenta de que muchas otras personas compartían esa sensación⁴³. Puesto que se ignoraba el carácter mismo del funesto misterio, nadie había capaz de descifrar sus muchos indicios, señales y presagios. Aquí y allá se producían hechos horribles, pero faltaba un vínculo que los uniese entre sí; no existía un terreno común de conocimientos en el cual establecer una afinidad entre las diversas manifestaciones del horror⁴⁴. Toda la realidad del poblado se ve impregnada de esa sensación, inclusive, y especialmente, los animales: *El perro de pasó la tarde ladrando, llorando y arañando la puerta. Una vez lo dejaron entrar, pero parecía frenético. Corría del uno al otro; tenía los ojos inyectados en sangre, echaba espuma por la boca y mordía las ropas de todos, hasta que lo volvieron a echar fuera, a la oscuridad. Lanzó un aullido de angustia, largo y tristísimo, y después no lo oímos más*⁴⁵. El secreto del Terror puede resumirse en una frase: los animales se rebelaron contra el hombre⁴⁶.

Antes, el mismo Machen había recreado esa situación de pánico en *El Gran Dios Pan*, donde los personajes, a pesar de no hallarse bajo la presión de un hecho real como la probable invasión alemana, se ven sometidos a la amenaza de una potencia inefable: /.../ *por un momento, él se enfrentó cara a cara a una presencia que no era ni hombre ni bestia, ni vivo ni muerto, sino una mezcla de todo, la forma de todas las cosas pero desprovista de forma. En aquel mismo instante se disolvió la comunión entre cuerpo y alma, y una voz pareció gritar: "Vámonos de aquí". Entonces surgió la oscuridad de las tinieblas más allá de las estrellas, la oscuridad de lo eterno*⁴⁷. La experiencia del abismo, pues: *Me encontraba aquí mismo, viendo ante mí el indecible e inconcebible abismo prfuindo que se abre entre los dos mundos, el material y el espiritual. Veía como se difuminaba la inmensa brecha, vacía y profunda, y en aquel instante mismo un puente de luz saltó de la tierra a la orilla desconocida y el abismo fue salvado*⁴⁸. Definitivamente, lo numinoso: *Tales fuerzas no pueden nombrarse, ni expresarse, ni imaginarse sino bajo un velo y un símbolo, símbolo que para la mayoría no es más que una pintoresca fantasía poética y para otros, un cuento descabellado. Pero, en todo caso, usted y yo yemos conocido algo del terror que puede morar en la cuna secreta de la vida y que se manifiesta a través de la carne humana; pues lo que carece de forma termina por adoptar alguna. ¡Oh, Austin!, ¿cómo es posible? ¿cómo es que la misma luz del sol no se oscurece ante ese horror y que la dura tierra no se funde y hierve bajo semejanza peso?*⁴⁹

La experiencia colectiva no es la de la absoluta supresión de la razón, como en el caso del espejo sin figura del cuento de Maupassant, sino la de un enceguecimiento, la de un atontamiento, la de una incapacidad de reaccionar. La racionalidad colectiva, si es que puede existir tal cosa, se halla dominada por la confusión y el instinto gregario fortalecido desde el miedo. La colectividad entera se vuelve una masa a punto de ser aplastada por una mole que ni siquiera puede vislumbrar. Si en *El Terror* hablamos de una situación de histeria colectiva generada desde una amenaza real, en *El Gran Dios Pan* la amenaza es metafísica. En cualquiera de los dos casos, es el pánico.

Michihiko Hachiya relata en su diario: *La hora era temprana; la mañana tibia, apacible y hermosa. Por los ventanales abiertos que dan al sur contemplé distraído el agradable contraste que ofrecían las sombras de mi jardín con el brillo del follaje, tocado por el sol desde un cielo sin nubes. /.../ De pronto, un*

⁴² Machen, A., *El terror*, op. cit., p. 51.

⁴³ Machen, A., *El terror*, op. cit., p. 80.

⁴⁴ Machen, A., *El terror*, op. cit., p. 83.

⁴⁵ Machen, A., *El terror*, op. cit., p. 97.

⁴⁶ Machen, A., *El terror*, op. cit., p. 114.

⁴⁷ Machen, Arthur, *El Gran Dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*. Madrid, Valdemar, 2005, p. 20.

⁴⁸ Machen, Arthur, *El Gran Dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*, op. cit., p. 17.

⁴⁹ Machen, Arthur, *El Gran Dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*, op. cit., p. 55.

resplandor intenso me devolvió a la realidad; luego, otro. Con esa nitidez inexplicable con que solemos recordar los pequeños detalles, con esa misma claridad, recuerdo que un farol de piedra del jardín se encendió con luz brillante, y que me pregunté si se trataría del fogonazo de alguna lámpara de magnesio o de chispas de un cable de tranvía⁵⁰. John Hersey es más contundente: Entonces cortó el cielo un resplandor terrible⁵¹. Era el 6 de agosto de 1945. Era, fue, Hiroshima.

Lluvia negra⁵² nos ofrece la recreación literaria de ese momento: En un espacio situado tres metros a la izquierda del tren que esperaba, vi una bola de luz de una intensidad cegadora y, en el mismo instante, me zambullí en una oscuridad absoluta y total. Al instante siguiente, el velo negro que parecía haberme envuelto fue traspasado por los gritos y chillidos de dolor, por voces de “¡quitate!” y “¡dejadme pasar!”, palabras soeces y otras maldiciones, todo ello dentro de una confusión indescriptible. Los pasajeros salieron en tropel del vagón. Yo había sido catapultado por los aires desde el andén hasta las vías del tren en sentido opuesto, donde aterricé sobre algo blando que era el cuerpo de una mujer y, a su vez, otro cuerpo cayó con todo su peso encima de mí. [...] Se me escapó un grito de dolor y rabia que, en mis oídos, encontró el eco de otro grito similar pronunciado, con un marcado acento local, por un hombre cuya cabeza chocó contra la mía. En medio de gritos y gemidos que no cesaban de aumentar alrededor, me quité de encima a todas las personas que me aplastaban, y, a duras penas, me puse de pie⁵³. Pikadon, la palabra japonesa para referirse a la explosión atómica.

El pánico, el terror corresponden a un hecho real: es la propia naturaleza reconfigurada por el hombre la que ha estallado encima de los habitantes de Hiroshima. La fusión nuclear es la que ha derivado en confusión humana. Los gritos, los aullidos, los chillidos, el silencio del shock. Pero mientras en los relatos anteriores, la razón suspendida o anulada se corresponde con la parálisis, aquí la razón se sumerge en la acción. Es toda la realidad la que ha estallado y los cuerpos se lanzan a la fuga, buscan un nuevo sitio donde cobijarse. En ese instante, quedarse quieto es convertirse en cadáver, y el instinto de supervivencia hace su trabajo. No quedan espejos ni es momento para elucubraciones metafísicas, hay que actuar: saltar, gritar, arrojarse al agua, escapar al fuego, lo que sea, pero hay que actuar.

Hervé Guibert nos coloca de nuevo frente al espejo: Sentí acercarse la muerte en el espejo, en mi mirada en el espejo, mucho antes de que se instalara realmente en mi cuerpo. ¿Arrojaba ya esa muerte por mi mirada a los ojos de los demás? No le dije a todo el mundo que estaba enfermo⁵⁴. Es el sida ahora, la novísima epidemia: Para mí, y se lo dije al doctor Chandí cuando comenzó a seguir la evolución del virus en mi cuerpo, el SIDA no es realmente una enfermedad, pensar que lo es simplifica las cosas, el SIDA es en realidad un estado de debilidad y abandono que abre la jaula de la fiera que todos llevamos dentro, a la que yo estoy obligado ahora a dar plenos poderes para que me devore, a la que permito hacer sobre mi cuerpo vivo lo que se disponía a hacer más tarde sobre mi cadáver para desintegrarlo. Los hongos de la neumocistosis, que son para los pulmones y para la respiración como una especie de boa constrictor, y los de la toxoplasmosis, que destruyen el cerebro, se hallan presentes en el interior de cada ser humano, pero el equilibrio del sistema inmunológico les impide tener derecho de ciudadanía, mientras que el SIDA les permite actuar libremente, les abre las compuertas de la destrucción. Muzil, ignorando qué era lo que le carcomía, lo había dicho en la cama del hospital, antes de que los sabios lo descubrieran: “Es una cosa que

⁵⁰ Hachiya, M., *Diario de Hiroshima de un médico japonés*. Madrid, Turner, 1994, p. 17.

⁵¹ Hersey, J., *Hiroshima*. Madrid, Turner, 2002, p. 14.

⁵² Ibuse, M., *Lluvia negra*. Barcelona, Libros del Asteroide, 2007.

⁵³ Ibuse, M., *Lluvia negra*, op. cit., pp. 39-40.

⁵⁴ Guibert, H., *Al amigo que no me salvó la vida*. Barcelona, Tusquets, 1991, p. 15.

debe venimos de África”. El SIDA, que ha pasado por la sangre de los monos verdes, es una enfermedad de brujos, de hechiceros⁵⁵.

Sigue el espejo: *En ese momento me vi por casualidad en un espejo y me encontré extraordinariamente guapo, cuando hacía meses que no veía en los espejos más que un esqueleto. Acababa de descubrir algo: debía haberme acostumbrado a ese rostro demacrado, cuya imagen refleja el espejo cada vez que me miro en él como si fuera un rostro que ya no me pertenece, como si fuera el rostro de mi cadáver, y, colmo o interrupción del narcisismo, que debía haber conseguido amarlo*⁵⁶. El espejo, ahora, es de nuevo reconocimiento del yo, pero de un yo poseído por la muerte. Ni anulada ni suspendida, la razón se halla estremecida. El propio cuerpo es el amenazante y le recuerda la pertenencia a una totalidad mayor, que es una función más de la vida, y que ningún concepto ni elucubración teórica ni afán de control puede ir más allá de ese acaecer que la desborda. Fronteriza más que nunca, incluso las interrogaciones radicales pueden quedarse sin respuesta o no hallar tiempo para ser formuladas.

El cuerpo enfermo, en cuanto *experiencia y acontecimiento del cuerpo que sufre*⁵⁷, es que revela la insuficiencia de la razón para dominar la vida, el que la libera de la circularidad lógica y la obliga a mirar de cara la podredumbre y la entropía. La enumeración virósica y bacteriológica desplaza a cualquier discurso racional, lo transmuta. Como dice Eugenia Vilela: *Aquí los conceptos se hacen de carne, ya que el saber se graba en el cuerpo: de ahí la extrañeza que un sujeto empírico sea el propio concepto de dolor, de la muerte, del sufrimiento. En la descripción hiperrealista del cuerpo que sufre, el exceso de sentido puede berir la misma realidad*⁵⁸. En Guibert, el complejo miedo-terror está instalado en el propio cuerpo. Ni fantasma, ni metafísica, ni ataque exterior, el cuerpo en su inmediatez.

El texto de Maupassant, el de Machen, los relacionados con Hiroshima, y los de Guibert funcionan como presentación de lo que hemos venido denominando complejo miedo-terror, o complejo de lo terrible, o complejo del miedo a secas. Quizás sea el momento de precisar qué entendemos por tal.

Tal como remarca Juan Carlos Pérez Jiménez⁵⁹, el miedo es una emoción universal, una de las emociones primarias⁶⁰, que aparece como un mecanismo de alarma ante una amenaza o peligro, relacionada con la estimulación del sistema nervioso simpático. El hipotálamo reacciona con una movilización global del organismo, lo que provoca diversos tipos de comportamientos somáticos y reacciones endocrinas: *El miedo individual es una emoción-choque frecuentemente precedida de sorpresa, presidida por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación. [...] Como toda emoción, el miedo puede provocar efectos contrastados según los individuos y las circunstancias, incluso reacciones alternativas en una misma persona: la aceleración de los movimientos del corazón o su ralentización; una respiración demasiado rápida o demasiado lenta; una contracción o dilatación de los vasos sanguíneos; una hipo o hipersecreción de las glándulas; estreñimiento o diarrea, polirruia o anuria, un comportamiento de inmovilización o una exteriorización violenta. En los casos límites, la inhibición llegará hasta una pseudoparálisis ante el peligro*

⁵⁵ Guibert, H., *Al amigo que no me salvó la vida*, op. cit., p. 17.

⁵⁶ Guibert, H., *Al amigo que no me salvó la vida*, op. cit., p. 222.

⁵⁷ Vilela, Eugenia, “Cuerpos escritos de dolor”. *Revista Complutense de Educación*, Madrid, 2000, vol. 11, nº 2, p. 83.

⁵⁸ Vilela, E., “Cuerpos escritos de dolor”, op. cit., p. 101.

⁵⁹ Pérez Jiménez, J.C., *Los hijos de Marte y la cultura del miedo*. Murcia, Editora Regional, 2007.

⁶⁰ Las otras son la cólera, la alegría y la tristeza.

(estados catalépticos) y la exteriorización desembocará en una tempestad de movimientos enloquecidos e inadaptados, característicos del pánico⁶¹.

Otro asunto a tener en cuenta es que el sujeto del miedo puede ser individual o colectivo. En el caso del miedo colectivo, tal como sostiene Jean Delumeau⁶², entramos al terreno de la psicología de masas, tal como lo remarcamos en los relatos de Machen, o en la reacción de terror ante la bomba atómica. El pánico, que se utiliza frecuentemente asociado a una fobia paralizante extrema, correspondería, si nos remitimos por su etimología al mito del Dios Pan, a una situación de miedo generalizado. De todas maneras, se hace muy complejo, por el entrecruzamiento de usos coloquiales, y la modificación de la etimología que supone, además de la proliferación de significaciones de la misma palabra - incluso en el ámbito académico-, distinguir entre un término referido a lo individual o a lo social. Podríamos intentar una clasificatoria, pero consideramos que es irrelevante en el contexto de esta investigación y resultaría forzado. En líneas generales, el miedo puede ser individual o colectivo, y todas las palabras asociadas al mismo pueden ser utilizadas en los dos sentidos, ya hablemos del miedo en pequeña escala, del temor, del espanto, del pavor, del pánico, o del terror. Lo importante es tener en cuenta que la utilización de cualquiera de ellas tiene más que ver con la intensidad de la experiencia que con que sea individual o colectiva⁶³.

Donde sí es importante establecer una distinción es en el origen del miedo, si tiene que ver con una causa conocida o desconocida, si es endógeno o exógeno, si proviene del mundo exterior o de algún tipo de situación psicológica determinada. Esto es relevante para este trabajo porque permitirá la precisión de las figuras de lo terrible.

Pérez Jiménez⁶⁴ diferencia, hablando del miedo patológico, entre fobia y angustia. El miedo normal sería una reacción de defensa ante una amenaza real, mientras que el patológico supone que la amenaza es percibida por el sujeto como real aunque no lo sea. Dentro de esta percepción, la fobia es miedo a una situación o a un objeto, mientras que la angustia tiene un carácter más difuso. El fóbico cree saber a qué se enfrenta, sus terminales nerviosas se activan ante el enemigo conocido, hay un sentimiento hipertrofiado. La causa real es endógena, aunque la aparente sea exógena, lo que nos remite necesariamente a un trauma fundante. Al tener objeto determinado, la fobia se aproxima al miedo normal, al miedo propiamente dicho; por otro lado, en cuanto a sus sensaciones (desazón, inquietud, temor) a la angustia.

Delumeau, por su lado, establece la angustia y el miedo como los dos polos del complejo del que hablamos. A la angustia se asocian la inquietud, la ansiedad, la melancolía. *Es un sentimiento general de inseguridad. Por eso es más difícil de soportar que el miedo. Estado a la vez orgánico y afectivo, se manifiesta de forma menor (la ansiedad) mediante una sensación específica de estrechamiento de la garganta, de flaquear de las piernas, de temblor, unido a la inquietud ante el futuro; y en el modo más*

⁶¹ Pérez Jiménez, J.C., *Los hijos de Marte y la cultura del miedo*, op. cit., p. 19.

⁶² Delumeau, J., *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVII). Una ciudad sitiada*. Madrid, Taurus, 2002, "Introducción".

⁶³ La experiencia estética tal como la consideramos en este trabajo es fundamentalmente individual. El punto de vista es el del sujeto individual (artista o espectador) enfrentado con sus miedos, salvo que esa confrontación sea vivida colectivamente y/o marcada por lo colectivo, como podría ser el caso ya mencionado de Hiroshima o el de la epidemia del sida

⁶⁴ Pérez Jiménez, J.C., *Los hijos de Marte y la cultura del miedo*, op. cit., capítulo 1.

agudo, mediante una crisis violenta⁶⁵. /.../ una aprensión demasiado prolongada también puede crear un estado de desorientación y de inadaptación, una ceguera afectiva, una proliferación peligrosa de lo imaginario, desencadenar un mecanismo involutivo por la instalación de un clima interior de inseguridad. Es sobre todo peligrosa bajo la forma de angustia culpable. Porque el sujeto vuelve entonces contra sí las fuerzas que deberían movilizarse contra agresiones exteriores y se convierte a sí mismo en su principal objeto de temor⁶⁶.

El horror también tiene un origen exógeno, hallándose más cercano a la angustia. Ese sentimiento difuso que implica la angustia aquí conecta con una especie de miedo cósmico, tal como afirma H.P. Lovecraft: *La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido*⁶⁷. Este miedo cósmico es lo numinoso. Lovecraft prefiere referirse a él como “horror preternatural”. *Lo desconocido, imprevisible al mismo tiempo, se convirtió para nuestros antepasados en la fuente omnipotente y terrible de las bendiciones y calamidades que visitaban a la humanidad por razones misteriosas y enteramente extraterrestres, y por lo tanto claramente pertenecientes a esferas de existencia de las que no sabemos nada y en las que no tenemos parte alguna. El fenómeno del sueño contribuyó asimismo a la formación de la idea de un mundo irreal o espiritual; y en términos generales, todas las condiciones de la vida salvaje de los albores de la humanidad condujeron tan poderosamente hacia una conciencia de lo sobrenatural, que no es extraño que la misma esencia hereditaria del hombre se saturase de religión y superstición*⁶⁸.

En este terreno la amenaza es más brutal porque desborda incluso los límites de lo natural, de lo verosímil. En los otros casos que hemos comentado, no deja de existir un marco de orden, aunque la razón lo pierda de vista momentáneamente. El hombre puede confrontarse con lo natural, o con los demás hombres, o con su inconsciente, o con su propio cuerpo, aquí la fantasía desbordada nos instala en el caos. Sigue Lovecraft, hablando ahora del cuento preternatural: *Debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas, y el asomo expresado con una seriedad y una sensación de presagio que se van convirtiendo en el motivo principal de una idea terrible para el ser humano: la de una suspensión o transgresión maligna y particular de esas leyes fijas de la Naturaleza que son nuestra única salvaguarda frente a los ataques del caos y de los demonios de los espacios insondables*⁶⁹.

El universo del horror no se desprende del carácter onírico, es un universo de pesadilla⁷⁰, el terreno de la visión demoníaca⁷¹, lo que explica la violación absoluta de las leyes del cosmos. Y aclaramos que lo demoníaco no como opuesto y fuerza equiparable a lo divino, sino como señor absoluto. Una interpretación metafísica del horror nos llevaría al Mal absoluto y a la categoría de lo sublime, mientras que la psicología del horror nos instala abiertamente en lo siniestro, en el alma de la cual surgieron semejantes monstruos, la que

⁶⁵ Delumeau, J., *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVII). Una ciudad sitiada*, op. cit., pp. 31-32.

⁶⁶ Delumeau, J., *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVII). Una ciudad sitiada*, op. cit., p. 33.

⁶⁷ Lovecraft, H.P., *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza, 1984, p. 7.

⁶⁸ Lovecraft, H.P., *El horror en la literatura*, op. cit., pp. 8-9.

⁶⁹ Lovecraft, H.P., *El horror en la literatura*, op. cit., p. 11.

⁷⁰ Por eso mismo ha funcionado tan bien como género cinematográfico. En la primera parte de *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona, Tusquets, 1979, Román Gubern analiza las analogías entre la comunicación cinematográfica y la experiencia onírica: oscuridad total, aislamiento, estímulos audiovisuales para la emocionalidad, flexibilidad espacio-temporal, aceptación de la violación de las leyes naturales, identificación y proyección, alteraciones fisiológicas, pasividad física, funciones adaptativas y de defensa. Por todo ello, el cine evidencia su carácter alucinatorio, es un sueño para personas despiertas.

⁷¹ Michel Houellebecq cita a Lovecraft, en *Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*. Madrid, Siruela, 2006, p. 22: *La vida es algo espantoso, y al fondo, detrás de lo que sabemos de ella, aparecen los vislumbres de una verdad demoníaca que nos la vuelve mil veces más espantosa.*

habita en la fantasmagoría. Jorge Oscar Rossi habla, en este caso, de “horror arquetípico”, donde esas entidades amorfas e indescriptibles, esos dioses malvados, esa mitología demoníaca, reflejarían los horrores ancestrales de los sueños de los hombres⁷².

La categoría del terror, que ocasionalmente funciona como equivalente a la de horror, incluye sin duda a ésta, pero designa una emoción más amplia, abarcando también el miedo, la fobia y la angustia, pero todas ellas en un nivel de intensidad mayor. El terror supone una conmoción absoluta, un shock en gran escala, una razón que pasa de la amenaza a la aniquilación. La experiencia del límite es vivida en una intensidad que suspende todo lo demás. El ser-del-límite es el ser-en-el-límite. La razón fronteriza es más frontera que razón. La realidad es apabullante. El acaecer es un casi perecer. En el instante de terror, no somos, estamos. Es presencia abrumadora.

Noël Carroll, revisando la estética del monstruo, remarca el componente amenazador del terror, lógico en cuanto es una extensión del miedo, pero agrega la idea de lo impuro, lo que nos plantea el tema de la repugnancia o asco⁷³. Ambos son la base de lo que denomina “terror artístico”: *El miedo y el asco son el precio que estamos obligados a pagar por la promesa de experimentar algo que elude nuestro marco conceptual. Es decir, son el coste que estamos dispuestos a soportar para satisfacer nuestra curiosidad*⁷⁴. La impureza, en este contexto, remite a lo informe. El miedo a la contaminación nos coloca frente a lo abyecto, lo rechazado.

Según William Ian Miller⁷⁵, el asco central se basa en el rechazo a la comida, y encubre la necesidad psíquica de eludir aquello que nos recuerda nuestros orígenes animales. Al rechazo a la comida, entonces, se le suma el rechazo a los residuos corporales, al sexo, a la suciedad, a la muerte, a las violaciones de la envoltura corporal, a la violación de las normas sociomORALES –las cuales representan el salto de la animalidad a la humanidad-. *El asco parece ser una consecuencia necesaria de nuestra conciencia de la vida- una vida de aspecto grueso, grasiento, abundante, exuberante, purulento y viscoso*⁷⁶. La racionalidad se resiste a verse más allá de sí misma. La reducción mecanicista del cuerpo refleja esta negación de su organicidad. Con el asco el antiguo concepto de carne, que niega el dualismo cuerpo y alma, vuelve a instalarse en el discurso⁷⁷. El asco se construye desde pares de opuestos: inorgánico-orgánico, vegetal-animal, animal-humano, nosotros-ellos, yo-tú, dentro de mí-fuera de mí. Los

⁷² Rossi, J.O., *El horror arquetípico: H.P. Lovecraft y C.G. Jung*. <http://www.literareafantastica.com.ar/arquetipico.html> [Consultado el 26/6/2015] Profundizando esto, podemos acudir a Carlos Javier Blanco, en “Ensayo sobre el terror”. *A parte Rei: revista de filosofía*, 2004, n° 36, el cual analiza la vinculación entre el terror y la estructura del mito gnóstico, que incorpora la idea de lo numinoso a las potencias mundanales. La experiencia del terror tiene que ver con un “algo” inaprehensible: *El algo es una fuente de la que nada sabe nadie y que, como el Dios de la vieja Teología, se mantiene en una distancia ontológica, en una sublimidad, en una posición infinita o inabarcable, y por ello mismo resulta horrible. Se siente horror por esa posición al margen de toda consideración sobre su sustancia. Horroroso no por el esquema que nos hacemos de ello. No por las expectativas incumplidas, no por lo que ese Ello realmente sea, sino por la imposible relación que se establece con el sujeto que lo “aprehende”. Y sus descripciones, teñidas estarán para siempre de su a priori. Los espíritus religiosos verán ángeles y vírgenes de luz en el cielo, pero el público demoníaco-paciente de nuestros días también percibe naves del espacio exterior o emisarios del mundo del más allá. El démon, para más señas y dicho de manera sencilla, puede incluso ser inefable, ajeno a cualquier categoría humana* (pp. 6-7).

⁷³ Carroll, N., *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.

⁷⁴ Carroll, N., *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, op. cit., pp. 16-17.

⁷⁵ Miller, I., *Anatomía del asco*. Madrid, Taurus, 1998.

⁷⁶ Miller, I., *Anatomía del asco*, op. cit., p. 47.

⁷⁷ Enrique Dussel desarrolla, en *El dualismo en la antropología de la cristiandad*. Buenos Aires, Editorial Guadalupe, 1974, un análisis del paso de la idea de “carne”, que corresponde a la antropología del mundo judío y del cristianismo inicial, a la del dualismo cuerpo-alma, central durante el mundo medieval, luego reemplazada por el dualismo cuerpo-mente de la modernidad.

sentidos corporales se convierten en la materialización de la frontera. Tal como afirma Miller, *el asco nunca nos deja que escapemos sin tacha. Sustenta el sentido de desesperación, según el cual la impureza y el mal son contagiosos, perdurables y arrastran con ello todo lo que tocan*⁷⁸.

El complejo miedo-terror supone todas estas emociones que venimos presentando. El miedo es la emoción fundante del complejo. El miedo específico (o temor) es la reacción psicológica y fisiológica ante una amenaza real. Si la amenaza es aparentemente real, aunque su origen sea psicológico, es decir endógeno, hablamos pues de fobia. La angustia es un sentimiento de amenaza sin objeto definido, siendo puramente endógena. El horror supone una dimensión metafísica del miedo, que puede interpretarse como endógena si la referimos al inconsciente colectivo, o como exógena si partimos de la existencia del mal absoluto. El terror es el miedo magnificado, en cualquiera de las tres primeras variantes que estamos planteando. En relación al horror, hay una relación de cercanía que ronda la identificación, en tanto ambos son miedos magnificados, salvo que el terror no lo entendemos en sentido metafísico. El asco va estrechamente asociado al complejo pero no pertenece al mismo, porque presupone una reacción de rechazo ante algo desagradable o repugnante y no una reacción de defensa ante una amenaza⁷⁹. Otras emociones o sensaciones, como el estupor, el espanto, el pavor o el pánico, pueden verse como niveles de intensidad o situaciones diversas del miedo y sus variantes en su deriva hacia el terror, pero en el contexto de esta investigación no consideramos que sea significativo demorarse en ellas, salvo que algún caso puntual lo reclame.

En relación a la denominación, nos parece que es equivalente hablar de complejo del miedo, o de complejo del miedo-terror, o de complejo del terror, o de lo terrible a secas. La utilización de uno u otro depende del momento retórico o del deseo de marcar si se trata de una reacción menor o magnificada. La idea de lo terrible abarca todo lo que venimos diciendo en relación a las emociones-base de la experiencia estética a la que nos referimos en este trabajo de investigación. Las figuras de lo terrible dan cuenta de todas estas emociones.

Carroll explica la atracción y la repulsión simultáneas del terror basándose en lo que denomina “paradoja del corazón”: *el aparente deleite con el que nos demoramos en los objetos de puro terror, en el que nuestros sentimientos morales no se ven afectados en lo más mínimo y ninguna pasión parece excitarse salvo la depresiva pasión del miedo, es una paradoja del corazón... difícil de resolver*⁸⁰. La explicación de la paradoja nos retrotrae al monstruo muerto de Addison, tal como lo confirma Edmund Burke: *Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, puede ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días*⁸¹. Se trata de que la razón pueda sentir el vértigo sin ser arrastrada por él.

¿Qué es lo que impulsa a la razón hacia ese límite? Volviendo a la explicación de Burke, la curiosidad intelectual: *Nuestra ignorancia de las cosas es la causa de toda nuestra admiración y lo que excita nuestras pasiones*⁸². Pero sobre todo la contemplación de la propia grandeza de la razón,

⁷⁸ Miller, I., *Anatomía del asco*, op. cit., p. 286.

⁷⁹ Que el rechazo sea interpretado como un mecanismo de defensa no significa que la experiencia inicial sea la de amenaza. El miedo paraliza, el asco es reactivo, tal como lo señala Miller, en la obra ya citada.

⁸⁰ Carroll, N., *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, op. cit., p. 332.

⁸¹ Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Tecnos, 1997, p. 29.

⁸² Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, op. cit., p. 45.

capaz en ese momento de asir la experiencia: *Nunca se percibe tanto, ni opera, con más fuerza como cuando estamos en relación con objetos terribles sin peligro, ya que la mente reclama siempre para sí parte de la dignidad e importancia de las cosas que contempla. De ahí procede lo que Longino ha observado acerca del sentido glorioso de la grandeza interior que siempre invade al lector de pasajes sublimes de poetas y oradores, es lo que todo hombre tiene que haber sentido en semejantes ocasiones*⁸³.

Dos siglos después, la “razón fronteriza” de Eugenio Trías nos habla de otra forma de acercamiento, la de la razón que ha renunciado a sus prerrogativas de señora del universo, y se dispone a coexistir con sus sombras, la que no cree que la capacidad de enfrentarse a un objeto grandioso revele su propia grandeza, sino sus límites, el límite, la misma que ha reconocido el peligro de la pura instrumentación y reclama una forma de saber superior, un saber donde las luces y las sombras dialoguen. Es imposible reclamar la soberanía de la razón después de Auschwitz, de Hiroshima, de Bhopal, del sida, de la amenaza de la catástrofe ecológica o del Apocalipsis atómico. Si la razón se confronta con lo terrible es para revivir una experiencia traumática para superarla- o al menos dejar de ocultarla-, o para dar nombre a sus miedos viéndolos cara a cara, o para reconocer que la sexualidad puede ser una experiencia cercana a lo numinoso, o para aceptar que el cuerpo no es un mecanismo controlable sino un flujo orgánico que la supera. No es la luz de la razón lo que subyace en todo esto sino la tensión entre Eros y Tánatos, el placer que surge al acercarse a la muerte y sentirse más plenamente integrado en la vida.

Los habitantes de la frontera se plantean el gran asunto de su colonización: *El límite es y existe, y comparece toda vez que el fronterizo vive o malvive su experiencia de exilio y éxodo como experiencia trágica del habitar su vida en la frontera, colonizando y disponiendo a través de palabra y obra el cerco del aparecer o el mundo en el cual se halla situado*⁸⁴. La experiencia estética es uno de los lugares privilegiados de esa colonización, y el símbolo-signo, que es la obra de arte, su instrumento. El ser del límite se transfigura en acontecimiento simbólico. El símbolo es *irrupción del cerco hermético mediante una aparición que resplandece y brilla en la frontera del mundo*⁸⁵. *De hecho el símbolo da una revelación, siempre deficitaria o fragmentaria del dato /.../ que constituye lo inaccesible, aquello a lo que el límite impide acceder con el lenguaje que quiere conocer o reconocer*⁸⁶. La misma razón fronteriza se constituye en esa experiencia: *La razón es fronteriza en razón de su intrínseca relación a ese dato que le desborda y sobrepasa, pero en el cual halla justamente su posibilidad misma de constituirse como razón*. Es en esta experiencia donde situamos las figuras de lo terrible.

⁸³ Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, op. cit., p. 38.

⁸⁴ Trías, E., *La razón fronteriza*, op. cit., p. 39.

⁸⁵ Trías, E., *La razón fronteriza*, op. cit., p. 52.

⁸⁶ Trías, E., *La razón fronteriza*, op. cit., p. 58.

**PRIMERA PARTE:
LO TERRIBLE EN LOS INICIOS DE LA MODERNIDAD**

1-Terribilità, tenebrismo y la estética del monstruo

1-1-La terribilità del artista renacentista

Si lo esencial de la meditación sobre la naturaleza humana del mundo medieval queda resumida en tratados como *De contemptu mundi, sive De miseria conditionis humanae*, del papa Inocencio III, o en la celeberrima *Imitatio Christi*, de Tomás de Kempis, el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, de Pico della Mirandola anuncia ya una civilización donde el principio fundante de lo divino comienza a ceder el paso a la supremacía de lo humano.

Valga comparar la reflexión del texto del papa sobre la carne: “Miserable de mí- dice el apóstol San Pablo-, ¿quién me libraré de este cuerpo de muerte?” Ciertamente no podrá salir de la cárcel quien no quiera salir del cuerpo, ya que nuestro cuerpo es nuestra cárcel, tal como lo afirma el Salmista: “Señor Dios, saca mi alma de la cárcel en la que se halla”. El hombre mezquino no tiene en ningún lugar ni remedio, ni reposo, ni seguridad, y en cada lugar hay temor, espanto, y dolor. La carne, mientras viva, se dolerá y el alma llorará sobre sí misma⁸⁷ con la exultante celebración del discurso de Pico: /.../ el hombre es el ser viviente más afortunado y, por eso, digno de toda admiración y /.../ también comprendí la condición que le ha correspondido en el orden universal, envidiado no sólo por los animales, sino también por las estrellas y también por los espíritus más allá del mundo⁸⁸.

Ese impulso a la exaltación de lo humano se concreta en la idea de genio, el nuevo tipo humano del Renacimiento⁸⁹. Y no es sólo exaltación de lo humano, sino también exaltación de la exaltación, *terribilità*. Dice Rafael Argullol que *rescatar apasionadamente lo que sólo existe en el glacial horizonte de los espectros, conducir el arte hacia la transgresión de sus propios límites: ése es el sentido de la terribilità, del estado permanente de guerra en que se encuentra el artista*⁹⁰. Rudolf y Margot Wittkover han descrito minuciosamente esa idea de una personalidad distinta del artista, la personalidad saturnina⁹¹, que tampoco puede reducirse a una caracterología estricta pero que permite explicar las fluctuaciones anímicas, los excesos, los estados de angustia, las excentricidades, las obsesiones, la cercanía con la locura. Erwin Panofsky, en su análisis de *Melencolia I*, de Albrecht Dürero⁹², destaca tres niveles, el de la *imaginatio*, el de la *ratio*, y el de la *mens*. El primer nivel corresponde al de la creación artística, principalmente con las artes mecánicas como arquitectura o pintura, y puede jugar un papel profético vinculado con los acontecimientos naturales. El artista, por su conexión con el mundo de lo sensible, fluye en concordancia con la naturaleza, él mismo deviene naturaleza creadora, es una fuerza natural, y en tanto fuerza natural puede encarnar cualquiera de sus expresiones, incluso, y sobre todo, la tempestad, el terror de las fuerzas desencadenadas, el furor destructivo. La intensidad y la pasión del artista corresponden al furor de la tempestad.

Los hombres del Renacimiento serán pródigos en esta intensidad vital. Como se dice de Benvenuto Cellini: *Él se siente lanzado a la vida con todas sus pasiones, con su orgullo, sus violencias y*

⁸⁷ Il “Libro del plant de l’hom”. Versión catalana del “Liber de miseria humanae conditionis” di Lotario Diacono. Fasano di Brindisi, Schena Editore, 1996, p. 79. [La traducción es mía]

⁸⁸ Pico della Mirandola, G., *Discurs sobre la dignitat de l’home*. Valencia, PUV, 2004, p. 20. [La traducción es mía]

⁸⁹ Una síntesis de la constitución y desarrollo de la idea de genio en: Guillén, Esperanza, *Retratos del genio*. Madrid, Ensayo Arte Cátedra, 2007.

⁹⁰ Argullol, R., *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona, Destino, 2000, p. 61.

⁹¹ Witkover, R. y M., *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid, Cátedra, 1995.

⁹² Panofsky, E., *Saturno y la melancolía*. Madrid, Alianza, 2004, cuarta parte, capítulo 2: “El grabado *Melencolia I*”.

su falta absoluta de moral⁹³. La peripecia vital de Cellini es prácticamente un ejercicio de soberanía absoluta⁹⁴. El mismo Papa Paulo III había llegado a declarar: *Sabed que hombres como Benvenuto, únicos en su profesión, no han de ser tan obligados a la ley*⁹⁵, reafirmando la impunidad del genio. La potencia llega incluso al desafío de los elementos de la naturaleza, como la opinión de sus contemporáneos contra la fundición del famoso *Perseo*: *Mirad, Benvenuto, que os queréis meter en una empresa que no la consiente el arte, ni se puede llevar a cabo en modo alguno*⁹⁶. El soneto con que cierra el relato de su vida no hace más que reafirmar todo esto:

*Ésta mi vida trabajada escribo
Para dar gracias al Dios de la Naturaleza,
Que me dio el alma y ha cuidado de ella;
Altas, diversas empresas he efectuado, y vivo.*

*Aquel mi cruel destino, ofendido ha privado,
Vida, gloria y virtud más de la medida,
Gracia, valor, belleza, de tal modo
Excedo a muchos, y a quien me excede alcanzo.*

*Sólo me duele grandemente, ahora que lo reconozco,
Aquel caro tiempo en vanidad perdido;
Nuestros frágiles pensamientos el viento se los lleva*⁹⁷.

Excedo a muchos, y a quien me excede alcanzo. El exceso, el furor, la pasión, la *terribilità*. En el caso de Cellini, la terribilidad está presente de igual modo en su vida y en su obra. El *Perseo* (imagen 2), pleno de belleza y arrogancia y violencia, es un monumento a la soberanía vital, pura mundanidad. En lo que atañe a nuestro asunto, además de esta exaltación del poder vital, de la soberanía, esta obra al remitirnos al mito de Medusa nos coloca frente a lo sublime y a lo siniestro al mismo tiempo. La Medusa es un símbolo bastante elocuente de lo numinoso, y el héroe al utilizar la propia monstruosidad del monstruo contra sí mismo refleja la capacidad iluminadora de la razón, su capacidad de trascender la parálisis, su liberación del suspenso, y el paso del monstruo amenazante a monstruo muerto. El *Perseo* levantando triunfante la cabeza del monstruo es una prefiguración de la razón soberana moderna, pero también, y hay que desplazar el juego interpretativo de lo numinoso a lo inconsciente, es la razón que triunfa sobre su propia sombra, sobre los miedos, sobre el pavor de las pulsiones inconscientes, y por lo tanto también prefigura lo siniestro⁹⁸. La potencia simbólica del *Perseo*, tal como se ha visto, nos permite rozar las figuras modernas del terror.

⁹³ Cellini, Benvenuto, *La vida de Benvenuto Cellini*. Barcelona, Planeta, 1963, p. 8.

⁹⁴ En el sentido que Georges Bataille, siguiendo a Nietzsche y su teoría del superhombre, da a soberanía en “La souveraineté”, en: *Oeuvres Complètes VIII*. Paris, Gallimard, 1976, pp. 248 y 270 [La traducción es mía]: *.../posibilidad de la vida que se abre sin límite. /.../ disfrutar del tiempo presente sin tener nada en vista sino ese tiempo presente. [...] El soberano es quien es como si la muerte no existiera*. La “iluminación soberana de la vida” es vivir continuamente en el reino del instante, habiendo superado la angustia de la muerte. De todas maneras, la aplicación de este término o idea a Cellini queda matizada por su pertenencia a un universo en transición, entre la visión medieval y la moderna, como el renacentista. Cellini puede actuar como un soberano pero llega el momento del *mea culpa*, como se pondrá de manifiesto seguidamente en uno de sus sonetos. El hombre soberano termina abdicando ante la angustia de muerte. La soberanía se revela como utópica o fugaz.

⁹⁵ Cellini, B., *La vida de Benvenuto Cellini*, op. cit., p. 152.

⁹⁶ Cellini, B., *La vida de Benvenuto Cellini*, op. cit., p. 379.

⁹⁷ Cellini, B., *La vida de Benvenuto Cellini*, op. cit., p. 441.

⁹⁸ Esa prefiguración de lo siniestro es la que analiza Freud en “La cabeza de Medusa”, en: *Obras completas*, tomo XXI. Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1979.

Giorgio Vasari utiliza de manera contundente la *terribilità* para referirse a otro de los grandes artistas del Renacimiento, a Michelangelo Buonarroti, hasta el punto de convertirlo en el “gran terrible”⁹⁹. La terribilidad atraviesa prácticamente toda la obra de Buonarroti, pero en una mayor cercanía con lo sobrenatural, lo que la equilibra con una reflexión soterrada sobre la condición humana, sobre su fragilidad, sobre su tensión entre el mundo de la carne y el mundo del alma. El hálito de la melancolía explica dicha tensión en su obra, principalmente la escrita, lo que Walter Pater interpreta como contraste entre dulzura y fuerza¹⁰⁰. Los sonetos son bastante explícitos en este sentido, especialmente el último:

*Llegado ha el curso de mi vida
pasando mares procelosos en frágil barca
al puerto común, donde se va a rendir
cuenta o razón del proceder triste o piadoso.*

*Así la apasionada fantasía
que convirtió al arte en mi ídolo y monarca
sobrecargó con pecado, y ahora bien lo comprendo,
como los demás que contra su albedrío el mal desean.*

*¿Qué harán ahora mis pensamientos amorosos
alegres y vanos, si hacia dos muertes me aproximo,
una ya conocida, la otra amenazante?*

*Ni pintar ni esculpir sosiegan
el alma, vuelta hacia ese amor divino
que en la cruz abrió sus brazos para aceptarnos¹⁰¹.*

Los *esclavos inacabados* de la tumba de Julio II (imagen 3) terminan reflejando, por extraño azar¹⁰², esa tensión. Los cuerpos pugnan por liberarse de la materia caótica, en bruto, para dar paso a la belleza del cuerpo humano, reflejo de lo divino, y por lo tanto metáfora del alma. Como nos dice Rafael Argullol: *La misión del escultor es rescatar el alma de la piedra. En ella está el alma del mundo*¹⁰³. El juego entre la materia informe y la forma puede verse como la tensión del alma caída para ir hacia el creador, librándose de la prisión de la materia. Hay terror en esa prisión y sublimidad al buscar el ascenso. La *Pietà*, por el contrario, y estando acabada, supera la obra de la naturaleza, o casi: *es un milagro que un bloque de piedra, en principio informe, pueda ser reducido a la perfección que la naturaleza sólo a duras penas y con gran esfuerzo es capaz de dar a la carne*¹⁰⁴.

Donde la terribilidad del artista, que en el *Juicio Final*, ha logrado *el retrato de todas las emociones capaces de conmover a los hombres*¹⁰⁵, se une con lo terrible del tema, con el espanto que genera lo numinoso, es en el *Moisés* (imagen 4): *El rostro de Moisés es de una belleza inigualable y tiene la expresión de un santo o de un príncipe inmisericorde; el resplandor luminoso que destella esta cosa es tal,*

⁹⁹Vasari, G., *Vida de Miguel Ángel*. Madrid, Visor, 1998.

¹⁰⁰ Pater, W., *El Renacimiento*. Barcelona, Icaria, 1982, p. 65: */.../ para los verdaderos admiradores de Michelangelo este es el ideal de lo "michelangelesco": dulzura y fuerza, placer con sorpresa, una energía de concepción que parecería a cada momento estar dispuesta a romper con todas las condiciones de la forma graciosa, recuperando, toque a toque, una amabilidad usualmente encontrada tan sólo en las más simples cosas naturales, ex forti dulcedo.*

¹⁰¹ Vasari, G., *Vida de Miguel Ángel*, op. cit., p. 90.

¹⁰² Porque el inacabado no era parte del proyecto.

¹⁰³ Argullol, R., *El fin del mundo como obra de arte*, op. cit., p. 60.

¹⁰⁴ Vasari, G., *Vida de Miguel Ángel*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁵ Vasari, G., *Vida de Miguel Ángel*, op. cit., p. 65.

que deslumbra al espectador, quien cegado siente la necesidad de pedir un velo para cubrirlo¹⁰⁶. La figura está en una tensa espera, los músculos crispados, los ojos furiosos, las tablas casi a punto de ser arrojadas. El profeta que ha visto a Dios cara a cara encarna el furor de ese poder, es el *mysterium tremendum*. Los cuernos revelan que, a pesar de la ordenación que significan los mandamientos, a pesar de esa traducción de lo divino, el viejo dios Pan no ha muerto, que puede ser encubierto por varios substratos pero que el terror acompaña la visión de lo divino. El artista terrible deviene continuidad con dicho terror de lo divino, con el terror de la naturaleza, con el terror de la vida.

1-2- El tenebrismo de Caravaggio

Casi un siglo después, Caravaggio continúa en la estela de la terribilidad. Su biografía nos recuerda constantemente la de Cellini, pero nos lleva del artista terrible del Renacimiento al artista maldito de la modernidad. En Cellini el furor vital coquetea con el abismo, en Caravaggio parece imponerse la “nostalgia del fango”. El oscilar de Caravaggio entre los palacios cardenalicios y los bajos fondos refleja la brutalidad y el juego permanente de contrastes del Barroco¹⁰⁷. Pietro Bellori sintetiza al pintor y su obra: *La manera de pintar de Caravaggio se correspondía con su fisonomía y aspecto: era de tez oscura, y tenía oscuros los ojos, negras las cejas y el cabello; y esto, naturalmente, se reflejaba en su pintura. Su primer estilo, dulce y de colores puros, fue el mejor; con él alcanzó el mayor mérito y demostró ser el mejor colorista lombardo. Mas luego cambió a su manera oscura, a la cual le impulsaba su propio temperamento, como su forma de ser era también turbulenta y pendenciera; por causa de ella, dejando primero Milán y su patria, tuvo que huir después de Roma y de Malta, ocultarse en Sicilia, arrostrar peligros en Nápoles y morir miserablemente en una playa perdida¹⁰⁸*. En su obra aparecen temas elevados representados, principalmente, por modelos provenientes de los márgenes sociales. Para sus contemporáneos esto fue un escándalo y nos sitúa en la esfera de la pintura realista, la cual, según Walter Friedlander, *significa no tanto retratar el objeto natural con pormenorizada exactitud como acercar el objeto –incluido lo sobrenatural– al espectador hasta hacerlo casi materialmente tangible¹⁰⁹*. El tenebrismo, además de funcionar como técnica pictórica, sirve como encarnación del choque entre el lado luminoso y la sombra. Hay temas sublimes, por decirlo así, pero su representación insinúa lo siniestro, y en tanto reflejo del margen, nos lleva a lo abyecto social. Las figuras, al igual que dijimos en relación a Cellini, están prefiguradas en su obra, existen antes de recibir su bautismo en la teoría. El tenebrismo es el contraste de la propia vida del pintor, el de la época, pero sobre todo la tensión de lo humano entre la luz y la oscuridad. Y en ese contraste, el terror juega un papel clave, es uno de los grandes temas de su obra.

¹⁰⁶ Vasari, G., *Vida de Miguel Ángel*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁷ Los mismos que relata Stendhal en sus *Crónicas italianas*. Madrid, Alianza, 1990. Como afirma el mismo Stendhal en el relato “Los Cenci”: *¿Acaso no es nada desafiar al cielo y creer que el cielo puede en el mismo momento reducirnos a cenizas? De aquí la suma voluptuosidad, dicen, de tener una amante monja, y monja piadosísima, que sabe muy bien que peca y pide perdón a Dios con pasión, como con pasión peca* (p. 149). O ese diálogo de otro de sus relatos: *Confesó al conde que se lo había dicho todo al obispo. –En ese caso, vamos a tener sangre o veneno– exclamó éste* (p. 285). No es casual que Antoin Artaud se inspirara en “Los Cenci” para una de sus tragedias del “teatro de la crueldad”, “Los Cenci”, *Oeuvres*. París, Gallimard, 2004, pp. 601-652.

¹⁰⁸ Bellori, P., “Michelangelo da Caravaggio”. En: Friedlander, W., *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid, Alianza, 1982, p. 294.

¹⁰⁹ Friedlander, W., *Estudios sobre Caravaggio*, op. cit., p. 155.

Veamos por un momento los dos cuadros sobre la conversión de San Pablo. Si, en *La conversión de San Pablo camino a Damasco* (imagen 5), Saulo de Tarso se halla a los pies del caballo, sobrecogido de espanto, todo su cuerpo sometido al estado de shock mientras el acompañante y el caballo se hallan en un estado de relativo reposo, en *La conversión de San Pablo* (imagen 6) toda la realidad parece sacudida: el caballo agitado, el soldado haciendo lo posible por mantener el control, el acompañante tendiendo hacia el derribado mientras una especie de niño-ángel lo contiene, y Saulo enceguecido tras haber sido derribado. En el primero de los cuadros, el Saulo joven es puro cuerpo en estremecimiento, es una reacción fisiológica al rayo divino. En el otro, el Saulo anciano es un cuerpo en parálisis mientras toda la tensión se concentra en su cabeza, y en sus brazos protegiéndolo de la luz cegadora, esa luz que solamente él ha recibido y que modificará su vida por completo. Aquí tenemos una experiencia del terror de lo divino. En el primero el cuerpo es el golpeado, en este el alma, y la razón, quedan en suspenso y continuarán por más tiempo en la estupefacción¹¹⁰.

El *Niño mordido por una lagartija* (imagen 7) no representa el momento del trauma como los anteriores, sino el de la amenaza, el del ataque. El terror, la angustia de muerte, el cuerpo que reacciona. Hay una visceralidad en la reacción que espanta, no hay espacio para metafísica ni racionalidad, es el propio cuerpo el que impera, y a la defensiva. Es el temblor del límite vivido en su encarnación real. Caravaggio nos activa la memoria corporal, nos deja en la amenaza hecha real, la del ataque, pero sobre todo en la otra, la de la aniquilación.

El grupo de pinturas relacionadas con la decapitación vuelve al tema de la aniquilación. En este punto entramos a lo que Julia Kristeva denomina “visiones capitales”¹¹¹. La visión supone la vivencia de la frontera entre lo visible y lo invisible. Se ve más allá de lo visible fenoménicamente, entramos a lo invisible. Se traspasa el límite de la ilusión, llegamos a lo verdaderamente visible. Vemos con el alma aunque nuestros ojos estén cegados, tal como hemos dicho al hablar de la conversión de San Pablo. /.../ *toda visión no es otra cosa que una transubstanciación capital*, dice Kristeva¹¹². La cabeza se convierte en la sede del pensamiento vivo –y también en su representación–, en la misma vida psíquica, ella es el territorio de la visión ideal, al mismo tiempo que la parte del cuerpo que simboliza a todo el ser humano¹¹³. Ya el papel jugado por el cráneo en el arte primitivo deja en evidencia la simbolización en este sentido. El cráneo, recuerda Kristeva, es el soporte material del rito de invocación y de propiciación de los muertos, y el cráneo de los ancestros se convierte en el objeto privilegiado del culto de la memoria del clan. Curiosamente, en los llamados cultos de la feminidad, el cráneo se vuelve minúsculo frente a una vulva gigantesca. La representación de la cabeza cortada no existe en el arte griego y helenístico, y retorna de manera decisiva en el cristianismo, donde la cabeza se vuelve encarnación de la visión ideal a la que hemos

¹¹⁰ Tal cual se afirma en los “Hechos de los Apóstoles”. *Sagrada Biblia*. Madrid, BAC, 1999, p. 1205: *Los hombres que le acompañaban quedaron atónitos oyendo la voz, pero sin ver a nadie. Saulo se levantó de tierra, y con los ojos abiertos, nada veía. Lleváronle de la mano y le introdujeron en Damasco, donde estuvo tres días sin ver y sin comer ni beber.*

¹¹¹ Kristeva, J., *Visions capitales*. París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1998.

¹¹² Kristeva, J., *Visions capitales*, op. cit., p. 11.

¹¹³ En este sentido, la estética del fragmento del arte contemporáneo, que hace posible que cualquier otra parte del cuerpo cumpla el papel de simbolización, representa una ruptura radical con una larguísima tradición en la historia del arte, y a la vez, es un cuestionamiento de la supremacía de lo racional, e incluso de lo espiritual. La idea de lo informe, a la que nos referiremos detalladamente al hablar de la figura de lo abyecto, tiene entre sus estrategias la horizontalización de lo humano, la decapitación. Lo acéfalo deja de ser una tragedia o una monstruosidad para ser otra posibilidad. En el caso de Bataille, Leiris, y Caillois, todos miembros del grupo Acéphale, la acefalía tal cual la refiere Kristeva, en *Visions capitales*, en el capítulo “Le visage et l’expérience des limites”, es una transmutación de lo humano. El hombre sin cabeza, sin conciencia, ni Dios es el reclamo de una libertad exorbitante.

aludido, y el símbolo de la espiritualidad, el asiento de la corona de la luz espiritual. Pero aquí será el rostro el que devenga la visión capital, como expresión soberana del alma. Para Kristeva¹¹⁴, la imagen de San Juan Bautista decapitado presta su figura a la figuración de lo invisible por excelencia, el pasaje. Desde esta óptica, la decapitación puede aludir al complejo de castración o a la muerte. La muerte funciona como el tránsito hacia otra vida, dentro de los parámetros de la civilización cristiana, pero también alude a una experiencia de martirio.

La *Cabeza de Medusa* (imagen 8) nos coloca frente a algo más angustiante que el monstruo muerto, nos coloca frente al monstruo muriendo, en el momento en que la espada ha cercenado la cabeza, y el caos comienza a dominar al monstruo. La agonía de la Medusa, más allá del revuelo de las serpientes, o de los chorros de sangre, se concentra en el grito, y el grito, tal como vimos en el papa de Bacon, encarna la angustia aplastante. El papa está apesadumado, su jaula se estrecha entorno suyo, sólo puede gritar mientras su ser se reduce a carne contorsionada. La Medusa de Caravaggio también está cercada, ha sido separada del cuerpo, y poco a poco el hálito vital la está abandonando, su grito es quizás el último esfuerzo antes de la afasia final. Es la angustia del ser que sabe que vive la experiencia de finitud en su máximo límite posible. Es la agonía. Es la muerte, el supremo abyecto.

En *Judith decapitando a Holofernes* (imagen 9) es el momento previo, el de la decapitación, en el que la joven, conteniendo su propio miedo (casi sería más apropiado hablar de pánico) está cercenando la cabeza. Nuevamente una instantánea, nuevamente el monstruo muriendo. El grito de Holofernes es el de la sorpresa o el estupor más que el de la angustia. Si es que son apenas segundos desde que la espada entró a su cuello. Es que la boca parece gritar, pero es más probable que esté intentando respirar, recuperar aire, sentir el flujo vital. En el momento de la pintura, vemos el paso del miedo a la sorpresa, y de allí al estupor, y anunciándose el pavor. Judith también está en el límite, también tiembla, pasa del miedo a la decisión y sigue en el pánico mientras acciona la espada. Ella es testigo del comienzo de la agonía de Holofernes, pero es que además es la causante de dicha agonía. Ella está sirviendo a la muerte, es la muerte en ese momento. Es heroína por partida doble, se impone sobre Holofernes y se impone sobre sí misma, sobre el terror que está propiciando. Dejemos a Caravaggio por un momento y vayamos hacia otra versión de este tema, la de Artemisia Gentileschi (imagen 10). Aquí el pánico es el de Holofernes. La heroína triunfa sobre Holofernes pero a la vez da rienda suelta a su furor. Ella es lo terrible encarnado, es el asesino más que la liberadora de su pueblo. En la Judith de Caravaggio hay deber a su pesar, en la de Artemisia, está el placer de la venganza. El de Caravaggio simbolizaría el complejo de castración, el miedo a lo femenino. El de Gentileschi podría aludir a la naturaleza devoradora, con lo que coincide con la interpretación en términos de castración, pero, y esto partiendo de su biografía, es la revancha simbólica de la mujer vejada. En ambos casos, el miedo, el terror.

Salomé con la cabeza de San Juan Bautista (imagen 11) y *David vencedor de Goliath* (imagen 12) nos presentan lo que sigue a la agonía, el trabajo bien hecho. El joven David o Salomé se preparan para la exhibición del trofeo. Han vencido al monstruo y nos ofrecen el monstruo muerto, su cabeza cortada. En los dos casos, la cabeza con el rostro del último gesto, el del cansancio del final de la agonía, el del abandono del ser, el del segundo en que comienza la descomposición física. Si los monstruos humanos están vencidos, y los asesinos parecen retornar del furor contenido de la ejecución, sobrevuela el gran monstruo, el invencible, la

¹¹⁴ Kristeva, J., *Visions capitales*, op. cit., capítulo “Décollations”.

muerte. Las cabezas seccionadas quedan como los despojos, los residuos, los desechos que la encarnan, que la representan. Esos restos son conmemoración de lo humano y triunfo de la muerte, el único triunfo absolutamente real.

David con la cabeza de Goliath (imagen 13) también nos muestra un héroe no heroico, un imposible cumplidor de su deber a pesar de sí mismo. Incluso hay compasión en el rostro del joven mirando a la cabeza del que fuera omnipotente gigante. Donde el terror se halla concentrado es en la cabeza de Goliath, que resulta ser un autorretrato del propio Caravaggio. Al igual que el Miguel Ángel que se pinta a sí mismo en la piel de Bartolomé en el *Juicio Final*, aquí el pintor pinta su propio tormento, la angustia existencial¹¹⁵. Caravaggio-Goliath gime, está atrapado, vive a un paso de ser capturado o de morir. Ha pasado del margen social a un límite existencial difícilmente superable. Podría verse como el rostro de la culpa, pero es primordialmente el rostro que habita en el pánico. El pintor ha logrado trascender su sufrimiento en la obra. La experiencia estética ha liberado, aunque fuere por un momento, al monstruo de su dolor, le ha permitido representarse muerto. Catarsis, transfiguración, transmutación, lo que sea. El arte ha vencido una vez más.

1-3-La estética del monstruo: del prodigio medieval a la belleza imperfecta del Barroco

Hemos hablado reiteradamente de monstruos: el monstruo interior del artista, el monstruo de la amenaza, el monstruo muerto... y es que el monstruo, tal como lo ha puesto en evidencia el cine de terror en el siglo XX¹¹⁶, va inseparablemente unido al complejo miedo-terror, es una de las representaciones más constantes de lo terrible, y ha gozado, goza, y gozará de una muy larga vida en el imaginario humano. El monstruo, ya sea real, ya sea producto de la fantasía, es límite encarnado, porque desafía la comprensión racional, porque quiebra la imagen especular que el hombre se hace de sí mismo, porque cuestiona el principio de identidad. Con el monstruo se hace evidente la existencia de un otro, incluso de un otro que puede ser interior al mismo hombre. El monstruo es una forma de otredad radical, pero no la suprema otredad. Por todo esto, repele, repugna, atemoriza, aterriza, angustia, atrae, fascina. Es imposible no querer huir de él, pero también es imposible hacerlo.

¹¹⁵ Helen Langdon, en *Caravaggio*. Barcelona, Edhasa, 2002, sitúa el autorretrato oculto dentro de una tradición en la que también se incluyen Giorgione o Tiziano. En el caso de Caravaggio esto es también plausible, pero el hecho de que el cuadro fuera pintado en su último año, cuando va de un lado a otro intentando no ser presa de la justicia, hace primar más la interpretación biográfica. Además el cuadro fue enviado al cardenal Borghese en un intento de lograr su protección. Caravaggio había declarado un año antes: *Todos mis pecados son mortales*. Por su parte, Julia Kristeva, en *Visions Capitales*, capítulo "Décollations", alude al sadomasoquismo, lo que remite a una estructura del inconsciente. Al margen de que también es plausible, vuelve a ser válido lo que acabamos de decir respecto al momento de la ejecución de la obra. Caravaggio no se está confrontando en ese momento principalmente con su sombra, sino con un posible final, un final que puede sorprenderlo en cualquier momento y de innumerables maneras. Eso es angustia.

¹¹⁶ Sobre este tema, J. A. Molina Foix ofrece, en *Horrorscope. Mitos básicos del cine de terror*. Madrid, Nostromo, 1974, un catálogo de gran parte de la producción cinematográfica occidental relacionada con los monstruos, clasificados en humanos, bestiales, partes anatómicas separadas del cuerpo, satánicos, y miscelánea.

El monstruo base era el real o físico, el ser humano deforme, el cual alteraba o abiertamente violaba las leyes de la naturaleza¹¹⁷. Según Georges Bataille, esa desviación es incongruente en tanto la misma naturaleza violaría sus leyes¹¹⁸. Esa incongruencia era esquivada planteando al monstruo humano como una señal divina – o demoníaca. Es interesante al respecto, la enunciación de causas realizada por Paré, en su tratado de medicina, hacia 1573: *La primera es la gloria de Dios. La segunda, su ira. La tercera, la gran cantidad de semen. La cuarta, la pequeña cantidad. La quinta, la imaginación. La sexta, el angostamiento o pequeñez de la matriz. La séptima, la postura indecente de la madre durante el embarazo. La octava, por caída o golpes recibidos por la madre en el vientre durante el embarazo. La novena, por enfermedades hereditarias o accidentales. La décima, por podredumbre o corrupción del semen. La undécima, por mezcla del semen. La duodécima, por artificio de los mendicantes. La decimotercera, por los demonios o diablos*¹¹⁹. La teratología moderna nace en ese pandemónium de causas empíricas y sobrenaturales. El monstruo físico entraba en el orden de las cosas, era tan parte del cosmos como cualquier otro ser de la creación. Era otro de los símbolos de una realidad establecida por Dios, englobaba *un sentido misterioso del testimonio del poder divino*¹²⁰. Lo que no significa que no provocara miedo o terror, pero era fácilmente exorcizable. O al menos lo parecía.

Claude Kappler ubica los relatos sobre monstruos en el contexto de la mentalidad medieval y de la información provista por la literatura de viajes desde los siglos V al XV, período durante el cual la representación del mundo se mantuvo estable. Los monstruos se hallaban en los confines del mapa del mundo de la época. Eran los habitantes por excelencia del límite. La idea de antípoda, esto es “mundo al revés”, establecía una situación de incomunicabilidad entre esos seres y “nosotros”. Los libros de viajes, como el de Mandeville o el de Aldrovandi, son relatos de “maravillas”, otro nombre que se le da al monstruo de las antípodas (imagen 14). Este relato del monstruo se nutre de los llamados “bestiarios”, descripción de los animales exóticos, y que combinaban, al igual que la clasificatoria de Paré, lo empírico con lo sobrenatural o fantástico. Kappler esboza una tipología del monstruo basada en características formales, como las carencias, los cambios en la relación entre sus órganos, las modificaciones de escala en relación a los conocidos, la sustitución de un elemento habitual por otro insólito, la mezcla de los reinos - animal, vegetal o mineral-, la mezcla o disociación de sexos, la hibridación de elementos anatómicos o minerales, incluyendo también los hombres salvajes o los monstruos destructores. El monstruo se define en relación con la norma, y la norma de ese momento era la del hombre europeo cristiano, creado a imagen y semejanza de Dios. No olvidemos las descripciones de Jean Delumeau sobre la omnipresencia del miedo, especialmente luego del impacto de la Peste Negra¹²¹.

¹¹⁷ Ambroise Paré, en su “Traité des monstres et prodiges”, en: *Oeuvres Complètes*, Tome III. Genève, Slatkine Reprints, 1970, diferencia entre monstruos, es decir aquellos que alteran las leyes naturales, como por ejemplo un niño que ha nacido con sólo un brazo o con dos cabezas; y los prodigios, aquellos que violan absolutamente las leyes naturales, como una mujer que da a luz una serpiente o un perro. Por su lado, Gilbert Lascault define al monstruo como *un ser que manifiesta una notable diferencia con la naturaleza, ordenada según las leyes regulares*, en: *Le monstre dans l'art occidental*. Paris, Klincksieck, 1973, p. 32.

¹¹⁸ Bataille, G., “Las desviaciones de la naturaleza”. *Documents*, n° 2, segundo año, 1930, pp. 79-83. El análisis de Bataille termina cuestionando la realidad del monstruo, ya que la norma para establecer la monstruosidad es la belleza ideal, ella misma una imagen compuesta y por lo tanto no natural. Cada forma individual, en tanto alejada del ideal, sería monstruosa.

¹¹⁹ Paré, A., *Oeuvres Complètes*, Tomo III, op. cit., p. 3. [La traducción es mía]

¹²⁰ Kappler, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal, 1986, capítulo 6: “La noción de monstruo”.

¹²¹ Delumeau, J., *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII)*. Una ciudad sitiada, op. cit., capítulo 3: “Tipología de los comportamientos colectivos en tiempos de peste”.

Este monstruo externo al mundo conocido era una forma de abyecto social, era lo que quedaba fuera del límite, y por lo tanto era amenazante y significaba una lógica natural absolutamente distinta del hombre dentro de las reglas de lo divino, del hombre alcanzado por la gracia de la redención. Los herejes o los no cristianos eran monstruos, pero de índole moral, habían rechazado la verdad revelada. Por lo tanto más monstruosos que monstruos.

También estaba el monstruo físico al que hemos aludido párrafos atrás. Este monstruo pertenecía al mundo conocido. No era propiamente abyecto. Todo dependía de dónde se situase la causa de su deformidad. Si no era percibida como diabólica, entonces era una señal de lo divino. En cualquier caso, jugaba un papel en la economía simbólica de la realidad. La serie de cuadros de Diego Velázquez, o de otros pintores de la época como Juan Carreño de Miranda, sobre los “bufones de corte” nos presenta algunos de estos personajes y su papel en la Corte de los Austrias (imagen 15). El prodigio servía como exaltación de lo perfecto. Los errores de la Naturaleza confirmaban la regla. Eran el recuerdo del pecado, la “oscuridad de la sociedad”, las “tinieblas vivientes”¹²². Valga el poema de Antonio de Solís *A un enano estevado*:

*Hoy, que en tu esteva y pequeñez estrecho
el vuelo de mi pluma vergonzosa
atiende (¡oh! Nadie) y dime si eres cosa
que dudo si te miro o te sospecho.*

*Si dejaste a tu padre satisfecho
de que acertó al hacerte un cosicosa,
tu madre sé que anduvo escrupulosa
de verse convencida en su mal hecho.*

*Pareces obra de la fantasía
cuando haces de tus piernas tu ventana
y entre la esteva tu cuerpecillo asomas.*

*Sin duda, al escribir tu forma humana
naturaleza erró la ortografía,
pues hizo un punto encima de dos comas¹²³.*

Los prodigios, siguiendo a Fernando Bouza, eran eslabones entre el mundo cortesano y el mundo natural. En cuanto excepciones, eran “aristócratas” al servicio del monarca de derecho divino, que era otra excepcionalidad. Víctor Hugo, indignado, hablaría de *la explotación de los desgraciados por los dichosos*¹²⁴. La risa del rey, provocada por lo torpe y lo feo, era el contrapeso a la majestad de su dignidad y a la melancolía del oficio real: *Quizá por estando entre sus deformes, simples, tronados, pero también ingeniosos y agudos “compañeros”, además de mostrarse grandes, prodigiosos y magnánimos, se sintiesen a la luz de sus tinieblas, un poco libres de su*

¹²² Para una profundización de este concepto se puede acudir a Bouza, F., *Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del Siglo de Oro. Magos, brujos y hechiceras en la España moderna*. Barcelona, De Bolsillo, 2005.

¹²³ Bouza, F., *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias*. Madrid, Temas de Hoy, 1991, p. 21.

¹²⁴ Bouza, F., *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias*, op. cit., p. 60. Víctor Hugo, en *El hombre que ríe*. Barcelona, Bruguera, 1975, p. 516, convertirá a uno de estos seres en el protagonista de un alegato formidable contra la explotación social: *Represento a la humanidad tal como sus dueños la han modelado. El hombre es un mutilado. Lo que me hicieron se lo hicieron al género humano. Le han deformado el derecho, la justicia, la verdad, la razón, la inteligencia como a mí los ojos, las narices y las orejas.*

*propia y pesada majestad*¹²⁵. Estos monstruos se aproximan a la esfera de lo grotesco. Carlos Reyero prefiere hablar de “belleza imperfecta”¹²⁶.

El arte prestará atención a este tipo de monstruos, y *Las meninas* (imagen 16) es uno de sus ejemplos más significativos, pero no menos importante será el papel jugado por el monstruo imaginario. El monstruo es central en la expresión estética de lo terrible en el arte medieval y luego en el Barroco, porque, como afirma Claude Kappler¹²⁷, es un medio de investigación del alma, un instrumento terapéutico. El universo instintivo sale a la luz para revelar su existencia, y el monstruo en cuanto lenguaje óptico es un espacio privilegiado de esa revelación. Para el arte occidental el monstruo funciona como expresión de lo rechazado, es un *exorcismo de sí y reestructuración del mundo*¹²⁸. Por lo tanto, lo ya dicho: revelación y transfiguración.

Gilbert Lascault¹²⁹ vincula la experiencia de lo monstruoso con el “impoder”, con el ingreso al terreno de lo no razonable. Ese “impoder” está estrechamente relacionado con lo informe, con la ruptura de la forma ideal. Con el surgimiento de un monstruo se pierde la conexión con la imagen y semejanza divina, se ha producido un *espejo quebrado de la imagen de Dios*¹³⁰. Si Guibert veía en el espejo la imagen de la muerte avanzando sobre su cuerpo, el fantasma del espejo del monstruo es la inhumanidad. Por todo ello, la experiencia estética del monstruo es una experiencia sobre los límites de lo humano¹³¹, que puede llevar a una exaltación de lo propiamente humano por contraste –las “tinieblas vivientes” de las que ya hablamos, las representadas por Velázquez y Carreño de Miranda-, a un cuestionamiento de los cánones de la humanidad –que es lo que propugna Bataille, en *Las desviaciones de la naturaleza*-, y, por qué no plantearlo, a una ampliación de la idea de lo humano –que es lo que suele subyacer en el abyecto político-social-. El monstruo imaginario es también aquí un espacio privilegiado de ese juego.

Para el barroco¹³², el monstruo es una alegoría de la inestabilidad de las categorías, es un espejo deformado de las categorías estables de lo humano definidas desde la estética clásica

¹²⁵ Bouza F., *Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del Siglo de Oro. Magos, brujos y hechiceras en la España moderna*, op. cit., p. 124.

¹²⁶ Reyero, C., *La belleza imperfecta. Discapitados en la vigilia del arte moderno*. Madrid, Siruela, 2005.

¹²⁷ Kappler, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, op. cit., capítulo 7: “Las funciones del monstruo en el alma humana”.

¹²⁸ Kappler, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, op. cit., capítulo 7: “Las funciones del monstruo en el alma humana”.

¹²⁹ Lascault, G., *Le monstre dans l'art occidental*. Paris, Klincksieck, 1973, quinta parte, capítulo 1: “Les marques de l'impouvoir”.

¹³⁰ Lascault, G., *Le monstre dans l'art occidental*, op. cit., p. 136, nota al pie de página.

¹³¹ Leslie Fiedler, realiza en *Freaks. Myths and images of the secret self*. New York, Doubleday, 1978, un análisis sobre cómo cada tipo de deformación o monstruosidad conecta con un miedo profundo de la humanidad. Así, por mencionar algunos casos, el enanismo va asociado a la pérdida de referencias espaciales, a la escala que sale del parámetro humano, de igual modo que el gigante, el cual además es relacionado con una fuerza sobrehumana; la obesidad extrema tiene que ver con la imagen de un cuerpo que crece indefinidamente y que parece devorar todo lo que se encuentra a su paso, indudable relación con la naturaleza primigenia al estilo de la representada en la Venus de Willendorf, mientras la extrema delgadez remite al cadáver, y por lo tanto a la muerte; el hombre salvaje conecta con la hipótesis del eslabón perdido y presenta la amenaza de la animalidad; el hermafrodita, pasando por alto la interpretación desde el mito, quiebra el esquema binario de los sexos y por lo tanto fractura la estabilidad en ese punto; los siameses suponen un desafío a la individualidad, poniendo en evidencia el límite del yo.

¹³² Que etimológicamente nos remonta a *barrueco*, es decir, “perla irregular”, lo que supone irregularidad, extravagancia, desigualdad.

El monstruo es una distopía, una distorsión en sí mismo, un atentado a la forma, una revelación de su precariedad, una evidencia del carácter alucinatorio de lo especular, la extrañeza que sugiere la condición de exiliado del hombre. En relación a esto, Severo Sarduy se pregunta: *Y, después de todo, el exilio geográfico físico, ¿no será un espejismo? El verdadero exilio ¿no será algo que está en nosotros desde siempre, desde la infancia, como una parte de nuestro ser que permanece oscura y de la que nos alejamos progresivamente, algo que, en nosotros mismos, es esa tierra que hay que dejar?*¹³³. Dicha experiencia de exilio tiene que ver con la mutación cosmológica de los siglos XVI y XVII. Sarduy alude a Blaise Pascal: */.../ donde no hay lugar o donde el lugar falta, allí precisamente se encuentra el sujeto*¹³⁴. En un universo en mutación, es lógico que el hombre vea en el monstruo la mutación de su propia identidad, la pérdida de la centralidad que le daba ser la imagen y semejanza de Dios¹³⁵. El sujeto creador, ya moderno, está gravitando sobre la nada, es un “artista de la crisis”¹³⁶.

Con lo monstruoso, hemos entrado al territorio de las categorías “oscuras”¹³⁷. Si en tanto parte de lo fantástico nos colocaba en la larga tradición de la literatura maravillosa, con lo feo y lo grotesco ya estamos en el tema de la “belleza imperfecta” o de “lo negativo de lo bello”, la contracara de ese mundo de reglas, proporciones y estabilidad. Ya estamos en las estéticas de la modernidad. Pero hay otra categoría “oscura”, la de lo demoníaco, anclada en el mundo medieval, que incluye lo monstruoso, que encarna en supremo grado lo terrible, y cuya disolución supone el triunfo de lo plenamente moderno y permite el despliegue de las categorías de lo sublime, lo siniestro y lo abyecto.

¹³³ Tal como lo transcribe Ángel Rodríguez Abad en “Abecedario para Severo”, en VVAA, *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*. Fundación Salamanca, 2005, p. 358.

¹³⁴ Sarduy, S., *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974, p. 57.

¹³⁵ Avanzada la secularización y el ateísmo práctico de la modernidad, la primacía de la definición de lo humano pasará de la teología a las ciencias físicas o a la antropología. Definirse como imagen o semejanza de algo que no existe o que es inaccesible en sí, es situarse en el territorio de la nada. Pero esto es un tema del siglo XX principalmente. Para el hombre del barroco, Dios sigue siendo una realidad viva, aunque su posición ante Él sea conflictiva, al menos hasta que el racionalismo lo reduzca a hipótesis a mediados del siglo XVII.

¹³⁶ La monstruosidad de la experiencia del sujeto creador moderno la plantea, en este sentido, Luis Peñalver Alhambra en su “Prólogo” a *Los monstruos de El Bosco*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.

¹³⁷ Peñalver Alhambra, L., *Los monstruos de El Bosco*, op. cit., “Prólogo”.

2-La desintegración moderna de lo demoníaco

2-1-La cuestión del mal y la aparición del diablo

Pocas épocas vivieron con tanta intensidad la realidad del demonio como el final de la Edad Media y los comienzos de la modernidad, como ese período que va desde la Peste Negra hasta el final de la Guerra de los Treinta Años, el último acto de las guerras de religiones europeas. La caza de brujas, la proliferación de tratados de demonología, la propaganda de católicos y protestantes acusando al otro bando de encarnarlo, son hechos puntuales que reflejan una sensibilidad, un estado de ánimo: el miedo por doquier, “una mentalidad de asedio”, tal cual la describe Jean Delumeau¹³⁸. *El Triunfo de la Muerte*, de Pieter Brueghel el Viejo (imagen 17), es bastante representativo de la sensación de caos y derrumbe del mundo que embargó a los europeos de esos tiempos. Como si se tratara de una inmensa bacanal de muerte y destrucción, la Cristiandad cayó atrapada en una espiral de Apocalipsis y milenarismo. El arte macabro alcanzó una de sus cotas más altas, sino la mayor, desde las *Danzas de la muerte* hasta las *Vanitas* barrocas. La peste fue la primera gran señal de un castigo colectivo, a lo que habría que sumar el declive de la autoridad religiosa, zarandeada por el cisma y luego por la herejía, y el vacío generado por una autoridad política cuestionada desde el interior de las elites e incapaz de garantizar por momentos bastante prolongados la seguridad de las poblaciones, con la consiguiente proliferación de saqueos, revueltas, motines, hambrunas, y una cohorte de vagabundos y miserables creciendo por doquier. Dios parecía inmensamente lejano y el diablo presente, demasiado presente, atrozmente presente. El frasco de tinta arrojado por Lutero a la pared era el de toda una sociedad.

El ascenso del satanismo es correlativo a la idea de un mal absoluto amenazando el universo. Si volvemos hacia la categoría de lo numinoso, encontramos el terror que emana de la misma divinidad, ese *mysterium tremendum*, que Rudolf Otto describe¹³⁹, ese anonadamiento de la criatura, ese estar a merced de los caprichos de un Dios absoluto, tal cual lo presentan tantas páginas del Antiguo Testamento. Tal como dijimos, con el progresivo desplazamiento de lo numinoso a lo santo para entender la divinidad, la terribilidad divina pasa a ser contrapesada por la figura de un Dios patriarcal instaurador de la Ley, una Ley que, al margen de lo estricta o dura que pueda ser, es un freno a la arbitrariedad, un freno que el mismo Dios se pone a cambio de la fidelidad del hombre al pacto. Estamos pensando, evidentemente en el judaísmo, pero la Atenea que establece el tribunal de la *polis* para acabar con la venganza de sangre reclamada por las Erinias, refleja el mismo proceso. Ni el Zeus Olímpico ni el Dios de Job son fuerzas demoleedoras sino monarcas absolutos. El temor de lo divino, que va asociado al escrupuloso respeto a las reglas del pacto, reemplaza al *mysterium tremendum*, aunque éste pueda subsistir en una forma de experiencia religiosa particular, o incluso como parte del culto, pero subordinado a la Ley. Otto se refiere, en este sentido, a la experiencia estética de las catedrales góticas, la de una religiosidad que expresa la magnificencia y el poder de Dios. Pero esa religiosidad no deja de pertenecer a un orden, a un cosmos, y un cosmos mediado por la redención.

La redención llevada a cabo por Jesucristo diluye aún más el terror de lo divino. La paradoja del Dios crucificado es el triunfo de la Trinidad, del Dios-Padre equilibrado por el

¹³⁸ Delumeau, J., *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, op. cit., “Introducción”.

¹³⁹ En *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, op. cit.

Dios Hijo y el Dios-Espíritu Santo, un Dios que fluye en sí mismo en el amor, y cuyo amor se expande a la creación. El alma del hombre, en tanto *Imago Dei*, vive en sí esa experiencia de la caridad¹⁴⁰. Continúa el temor de Dios, continúa la Ley, pero todo bajo la primacía del amor¹⁴¹. Dios mismo es definido como el sumo bien. En esa economía salvífica, el mal existe como negatividad, como una carencia, no tiene entidad propia. Esto por lo que toca a la teología oficial de la Iglesia Católica, imperante en Occidente hasta la modernidad. Pero la lógica teológica no garantiza del todo la tranquilidad de las almas, ya que el mal subsiste como problema. Aquí es donde entra en escena lo demoníaco.

Jeffrey B. Russell¹⁴² parte de la inmediatez de la experiencia del mal en el dolor. Ese ultraje a un ser sensible, esa primera experiencia de lo negativo, se despliega en una percepción más existencial hasta alcanzar el nivel de la universalidad. El mal es la nada, la violencia deliberada, la aniquilación¹⁴³. Evidentemente, el mal visto como amenaza se identifica con el terror. El diablo, o Satanás en el contexto de la cultura judeocristiana, *es la hipótesis, la apoteosis, la objetivación de una fuerza hostil o varias fuerzas hostiles percibidas como externas a nuestra conciencia*¹⁴⁴. Robert Muchembled, por su parte, lo resume como el *aspecto sombrío del ser*¹⁴⁵, con lo cual el diablo sería el arquetipo de la “sombra”¹⁴⁶. El proceso de la conformación del concepto del diablo atraviesa toda la historia humana desde el comienzo de los tiempos, y sostiene una relación dialéctica con la idea de divinidad imperante en cada momento. En Egipto el dios Set es en el que se halla una mayor presencia del elemento destructivo, frente al celestial Horus y el salvador Osiris, sin que la oposición llegue a conformar una dualidad estricta. Las culturas de la Mesopotamia antigua verán en Tiamat la encarnación del caos destructor, del cual surgen los demonios. En Persia se encuentra el primer diablo claramente definido, Arimán, que encarna el principio del mal absoluto. Si en Egipto y la Mesopotamia, lo demoníaco está incluido en lo numinoso, en la religión de Zaratustra, el mal es una entidad comparable al bien, y la lucha entre Ahura Mazda y Arimán es la lucha entre la luz y las tinieblas. Ese esquema de dualismo absoluto, más o menos matizado según las diferentes épocas, es el que sobrevive en el gnosticismo antiguo, el maniqueísmo, y el catarismo medieval. En dicho esquema, la naturaleza humana es el territorio de esa lucha, y el hombre encarna por fatalidad uno de los dos principios o puede contribuir a la liberación de las partículas de lo divino o luminoso desde la mística, la ascética o la *gnosis*.

En el mundo griego no hay un dios o ser al que se asigne la exclusividad del mal. Existen, claro está, figuras divinas relacionadas con lo oscuro o lo terrible, como las Erinias mencionadas varias veces en este trabajo. El desarrollo del dualismo alma-carne se inscribe bajo un estado de tensión permanente, sin identificar uno de los polos con el bien y el mal, aunque durante la época helenística, y por influencia de las doctrinas religiosas de Persia,

¹⁴⁰ En la “Divina Comedia”, de Dante Alighieri, en *Obras completas*. Tomo I. Barcelona, Aguilar, 2004, el acercamiento del alma hacia Dios implica un altísimo nivel de luminosidad, de calor celestial, mientras la profundidad del descenso al infierno va acompañada de un frío más y más contundente, hasta el frío abrasador que rodea a Lucifer. Las llamas del infierno son la metáfora de la tortura de las almas, mientras el frío es la del estado del alma sin caridad.

¹⁴¹ La Trinidad es uno de los temas centrales de la doctrina cristiana, cardinal en los debates teológicos de los siglos III a V. La fuente sobre la que hemos basado esta apretada síntesis es San Agustín, y su “De Trinitate”, en *Obras de San Agustín. Tomo V: Tratado de la Santísima Trinidad*. Madrid, BAC, 1956.

¹⁴² Russell, J.B., *El diablo. Percepciones del mal de la Antigüedad al cristianismo primitivo*. Barcelona, Laertes, 1995.

¹⁴³ Dice Russell en *El diablo. Percepciones del mal de la Antigüedad al cristianismo primitivo*, op. cit., p. 23: *destrucción sin sentido, absoluta. [...] tomar a todo ser y reducirlo a la nada.*

¹⁴⁴ Russell, J.B., *El diablo. Percepciones del mal de la Antigüedad al cristianismo primitivo*, op. cit., p. 34.

¹⁴⁵ Muchembled, R., *Historia del diablo*. Madrid, Cátedra, 2004, p. 12.

¹⁴⁶ En el sentido junguiano que hemos referido en capítulos anteriores.

concretamente del zoroastrismo, se tenderá a una identificación del cuerpo y la carne con el mal cósmico, claramente enunciada en la gnosis de la Alejandría del siglo I. En el neoplatonismo, la materia informe será asociada con el no-ser y el mal. Para el mundo judío, marcado por la figura del Dios colérico, la aparición de Satán tendrá que ver con los vínculos culturales establecidos durante el cautiverio de Babilonia y la posterior dominación persa. Según Russell¹⁴⁷, ese desplazamiento hacia el dualismo creará una tensión entre el monoteísmo explícito del Pentateuco, y los textos añadidos posteriormente a la Biblia durante los tiempos de Babilonia, donde se halla presente un dualismo implícito. Satán¹⁴⁸ aparece como un instigador, como el gran tentador. Por su parte, el desarrollo de la literatura apocalíptica acentuará, a través de la imagen de la lucha de potencias, el dualismo entre bien y mal.

El Nuevo Testamento ofrece el contraste entre la llegada del Hijo de Dios y la presencia inmediata del mal. Russell llega a afirmar que el diablo funciona, en apariencia, como un contraprinzipio de Jesucristo¹⁴⁹, aunque la prueba de las tentaciones y, luego, del poder de Cristo sobre los demonios, demuestra el carácter subordinado de ese poder, más como espíritu de negación que como potencia absoluta. El demonio instigador o poseedor de las almas o los cuerpos funciona claramente como un desfigurador del mundo y de la naturaleza del hombre. Lo afirma Enrico Castelli: *Lo demoníaco es ese no-ser que se manifiesta como agresión: lo desfigurado*¹⁵⁰. El dualismo que pueda subyacer ocasionalmente se ve negado por la idea de encarnación, que supone la redención de la carne, con lo que el dualismo cuerpo-alma del platonismo y sus epígonos, y que permite una explicación del mal a través de la materia, se ve desplazado, al menos en la teología oficial y la ascética, por una lucha dentro del alma del hombre¹⁵¹.

¹⁴⁷ Siempre en la obra ya citada, y que estamos tomando como base general de este despliegue histórico, al igual que las otras obras de Russell sobre el demonio: *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. Barcelona, Laertes, 1995; y *The Prince of Darkness*. New York, Cornell University Press, 1992. Otros autores consultados en relación a este tema son Georges Minois y su *Breve historia del diablo*. Madrid, Espasa, 2002; Simon Pieters y su *Diabolus. Las mil caras del diablo a lo largo de la historia*. Barcelona, Minotauro, 2006; Robert Muchembled y su *Historia del diablo*, citada recientemente; Daniel Defoe y su *Història del diable* Barcelona, Adesiara, 2007; Giovanni Papini y su *El diablo*. Buenos Aires, Emecé, 1959; y la recopilación de artículos dirigida por Carlos Arboleda Mora *Diablo y posesión diabólica*. Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2005; además de los tratados medievales de demonología que citaremos al hablar de la brujería.

¹⁴⁸ La literatura especializada en el tema distingue entre diablo, demonio, Satanás, Satán, Lucifer, Belcebú, y otras denominaciones aplicadas a lo demoníaco. Nosotros, salvo casos puntuales que lo requieran, utilizaremos las denominaciones indistintamente, ya que estamos hablando de la figura arquetípica en general, más que de uno de sus aspectos.

¹⁴⁹ Russell, J.B., *El diablo. Percepciones del mal de la Antigüedad al cristianismo primitivo*, op. cit., capítulo “El diablo en el Nuevo Testamento”.

¹⁵⁰ Castelli, E., *Le démoniaque Dans l'art. Sa signification philosophique*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1959, p. 12.

¹⁵¹ De todas formas, y por influencia de las categorías helenísticas, la tensión entre el dualismo cuerpo-alma y el encarnacionismo se halla presente en casi toda la teología medieval hasta el Renacimiento. Curiosamente, en la pastoral y en la cotidianidad del mundo cristiano, el dualismo mantendrá una presencia mucho más permanente. La vivencia del combate entre la luz y la oscuridad, a pesar de todo lo que dijera la teología oficial, vive la experiencia del mal –y por lo tanto del demonio- no tanto como negatividad, sino como presencia efectiva e innegable. Incluso textos científicos, como el *Tratado de monstruos y prodigios*, de Ambroise Paré (al que hemos aludido en el capítulo anterior de esta tesis), ya en el siglo XVI, incluye entre las causas del nacimiento de seres monstruosos a los demonios o diablos. Obras como *Història del diable*, de Daniel Defoe, siglo y medio posterior a Paré, refleja la continuidad de esta experiencia vivencial del diablo como soberano de las tinieblas incluso en los límites de la modernidad, y en el contexto de la lucha ideológica entre católicos y protestantes.

La teología ortodoxa oriental prestará menor atención al diablo, tal como queda de manifiesto de manera radical en la obra del Pseudo-Dionisio Areopagita, que desarrolla un análisis pormenorizado de las jerarquías angélicas, sin encarar al mismo tiempo el de las jerarquías diabólicas¹⁵². Para el Pseudo-Dionisio, el mal se define como ausencia, deficiencia, debilidad, desproporción, irracionalidad, imperfección, impotencia, desorden, esterilidad, incongruencia, oscuridad, pura constelación negativa sin esencia ni existencia. Si el acercamiento a lo divino se realiza desplegando una “teología negativa”, que pone el acento en lo limitado de la razón humana para llegar a comprenderlo y, por lo tanto, el carácter insuficiente de cualquier categoría para abordarlo; intentar describir lo demoníaco es absurdo habida cuenta de su inexistencia. Otros teólogos bizantinos, como Miguel Psellos, intentarán una aproximación al diablo, e incluso una clasificación de los grupos de demonios¹⁵³. Las herejías dualistas, como los bogomilos –antecedentes del catarismo del Sur de Francia del siglo XI- harán del diablo el dios de las tinieblas. La figura de Satanael será asociada a la creación del mundo material (en la línea del demiurgo de los gnósticos de la Antigüedad). Esa sensación de un mundo absolutamente alienado implica una distorsión del desprecio del mundo de los primeros cristianos y de los místicos del desierto. Tanto la teología oficial occidental hasta el siglo XII, como las herejías dualistas, serán deudoras de estos planteos del mundo bizantino.

En el terreno de la religión popular, la definición teológica de lo demoníaco se subordina a la creencia en espíritus amenazantes, fantasmas o demonios¹⁵⁴, de larga duración en el mundo rural, donde la presencia efectiva de la Iglesia es bastante reducida e intermitente. Curiosamente, en la religiosidad popular, coexiste el diablo espantoso y amenazante, la encarnación de lo maligno, con la imagen de un diablo ridículo e impotente, más cercano al prototipo del idiota del pueblo que al de la serpiente llena de astucia. Lo grotesco viene a funcionar como contrapeso de esa sublimidad del mal, que es lo demoníaco. En este contexto de religiosidad popular, es donde se entienden las teorías de Margaret Murray

¹⁵² Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*. Madrid, BAC, 1990.

¹⁵³ Las clasificaciones de demonios proliferan en la literatura demonológica. Simon Pieters sintetiza las más significativas en el capítulo “Los demonios en el cristianismo”, de *Diabolus. Las mil caras del diablo a lo largo de la historia*. Los grupos clasificatorios se estructuran en dos grandes ejes, el de las funciones cumplidas por los demonios, es decir el vicio dominante que cada uno de ellos impulsa, así por ejemplo, Satán sería el de la cólera, Lucifer, el del orgullo, Leviatán, el de la envidia, Mammón, el de la avaricia, Asmodeo, el de la lujuria, Belcebú, el de la gula, y Belfegor, el de la pereza; y el de los demonios según el espacio donde ejercen su labor tentadora, y por lo tanto, terrestres, ígneos, aéreos, acuáticos, subterráneos, tenebrosos.

¹⁵⁴ Demonio viene del griego *daimon*, que puede traducirse como “genio” o “espíritu”. En su utilización más intelectual en el mundo antiguo, el famoso *daimon* socrático, podría verse como una prefiguración de la conciencia. En su utilización más popular se acerca a la idea de “poder” de las llamadas religiones animistas, donde los espíritus coexisten con los humanos. La misma operación intelectual del cristianismo patristico de identificar dioses paganos con demonios será repetida, tanto en la conquista de América, al identificar los “espíritus” del mundo indígena con lo demoníaco, como en la evangelización africana, al hacer lo mismo con los poderes yoruba, por mencionar dos ejemplos. En el mundo islámico corresponde a los *jinn*, los demonios de los beduinos. El *dybbuk* del folklore judío en parte se acerca al *daimon*, pero en apariencia, porque alude a un espíritu maligno que se reencarna poseyendo el alma de una persona viva. Aquí entramos a la temática de la posesión. Algunos autores proponen diferenciar entre “demoníaco”– aplicable a estos casos- de “demoníaco”– donde subyace el concepto y la imagen cristianas del diablo. La diferenciación es pertinente, sin lugar a dudas. Giovanni Papini, por su parte, utiliza “diabología” para referirse al estudio del diablo, y “demonología” al de sus servidores infernales y terrestres, en *El diablo*, capítulo “Necesidad de conocer al diablo”. La diferenciación de Papini, que se incluye dentro de la categoría de lo demoníaco, siguiendo la distinción anterior, permitiría hablar de lo diabólico en sí y en sus aspectos específicos, a través de sus agentes.

sobre la religión del “Dios cornudo”¹⁵⁵, y que explican la brujería como supervivencia de cultos paganos. No hay tanto un diablo entendido como equiparable a la única figura de Dios, salvo en la interpretación de Murray, en la cual es un dios pagano, sino demonios que afectan la vida cotidiana del hombre. Hay una imagen de lo demoníaco, frecuentemente asociado con animales como la serpiente, el dragón, el macho cabrío, o el perro; que suele aparecer con forma humana, pudiendo cambiar de aspecto según sus fines; que es indudablemente monstruoso o deforme; de negro, o también pudiendo presentarse verde o rojo; que aparece en diferentes sitios y momentos del día, prefiriendo generalmente las tinieblas o los lugares escondidos o alejados; que se siente atraído por los hombres viciosos y pecadores. El demonio de la religión popular, que luego será asumido por la teología oficial —o cuasi-oficial— necesita para sus fechorías de aliados, como el Anticristo, los herejes, las brujas o los judíos. La idea de “pacto” es la que materializa la unión del diablo con sus aliados humanos.

A partir del siglo IX, en la Cristiandad occidental, el número de representaciones del diablo va en aumento, paralelamente a la popularización de la vida de los santos. Russell¹⁵⁶ alude a tres tipos de representaciones: entre el siglo IX y el XI el de un diablo humanoide, paralelamente a esta, la segunda forma, la de la figura contrahecha del diablillo, y la tercera forma de representación, la del diablo monstruoso, a partir del siglo XI. La teología oficial continúa negando la realidad esencial del mal, al mismo tiempo que la escolástica sistematiza la clasificatoria y la casuística relacionada con el fantasma diabólico¹⁵⁷. La necesidad de hacer frente al desafío lanzado por las herejías dualistas, y a la vez fundamentar la pastoral, explica el peso de los argumentos en relación al mal y a lo diabólico.

La literatura visionaria¹⁵⁸, por su parte, refleja también esa creciente fascinación por lo diabólico, y aquí es donde el nivel de representación alcanza diferentes niveles de intensidad y de presentación del monstruo por excelencia. El demonio dantesco puede servir como paradigma de esa representación monstruosa:

*Cual me quedé de frío y sin aliento,
no preguntes, lector, ni yo lo escribo,
ni lo puede expresar ningún acento.
No me moría ni seguía vivo:
piensa por tí, si es que eres ingenioso,
cuál fui para ambas cosas negativo.
El César del imperio doloroso
de medio cuerpo arriba se mostraba;
y más me comparaba yo a un coloso
que un gigante a sus brazos comparaba:*

¹⁵⁵ Murray, M., *El Dios de los brujos*. México, FCE, 2008, capítulo 1; y también *El culto de la brujería en Europa Occidental*. Barcelona, Labor, 1978, capítulos 1 y 2.

¹⁵⁶ Russell, J.B., *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, op. cit., capítulo “Lucifer en el arte y la literatura medievales tempranos”.

¹⁵⁷ Una revisión de estos debates y posiciones intelectuales en los estudios de Jaime Barrera, Christian Schäfer y Gonzalo Soto para la edición del *Tratado sobre la caída del demonio*, de San Anselmo de Canterbury. Bogotá, Universidad de los Andes, 2005.

¹⁵⁸ La literatura visionaria, junto a las vidas de los santos (que suelen incluir visiones), son las fuentes principales de la iconografía de lo demoníaco. Podríamos sumar los tratados de demonología, abundantísimos luego de la Peste Negra, pero funcionan como compendio o resumen de fuentes más que como fuentes originales, si hablamos del demonio en sí. De todas maneras, en lo que atañe a la brujería, son la fuente primordial.

*calcula cómo el todo ser debía
 que con tamaña parte concordaba.
 Si fue bello cual feo se veía
 y contra su hacedor alzó la ceja,
 sin duda es él quien todo luto cría.
 Allí mi mente se quedó perpleja,
 Pues tenía tres caras en la testa.
 Una delante, y ésa era bermeja;
 Las otras dos uníanse con ésta
 por cima de una y otra paletilla
 y se juntaban en la misma cresta:
 la diestra era entre blanca y amarilla;
 la siniestra, del tinte que declara
 el que del Nilo se tostó a la orilla.
 Dos grandes alas bajo cada cara,
 que a tamaño pájaro convenían
 -tales velas jamás un barco izara-,
 E murciélago eran; carecían
 de plumas, y a la vez aleteaban
 de modo que tres vientos producían
 que el agua del Cocito congelaban;
 de seis ojos sus lágrimas brotando,
 con su sangrienta baba se mezclaban¹⁵⁹.*

2-2-El infierno y lo informe

La *Divina Comedia* nos coloca de lleno en el territorio donde la potencia del diablo parece ser ilimitada, donde es soberano absoluto, el infierno. Georges Minois afirma que *el infierno es el espejo de nuestra vergüenza, de nuestros remordimientos, del mal extendido por doquier. El infierno se nos pega a la piel como túnica indestructible, como piel de camaleón, adaptando los colores de la angustia de nuestro tiempo*¹⁶⁰. [...] *Es situación de sufrimiento que un ser tiene que soportar como consecuencia de un mal moral del que se ha hecho culpable*¹⁶¹. La idea de infierno es prácticamente universal, una de las claves para comprender la visión del hombre, del mundo y del universo moral de cualquier cultura¹⁶². La visión medieval del infierno se halla sometida, al igual que la figura del diablo, a la tensión entre la elaboración teológica y la vivencia popular. La pastoral de la Iglesia funciona como una correa de transmisión entre ambas visiones, llevando a cabo una trivialización del discurso de teólogos y monjes, puesta al servicio de una “pastoral del miedo” orientada a la conversión de las almas.

El infierno va unido al terror, y en su máxima expresión, porque es el terror de la condenación eterna, como lo expresa de manera harto elocuente San Bernardo de Claraval: *Yo tengo miedo de la gehenna, yo tengo miedo del rostro del juez al que temen también las potencias angélicas. Tiemblo ante el pensamiento de la cólera del Todopoderoso, de la ira dibujada en su rostro, del clamor del mundo derrumbándose, de la conflagración de los elementos, de la horrible tempestad, de la voz del arcángel y de su palabra terrorífica. Tiemblo pensando en los dientes de la bestia infernal, en la sima del*

¹⁵⁹ Alighieri, D., “Divina Comedia”, op. cit., pp. 372-373.

¹⁶⁰ Minois, G., *Historia de los infiernos*. Barcelona, Paidós, 1995, p. 16.

¹⁶¹ Minois, G., *Historia de los infiernos*, op. cit., p. 19.

¹⁶² La obra de Minois sobre el infierno da cuenta de la representación del mismo por parte de diferentes civilizaciones. Al margen de lo apasionante del tema, sólo nos concentraremos en lo que tiene que ver con el cristianismo medieval y el de los comienzos del mundo moderno.

infierno, en los leones que rugen al precipitarse sobre su presa. Me horroriza el gusano roedor, el fuego devorador, el humo, el vapor, el azufre y el rugir de la tempestad; me horrorizan las tinieblas exteriores. /.../ ¡Oh, región de rigor y de sufrimiento, región espantosa, región de donde hay que huir, región del olvido, tierra de aflicción y de miseria en la que sólo reina el desorden, donde no habita más que el horror eterno! ¡Lugar donde se muere, donde no hay más que fuego ardiendo, fuego penetrante, remordimiento sin fin, olor fétido e intolerable, martillos que golpean, espesas tinieblas, una mezcla confusa de pecadores, un amasijo de cadenas y horribles cabezas de demonios¹⁶³.

Cuatro siglos después, Santa Teresa de Ávila también nos coloca frente al infierno, pero la visión se ha interiorizado en detrimento del espectáculo de los suplicios por fuera del alma: *Parecíame la entrada a manera de un callejón muy largo y estrecho, a manera de horno muy bajo y oscuro y angosto; el suelo me pareció de un agua como lodo muy sucio y de pestilencia olor y muchas sabandijas malas en él; a el cabo estaba una concavidad metida en una pared, a manera de una alacena, adonde me vi meter en mucho estrecho. Todo esto era deleitoso a la vista en comparación de lo que allí sentí. /.../ sentí un fuego en el alma, que yo no puedo entender cómo poder decir de la manera que es. Los dolores corporales tan incomfortables que, con haverlos pasado en esta vida gravísimos y, según dicen los médicos, los mayores que pueden acá pasar (porque fue encogerse todos los nervios cuando me tullí, sin otros muchos de otras maneras que he tenido y aun algunos, como he dicho, causados del demonio), no es todo nada en comparación de lo que allí sentí y ver que habían de ser sin fin y sin jamás cesar. Esto no es, pues, nada en comparación de el agonizar de el alma: un apretamiento, un abogamiento, una aflección tan sensible y con tan desesperado y afligido descontento que yo no sé cómo lo encarecer. Porque decir que es un estarse siempre arrancado el alma, es poco, porque aun parece que otro os acaba la vida; mas aquí el alma mesma es la que se despedaza. El caso es que yo no sé como encarezca aquel fuego interior y aquel desesperamiento sobre tan gravísimos tormentos y dolores. No vía yo quien me los daba, mas sentíame quemar y desmenuzarse, a lo que me parece, y digo que aquel fuego y desesperación interior es lo peor. /.../ Estando en tan pestilencial lugar tan sin poder esperar consuelo, no hay sentarse ni echarse ni hay lugar, aunque me pusieron en éste como agujero hecho en la pared; porque estas paredes que son espantosas a la vista, aprietan ellas mismas y todo aboga. No hay luz, sino todo tinieblas oscurísimas. Yo no entiendo cómo puede ser esto que, con no haver luz, lo que a la vista ha de dar pena todo se ve¹⁶⁴.* El terror se manifiesta como angustia, ya no es necesario el espectáculo de los suplicios de las otras almas, el furor de los elementos infernales atacando al alma, ahora es el mismo estremecimiento del alma, su angostamiento, su despedazamiento. Cuatro siglos, y a pesar del desplazamiento de lo objetivo a lo subjetivo, se mantiene el terror, la experiencia de una aniquilación persistente, continuada e interminable.

El paso del tormento exterior al interior anuncia a la vez el paso de lo demoníaco a lo sublime. Ese terror absoluto y eterno es el equivalente espacial- corporal, si se quiere ver así- del que representa el demonio, en tanto encarnación del mal, señor de la oscuridad, ángel caído, gran tentador del hombre. Tanto el infierno como el demonio se hallan en el centro de la figura de lo demoníaco. El infierno como el lugar de la amenaza aniquiladora permanente que no llega a consumarse definitivamente, el territorio de una tensión sin tregua, el lugar donde el miedo, el terror, el horror, la angustia se convierten en estados permanentes, donde la racionalidad vive la experiencia de su absoluta inutilidad, y donde sólo queda la visión del espanto eterno. El imperio del mal radical sin ningún tipo de paliativos, la pura sombra en su aspecto más brutal, el habitar entre el tormento y la nada, el límite reducido a su negatividad sin posibilidad de trascendencia. Y el diablo como la fuerza centrípeta que atrae de manera irresistible hacia esa nada, hacia esa devastación, hacia esa

¹⁶³ Minois, G., *Historia de los infiernos*, op. cit., p. 199.

¹⁶⁴ Minois, G., *Historia de los infiernos*, op. cit., pp. 284-285.

aniquilación, encarnación del mal activo del cual el infierno es culminación. Frente a ambos, la gran pregunta del límite de lo representable, de hasta dónde puede darse forma a lo informe, de hasta dónde la razón puede ir más allá de su inutilidad y convertir el miedo, el espanto, el terror, el horror, la angustia, en algo a lo cual mirar frente a frente para revalidar el límite como posibilidad, como afirmación de la libertad del hombre que puede rechazar esa nada, que puede ir más allá del tormento. Este tema de la representación de lo demoníaco nos sitúa, nuevamente, en la experiencia estética.

Páginas atrás, hemos hablado del carácter “desfigurador” del demonio. En este sentido, la imbricación entre lo teológico y lo estético es indudable. En un primer momento, tenemos la cuestión de la representación de lo divino. Luego, de qué forma, si es posible, ha de llevarse a cabo dicha representación. La representación de lo demoníaco está estrechamente vinculada a la de lo divino. Frente a la iconoclasia extrema del Antiguo Testamento¹⁶⁵, la encarnación del Hijo de Dios permite la redención de la materia y deja las puertas abiertas para la representación icónica de lo divino. El hombre ha sido hecho a imagen y semejanza de Dios, una semejanza quebrada por el pecado, aunque la imagen perdure aunque dañada, y la redención hace posible la restauración de esa imagen dañada. Toda la realidad es un símbolo de Dios, en tanto su obra, su criatura. La contemplación del mundo deviene una manera de contemplación de lo divino. La mística franciscana, que celebra en el sol, la luna y las criaturas a Dios, es una de las manifestaciones más claras de esta lógica creacionista-encarnacionista. Cualquier representación del mundo alude a lo divino, por tanto, y la representación de lo divino funciona como ayuda a los sentidos para alcanzar las verdades de la fe, pero no deja de ser representación¹⁶⁶. San Bernardo propiciará la representación ascética como una manera de evitar distracciones en la práctica cotidiana, a la vez que Cluny antes había puesto el acento en la magnificencia como una manera de traducir la grandeza divina en imágenes y en la arquitectura. El Renacimiento realizará algunas de las representaciones más potentes de lo divino, como en *La creación de Adán*, o el *Juicio Final*, en línea con el humanismo de la época. La Iglesia Católica llevará a cabo, tras el Concilio de Trento y como reacción a la iconoclasia protestante, un ambicioso programa iconográfico que hará del Barroco quizás el último gran momento del arte religioso europeo.

Esta representación de lo divino hasta el siglo XVIII se halla subordinada a la ética de la “obra bella”, propugnada por Santo Tomás de Aquino, realista y simbolista a la vez, y que exalta la bondad y la belleza del mundo como reflejo de las divinas. Si Dios es el sumo bien, su representación debe ser la de la suma belleza o prácticamente imposible por la insuficiencia de cualquier imagen para representarlo¹⁶⁷. Por contrapartida, lo demoníaco, en cuanto contracara de lo divino, está obligado a acudir a categorías “oscuras” de representación, es desfigurador, alude a la imagen desfigurada por el pecado. Si se parte del carácter engañoso del demonio y de su poder alucinatorio, también podría representarse con las categorías de lo bello, pero no sería una representación adecuada en el paradigma de

¹⁶⁵ En el “Éxodo”, *Sagrada Biblia*, op. cit., p. 75: *No tendrás otro Dios que a mí. No te harás esculturas ni imagen alguna de lo que hay en lo alto de los cielos, ni de lo que hay abajo sobre la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni las servirás.* La prohibición del Sinaí es extrema en cuanto prohíbe la representación de Yahvé pero también la adoración de cualquier imagen, la idolatría.

¹⁶⁶ Esta cuestión fue la que desencadenó la querrela de los íconos en el mundo bizantino, entre los años 730 y 843.

¹⁶⁷ Esto si nos situamos en una “teología negativa” de lo inefable, inaprensible, intraducible, como la de Meister Eckhart y gran parte de la tradición mística. La imagen de lo divino de esta línea teológica casa mejor con la pintura abstracta que con la figurativa, pero se aleja de la pastoral de la imagen, prácticamente oficial en la Iglesia Católica desde Trento.

la unión de lo bello y lo bueno, salvo que se quisiera representar la falsedad de una tentación, con lo cual la máscara debe ser puesta en evidencia¹⁶⁸. La representación de lo demoníaco hasta la modernidad debe dejar en evidencia el carácter informe, la monstruosidad, el quiebre de cualquier categoría de orden, debe ser subversiva para la vista, y más aún, repulsiva porque encarna todo lo que el hombre debe alejar de sí. Castelli es claro en este sentido: *Es justamente el “definitivo inconsistente”, es decir lo monstruoso, aquello que aparece sin que se pueda percibir el origen de su aparición y cuál sea el fin de su aparición; una cosa sin naturaleza propia, ya que en el momento de intentar asirla, su naturaleza se transforma en una cosa y luego en otra, y así en lo sucesivo hasta el infinito, una cosa que no se puede situar, ni ella misma situarse, y menos aún reposar*¹⁶⁹. Esto es lo que denomina “horrible indefinido”, *aquello que no tiene naturaleza, que es (y esto es lo peor) definitivamente desnaturalizado*¹⁷⁰. En lo demoníaco hay un principio de desagregación del ser, una pérdida de consistencia que lo deja en lo nauseabundo.

El panel derecho interior del Retablo de Isenheim, el de *Las tentaciones de San Antonio*, de Matthias Grünewald (imagen 18), es ilustrativo de lo que venimos diciendo. El santo está siendo asediado por las fuerzas del mal, por un aquelarre de figuras monstruosas, cuyas formas rompen las fronteras entre los diversos reinos zoológicos, cuyos cuerpos no reflejan ninguna ley de orden o proporción clásica, salvo la de lo aparentemente aleatorio. Esos seres son expresión del horror metafísico, encarnan una realidad de pesadilla, a la vez que los propios demonios interiores del asceta, con lo cual, tal como veremos en un momento, prefiguran lo siniestro. Lo fantástico es más fantasmático que nunca, los demonios del panel son tan monstruosos como realidad que para ser soportables deben ser alucinatorios, y en cuanto tales se entiende la quiebra de cualquier categoría racional para hablar de los seres. El reconocimiento, o la atribución, del carácter alucinatorio es una liberación del horror metafísico, de la real existencia de estos seres, de la realidad del mal absoluto, pero a la vez es la confirmación del terror que la propia imaginación desordenada del hombre provoca, de esos monstruos que surgen del sueño de la razón, es la revelación de la sombra. La vivencia del hombre confrontado con su sombra es la de la escisión, la de la lucha entre el bien y el mal, la de la experiencia de la expulsión del paraíso, la del extrañamiento frente a lo divino. San Antonio vive el pánico de una extrañeza macabra, de un terror que cubre todo, incluso el paisaje. El sol del cuadro se halla desdibujado, parece un bólido de fuego que atraviesa ruinas y naturaleza inhóspita. Abajo, el pandemónium de cuerpos y objetos jalando al santo. El mismo Antonio perdido en la confusión, apretado, angostado, amenazado por lo desconocido. La deformación de los cuerpos, el exceso de formas, alude al pecado de lo sensible, atrapado en una proliferación sin control ni medida. Y ese capricho de las formas nos conduce a un territorio sin ley, el del caos. Si el capricho formal nos llevara a la relajación de la tensión podríamos hablar de grotesco, pero la sobretensión, la falta de aire, el agobio de la experiencia, nos confirma que estamos frente a lo horrible, al terror monstruoso, a lo demoníaco. Aquí descrito, aquello que Enrico Castelli considera sus características centrales: lo fantástico, la escisión, lo oculto, la seducción de lo horrible, el capricho, y la náusea.

¹⁶⁸ Si salimos del paradigma de lo divino como bello y bueno es posible una representación “bella” de lo demoníaco, como sería posible una representación “fea” de lo divino. En la modernidad, la reivindicación de Caín, Prometeo, Satanás, y tantas otras figuras de la revuelta, hace comprensible el deseo de representar la belleza del demonio, que prefigura la del hombre, como es el caso de William Blake o Mikhail Vrubel. Para el mundo moderno, el demonio es fascinante en tanto personaje fáustico.

¹⁶⁹ Castelli, E., *Le démoniaque dans l’art. Sa signification philosophique*, op. cit., p. 12. [La traducción es mía]

¹⁷⁰ Castelli, E., *Le démoniaque dans l’art. Sa signification philosophique*, op. cit., p. 12.

Muy cercana a la obra de Grünewald, no sólo cronológicamente, encontramos la de Hieronimus Bosch. El Bosco es otro “pintor de los infiernos”, una referencia fundamental de la experiencia visionaria de lo demoníaco. Luis Peñalver Alhambra define a la experiencia visionaria como *el poder de distanciamiento con respecto a lo dado que nos solicita hacia lo posible, pero no hacia cualquier posible sino hacia la alteridad o posibilidad radical*¹⁷¹. En este caso esa alteridad es la del mal triunfante, la de un universo sin Dios ni escapatoria. El monstruo, que juega un papel cardinal en la estética del Bosco, funciona como anticipación del infierno, es una “máscara del vacío”, siguiendo a Peñalver Alhambra, *una forma de revestir imaginariamente lo que no tiene forma alguna y que sólo puede ser sugerido, indicado o aludido indirecta, oblicuamente. /.../ Los monstruos del Bosco, nacidos del poder divergente de la fantasía, son siempre criaturas transitivas, fluidas, metamórficas y por tanto inestables, en consecuencia irreconocibles para nuestra razón estructuradora y estabilizadora: nunca del todo humanos ni del todo animales o vegetales, con frecuencia –pese a constituir todos orgánicos extraordinariamente vivos- inacabados o incompletos, son el fruto de la insoportable tensión expresiva, el revestimiento sensible y quebrado de los vacíos o discontinuidades esenciales que constituyen la inefabilidad de la existencia /.../ Eso que conocemos como “la realidad” deviene así espejismo teatral, apenas un sueño o una ilusión, y la mayor ilusión es aquella que nos hacemos sobre nosotros mismos: la del propio yo, reducido a escombros por este pintor de máscaras y tramoyas diabólicas*¹⁷². Esa experiencia de la aniquilación del yo es la de la nada, la de la inexistencia absoluta, la de la pérdida total de esencia y la reducción del hombre a su tormento.

El Apocalipsis de *El Triunfo de la Muerte*, de Brueghel, se transforma en el aquellarre bosquiano de las almas atormentadas en el panel central y en el postigo derecho del tríptico *El Juicio Final* (imagen 19). Aquí es algo peor que la muerte lo que impera: la condenación eterna, la imposible resurrección de la carne, el vagar de las almas que han renunciado a la gracia en beneficio de sí mismas y que ahora deberán girar eternamente en el círculo solipsista de su castigo. La luz que llega del Cristo triunfante no alcanza a los cuerpos de los condenados, contorsionados, atravesados por todo tipo de estacas y filos, sometidos a tormentos inenarrables. Para nada resurrección de la carne, la carne mancillada por sí misma, por el mundo que ha elegido. Y los seres monstruosos que funcionan como recordatorio de la violación del orden y anuncio del triunfo absoluto de lo informe. En este punto la idea de lo informe es prácticamente inaccesible. ¿Cómo representar el caos, la imposibilidad de cualquier categoría, eso que hemos llamado inutilidad de la razón, la abolición de cualquier lógica más allá de la de la aniquilación? La experiencia estética, la mano del artista, se vale de esos cuerpos liberados de la gravedad y sometidos a la densidad de sus penas, pero que no dejan de ser cuerpos humanos - es decir forma-, a la vez que los coloca entremezclados en un universo de formas híbridas, de monstruosidades, que suponen el límite de la representación y también la habilidad de la imaginación creadora para expresar el horror. Las formas que evocan lo informe. Volviendo a Peñalver Alhambra: *El universo que refleja el Bosco en sus espejos saturninos es este universo de lo imperdurable, este mundo que parece haber nacido de la cópula del fuego y la imaginación de un genio maligno, de un pacto del demonio con la muerte, cuyo secreto sólo puede adivinar la mirada nocturna del artista*¹⁷³.

Otro de sus infiernos es el del panel derecho del tríptico *El carro de benu* (imagen 20). Si en el panel central, Bosch despliega la juerga de los pecados humanos, el desfile triunfal de los pecados capitales incluyendo a todos los estamentos de la sociedad, el panel derecho ya nos

¹⁷¹ Peñalver Alhambra, L., *Los monstruos de El Bosco*, op. cit., p. 27.

¹⁷² Peñalver Alhambra, L., *Los monstruos de El Bosco*, op. cit., p. 282.

¹⁷³ Peñalver Alhambra, L., *Los monstruos de El Bosco*, op. cit., p. 332.

muestra las almas arrastradas por los monstruos, hasta el punto de ser una antesala de lo que hemos visto en el *Juicio Final* y de lo que veremos en el *Infierno del Jardín de las delicias* (imagen 21). Tenemos el fuego de la devastación, la torre inacabada, los monstruos-demonios, las almas en la inmensa desnudez de su condena. Hay estupor, miedo en crescendo, el límite del pánico: *La visión de una noche que avanza irrefrenable, irrechazable entre las ruinas del mundo diurno*¹⁷⁴.

El panel derecho de *El jardín de las delicias* sigue el mismo esquema, pero ahora son las delicias de la carne seguidas del espectáculo del tormento, el del deseo atrapado en su propia tortura, el de la desfiguración del placer, el del cuerpo que no vive la aniquilación del deseo sino su apropiación monstruosa en un universo donde no hay descanso para la carne y donde el placer es inexistente. Deseo sin placer, el círculo cerrado donde las delicias destilan veneno y los monstruos toman el lugar de los cuerpos deseados, donde la alucinación de los placeres deviene la pesadilla de los sentidos. Si la música de las esferas es el premio concedido al alma que ha trascendido los límites de lo humano, aquí el “infierno musical” es el ruido eterno, la imposibilidad de armonía, el gemido de los cuerpos y el aullido de las almas. Independientemente de si sea o no un autorretrato del Bosco, el monstruo central, el llamado “hombre-árbol” queda como una de las representaciones más potentes del hombre vaciado por sus monstruos interiores y reducido a un esqueleto vegetal y seco de sus posibilidades, como si su condena fuera devenir un fallido árbol de la ciencia del bien y del mal, una parodia monstruosa de aquel por el que fue expulsado del paraíso. Al igual que en *El Juicio Final*, nos quedamos con el horror y la angustia, en el territorio de una metafísica devoradora, el lugar de lo ilimitado infernal, el lugar donde el infierno se expande indefinidamente dentro del alma y el cuerpo de los condenados, el de una trágica inmanencia, pura inmanencia, nada más que inmanencia. El hombre-árbol mira fuera del cuadro sabiendo de antemano que ya no hay salida, que ni siquiera hay límite.

Habíamos dicho páginas atrás que el demonio y el infierno, ambos conforman el núcleo de la figura de lo demoníaco, figura que, como queda en evidencia, pertenece al ámbito de lo teológico pero que lo desborda hasta alcanzar lo estético. En un universo sacralizado como el medieval es imposible cualquier forma de experiencia humana que no roce lo divino en cualquiera de sus manifestaciones - o contramanifestaciones-, es imposible cualquier forma que no entre en contacto con ello, aunque sea para rechazarlo. El demonio es una fuerza exterior amenazante, es el tentador, y el infierno es el territorio donde esa fuerza alcanza su máxima potencia, su plena soberanía, y hacia donde es arrastrado el hombre, conformando la imagen desfigurada por completo del paraíso original, como hemos visto en el Bosco y en su *Jardín de las delicias*. El infierno liquida cualquier pretensión de la razón fronteriza de habitar en el límite y deja al hombre sin frontera ni razón, entregado al abismo de una imaginación devastadora. La imaginación da forma a aquello que la razón no puede alcanzar por sí misma, aquello que está fuera del mundo de lo categorial, de cualquier regla. La imaginación sustituye la lógica por la angustia, y si puede imponerse a lo informe es a través de la forma monstruosa, que suscita miedo, espanto, estupor, horror, terror, todo lo que se quiera del complejo de lo terrible, pero que funciona como freno (y estamos hablando en tanto experiencia estética) del atroz vacío de lo informe. El hombre se halla ante lo ilimitado y lo enfrenta con un arsenal de imágenes, que enmascaran y revelan a la vez.

¹⁷⁴ Peñalver Alhambra, L., *Los monstruos de El Bosco*, op. cit., p. 118.

2-3-Tentación, posesión y brujería

En la figura de lo demoníaco, frente a la fuerza amenazante y a la atracción-amenaza del abismo, frente al demonio y al infierno, está el hombre que los padece, que los enfrenta, que es poseído por ellos, o que se entrega libremente. Si el demonio o el infierno son categorías que desbordan lo propiamente humano, la tentación demoníaca nos devuelve al territorio de la tensión, de la lucha con ese algo exterior que lo desborda y el reconocimiento de que el monstruo es también interior, que es sobre todo interior, que puede ser solamente interior. La tentación demoníaca nos coloca frente al horror metafísico y frente a la sombra. Puede que sea una cuestión de fe, pero es sobre todo una cuestión de mirada, y esa mirada puede hacernos abandonar los tiempos medievales e instalarnos en la modernidad.

Volvamos al cuadro de Grünewald sobre la tentación de San Antonio. En ese momento hablamos del ataque, de la amenaza, de los monstruos demoníacos. El santo era un juguete en manos de sus atacantes. Bosch tiene otra obra basada en este tema, *Las tentaciones de San Antonio*, el tríptico del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (imagen 22), donde retoma el tema del santo amenazado, pero aquí los monstruos no conforman una masa informe de cuerpos amontonados en una especie de banquete caníbal, sino que jalonan la cotidianidad del santo, sugieren un aspecto alucinatorio, una fantasmagoría. San Antonio se halla frente a la realidad del mal, pero nos cuesta creer que esos demonios no sean más que una proyección de su imaginación. Es el viejo debate medieval sobre si el demonio seduce al hombre con prodigios reales o ilusorios. El San Antonio de Grünewald parece haber perdido la batalla con los demonios, está atenazado, dominado por la angustia o el pánico, el de Bosch se mantiene en un estado de tensión innegable. Si en el postigo izquierdo, el vuelo ha concluido con el derribo del santo, en el central y el derecho, la fascinación de los monstruos, la mirada temerosa a la vez, no se resuelve en parálisis sino en meditación y oración. San Antonio está en estado de presencia, habita el límite, mira a los monstruos cara a cara, a pesar del miedo, a pesar del agotamiento, a pesar de la teatralidad de lo demoníaco. El espectáculo interior del santo se contrapone al espectáculo exterior. Esa tensión suspende la irreversibilidad del abismo, es una celebración de la libertad humana que puede vivir el suspenso como deliberación, como espera, como apertura a la gracia divina. El San Antonio de Lisboa está ensimismado, pero resiste.

Hay otra versión del tema, *Las tentaciones de San Antonio*, del Museo del Prado (imagen 23), donde se acentúa el estado de concentración. O de contemplación. Los demonios rodean al monstruo, sin duda de una manera más discreta que en el tríptico que anteriormente hemos comentado, pero la mirada del santo va más allá de esa amenaza, quizás vislumbra el reino de los Cielos, quizás el riesgo del infierno, quizás ha logrado dejar su mente en blanco, o está tan lleno de la gracia divina que puede habitar en la impasibilidad porque la verdadera experiencia está en otra parte. El santo ha trascendido a los demonios. Esta interpretación no está en consonancia con la tradicional imagen del santo tentado y en permanente combate, que se desprende de una lectura reduccionista de la *Vita Antonii*¹⁷⁵, pero nos recuerda algo que Santiago de la Vorágine pone en boca del asceta: *El religioso que vive en soledad se libra de tres enemigos: del oído, de la palabra y de la vista; y sólo tendrá que luchar contra uno:*

¹⁷⁵ Atanasio de Alejandría (san), *Vie d'Antoine*. París, Éditions du Cerf, 1994.

contra su propio corazón¹⁷⁶. Esta lucha contra el propio corazón nos coloca en el territorio de la sombra, en ese lado oscuro instintivo, en esas pulsiones inconscientes, en ese territorio que el ego intenta negar¹⁷⁷. Pensar en San Antonio mirando su sombra nos aleja del mundo medieval en la medida en que esa sombra no esté activada por el demonio sino que corresponda a un proceso psíquico autónomo, nos aleja de San Atanasio y de ese mundo sobrenaturalizado para dejarnos en los dilemas de este mundo moderno, nos recuerda las teorías de Carl G. Jung o de Sigmund Freud, pero, sobre todo, nos insinúa la figura de lo siniestro. La irrupción de la sombra es la irrupción de lo siniestro. Pero es precipitado plantear esa figura frente al Bosco. Para que lo siniestro pueda ser visto como tal, es necesario que la sobrenaturalidad del mundo sea quebrada, es necesario que el hombre deje de ser visto como hecho a imagen y semejanza de Dios, y sea reducido a un complejo de pulsiones y racionalidad. En el San Antonio de Lisboa puede verse la intuición de esa experiencia pero hace falta el olvido de la fe y de la gracia. Y del demonio.

San Antonio queda como el paradigma del asceta, del héroe cristiano que puede pasar por sobre una legión de demonios si cuenta con la gracia divina y recurre a los medios adecuados¹⁷⁸. El motivo de la tentación alude a la situación de amenaza y a la capacidad de trascenderla. Hay otros dos casos, asociados directamente con lo demoníaco, y que pueden iluminarnos más sobre esta figura, y a la vez darnos más elementos para ver cómo hay una prefiguración de las figuras modernas de lo terrible en ella. Estamos hablando de la posesión diabólica y, sobre todo, de la brujería.

Jean Starobinski habla de la posesión como de la situación extrema en la cual se ha impuesto la ley de un poder superior con el consiguiente extravío del sujeto, tras la cual se produce el retorno del sujeto a sí mismo, el cual puede ser efectivo o fallido¹⁷⁹. Tomando como referencia el episodio de Jesús y el poseso geraseno¹⁸⁰ describe la dinámica de la posesión, entendida como una *catábasis*, un descenso a los infiernos, y luego el exorcismo realizado por Jesucristo, que supone el regreso del endemoniado a la cotidianidad, y la caída

¹⁷⁶ Vorágine, S. de la, *La Leyenda Dorada*. Volumen I. Madrid, Alianza, 1995, p. 109.

¹⁷⁷ Aquello que Georges Bataille explica en *La tragedia de Gilles de Rais*. Barcelona, Tusquets, 1972, p. 38: *.../lo que nos interesa del personaje de Gilles de Rais es lo que enlaza con la monstruosidad que, con el nombre de pesadilla, el ser humano lleva dentro de sí desde su más tierna infancia.*

¹⁷⁸ *La Leyenda Dorada*, de Santiago de la Vorágine, con su recopilación de leyendas de santos, demuestra la fuerza de este paradigma y su pervivencia en el mundo medieval y en la tradición católica.

¹⁷⁹ Starobinski, J., *La posesión demoníaca. Tres estudios*. Madrid, Taurus, 1975, p. 25.

¹⁸⁰ En el capítulo 5 del “Evangelio según San Marcos”, *Sagrada Biblia*, op. cit., pp. 1108-1109: *Y llegaron a la otra orilla del mar, a la región de los gerasenos. Apenas desembarcó, le salió al encuentro, de entre los sepulcros, un hombre poseído de espíritu inmundo. Y es que vivía entre los sepulcros; ni con cadenas podía ya nadie sujetarlo; muchas veces lo habían sujetado con cepos y cadenas, pero él rompía las cadenas y destruía los cepos, y nadie tenía fuerza para dominarlo. Se pasaba el día y la noche en los sepulcros y en los montes, gritando e hiriéndose con piedras. Viendo de lejos a Jesús, echó a correr, se postró ante él y gritó con voz potente: «¿Qué tienes que ver conmigo, Jesús, Hijo de Dios altísimo? Por Dios te lo pido, no me atormentes». Porque Jesús le estaba diciendo: «Espíritu inmundo, sal de este hombre». Y le preguntó: «¿Cómo te llamas?». Él respondió: «Me llamo Legión, porque somos muchos». Y le rogaba con insistencia que no los expulsara de aquella comarca. Había cerca una gran piara de cerdos pasciendo en la falda del monte. Los espíritus le rogaron: «Envíanos a los cerdos para que entremos en ellos». Él se lo permitió. Los espíritus inmundos salieron del hombre y se metieron en los cerdos; y la piara, unos dos mil, se abalanzó acantilado abajo al mar y se abogó en el mar. Los porquerizos huyeron y dieron la noticia en la ciudad y en los campos. Y la gente fue a ver qué había pasado. Se acercaron a Jesús y vieron al endemoniado que había tenido la legión, sentado, vestido y en su juicio. Y se asustaron. Los que lo habían visto les contaron lo que había pasado al endemoniado y a los cerdos. Ellos le rogaban que se marchase de su comarca. Mientras se embarcaba, el que había estado poseído por el demonio le pidió que le permitiese estar con él. Pero no se lo permitió, sino que le dijo: «Vete a casa con los tuyos y anúnciales lo que el Señor ha hecho contigo y que ha tenido misericordia de ti». El hombre se marchó y empezó a proclamar por la Decápolis lo que Jesús había hecho con él; todos se admiraban.*

de los cerdos en el lago como figura de la caída de los espíritus rebeldes al abismo. El estado de posesión es un extrañamiento, una situación de alienación, de negatividad. El endemoniado queda, por el hecho de ser tal, excluido de la comunidad de los hombres y también excluido de la vida. Está sometido a un poder superior que se vale de él para causar miedo o pánico, para cuestionar el orden existente. La liberación sólo es posible por obra de un poder superior al de los demonios, en este caso por el mismo Dios Hijo, pero puede funcionar por delegación en otra persona, en un exorcista. Otro detalle interesante es el hecho que los demonios sean enviados a los cerdos, que funcionan como una sustitución del poseído, como una manera de evitar que los demonios afecten a otro ser humano.

Si tomamos referencias espaciales, la del abismo es bastante pertinente. Supone un vértigo, una atracción irresistible, un descenso a las profundidades, el hecho de ser arrojado bajo tierra, una forma violentísima de sepultura, de aniquilación. La idea de ser arrojado, es decir expulsado, y a la vez atraído, abducido, capturado. La experiencia de la posesión es abismal. El poseído ha descendido al nivel de un cuerpo sin libertad, sin posibilidad de decisión, sometido absolutamente a los caprichos de quien lo posee, una especie de animal. El mismo comportamiento del poseído pone en evidencia esa regresión a la animalidad. El hombre ha perdido verticalidad y habita aparentemente en la pura horizontalidad del impulso. Es el cuerpo de una fuerza inmensamente superior. La racionalidad operativa en un caso así, lo es por destellos, de manera intermitente, es una razón que también se halla extraviada, poseída, que vive el vértigo de la alienación y además de la alienación de sí¹⁸¹. Aquí es donde la horizontalidad del impulso coincide con una verticalidad hacia abajo, hacia el abismo, con una velocidad de regresión que amenaza con ir más abajo de lo animal, hacia las potencias de lo instintivo, hacia el furor de la pura fuerza en estado bruto, hacia el caos, hacia el infierno. El poseído habita en el caos, pertenece a lo informe. Está en el infierno.

La *Autobiografía* de la hermana Juana de los Ángeles¹⁸² nos permite acceder a la experiencia del poseído¹⁸³: *Cada uno de los siete demonios que tenía en el cuerpo tomaba la posesión que juzgaba*

¹⁸¹ Estamos hablando de una posesión que se ha producido independientemente de la voluntad del sujeto poseído. Esto no es pertinente en el caso del practicante de algún tipo de religión “mística” o de “trance”, que accede a disolver su individualidad en aras de la fusión con el Todo o de convertirse en el instrumento de un espíritu o fuerza de la que se es adepto. La posesión diabólica no es una entrega, es una violación, y una violación no sólo corporal sino de la totalidad del individuo.

¹⁸² El caso de la hermana Juana de los Ángeles pertenece a uno de los casos de posesión diabólica más famosos, el de las ursulinas de Loudun. Tenemos que situarnos en una villa provincial de la Francia de Luis XIII y el cardenal Richelieu, que acaba de salir de una epidemia, en el contexto del enfrentamiento entre católicos y protestantes, con el proceso de las brujas de Zugarramurdi muy reciente y la caza de brujas activa todavía, y además, las intrigas amorosas y políticas de la villa. En ese contexto, todas las religiosas del convento de las ursulinas fueron poseídas por demonios, originando un espectáculo de exorcismos públicos y privados, donde llegó a intervenir la autoridad real, hasta lograr la condena del presbítero Urbain Grandier, acusado de haber impulsado las posesiones para sus fines personales. Con la condena de Grandier cesará la posesión colectiva, y sólo permanecerá en ese estado la superiora del convento, sor Juana de los Ángeles, que será sometida a exorcismo por el padre Jean-Joseph Surin. Por consejo de su confesor, sor Juana escribirá luego su *Autobiografía* (*Autobiographie*. Grenoble, Jérôme Milton, 1990), que es la fuente de la que nos valdremos principalmente para este tema de la posesión diabólica.

¹⁸³ Es importante no perder de vista que la *Autobiografía* fue escrita por consejo de su confesor, por lo que su escritura se produce luego de la reintegración de la hermana Juana al orden simbólico del que había sido expulsada por la posesión. Del mismo modo que ocurre, por ejemplo, con *Memorias de abajo*, de Leonora Carrington (Madrid, Siruela, 2001), donde relata su crisis psicótica en España, o con cualquier texto narrado en primera persona luego de vivir una experiencia límite, hay un ejercicio de recuerdo, de re-vivencia, mediado por la elaboración racional, en primer lugar, y luego ideológica, del mismo. Nadie escribe en el

mejor sostener. Actuaban ordinariamente conforme a las afecciones que tenía en el alma, lo que hacían de una manera tan sutil que yo misma no pensaba tener los demonios. /.../ Fui teniendo desgana por las cosas de Dios, de manera que dejaba de rezar¹⁸⁴. Sumemos las apariciones de Grandier: El sacerdote del cual he hablado se servía de los demonios para excitar en mí el amor por él: me daba deseos de verlo y hablarle. Muchas de nuestras hermanas estaban en los mismos sentimientos sin que nos los comunicásemos, al contrario, nos escondíamos las unas de las otras tanto como podíamos, y, después que los demonios habían excitado en nosotras la pasión de amor por ese hombre, no faltaba que rápidamente él mismo viniese a nuestra casa y nuestras habitaciones para llevarnos al pecado¹⁸⁵. La alucinación demoníaca es persistente: Todas las noches, durante seis meses, el demonio susurraba y me hablaba continuamente en las orejas. Tomaba diversas formas y se aparecía como un dragón, un perro, un león, y otras bestias; a veces tomaba forma humana para incitarme a acciones criminales¹⁸⁶. El deseo sexual, el de los demonios íncubos: Habiendo llegado a la celda, y estando sentado, se me arroja al suelo. Escuché como la voz de un hombre que me decía palabras lascivas y repugnantes para seducirme; reclamaba que le diera sitio en mi lecho, quería tocarme deshonestamente, me resistía y lo impedía; llamaba a las religiosas en las celdas cercanas; la ventana estaba abierta y se cerró de golpe; sentí cierto deseo hacia alguien, y deseos de cosas deshonestas¹⁸⁷. La situación llega al punto de padecer un falso embarazo, que terminará en un vómito de sangre.

Como se puede ver, la experiencia combina estados alucinatorios, crisis de angustia, y sobre todo, una corporalidad revulsiva, algo rechazable en condiciones normales, y más aún tratándose de una monja. Es todo el cuerpo el que se ha convertido en el territorio del infierno: me parecía que todo el infierno esta en mi cuerpo, y que estaba enteramente librada al poder de los demonios¹⁸⁸. La enunciación de alteraciones corporales es permanente: vómitos, convulsiones, alteración de la percepción habitual, fiebre, un intenso deseo sexual, molestias en diversas partes del cuerpo y a la vez anestesia ocasional al dolor. Es el cuerpo de la hermana Juana coexistiendo con el demonio¹⁸⁹. Más aún, es el cuerpo de la hermana Juana devenido cuerpo del demonio o de los demonios.

Estamos siguiendo el testimonio de sor Juana, pero el resto de las hermanas, al menos antes de los exorcismos públicos, habrían pasado por situaciones parecidas, poseídas por diferentes demonios, que parcelaban sus cuerpos. Aldous Huxley nos cuenta que *Leviatán ocupaba la parte céntrica de la cabeza de la priora; Beberit estaba alojado en su estómago; Balaam, bajo la segunda costilla del lado derecho; Isacaaron, debajo de la última costilla del izquierdo; Eazaz y Caron moraban respectivamente debajo del corazón y en medio de la frente de la hermana Louise de Jesús. La*

infierno permanente. La escritura es la señal de haber salido del mismo, o de su intermitencia. De igual manera que Leonora Carrington explicará lo que le ocurrió acudiendo a las categorías surrealistas, concretamente a las teorizaciones de André Breton, según Susan L. Aberth en *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*. Hampshire, Lund Humphries, 2004, la hermana Juana coloca las categorías de la ortodoxia teológica y las disposiciones disciplinares como mediadoras entre su texto y la experiencia de la posesión. Por otro lado, el proceso de reelaboración de la experiencia corresponde con el funcionamiento de la experiencia estética, tal cual lo planteamos al hablar del complejo de lo terrible y su representación. Cualquier forma de representación del terror es insuficiente por la magnitud de la experiencia.

¹⁸⁴ Jeanne des Anges (Soeur), *Autobiographie*, op. cit., p. 74. [La traducción es mía]

¹⁸⁵ Jeanne des Anges (Soeur), *Autobiographie*, op. cit., p. 75.

¹⁸⁶ Jeanne des Anges (Soeur), *Autobiographie*, op. cit., p. 89.

¹⁸⁷ Jeanne des Anges (Soeur), *Autobiographie*, op. cit., p. 103.

¹⁸⁸ Jeanne des Anges (Soeur), *Autobiographie*, op. cit., p. 107.

¹⁸⁹ Incluso en esto, la experiencia es abrumadora, ya que sor Juana de los Ángeles, estuvo siendo poseída alternativa y simultáneamente por siete demonios, uno por cada pecado capital. Evidentemente en la enumeración y catalogación de los demonios es donde se pone más claramente en evidencia la mediación de las categorías teológicas de su tiempo.

hermana Agnes de la Motte-Baracé tenía a Asmodeo debajo del corazón y a Beherit en la cavidad del estómago. /.../ Entre las hermanitas legas endemoniadas se hallaba Isabeau Blanchard, que tenía un demonio metido en cada axila, aparte de otro, llamado Tizne de Impureza, dentro de su nalga izquierda. /.../ Los demonios, partiendo cada uno a su tiempo en sus respectivas mansiones en el cuerpo de sus víctimas, avanzaban con denuedo cuando querían actuar sobre los humores, sobre los espíritus, sobre los sentidos y sobre la fantasía. De este modo podían ejercer influencia sobre la mente, aunque fueran incapaces de poseerla¹⁹⁰.

Una de los momentos culminantes de la posesión, que ha venido jalonada por la aparición de diversas bestias tal cual lo ha narrado la misma religiosa, es la aparición demoníaca: /.../ vi una forma de hombre que cambiaba a todo momento de apariencia; hice la señal de la cruz diciéndole: No te reconozco en absoluto como mi Padre: eres un diablo. /.../ Quiero retirarme; me lo impide, me encuentro apretada contra la reja. Después me deja ir, me golpea brutalmente y luego se retira¹⁹¹. Y la experiencia del espanto llega al límite cuando, en otro momento, recibe el anuncio de su condena eterna: [Era] un animal o monstruo horrible y repulsivo; tenía garras y el hocico abierto, de donde salían llamas de fuego, como también de sus ojos; estaba todo entero rodeado de fuego. Ese monstruo me dijo con una voz inteligible: “Estás condenada a las llamas eternas; espero que tu alma salga de tu cuerpo para llevarte conmigo”¹⁹².

Salvo que el descenso concluya en aniquilación definitiva, la alternativa para lograr una reinscripción en el orden simbólico, para que el poseído recupere sus fueros racionales, para que retome el control de sí, para que sea aceptado en la comunidad humana, es que sea un poder superior al del abismo el que lo reintegre. Como ya dijimos, frente a lo demoníaco, queda sólo el poder divino por sí mismo o por delegación, esto es, la autoridad eclesiástica. En el caso de la hermana Juana actuaron los dos. La actuación eclesiástica organizó el espectáculo de exorcismos públicos. Baste pensar que intervinieron seis exorcistas en cinco espacios (dos iglesias y tres capillas) y fueron exorcizadas diecisiete religiosas y diez hermanas seculares¹⁹³. Sin entrar en detalles, hay que pensar en los rituales de inicio de las ceremonias, en la llegada de los exorcistas, en la de las monjas, en la secuencia de convulsiones, deyecciones y gritos, en la administración de las comuniones, en el ritual del exorcismo. Todo esto en presencia de las fuerzas vivas de la ciudad. Agreguemos la comparecencia de Grandier en alguno de los eventos, el espectáculo de un grupo de monjas blasfemando, golpeándose, arrastrándose por el suelo, e incluso mostrando sus partes íntimas, la aparición de cartas escritas con sangre –la prueba del pacto con el demonio-. La teatralización barroca en su máximo esplendor. Como dice de Certeau, partiendo de una de sus fuentes: Parecía a todos los asistentes que veían en esta ocasión todo el furor del infierno¹⁹⁴.

A esto hay que sumar la intervención de la autoridad médica, que declaró que *acontecía allí algo que desbordaba lo natural*¹⁹⁵. Para esto llegaron a elaborarse veintiséis informes. El papel de la institución médica era confirmar que el hecho tenía causas sobrenaturales, lo que revestía a la institución eclesiástica de la máxima autoridad. En el contexto de la conformación de la ciencia moderna, el caso la colocaba en un estado de incertidumbre

¹⁹⁰ Huxley, A., *Los demonios de Loudun*, Barcelona, Planeta, 1972, pp. 186-187.

¹⁹¹ Huxley, A., *Los demonios de Loudun*, op. cit., p. 152.

¹⁹² Huxley, A., *Los demonios de Loudun*, op. cit., p. 179.

¹⁹³ Los datos han sido extraídos de la obra de Michel de Certeau *La possession de Loudun*. Paris, Gallimard/Julliard, 1980.

¹⁹⁴ Certeau, M. de, *La possession de Loudun*, op. cit., p. 159.

¹⁹⁵ Certeau, M. de, *La possession de Loudun*, op. cit., p. 170.

epistemológica. El doctor Seguin concluye su informe afirmando *que el Demonio no es solamente la causa moral, sino verdaderamente la causa efectiva, de todos esos movimientos distáticos*¹⁹⁶.

Tras el fin de los exorcismos públicos, y la condena de Grandier, los demonios parecieron haberse retirado de todas las integrantes de la congregación, salvo de la hermana Juana. El padre Jean-Joseph Surin se convertirá en su exclusivo exorcista. La disciplina sobre el cuerpo poseído alcanza mayor intensidad: *Para defenderme de esas operaciones [de los demonios] tenía prácticamente siempre mi disciplina en la mano; la tomaba generalmente siete u ocho veces al día, y muy fuerte cada vez. / ... / estaba de ordinario cubierta de sangre, y si Dios no me hubiese ayudado con su gracia, no hubiera podido soportar un mes ese combate*¹⁹⁷. *La violencia que me hacía ese espíritu maldito por sus impurezas y por el fuego de la concupiscencia que me afectaba más allá de lo que pudiera decir, me ha obligado a sentarme siete u ocho veces sobre braseros de fuego donde permanecía medias horas enteras, para poder extinguir este otro fuego, de suerte que tenía la mitad del cuerpo quemado. Otras veces, en las grandes heladas del invierno, pasé varias noches desvestida en la nieve, o en los huecos de agua congelada*¹⁹⁸.

El mismo padre Surin termina en un estado de casi posesión, la llamada obsesión diabólica: *Pocos de mis actos son libres; cuando quiero hablar me cortan la palabra; en la misa me interrumpo de golpe; en la mesa no puedo llevar el bocado a la boca; en la confesión olvido de pronto mis pecados; y siento que el diablo va y viene en mí como en su casa. En cuanto me despierto, ya está allí; en la oración, anula mi pensamiento cuando se le antoja; si mi corazón comienza a dilatarse, lo inunda de cólera; me duerme cuando quiero permanecer despierto; y, públicamente, por boca de su poseído, se jacta de ser mi amo, cosa que de ningún modo puedo contradecir...*¹⁹⁹ Vive, además, la experiencia del desdoblamiento de la identidad, del “segundo yo demoníaco”: *Encuentro casi imposible explicar lo que me aconteció durante todo este tiempo, cómo este espíritu ajeno está unido al mío, sin privarme de conciencia o del libre albedrío y, constituyendo un “segundo yo”, como si tuviese dos almas, una de las cuales está desposeída de mi cuerpo y del uso de sus órganos y vigila a la otra, que esa la intrusa y hace lo que le da la gana. Estos dos espíritus combaten dentro de los límites de un campo, que es el cuerpo. La verdadera alma se halla como dividida, siendo una de sus partes el sujeto de las impresiones diabólicas y, la otra, la de los sentimientos propios de ella o de los inspirados por Dios. / ... / Al propio tiempo, experimento una gran alegría y un gran deleite, y una miseria que se desahoga con gemidos y lamentos semejantes de los condenados. Siento el estado de condenación y lo comprendo. Siento como si hubiese sido punzado por las agujas de la desesperación en lo más hondo de esa alma ajena que parece ser mía. Y mientras tanto, la otra alma vive en una confianza completa sin dar importancia alguna a esos sentimientos y renegando del ser de quien procede*²⁰⁰.

Surin será retirado de sus funciones de exorcista de sor Juana de los Ángeles, y su periplo vital demuestra el impacto de la experiencia de Loudun. El terror de estar siendo condenado, agravado por una serie de visiones, lo llevará a un estado cercano a la catatonia, intento de suicidio incluido. Más tarde, vivirá la experiencia de lo divino en un jardín, la sensación del infinito: *Nada perdura en mí como no sea la memoria de una cosa verdaderamente grande que sobrepasa en belleza y magnitud a todo lo demás que he experimentado en este mundo*²⁰¹. La vivencia de la “inmensa magnitud” lleva a la sensación de “opresión del alma”, como le escribe a sor Juana: *Lo que acontece en las profundidades del alma es como un gran embalsamamiento de aguas*

¹⁹⁶ Certeau, M. de, *La possession de Loudun*, op. cit., p. 179.

¹⁹⁷ Certeau, M. de, *La possession de Loudun*, op. cit., p. 134.

¹⁹⁸ Certeau, M. de, *La possession de Loudun*, op. cit., p. 135.

¹⁹⁹ Papini, G., *El diablo*, op. cit., p. 129.

²⁰⁰ Huxley, A. *Los demonios de Loudun*, op. cit., p. 237-238.

²⁰¹ Huxley, A. *Los demonios de Loudun*, op. cit., p. 303.

*cuya ingente masa, al no tener canal por donde salir, queda oprimida bajo la fuerza de un peso inaguantable del que no se puede liberar*²⁰². *Nuestro Señor nos concede algo que sobrepasa toda comprensión y toda medida... Este algo es cierta herida de amor que, sin efecto extrínseco visible, penetra el alma y la mantiene en ansia permanente de Dios*²⁰³.

Volvamos a la madre superiora para asistir al último y más fabuloso acto, el de la intervención divina. Habrá una visión de San José y un ángel, donde San José la untará con aceite, que marca la curación definitiva, con la salida del último demonio de su cuerpo, Behemot. Esto fue en octubre de 1635, a tres años exactos del comienzo de las posesiones. Desde 1635 hasta 1662 aparecerán repetidamente y de manera intermitente en su mano izquierda los nombres de José, María, Jesús, y San Francisco de Sales, todas inscripciones realizadas por un ángel para protegerla. El mismo Jesucristo se le aparecerá para decirle: *Contempla a placer mi belleza y que esto te sirva para no desear ninguna cosa corruptible porque todo pasa y sólo yo permanezco. Yo soy aquel que es: fuera de mí todo el resto es nada. Me place habitar en las almas de mis bienamados que no tienen más apoyo que yo... Te amaré como mi hija y mi esposa. Mira la lección que te doy, sobre la cual debes hacer reflexión, aniquilando todos los pensamientos en mi presencia, y recordando que no hay nada, salvo yo, que tenga méritos para poseer tu corazón. Soy celoso de ti: no me compartas con nadie y mira frecuentemente mi belleza*²⁰⁴.

La posesión diabólica de sor Juana de los Ángeles y de las otras ursulinas, al igual que cualquier otro caso de posesión, nos muestra la figura de lo demoníaco en un nivel más tangible, el de la encarnación del demonio en el cuerpo, el del asedio del alma del poseído. Sus cuerpos momentáneamente han devenido el cuerpo del diablo y en cuanto tal supone una subversión del orden, tanto a nivel metafísico o teológico, como social –tratándose de una sociedad teocéntrica-. La posesión es una de las manifestaciones del Otro negativo en el cuerpo de la Cristiandad, y por lo tanto debe ser radicalmente anulada. Los cuerpos poseídos son a la vez cuerpos desposeídos, cuerpos que se resisten a la acción de la gracia divina, cuerpos que no responden al control racional, cuerpos cuyas almas se hallan desdobladas entre la personal del creyente, la sede de su identidad, y el alma atrapada por el demonio. La manifestación de ese estado de despersonalización es el conjunto de eventos escandalosos: las convulsiones, los gritos, las heridas autoinfligidas, las provocaciones sexuales, las agresiones. El espectáculo de la torsión corporal, de las posiciones llevadas al paroxismo, es el del abismo del cuerpo, de un cuerpo entregado al caos, a lo informe. La desfiguración de las monjas es la confirmación del carácter desfigurador del diablo, es la propia anulación momentánea de la imagen divina. En tanto imágenes del diablo, esos cuerpos son el símbolo de lo demoníaco. La reacción de los representantes del orden divino es pertinente, deben extirpar el mal, deben expulsar esas potencias que remiten al abismo, deben anular esa presencia terrenal del infierno, ese espectáculo anticipado de la condena, y, al mismo tiempo, con el exorcismo hecho espectáculo público, anticipar la salvación por la gracia, dejar en evidencia que la gracia divina impera por sobre la subversión metafísica. Las poseídas, sin dejar de ser imagen y semejanza divina, son también el receptáculo del mal, y por lo tanto deben ser purificadas hasta eliminar el mal. Hasta tanto el mal no sea eliminado, expulsado, son su instrumento, y por lo tanto abyectas.

²⁰² Huxley, A. *Los demonios de Loudun*, op. cit., p. 306.

²⁰³ Huxley, A. *Los demonios de Loudun*, op. cit., p. 307.

²⁰⁴ Huxley, A. *Los demonios de Loudun*, op. cit., p. 56.

La experiencia de Surin, su desdoblamiento, nos remite directamente a San Antonio, a la experiencia de la tentación, a la confrontación del alma con sus demonios, al vértigo de estar siendo arrastrado al abismo. Si los cuerpos deben ser purgados, aquí es el alma la que debe llevar a cabo su batalla. Está la gracia, pero antes el requisito de decidir no entregarse. La visión beatífica de la magnitud divina, por más aplastante que haya sido, viene a ser la respuesta de lo divino a esa decisión, la sobreimpresión de la imagen del amor y la magnificencia sobre la angustia infernal, la reintegración de Surin, luego del horror metafísico, al temor de Dios. Tanto en la tentación como en la posesión, la experiencia de lo terrible ha llegado a un límite, el de la propia aniquilación del alma, y el alma ha trascendido la amenaza por la ascética acompañada de la gracia divina y por la intervención de la autoridad encarnando dicha gracia.

El momento del exorcismo es central en la iconografía tradicional de la posesión, en tanto celebración del poder de Dios sobre los demonios. El fresco de Gherardo Sternina, *San Hugo de Lincoln exorcizando a un hombre poseído por el demonio*, que se conserva en el Museo Poldi Pezzoli, de Milán (imagen 23 bis), o el cuadro de Jörg Breu, *San Bernardo exorcizando a una mujer poseída*, de la Colegiata de Zwettl (imagen 24) son representativos de esta representación hegemónica. En ambos casos, es la Iglesia la que libera al cuerpo poseído, en tanto depositaria del poder de Dios y administradora de los sacramentos. Quisiera aludir a otro tipo de representación, aquella donde el demonio sale del cuerpo, como en el relieve en bronce de una de las puertas de la Basílica de San Zeno, en Verona (imagen 25), o el cuadro *Exorcismo*, también de autor desconocido, de la Alte Galerie del Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, de Graz (imagen 26). Los cuerpos están expulsando a los demonios, representados como monstruos negros voladores, en los dos casos forzados por los representantes de la autoridad eclesiástica. En el cuadro de la Alte Galerie es evidente que ha mediado la tortura para llevar a cabo la expulsión. Que la iconografía se haya concentrado en la autoridad y en la expulsión, revela con claridad el orden amenazado y la importancia de la restauración del mismo. Es el triunfo de la autoridad sobre lo abyecto.

Hans Weiditz nos ofrece en uno de sus grabados (imagen 27) otro momento, aquel en el que dos religiosas, aparentemente entregadas al rezo del rosario, son asediadas por un par de demonios, uno de los cuales les ofrece un pergamino con un texto que, presumiblemente, es el pacto demoníaco. La oferta del pacto y la aparente deliberación de las monjas es la representación de la tentación. Aquí el asedio parece la negociación de una operación comercial. Las religiosas mantienen una aparente serenidad frente a la amenaza que se cierne sobre ellas, o, quizás por estar distraídas por una conversación de su práctica piadosa, se convierten en presa fácil de los tentadores, al apenas advertir la presencia de los demonios que las rodean. El grabado de Weiditz funciona como ilustración de las condiciones en que se produce la posesión, una advertencia sobre la necesidad de cumplir estrictamente con las obligaciones de la vida religiosa.

Tenemos otro grabado, esta vez ilustrando el caso de las endemoniadas de Loudun, de autor desconocido y de la misma época del episodio (imagen 28). Aquí encontramos desplegada la fuerza de la posesión. Las monjas se contorsionan, se arrastran, están saltando o prácticamente volando. La autoridad se halla amenazada, levantan las cruces como una manera de frenar la embestida. Es el momento en el que el orden está siendo subvertido, en el que lo abyecto se revela como tal. Las religiosas encarnan a la legión de demonios que se abalanza sobre los representantes de la autoridad, tanto la política como la eclesiástica. Son los cuerpos del demonio. El símbolo deja paso a la señal, no representan al

mal ni lo evocan, lo son. Es el demonio el que está presente en ese momento. Abrumadora presencia del mal. El entendimiento de las ursulinas ha quedado en suspenso, es el de los espectadores el que está amenazado. Ellas son el terror y ellos lo que lo padecen, por eso hay que expulsar al monstruo. En este punto el amenazado es el orden simbólico establecido. Está siendo prefigurado lo abyecto.

Pero al margen de esa anticipación, Loudun es *la confrontación de una sociedad con las certezas que pierde y aquellas que busca darse. La posesión deviene un gran proceso público: entre la ciencia y la religión sobre lo cierto y lo incierto, sobre la razón, lo sobrenatural, la autoridad*²⁰⁵. El caso es uno de los intersticios del mundo medieval y el moderno. La contundencia de la autoridad eclesiástica no oculta sus propias dudas, como las dudas de la ciencia médica no ocultan su propia autoridad.

Tras la ejecución de Grandier, que se hallaba en el centro de las intrigas políticas de la villa, sor Juana de los Ángeles será relegada nuevamente a su celda. No habrá más espectáculos públicos y la labor del exorcismo queda confiada al especialista, y en la intimidad entre él y la poseída. Cuando la posesión haya terminado, habrá una gira de la superiora, incluso con presentación ante el pequeño Luis XIV, pero parece más el espectáculo de un circo de fenómenos que un evento religioso. Después, el silencio de la celda, atenuado por la persistencia de las marcas en la mano y las apariciones de santos y del mismo Jesucristo, todo consignado en su *Autobiografía*. Lo de sor Juana pasa de la categoría de lo sobrenatural a la de lo extraordinario, y luego a la de lo inquietante. La misma inquietud que rodea a la personalidad y la vida del padre Surin. Ser poseído por el demonio y luego tener una visión de lo divino es una experiencia aterradora en todo sentido, incluso aunque lo atribuyamos a otro tipo de experiencia, no menos aterradora, pero que no pertenece a la esfera de la teología sino a la de la medicina, concretamente a la de la psiquiatría. Y si trasladamos Loudun a la psiquiatría, estamos ya en la modernidad.

Con las brujas, con la brujería, la irrupción del Otro negativo en el cuerpo de la Cristiandad es más radical, más subversiva aún. Si las posesas no dejan de ser cuerpos sometidos al vaivén entre la autoridad y el demonio, almas desdobladas entre la luz y la oscuridad, entre la gracia y la condena, el cuerpo de las brujas y sus almas ya pertenecen absolutamente al demoníaco, y por propia decisión. Las brujas constituyen una especie de anti-Iglesia, un veneno que va demoliendo la Cristiandad por dentro, equiparables a cualquier otra forma de herejía. En el caso de las poseídas, se trataba de eliminar el mal que las poseía, de expulsar al demonio, de recuperar el control de esos cuerpos y esas almas, aquí hablamos de exterminio, de acabar con un mal deliberado, con la alianza entre las brujas y el demonio. Las posesas son involuntarias aliadas del demonio, las brujas son sus cómplices. Las torturas y las hogueras no se dirigen al cuerpo solamente, sino a la totalidad de la persona de las acusadas. Ante la persistencia en el mal, las hogueras funcionan como la purificación que permitirá que esas almas, mediante el arrepentimiento del último momento, se libren del fuego eterno.

Hemos escuchado a sor Juana de los Ángeles narrar su vivencia de la posesión, también hemos escuchado a Surin. Pero no escucharemos a las brujas, salvo que tomemos sus declaraciones luego de la tortura como fidedignas. El universo de las brujas pertenece al mundo rural, al mundo de los miserables, al de los analfabetos. La voz de los acusados no existe, son los jueces –y, al mismo tiempo, acusadores– los que construyen el relato de la

²⁰⁵ Certeau, M.de, *La possession de Loudun*, op. cit., pp. 8-9.

brujería. Cualquier intento de describir la brujería demoníaca, aparte de las fuentes inquisitoriales o de los tratados de demonología que la inspiran, es meramente una hipótesis. En este sentido, Jules Michelet²⁰⁶ marca una línea interpretativa que perdura hasta el presente, la de explicar el fenómeno de la brujería como sobrevivencia de la religiosidad indígena europea, evidentemente un fenómeno de larguísima duración, y a la vez como una reacción al clima de incertidumbre general después de la peste negra, y especialmente a la miseria extrema del mundo rural. La desesperación es la que habría arrastrado a esas mujeres hacia “lo satánico”: *Entonces ella esconde la cara entre las manos y llora dos o tres horas. Y cuando ya no le quedan lágrimas, balbucea: “No pido nada. Sólo te ruego que lo salves [a su hombre llevado por las huestes del señor feudal a la fuerza]”. No había prometido nada, pero desde aquel momento le pertenecía [al diablo]*²⁰⁷. *Fue necesario que el mismo infierno pareciera un asilo, un asilo contra el infierno de la tierra*²⁰⁸. El Satanás de ese medio rural no es de los teólogos, sino una especie de fuerza de la naturaleza, garante de la salud y las cosechas: *Satán es el gran proscrito y da a los suyos la alegría de las libertades de la naturaleza, la alegría salvaje de estar en un mundo que se basta a sí mismo*²⁰⁹. Margaret Murray, a la que ya hemos mencionado²¹⁰, se mantiene en esta línea interpretativa pero perfilando la religiosidad indígena, vista como el culto del “Dios cornudo” que puede remontarse prácticamente hasta la Prehistoria. El “Dios cornudo” explicaría pinturas rupestres, también al dios Pan de los cultos ctónicos helénicos, y por supuesto al demonio medieval. Lo que subyacería en esta religiosidad es un culto a la fertilidad, central para la vida agrícola.

Carlo Ginzburg parte de esto, en *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires en Frioul, XVIe-XVIIe siècles*²¹¹, centrándose en fuentes históricas y antropológicas de la región de Cividale, para explicar el fenómeno de los *benandanti*, asimilable a una forma de brujería. Al parecer, en dicha región se llevaba a cabo un ritual agrario consistente en una especie de enfrentamiento entre brujos buenos y brujos malos, o simplemente *benandanti* y brujos. El ritual prescribía un combate con ramas y estandartes, a la manera del choque entre dos ejércitos, y se realizaba en lugares apartados. Los *benandanti* funcionaban como una sociedad secreta de iniciados, estructurada militarmente, que desarrollaba este ritual en correlación con la marcha de las estaciones. También había la ingestión de algún tipo de alucinógeno. Según Ginzburg estas creencias populares antiguas terminarían cristalizando con el modelo preexistente del sabbat diabólico. La imposición del paradigma del aquelarre, desarrollado principalmente en círculos intelectuales eclesiales, forzaría los interrogatorios hacia el proceso de identificación de los *benandanti* con la brujería. Otro fenómeno que analiza es de las “procesiones de muertos”, al parecer conectadas con las cabalgatas nocturnas de los seguidores de Diana, otra sobrevivencia de tiempos antiguos. Aquí sería un rito fúnebre vinculado a una diosa terrible, donde jugaría un papel central un estado extático inducido. De igual modo los interrogatorios inquisitoriales superpondrán el paradigma del sabbat al culto preexistente. En *Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre*²¹², Ginzburg vuelve sobre el mito del aquelarre, planteando el conflicto entre la cultura popular y la docta, donde los temas folklóricos del vuelo nocturno y la

²⁰⁶ Michelet, J., *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid, Akal, 2004.

²⁰⁷ Michelet, J., *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, op. cit., p. 81.

²⁰⁸ Michelet, J., *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, op. cit., p. 84.

²⁰⁹ Michelet, J., *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, op. cit., p. 112.

²¹⁰ En *El dios de los brujos y El culto de la brujería en Europa Occidental*, citados anteriormente.

²¹¹ Ginzburg, C., *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires en Frioul, XVIe-XVIIe siècles*. Paris, Verdier, 1980.

²¹² Ginzburg, C., *Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre*. Barcelona, Muchnik, 1991.

metamorfosis animal se fusionan con la idea de una secta anticristiana demoníaca, en una coalición con los herejes y los judíos, los otros enemigos internos de la Cristiandad. El territorio de todas estas sobrevivencias folklóricas es el mundo rural evangelizado de una manera insuficiente, aquel territorio donde la autoridad de la Iglesia se hallaba débilmente asentada, y donde coexistían algunas formas exteriores del culto cristiano con una religiosidad pagana de base. La religiosidad folklórica que se identificará con el aquelarre es, como se acaba de anticipar al hablar de los seguidores de Diana, la de una religión extática principalmente femenina, que podría remontarse a una gran diosa mediterránea pre-griega. Algo como el enmascararse con pieles de animales, en el contexto de la interpretación de la autoridad eclesial, no se entiende como una especie de danza ritual propiciatoria sino como invocación satánica. El complejo chamánico que describe aquí abarcaría toda Eurasia, conectando con las estepas de Asia Central y la Europa balcánica, también territorios fuera de la autoridad efectiva de la Iglesia. Otra obra de Ginzburg, que no se refiere específicamente a la brujería, pero que también refleja ese choque de cosmovisión entre la autoridad eclesial, marcada por la lógica de la escolástica de fines del medioevo, y el carácter mucho más sincrético, y por lo tanto heterodoxo, de la cultura popular, es *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*²¹³. Con este choque de cosmovisiones como uno de los sustratos de la caza de brujas, además del ambiente apocalíptico epocal y de la “mentalidad de asedio”, a la que aludía Delumeau, se puede llegar a comprender este episodio como el de un diálogo imposible, más concretamente como el de un ejercicio brutal del poder, un exterminio necesario según la lógica implacable de la Inquisición y de sus epígonos protestantes.

Édouard Brassez²¹⁴ explica la brujería como una combinación de prácticas mágicas y de folklore, y la describe como una religión que se remonta a Lilith, la mítica primera mujer de Adán, reflejo invertido de lo maternal. La base de su argumentación es el corpus de leyendas, donde quedan asociadas las brujas con los vampiros, los hombres-lobo y otros personajes del universo nocturno. La luna negra sería el símbolo central de esta religiosidad. Gábor Klaniczay, por su parte²¹⁵, retoma el hipotético carácter chamánico de la brujería y lo contrapone al modelo de santidad oficial, en el marco de una tipología de contactos con lo sobrenatural. El trance sería el punto de contacto entre el santo y la bruja, ambos personajes dotados de autoridad carismática, ambos funcionando como estrategias ante la desdicha. Si el santo sería el heredero de la tradición de la magia blanca, la bruja haría lo propio con la de la magia negra. El texto de Klaniczay nos sirve de introducción a otra de las hipótesis sobre la verdadera naturaleza de la brujería, más allá de las fuentes inquisitoriales, la que la vincula a la magia.

Jeffrey B. Russell²¹⁶ observa que la brujería surge como consecuencia de la asimilación jurídica del hechicero al demonio. La hechicería es una forma de magia popular, que actúa según el principio de simpatía, por el cual hay conexiones ocultas entre todos los fenómenos naturales, y el control o la influencia sobre esos fenómenos posibilita conseguir determinados resultados prácticos. Entendido así es un fenómeno mundial, caracterizado por un alto porcentaje de oficiantes mujeres, agrupadas en conventículos, que experimentan el llamado “vuelo nocturno”, y que utilizan ungüentos y sacrificios animales

²¹³ Ginzburg, C., *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, Muchnik, 1999.

²¹⁴ Brassez, E., *Brujas y demonios. El universo feérico V*. Barcelona, Morgana, 2001.

²¹⁵ Klaniczay, G., “Entre visions angéliques et transes chamaniques: le sabbat des sorcières dans le *Formicarius* de Nider”. *Médiévales*, n° 44, primavera 2003.

²¹⁶ Russell, J.B., *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*. Barcelona, Paidós, 1998.

—llegando en casos más extremos a los de niños—, además de impulsar rituales orgiásticos, que suponen un tipo de desindividuación en el poder colectivo. Aquí Russell está pensando en ciertos cultos africanos (el modelo de referencia es de los cultos yoruba, que luego serán desarrollados América por los esclavos, conformando entonces las llamadas religiones afro-americanas). Desde siempre la hechicería ha estado vinculado a lo demoníaco, a las fuerzas o poderes o espíritus de la naturaleza. Es con la imposición del cristianismo que lo demoníaco derivará en demoníaco y, luego del siglo IX, el hechicero en brujo.

Por su parte, Christoph Daxelmüller²¹⁷ establece una contraposición entre magia demoníaca y magia natural, tal cual se entendía en la Edad Media hacia el siglo XIII. La magia natural es un saber sobre la naturaleza, y en cuanto saber, genera implicaciones prácticas y una forma de poder, mientras que la demoníaca supone sobrenaturalidad y la apelación al poder del diablo. Estos dos modelos de magia son desarrollados en círculos elitistas, mientras que en las esferas populares se desarrolla un tipo de magia que denomina “cotidiana”, que se vale de recursos sobrenaturales, como el agua bendita y las oraciones o las plegarias canónicas, para obtener fines prácticos inmediatos. Tomando en consideración estas prácticas populares, sumándole ciertas creencias folklóricas en las propiedades de la sangre menstrual y su utilización para embrujos, y agregando la desconfianza tradicional de la teología hacia la mujer, vislumbrada como más débil que el hombre y, por lo tanto, más susceptible a las influencias del diablo —el estigma de Eva— tenemos una combinación que explica primordialmente los prejuicios que se hallan en la base de la caza de brujas. Franco Cardini²¹⁸ retoma el tema de las prácticas supersticiosas, relacionándolas con toda una lista de prácticas condenadas por el magisterio de la Iglesia, que incluye las técnicas adivinatorias, los maleficios, la magia erótica, la práctica meteorológica, ciertos ritos relacionados con los muertos, y las técnicas anticonceptivas. A la campaña de la Iglesia contra estas supersticiones presentes especialmente en el mundo rural, se le sumaría la reacción ante ciertos desordenes sociales, como la revuelta de los campesinos del Steding, a finales del siglo XII, que se negarán a pagar el diezmo, motivando una cruzada lanzada por el papa Gregorio IX y su bula *Vox in Rama*, donde describe un culto demonolátrico. Cardini habla de un “sincretismo herético” en la brujería, donde a cultos arcaicos se superpondrían grupos heréticos. La bula de Gregorio IX sería la interpretación de ese fenómeno, y marcaría el paso de una visión de la brujería demoníaca como ilusoria a la proclamación de su realidad. Pero tampoco hay pruebas claras de esa superposición de herejía y antiguos cultos.

María Tausiet²¹⁹ también trata el universo de las prácticas supersticiosas, centrándose en el llamado “mal de ojo”, asociado con la supuesta lujuria y envidia de la mujer, y que puede llegar a producir incluso la muerte, además de problemas sexuales, afectar la lactancia y provocar otras enfermedades. Según la lógica popular el maleficio debía ser quebrado por quien lo había provocado. La Iglesia, en el medio popular, y como concesión a esas creencias, reclamaba el poder de quebrarlo, con lo que entra directamente en conflicto con otros tipos de “medicina”, como el practicado por las curanderas, rápidamente asimiladas a la brujería. Tausiet realiza un interesante análisis del sistema de relaciones sociales en el medio rural, que explica la cadena de intrigas y malentendidos que reforzaron el mito de la bruja desarrollado por los teólogos.

²¹⁷ Daxelmüller, C., *Historia social de la magia*. Barcelona, Herder, 1997.

²¹⁸ Cardini, F., *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*. Barcelona, Península, 1982.

²¹⁹ Tausiet, M., *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*. Madrid, Turner, 2004.

Cualquiera de las explicaciones del fenómeno de la brujería que hemos mencionado (antiguos cultos rurales, choque de cosmovisiones, hechicería o versión popular de la magia, o complejo de supersticiones) brindan elementos para comprender lo que se halla en el sustrato del fenómeno, pero no demuestran que la llamada Iglesia demoníaca hubiera existido. En cualquier caso, intentan demostrar aquello que contribuyó desde la práctica de la cultura popular a la construcción del mito de la bruja, las prácticas que fueron interpretadas o recreadas en clave de enemigo interno de la Cristiandad por la autoridad eclesiástica. La Iglesia satánica de las brujas es una categoría absolutamente ideológica, sin correlato en datos empíricos, más allá de los testimonios obtenidos o fabricados o interpretados por la Inquisición. El mito de la bruja en sí mismo es una figura dentro de la figura de lo demoníaco - un subcomplejo si se quiere llamar así-, una construcción imaginaria que sintetiza un conjunto de miedos y terrores del estamento dominante eclesial, pero un mito que deviene elemento clave del orden social, y que arrastra consigo miles de muertos²²⁰.

Si Loudun nos remite necesariamente al caso de las poseídas, Zugarramurdi, en el Pirineo navarro, evoca uno de los procesos de brujería más renombrados. Y de igual modo que Loudun en Francia supone un intersticio entre la mentalidad medieval y la moderna en este asunto, Zugarramurdi supondrá también una línea divisoria en relación a la caza de brujas, al menos en la Península Ibérica²²¹. Tenemos un grabado de Jan Ziarnko para la edición del *Tratado de brujería vasca* de Pierre Lancre, el inquisidor del País Vasco francés, de 1613, en el que quedan resumidos iconográficamente los elementos que conforman el mito de la brujería (imagen 29).

La imagen representa el sabbat o aquelarre²²², el ritual central de la brujería. Si la misa es el centro de la vida cristiana, el sabbat representa su inversión, de igual modo que gran parte de los elementos centrales del cristianismo encuentran su equivalente invertido en la contra-Iglesia demoníaca. Así el bautismo se convertirá en el sacrificio de niños, el

²²⁰ Cuando hablamos de bruja en esta investigación nos referimos al concepto de bruja tal cual fue descrito en los textos demonológicos y manuales inquisitoriales. Por eso lo de “mito de la bruja”. La aplicación del concepto en cualquiera de los casos mencionados en la nota anterior- es decir, como sinónimo de hechicera, o de practicante de ritos arcaicos de fertilidad, o de curandera, o de hereje en el medio rural- consideramos que es pertinente en cuanto parte del complejo definido por el aparato eclesial, pero no en sí mismo. Otro punto a tener en cuenta es la ubicación temporal del fenómeno, que alcanza hasta el siglo XVIII, cuando la mentalidad ilustrada y la propia estructura eclesial pondrán en cuestionamiento la validez de muchas de las premisas que lo sostenían. Después del XVIII, aunque se utilice el término, tiene otro contenido ideológico. En relación al género, estamos hablando de bruja y no de brujo, porque la inmensa mayoría de los afectados por la persecución inquisitorial fueron mujeres y porque la propia doctrina hablaba de bruja, privilegiando al sexo femenino en ese rol. Y en relación a su expansión geográfica, aunque por un uso retórico hablemos de Inquisición o inquisitorial, la caza de brujas no fue un fenómeno exclusivo del mundo católico. A partir del siglo XVI la mayoría de las víctimas lo fueron en países protestantes. A pesar de la Reforma, se mantuvo la doctrina demonológica relacionada con la brujería en todo el mundo cristiano.

²²¹ Un resumen del proceso y sus implicaciones puede leerse en el artículo de Tomás Mantecón Movellán y Marina Torres Arce, “Hogueras, demonios y brujas: significación del drama social de Zugarramurdi y Urdax”, *Clío & Crimen*, nº 8, 2011, pp. 247-288. Además tenemos los ya clásicos textos de Pierre Lancre, *Tratado de brujería vasca. Descripción de la inconstancia de los malos ángeles y demonios*. Nafarroa, Txalaparta, 2004, y la edición de Leandro Fernández de Moratín de *Quema de brujas en Logroño*. Valencia, La Máscara, 1999.

²²² La palabra “aquelarre” es de origen vasco y alude a las supuestas reuniones de brujas en bosques y montañas, mientras “sabbat” alude a la fiesta judía, con lo cual se combina la Iglesia de las brujas con la Sinagoga, ambas percibidas como enemigas de la Cristiandad. El término más utilizado en demonología es el segundo, aunque el impacto del caso de Zugarramurdi dará difusión al término de origen vasco, popularizándolo.

sacerdote oficiante en la brujería, la comunión en la utilización de alucinógenos, la confirmación en la iniciación con su beso anal, el éxtasis místico en el vuelo nocturno, la caridad en la magia negra, el ascetismo en la celebración de los bajos instintos con la castidad devenida orgía, el ideal de progresiva espiritualización en la animalidad llegando a la metamorfosis, Dios en el diablo²²³.

Un proceso tolosano del siglo XIV nos permite acceder a la declaración de Ana María de Geogel: */.../ dice que una mañana, estando lavando sola la ropa de su familia, muy cerca de Pech-David, sobre la villa, vio que venía hacia ella por encima del agua un hombre de talla gigantesca, de muy negra piel, cuyos ojos ardientes semejan a carbones encendidos, vestido de pieles de animales. Este monstruo le preguntó si quería darse a él, a lo que ella respondió que sí. Entonces él le sopló en la boca, y desde el sábado siguiente fue llevada al sabbat, por el simple efecto de su voluntad. Allí se encontró con un macho cabrío gigantesco, al que saludó y al que se abandonó. El macho cabrío, a cambio, le enseñó toda clase de secretos maléficos; le hizo conocer las plantas venenosas, le enseñó las palabras encantadas y de qué manera había que realizar los sortilegios durante las noches que preceden a San Juan, las Navidades y durante las de todos los primeros viernes del mes. Le aconsejó que hiciera, si podía, comuniones sacrílegas para ofender a Dios y en gloria del Diablo. Ella se conformó con estas insinuaciones impías*²²⁴.

Si miramos el extremo superior derecho del grabado de Ziarnko, nos encontraremos con la imagen del macho cabrío, la personificación del diablo, que puede remontarse a la representación de los sátiros o faunos de la Antigüedad, a la del mismo dios Pan. Los cuernos, la cola, la figura animal es una constante en la representación medieval del diablo, aunque los testimonios de los procesos inquisitoriales revelan una gran capacidad camaleónica. Generalmente, todos sus atributos aluden a la bestialidad, a los bajos instintos, a una sexualidad fuera de todo orden. Lo describe Lancre: */.../ como un gran macho cabrío, con dos cuernos delante y otros dos atrás; que los de adelante en su parte superior se levantan hacia atrás, como la peluca de una mujer. Pero lo común es que solamente tenga tres cuernos, con una especie de luz en el del medio, con la que acostumbra a alumbrar el Sabbat y dar lumbre y claridad incluso a las brujas que tienen cirios encendidos en las ceremonias de la misa que quieren remedar. También le han visto una especie de gorro o sombrero por encima de sus cuernos. Delante tiene su miembro, que siempre exhibe tieso y empinado y que mide más de un codo, y una gran cola detrás, con una especie de cara arriba, por la que no profiere una sola palabra, pero le sirve para dársela a besar a los que le parezca bien, haciendo honor de esa manera a algunos brujos y brujas, más a los unos que a las otras*²²⁵. El arcano XV del Tarot de Marsella (imagen 30) sintetiza esos atributos, aunque la carta radicaliza el carácter monstruoso, mientras la reducción a macho cabrío parece exaltar el lado bestial. La famosa pintura de Goya respeta la iconografía del macho cabrío (imagen 31).

La aparente sexualidad insaciable del diablo, como acabamos de decir, lo coloca tanto a él como a sus seguidores, fuera de la ley moral definida por la Iglesia, del paradigma de relación matrimonial entre hombre y mujer. La sexualidad diabólica es absolutamente polimorfa, tal como la describe Gregorio IX en la bula *Vox in Rama: Terminada esta ceremonia, se apagan las luces y los presentes se entregan a la lujuria más desenfrenada, sin distinción de*

²²³ Para ilustrar ese carácter de inversión de lo divino y de lo eclesiástico, recordemos la descripción que realiza el folleto editado por Fernández de Moratín, *Quema de brujas en Logroño*, op. cit., sobre la ceremonia de iniciación, tras el pacto o abjuración. Hay un beso reverencial al macho cabrío en la boca, en la mano izquierda, en las partes vergonzosas y en el ano. El neófito recibe una “marca” indolora en su cuerpo, tras lo cual se le entrega un sapo vestido que se convierte en el equivalente de su ángel guardián. Finalizado el ritual de ingreso a la cofradía diabólica, una danza alrededor del fuego.

²²⁴ Cardini, F., *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, op. cit., pp. 259-260.

²²⁵ Lancre, P., *Tratado de brujería vasca. Descripción de la inconstancia de los malos ángeles y demonios*, op. cit., p. 66.

sexo. Si hay más hombres que mujeres, los hombres satisfacen entre sí sus apetitos depravados y lo mismo hacen las mujeres. Cuando todos estos horrores tocan a su fin, se encienden otra vez las velas y todos regresan a su sitio²²⁶. Pero, y aquí debemos remitirnos al más celebre de los manuales inquisitoriales, al *Malleus Maleficarum*, de Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger²²⁷, esa sexualidad polimorfa no es real en el diablo en sí mismo, sino con vistas a la seducción de los hombres: *Pero el motivo de que los demonios se conviertan en incubos o súcubos no es con vistas al placer, ya que un espíritu no tiene carne ni sangre; sino que ante todo es con la intención de que por medio del vicio de la lujuria puedan provocar un doble daño contra los hombres, es decir, en el cuerpo y en el alma, de modo que los hombres puedan entregarse más a todos los vicios*²²⁸. El diablo personifica de esta manera el carácter fantasmático del deseo. Y la mujer, en tanto ser eminentemente carnal, es, por lo tanto, presa fácil de la seducción diabólica. Lancre no considera que esa facilidad se deba a debilidad física, sino a lo que califica como “avidez salvaje”: *Bodin dijo con mucha razón que no es por la debilidad y fragilidad del sexo, pues se puede comprobar que sufren la tortura con más firmeza que los hombres. Hemos visto a brujas en Bayona que la sufrían con tanta resolución y alegría, que después de que hubieran dormitado un poco durante los tormentos, como si fueran algo dulce y delicioso, decían que venían de su paraíso y que habían hablado a su Señor. La causa sería más bien la fuerza de la avidez salvaje que empuja y reduce a la mujer a excesos, a los que se entrega de buena gana para gozar de sus apetitos, para vengarse o para conocer otras novedades y curiosidades que se ven en dichas asambleas. Todo lo cual ha movido a algunos filósofos a clasificar a la mujer entre el hombre y la bestia bruta*²²⁹. En el grabado de Ziarnko la desnudez femenina se halla por doquier, los cuerpos danzan en un frenesí de los sentidos. Es inevitable recordar *El Jardín de las delicias*, del Bosco, en el panel central del tríptico, donde los seres humanos se hallan entregados a innumerables prácticas sexuales.

Ziarnko nos muestra además los animales asociados tradicionalmente al demonio, como el cuervo, el murciélago, el sapo y el gato negro. Nuevamente nos ilustra el papa Gregorio IX: *Cuando se acepta a un neófito y se le presenta por vez primera en la asamblea de los réprobos, se les aparece una especie de rana; otros dicen que es un sapo. Algunos le dan un infame beso en el ano, otros en la boca, lamiendo la lengua y la boca del animal. /.../ Luego se sientan todos a banquetear y cuando se levantan después de haber terminado, de una especie de estatua que de pronto se yergue en el lugar de estas reuniones sale un gato negro, grande como un perro de tamaño mediano, que avanza de espaldas y con la cola tiesa. El nuevo adepto, siempre el mismo, lo besa en las partes posteriores y luego hacen lo mismo el jefe y todos los demás*²³⁰. Abajo se puede percibir a dos mujeres a punto de matar a un sapo, señal de que preparan algún tipo de brebaje especial. El testimonio de Catalina Delort, también del proceso tolosano alude, a estos brebajes y al sacrificio de niños: *Desde entonces se ocupa en la confección de ciertos ingredientes y brebajes perjudiciales, que producen la muerte de hombres y rebaños. /.../ Allí adoraba al macho cabrío y se daba a él, así como a todos los presentes en aquella fiesta infame.*

²²⁶ Gregorio IX, “Vox in Rama”. En: Cardini, F., *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, op. cit., pp. 258-259.

²²⁷ Kramer, H. y Sprenger, J., *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*. Barcelona, Círculo Latino, 2005. Vale la pena comentar que un porcentaje significativo de las cuestiones que plantea el manual (a la manera escolástica) se refieren a la sexualidad y a la interacción entre el diablo y las mujeres, incluyendo preguntas sobre la posibilidad o no de una verdadera concepción satánica o de los maleficios que producen impotencia masculina o esterilidad. El *Malleus* refleja esa “voluntad de saber” de la que hablará Michel Foucault, en su *Historia de la sexualidad.1-La voluntad de saber*. Madrid, FEC, 1980.

²²⁸ Kramer, H. y Sprenger, J., *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*, op. cit., primera parte, p. 33.

²²⁹ Lancre, P., *Tratado de brujería vasca. Descripción de la inconstancia de los malos ángeles y demonios*, op. cit., p. 52.

²³⁰ Gregorio IX, “Vox in Rama”, En: Cardini, F., *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, op. cit., p. 258.

*Se comían en ella cadáveres de niños recién nacidos, quitados a sus nodrizas durante la noche; se bebía toda clase de líquidos desagradables y la sal faltaba a todos los alimentos*²³¹.

Debajo del trono del macho cabrío y sus acompañantes, puede verse a dos mujeres sosteniendo a un niño. El infanticidio era una de las acusaciones más graves hechas contra las brujas. Recordemos que la tasa de mortalidad infantil era altísima en aquellos tiempos, y fácilmente una comadrona o cualquiera de las asistentes a un parto podía ser sospechosa de haber matado al niño. Johannes Nider, en su *Formicarius*, otro de los manuales de referencia, transcribe el testimonio de una acusada: /.../ *los robamos clandestinamente de las sepulturas, los cocemos en un caldero, desprendidos los huesos, casi toda la carne se hace líquida y potable; de la parte más sólida de esta materia, hacemos un unguento acomodado a nuestras voluntades, artes y transformaciones; de lo más líquido llenamos un odre, y cualquiera que de él bebiere, añadidas algunas ceremonias, al instante se hace sabio y maestro de nuestra secta*²³². El infanticidio entraba en la lógica de una obstrucción general de la voluntad divina, de la dinámica de la naturaleza y del trabajo humano. En la bula *Summis Desiderantes*, Inocencio VIII había denunciado ese carácter destructivo de la brujería: *Por cierto que en los últimos tiempos llegó a Nuestros oídos, no sin afligirnos con la más amarga pena, la noticia de que en algunas partes de Alemania septentrional, así como en las provincias, municipios, territorios, distritos y diócesis de Magancia, Colonia, Tréveris, Salzburgo y Bremen, muchas personas de uno y otro sexo, despreocupadas de su salvación y apartadas de la Fe Católica, se abandonaron a demonios, incubos y súcubos, y con sus encantamientos, hechizos, conjuraciones y otros execrables embrujos y artificios, enormidades y horrendas ofensas, han matado niños que estaban aún en el útero materno, lo cual también hicieron con las crías de los ganados; que arruinaron los productos de la tierra, las uvas de la vid, los frutos de los árboles; más aun, a hombres Y mujeres, animales de carga, rebaños y animales de otras clases, viñedos, huertos, praderas, campos de pastoreo, trigo, cebada Y todo otro cereal; estos desdichados, además, acosan y atormentan a hombres Y mujeres, animales de carga, rebaños y animales de otras clases, con terribles dolores Y penosas enfermedades, tanto internas como exteriores; impiden a los hombres realizar el acto sexual y a las mujeres concebir, por lo cual los esposos no pueden conocer a sus mujeres, ni éstas recibir a aquéllos; por añadidura, en forma blasfema, renuncian a la Fe que les pertenece por el sacramento del Bautismo, y a instigación del Enemigo de la Humanidad no se resguardan de cometer y perpetrar las más espantosas abominaciones y los más asquerosos excesos, con peligro moral para su alma, con lo cual ultrajan a la Divina Majestad y son causa de escándalo y de peligro para muchos*²³³.

En el centro del grabado del aquelarre, sobre el humo de la caldera que hierve, unas brujas volando con su escoba. El tema del vuelo de la bruja nos hace pensar en la idea de vuelo chamánico, el viaje que realiza el chamán al mundo de los espíritus para sanar al consultante de una enfermedad. Al mismo tiempo en la experiencia del éxtasis²³⁴. En el caso de la bruja, el vuelo permitiría trasladarse en muy poco tiempo al lugar del aquelarre. El chamán generalmente es inducido al vuelo por la ingestión de sustancias alucinógenas. El mismo papel juegan los famosos brebajes de la bruja, preparados con los cuerpos de los niños muertos. La presencia de alucinógenos en el ritual nos remite al éxtasis inducido. Los mismos textos inquisitoriales reflejan esa ambivalencia entre la metáfora y la realidad empírica: *Como se ha visto más arriba, las brujas, instruidas por el diablo, fabrican un unguento con el cuerpo de los niños, particularmente de aquellos que han matado antes del bautismo, y lo untan a una silla o un trozo de madero. Al instante son alzados por el aire, de día o de noche, visible o invisiblemente, según*

²³¹ Cardini, F., *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, op. cit., p. 261.

²³² Nider, J., *Libro de los maleficios y los demonios. Las intimidades del diablo*. San Sebastián, Roger, 2000, pp. 76-77.

²³³ Nider, J., *Libro de los maleficios y los demonios. Las intimidades del diablo*, op. cit., p. 4.

²³⁴ Al respecto, estamos siguiendo la opinión de Mircea Eliade, en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, FCE, 1990.

lo deseen; porque el diablo puede ocultar un cuerpo mediante la interposición de alguna otra sustancia, como se ha señalado en la primera parte cuando nos referimos a los presagios y las ilusiones causadas por el diablo. Y aunque en la mayoría de los casos el diablo produce esos efectos valiéndose del unguento, con el fin de que los niños se vean privados de la gracia del bautismo y de la salvación, a menudo realiza estos actos sin esa ayuda. Porque a veces traslada a las brujas sobre animales, que en verdad no son animales, sino demonios que han asumido sus formas; y en otras ocasiones se transportan sin ayuda exterior, simplemente por el poder del diablo²³⁵

Nos resta considerar el elemento que supone el ingreso a la cofradía diabólica, el pacto. Si volvemos al grabado de Weiditz que comentamos con motivo del tema de la posesión (imagen 27), el del momento previo a lo que fuere- la tentación, la posesión, el pacto satánico- vemos el texto del pacto en manos de uno de los demonios. En un procedimiento judicial como el inquisitorial, el pacto era la prueba máxima aunque no imprescindible, y no era necesario que fuera escrito²³⁶. En Loudun, esa fue la prueba decisiva para la condena del padre Grandier- que era letrado-, a la hoguera. El *Malleus Maleficarum* relata la mecánica del pacto: *Ahora bien, el método de protección es doble. Uno es una ceremonia solemne, como un voto solemne. El otro es privado y puede ser hecho al demonio a cualquier hora, a solas. El primer método es cuando las brujas se reúnen en cónclave, en un día prefijado, y el demonio se les aparece en el cuerpo de un hombre, y las insta a tener fe en él, y les promete prosperidad mundana y larga vida; y ellas recomiendan a una novicia a su aceptación. Y el demonio pregunta si abjurará de la Fe, y abandonará la santa religión cristiana y la adoración de la Mujer Anómala (pues así llaman a la Santísima Virgen MARÍA), y jamás venerará los Sacramentos; y si ve que la novicia o el discípulo se muestran dispuestos, el demonio extiende la mano, lo mismo que la novicia, y ésta jura, con la mano levantada, cumplir con el pacto. Y hecho esto, el diablo agrega en seguida que no es suficiente; y cuando el discípulo pregunta qué más debe hacerse, el diablo exige el siguiente juramento de homenaje: que ella se le entregue en cuerpo y alma, para siempre, y que haga lo posible por atraer a otras de su sexo a su poder. Y por último añade que debe preparar ciertos unguentos con los huesos y miembros de niños, en especial de los que han sido bautizados; por todos cuyos medios podrá cumplir con todos sus deseos, con la ayuda de él²³⁷. /.../ El otro método privado se ejecuta de diversas maneras. Pues a veces, cuando los hombres o las mujeres han padecido alguna dolencia corporal o temporal, se les aparece el demonio, en ocasiones en persona, y en oportunidades les habla por boca de otro; y promete que, si aceptan sus consejos, hará por ellos lo que deseen²³⁸.*

No es casual que la caza de brujas se desencadenara a fines del siglo XV. Los casos anteriores de persecuciones no habían pasado de ser episodios intermitentes. El siglo XV marca el comienzo del declive del mundo medieval, y en sus últimos estertores la brutalidad de la amenaza se exacerbaba. Si retornamos al *Triunfo de la Muerte* –que es del siglo XVI- queda patente la angustia y la sensación de caos de esos tiempos, y se entiende el endurecimiento del aparato represor. La Peste Negra había masacrado a una parte importante de la población europea y había instalado el miedo en todas partes, desde el campesino miserable hasta en Roma. El universo de las catedrales góticas y de la serena construcción escolástica había dado paso a la experiencia de la fractura en casi todos los sentidos: el ascenso sostenido de la burguesía que debilitaba la hegemonía social de la nobleza y ofrecía nuevos valores éticos, la miseria del campesinado que lo lanzaba a revueltas constantes, la división de la elite política de los diversos países, el enfrentamiento bélico interminable de los reyes entre sí, la división de la Iglesia romana, el surgimiento de

²³⁵ Kramer, H. y Sprenger, J., *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*, op. cit., pp. 235-236.

²³⁶ Especialmente teniendo en cuenta que la mayoría de los juzgados por brujería eran analfabetos.

²³⁷ Kramer, H. y Sprenger, J., *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*, op. cit., p. 222.

²³⁸ Kramer, H. y Sprenger, J., *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*, op. cit., p. 224.

corrientes heréticos cada vez más difícilmente asimilables, la polémica ideológica que trasladaba los debates fuera de los círculos intelectuales reforzando las posiciones enfrentadas, el desarrollo de corrientes místicas nuevas que caían bajo la sospecha de la ortodoxia y que reclamaban una relación más personal con lo divino, la amenaza de una nueva expansión del mundo musulmán con el Imperio Otomano. El mundo medieval se desmoronaba y la caza de brujas funcionó como una válvula de escape que permitía atacar al aparente responsable de todo esto, al demonio, y a sus fieles. Como ya dijimos, al comenzar este capítulo, Satanás estaba en todas partes y las supuestas brujas - la mayoría analfabetas, mujeres viejas, y pertenecientes a los márgenes del orden establecido- se ofrecían como el blanco ideal, un objetivo que reafirmaba el carácter universal de la Iglesia por encima de las diferencias entre reinos, e incluso -tras la Reforma- entre confesiones religiosas, que permitía el despliegue de un aparato represor al cual la elite dirigente no podía enfrentarse.

La morbidez del arte de la época, esa fascinación por lo macabro, refleja este estado de agonía, esa atmósfera que describe Johann Huizinga: *Es un mundo malo. El fuego del odio y la violencia se eleva en altas llamaradas. La injusticia es poderosa, el diablo cubre con sus negras alas una tierra lúgubre, y la humanidad espera para en breve el término de todas las cosas. Pero esta misma humanidad no se convierte. La Iglesia lucha, los predicadores y poetas claman y amonestan. Todo en vano*²³⁹. La bruja va íntimamente asociada a este estado de ánimo. La escatología impregna todo lo que tiene que ver con lo demoníaco, especialmente la sexualidad: los besos anales, las orgías, las relaciones con demonios, el traslado de semen, la generación de impotencia, los abortos, la zoofilia, el fetichismo, las prácticas homosexuales. Hay momentos en que los manuales inquisitoriales parecen capítulos de Kraft-Ebing. La sexualidad demoníaca es informe, destruye las barreras entre lo permitido y lo prohibido, se complace en el tabú, se regodea en la circulación de fluidos, reclama un nuevo orden basado en el deseo y en el mero placer, pretende cerrar el ciclo que se había iniciado al final del mundo antiguo, el de una retórica de renuncia sexual²⁴⁰. Hans Baldung nos ofrece las delicias de esa sexualidad (imagen 32). ¿Qué hacen sus brujas sino regodearse en el placer? Si es que hasta la misma Eva, en *Eva, la serpiente y la muerte* (imagen 33) parece estar entregándose a un juego libidinoso con los monstruos.

Pero no nos engañemos, las brujas de Baldung se hallan a mucha distancia de las brujas de las hogueras: no son tan jóvenes, no tienen una piel rosada ni carnosa, no estarían dispuestas en todo momento a entregarse al placer. En este sentido, Goya, a pesar de lo corrosivo - y por eso mismo-, responde de manera más fiel a esa realidad de mujeres viejas, miserables, de campo o de villorrios perdidos en confines indecibles (imagen 34). Las brujas de Baldung representan el deseo del artista, del mismo modo que la bruja de los manuales y las bulas encarna el miedo del orden establecido eclesial, su pánico a la sexualidad, su misoginia, su paranoia diabólica, y no sólo de ese estamento, sino de una gran parte de la sociedad a la que dicho estamento representaba y dotaba de imágenes-fuerza. La bruja se convertía en el chivo expiatorio de aquello que no se podía permitir. Con el mito de la bruja, como ya anticipamos, nos hallamos en el terreno de lo abyecto, y en su concreción político-social, aquello que el orden simbólico establecido rechaza, y también en el momento en el que la figura de lo demoníaco, una figura teológica que ha

²³⁹ Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid, Revista de Occidente, 1961, p. 43.

²⁴⁰ Peter Brown describe la conformación de esa retórica en *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*. Barcelona, Muchnik Editores, 1993.

impactado en todos los órdenes –como corresponde a una sociedad teocéntrica- ha comenzado a desintegrarse ante el surgimiento de la sensibilidad moderna, ante un nuevo despliegue categorial marcado por el ascenso del antropocentrismo y del racionalismo subsiguiente.

2-4-La desintegración de lo demoníaco

Habíamos señalado el carácter de inflexión que representan Loudun y Zugarramurdi, ambos episodios situados a comienzos del siglo XVII. En los dos casos, el paroxismo del espectáculo público y de las condenas supone un clímax que indica el comienzo del descenso del satanismo - un descenso gradual o acelerado según las regiones-, pero que, un siglo después, permite hablar de una sospecha generalizada, principalmente en las elites y en los medios urbanos, sobre la realidad del diablo. El siglo XVIII definitivamente marca un cambio de tono general. Lo demoníaco deja de estar presente por doquier y queda prácticamente reducido a un asunto de creyentes –es decir, es un tema de pura fe, no demostrable empíricamente- o de supersticiosos –es decir, es un asunto de ignorantes y personas no alcanzadas por las luces de la razón-. Lo demoníaco no puede tener cabida en una cultura que deviene agnóstica. Si Dios no puede ser demostrado de acuerdo a los criterios de la nueva ciencia, el diablo tampoco. Ambos son arrastrados por el aparente triunfo de la razón moderna. La ciencia moderna, anclada en lo discursivo y en lo puramente empírico y mensurable, limitada la capacidad imaginativa, no puede incluir el símbolo, salvo que sea como alegoría o metáfora, pero no como realidad viva, tal como lo señala Titus Burckhardt²⁴¹. Y no olvidemos que el demonio es fundamentalmente un símbolo.

Sumemos a esto que la especialización del conocimiento supone diferentes categorizaciones de acuerdo a los fenómenos que sean el objeto de cada ciencia. Lo demoníaco permitía acceder a una sabiduría sobre lo real que difícilmente puede entrar en estos parámetros. Además, el modelo científico moderno implica un cuestionamiento epistemológico de la teología y su reducción a un estatus de discurso pseudofilosófico, dominado por la fe. La misma autoridad de la Iglesia, en cuanto árbitro del saber humano por ser pretendidamente el depósito de la revelación, queda más que cuestionado, negado absolutamente. Si el siglo XVII se había iniciado con el juicio a Galileo y los procesos de Loudun y Zugarramurdi, el XVIII será aquel en el que Voltaire, el árbitro intelectual del siglo, llame a *aplantar la Infame*. La demonología pasa a ser un discurso de círculos reducidísimos, mientras la Inquisición se queda sin el apoyo de la autoridad civil hasta reducirse a ser una oficina burocrática de Roma. El mito del diablo sigue su derrotero pero lo demoníaco, al menos como lo hemos presentado hasta ahora, y en lo que concierne a la experiencia estética de lo terrible, entra en un evidente proceso de desintegración. Hay sobrevivencia de la figura, modificada sin duda por los cambios de sensibilidad, no hay duda, pero la experiencia estética del hombre moderno recurrirá prioritariamente a otras figuras para expresar el terror. A lo largo de este capítulo, a medida que avanzaba la presentación de lo demoníaco, hemos ido anticipando la dinámica de esa desintegración a

²⁴¹ Burckhardt, T., *Ciencia moderna y sabiduría tradicional*. Madrid, Taurus, 1979.

la vez que presentando esas otras figuras. Ahora es el momento de atar cabos sueltos y explicar el proceso en su conjunto.

La figura de lo demoníaco se construye a partir de la existencia de un mal - absoluto o relativo- que amenaza al hombre, y que se encarna en la figura del diablo. No vamos a entrar en la discusión sobre si ese mal tiene una realidad esencial, en sí mismo (que sería el planteo de las corrientes heterodoxas de influencia gnóstica), o si existe como una negación del bien (que es el de la ortodoxia de la Iglesia principal)²⁴². En el ámbito de la percepción humana, el mal es una presencia y esa presencia es la que explica la constitución de la figura. El mal es una consecuencia del pecado original, de la expulsión del paraíso, con lo cual pasa a ser constituyente de la naturaleza humana dañada por dicho pecado. El hombre ha perdido la semejanza divina por la caída, aunque conserva su carácter de *imago Dei*, en cuanto obra privilegiada de la creación. En el mito de la caída, el demonio ha funcionado como el gran tentador, aquel que ha inclinado la libertad humana hacia el apartamiento de Dios. El mismo demonio es un ángel rebelde y, con su legión de secuaces, tras la lucha contra las jerarquías angélicas, ha sido expulsado hacia un territorio, el infierno, donde no alcanza la presencia de Dios. Ese territorio queda reservado de igual modo para aquellos que imiten la revuelta satánica y renieguen de Dios. El infierno es el estado final de los condenados²⁴³, aunque pueda vivirse alguna anticipación del mismo en la experiencia visionaria.

La interacción entre el demonio y el ser humano supone tres tipos de experiencias: la tentación, la posesión, y la brujería. Las tres experiencias suponen una vivencia de lo terrible, aunque de diferentes maneras, de igual modo que el despliegue de la figura de lo demoníaco también será diferente.

En la tentación, el demonio se insinúa al hombre a través de sus debilidades, de sus propias pulsiones interiores. La visión que puede sobrellevar en esa experiencia es la representación en imágenes de lo negativo que existe en el interior del hombre. El demonio que ofrece al hombre el poder, la gloria, el placer o las riquezas, pone ante su vista algo que el mismo hombre está anhelando. Los monstruos que se le aparecen al hombre, cuando la tentación toma forma monstruosa, son los espejos de su naturaleza caída. La tentación también puede producirse sin necesidad de monstruos externos, y en ese caso toma la forma de estados de ánimo o sensaciones o distorsiones de la percepción habitual de la realidad. La manera de librarse de la tentación es a través de la lucha ascética y disponiendo de las herramientas que le ofrece la Iglesia, concretamente de los sacramentos.

²⁴² Este debate entre el mal como realidad en sí o como negación del bien ya lo hemos comentado al comenzar este capítulo, por lo cual no lo reiteraremos aquí. Seguimos manteniendo como presupuesto el hecho de que la práctica cristiana, donde se debe incluir la experiencia estética, vivía entre la fidelidad intelectual al planteamiento de la ortodoxia de la Iglesia y una experiencia cotidiana donde el dualismo tenía una presencia más activa. Podríamos decir que se describe un arco de desplazamiento del mal negativo al mal esencial que va desde las clases doctas hasta las clases populares. En el arte, por la misma necesidad de representar del arte figurativo, el dualismo es evidente. Lo demoníaco o el mal tienen figura, aunque informe, y por lo tanto son reales, *están* en el cuadro o en la obra.

²⁴³ Ya sea directamente tras su muerte o luego en el Juicio Final al término de los tiempos. La consideración del purgatorio y sus implicancias no es pertinente aquí. El dolor que sufren las almas en el purgatorio es un dolor purificador pero no aniquilante. En relación al tema del purgatorio nos remitimos a la obra de Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*. Madrid, Taurus, 1981. Además, el purgatorio no constituye el territorio del demonio por lo cual no está incluido en la figura de lo demoníaco.

La posesión supone también un estado de debilidad, una distracción en la lucha ascética, un descuidar el trato frecuente con Dios, pero aquí los monstruos entran al hombre, habitan su cuerpo, le hacen experimentar la materialización del mal en su propia carne, refuerzan la propia negatividad del individuo. El sujeto de la posesión puede ser masculino o femenino, aunque la naturaleza carnal de la mujer, tal cual la describe la teología, favorece la invasión demoníaca. El alma vive la experiencia de la posesión como un desdoblamiento de sí, pero el cuerpo pertenece por entero al demonio, en tanto persiste la experiencia²⁴⁴. El propio ser humano no puede liberarse de la posesión por sí mismo, y se hace necesaria la intervención de la autoridad. Ya no es una lucha en el interior del alma humana, sino que al asumir corporalidad, está invadiendo la corporalidad del mundo, la de la Cristiandad. La intervención de la autoridad nos traslada al territorio de lo aceptable o rechazable socialmente, del tabú.

El caso de la brujería también exige la intervención de la autoridad. Ahora no es un cuerpo o un conjunto de cuerpos poseídos, ocupados momentánea o permanentemente por el demonio, sino que todo el conjunto humano, el alma y el cuerpo, se han puesto al servicio del mismo. No hay razón asediada ni entendimiento ofuscado ni voluntad anulada ni cuerpo ocupado, estamos ante la aceptación de lo demoníaco como señorío y la decisión de contribuir a la expansión de su imperio, la asunción del mal como tarea y como placer. En la brujería el cuerpo es señal del reino satánico, y sus prácticas, especialmente las sexuales, lo ponen en evidencia. El mismo carácter informe del demonio termina manifestándose en la desestabilización del orden de los cuerpos. La mujer, por las mismas razones que en la posesión, es la más proclive al pacto. Si la poseesa es provisoriamente el cuerpo del diablo, y su alma se halla desdoblada, y por lo tanto debe ser exorcizada para mantenerla en la Cristiandad, la bruja pertenece al mal, ya está situada en la anti-Iglesia, en una especie de Cristiandad invertida, y, por lo tanto, debe ser radicalmente extirpada.

El demonio supone un miedo-terror situado fuera del hombre, que lo rodea, que lo asedia, que lo amenaza, que puede aniquilarlo. La amenaza es exógena. La tentación implica que lo terrible se halla dentro del hombre, que el miedo o el terror están en su alma, que es el espíritu humano el que debe reaccionar para recuperar el control de sí. Hablamos pues de una aparente invasión que en realidad deja en evidencia una amenaza endógena, la del propio mal interior. La posesión remite a una invasión, a una ocupación que se refuerza por el propio mal. Es el cuerpo el territorio de donde surge el terror, la base de operaciones desde la cual el enemigo ataca el alma. En la brujería no hay ni miedo ni terror en el individuo que ha pactado, pero se convierte en terrible para el orden simbólico establecido, porque amenaza con una sedición radical, porque pone en peligro toda la economía de la salvación. En el infierno ya no hay amenaza, constituye el final del límite, el territorio del terror permanente, la nada de la cual es imposible escapar., el lugar del estado de aniquilación eterna.

El siguiente cuadro resume lo que hemos dicho:

²⁴⁴ En este punto, se hace oportuna la distinción entre posesión propiamente dicha, que es de la que estamos hablando, de la obsesión diabólica. En la obsesión diabólica la mente está momentáneamente poseída por el diablo, pero aquel no llega a controlar el cuerpo. No es la tensión propia de la tentación entre la voluntad y el deseo, sino un estado de ofuscación debido a la presencia del diablo en el entendimiento. La manera de enfrentar la obsesión es parecida a la de la tentación, pero puede requerir ayuda externa, sin que llegue a la radicalidad de la posesión.

LO DEMONIACO					
	DEMONIO	interacciones entre el hombre y el demonio			INFIERNO
		TENTACIÓN	POSESIÓN	BRUJERÍA	
relación con el mal	encarnación del mal absoluto o relativo	representación de la negatividad interior	materialización del mal unida a la propia negatividad interior	identificación de la totalidad de la persona con el mal	concreción espacial de lo negativo radical
lugar de concreción	en todo el universo creado y en el infierno	en el alma humana	en el cuerpo humano, aunque hay desdoblamiento u ofuscación del alma	en el cuerpo social	territorio metafísico
carácter de la amenaza	amenaza exterior al hombre	amenaza endógena	amenaza exógena hecha endógena	amenaza endógena para el cuerpo social	estado de aniquilación eterna

El desarrollo de la subjetividad moderna modifica la percepción de lo divino²⁴⁵. Dios deja de ser el ser omnipotente y omnipresente que mantiene la creación, el sustento del orden (época medieval), para pasar a ser el arquitecto del universo, el motor que ha puesto en marcha la máquina del cosmos, y luego la deja funcionar autónomamente (mediados del siglo XVII-siglo XIX)²⁴⁶, para terminar siendo un ser inaccesible e incognoscible, o directamente inexistente (mediados del siglo XIX- actualidad)²⁴⁷. El demonio se verá arrastrado en esta mutación. Si ya habíamos advertido, al citar a Santa Teresa de Ávila, que la representación de las angustias del infierno pierde objetividad, deja de ser la descripción de imágenes de tormento, para ser la descripción de estados del alma, lo que supone otra percepción de lo demoníaco dentro de la tradición religiosa cristiana²⁴⁸, la modernidad

²⁴⁵ En lo que sigue, respecto a la modificación de la imagen de lo divino, estamos siguiendo el esquema planteado por Franklin Baumer en *El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas, 1600-1950* México, FCE, 2007.

²⁴⁶ Esta simplificación es válida ya se parta del esquema de la física, más mecanicista, o de las ciencias naturales, evidentemente organicista. En ella están incluidos, pues, tanto Descartes como Newton y los principales representantes de la ciencia moderna.

²⁴⁷ Esta concepción subyace en los planteos científicos desde Darwin hasta el presente, incluyendo el cambio de paradigma producido en el siglo XX con la teoría de la relatividad y la física cuántica.

²⁴⁸ Al respecto véase Ignacio de Loyola (san), *Ejercicios Espirituales*. Madrid, San Pablo, 1996, pp. 71-73: *1º preámbulo. El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del nfierno. 2º preámbulo. El segundo, demandar lo que quiero: será aquí pedir interno sentimiento de la pena que padescen los dañados, para que si del amor del Señor eterno me olvidar por mis faltas, a los menos el temor de las penas me ayude para no venir en pecado. [66] 1º punto. El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos. [67] 2º El 2º: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro Señor y contra todos sus santos. [68] 3º El 3º: oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas. [69] 4º El 4º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia. [70] 5º El 5º: tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas. [71] Coloquio. Haciendo un coloquio a Christo nuestro Señor, traer a la memoria las ánimas que están en el infierno, unas, porque no creyeron el advenimiento, otras, creyendo, no obraron según sus mandamientos, haciendo tres partes: 1ª parte. La 1ª, antes del advenimiento. La 2ª en su vida. La 3ª después de su vida en este mundo; y con esto darle gracias, porque no me ha dexado caer en ninguna destas, acabando mi vida. Asimismo, cómo hasta agora siempre a tenido de mí tanta piedad y misericordia, acabando con un Pater noster.* La visualización del infierno es eminentemente sensorial, y la imaginación no se dedica a fabricar monstruos sino a generar sensaciones que permitan comprender física y anímicamente la experiencia de la condena. Lo demoníaco, igual que en Santa Teresa de

triumfante incluso aleja la posibilidad de un ser que pueda inducir esos tormentos, y avanza en el sentido de un subjetivismo extremo, de un reduccionismo psicologista. El demonio deja de ser un asunto de la teología, sometida al estatus epistemológico dudoso ya mencionado, para serlo de la psiquiatría o de la psicología²⁴⁹.

Así, por ejemplo, Jean Martin Charcot estudia la iconografía de los endemoniados o poseídos para justificar sus teorías sobre la histeria, a la que define como *una neurosis funcional al sistema nervioso debida a una degeneración nerviosa de origen hereditario, que se desencadena por la acción de diversos agentes, como intoxicaciones o infecciones*²⁵⁰. El ataque histérico tiene una serie de señales precursoras como un malestar físico persistente, la inapetencia, los vómitos, luego una oscilación entre la melancolía y la sobreexcitación extrema, incluyendo posiblemente alucinaciones visuales. El “aura histérica” supone dolor ovárico, palpitations cardíacas, ruidos en los oídos, y obnubilación de la vista. La pérdida del conocimiento lo antecede. Mencionemos fugazmente las etapas del ataque:

-El período epileptoide, con movimientos circulares, palidez, hinchazón del cuello, distorsión de la cara, inmovilización tetánica, expulsión de espuma de la boca. La resolución de esta etapa lleva a un estado de relajación muscular y de respiración estertórica.

-Las contorsiones o clownismo, consistentes en una serie de oscilaciones rápidas y amplias de toda una parte del tronco o sólo de los miembros, acompañadas ocasionalmente de ataques de rabia.

-Las posturas pasionales que suponen un estado alucinatorio.

-El período terminal, donde el delirio desemboca en problemas motores, evidenciados en contracturas generalizadas.

Observemos cualquiera de las fotos del caso Augustine (imagen 35), del famoso archivo de la Salpêtrière, el centro de operaciones de Charcot. Vistamos a Augustine de ursulina, atribuyamos al diablo o a un ejército de demonios esos movimientos. Tenemos a sor Juana de los Ángeles. Ahora escuchemos a Joseph Breuer y Sigmund Freud: *Pero la conexión causal del trauma psíquico con el fenómeno histérico no consiste en que el trauma actúe de «agente provocador»,*

Ávila, es un estado primordialmente subjetivo. El demonio queda en segundo plano, lo que cuenta es el infierno, ese estado de angustia eterna.

²⁴⁹ Es importante que aclaremos que esta tendencia general del mundo moderno hacia una psicologización del demonio no implica que la creencia en lo demoníaco se haya extinguido. Además de su pervivencia - con mayor o menor fidelidad al paradigma que hemos descrito- en amplios sectores de la religiosidad popular, la existencia del demonio sigue siendo defendida por la doctrina de la Iglesia Católica, al margen de una visión más interiorizada u objetivizada del mismo. El famoso discurso del papa Pablo VI denunciando la infiltración del “humo de Satanás” en la Iglesia lo demuestra. También en el protestantismo fundamentalista y pentecostal, o en las iglesias ortodoxas, el demonio es una realidad viva. Si bien es cierto que la iconografía de lo demoníaco ha desaparecido prácticamente en el arte moderno, con excepciones como la de Mikhaíl Vrubel, no ha sido así en la literatura, donde encontramos obras como la de Georges Bernanos, donde el demonio juega un papel central, o las referencias al mismo en Thomas Mann, Flannery O’Connor, Giovanni Papini, y C. S. Lewis, por citar algunos autores. El tema de la sobrevivencia de lo demoníaco no es pertinente para esta investigación. Consideraremos cómo los elementos de la figura de lo demoníaco se imbrican con las figuras de la estética de lo terrible, y de qué modo se produce la sobrevivencia o la mutación de esos elementos, de acuerdo a cada figura y según el caso que corresponda. El satanismo moderno, en tanto actitud existencial, estética o intelectual, no se puede considerar una sobrevivencia de la figura de lo demoníaco, con la que indudablemente mantiene puntos de contacto, pero de la cual supone una inversión radical. Como lo comentamos al hablar de las brujas, independientemente de que la terminología sea la misma, el contenido ideológico es otro. Identificarse con el demonio o con la bruja no es contribuir a que la figura sobreviva, sino subvertirla radicalmente.

²⁵⁰ Charcot, J.-M., *Los endemoniados en el arte*. Jaén, Del lunar, 2000.

*haciendo surgir el síntoma, el cual continuaría subsistiendo independientemente. Hemos de afirmar más bien que el trauma psíquico, o su recuerdo, actúa a modo de un cuerpo extraño; que continúa ejerciendo sobre el organismo una acción eficaz y presente, por mucho tiempo que haya transcurrido desde su penetración en él*²⁵¹. El trauma que ha sustituido al demonio. En uno de sus artículos, Freud enumera las fórmulas que intentan explicar el fenómeno²⁵²: 1) *El síntoma histérico es el símbolo mnémico de ciertas impresiones y experiencias eficaces (traumáticas); 2) El síntoma histérico es la sustitución, creada por «conversión», para el retorno asociativo de estas experiencias traumáticas; 3) El síntoma histérico es -como también otros productos psíquicos- la expresión de una realización de deseos; 4) El síntoma histérico es la «realización» de una fantasía inconsciente puesta al servicio del cumplimiento de deseos; 5) El síntoma histérico sirve para la satisfacción sexual y representa una parte de la vida sexual de la persona (correlativamente, uno de los componentes de su instinto sexual); 6) El síntoma histérico corresponde al retorno de una forma de satisfacción sexual realmente utilizada en la vida infantil y reprimida después; 7) El síntoma histérico nace como transacción entre dos movimientos afectivos o instintivos contrarios, uno de los cuales tiende a la exteriorización de un instinto parcial o de un componente de la constitución sexual, y el otro, a evitar tal exteriorización; 8) El síntoma histérico puede tomar la representación de distintos movimientos inconscientes asexuales, pero no puede carecer de una significación sexual. De estas diversas fórmulas es la séptima la que más completamente expresa la esencia del síntoma histérico como realización de una fantasía inconsciente, atendiendo debidamente, con la octava, a la significación del factor sexual. La histeria que se reduce a causas instintivas, no ya degenerativas, sino vinculadas con un trauma sexual.*

En otra imagen relacionada con Charcot y la Salpêtrière, el cuadro de André Brouillet, *Una lección clínica en la Salpêtrière* (imagen 36), la mujer se halla en estado catatónico, en una de las fases del ataque histérico, en estado de absoluta disponibilidad. No es dueña de sí. A su lado, Charcot. La autoridad. Como relata la anécdota transcrita por Georges Didi-Huberman: *Todos los desechos del terror, de la herencia, del desenfreno, del alcoholismo llegaban a él como los detritus de París a la boca de un colector, ¡él hacía o rebacía hombres, mujeres, madres! Es un milagro. Yo he visto, un día, a unos magistrados a los que demostraba, mediante un experimento en directo, que una pobre chica histérica puede, dominada, modelada por una voluntad superior, volverse irresponsable. Era en verano, bajo una techumbre de vidrio recalentada por el sol. Un viejo juez, viejo y colorado, por lo demás muy conmovido, se desmayó y, para curarlo, Charcot despertó rápidamente a la pobre hipnotizada que, en un minuto, apresurándose, cuidó al magistrado y preparándole agua con azúcar, se convirtió de enferma en enfermera. Gracias, gracias, repetía el sexagenario amenazado de apoplejía. Había en esta aventura todo un símbolo en acción. Charcot acababa de demostrar al magistrado una verdad: y, al mismo tiempo, de una pobre muchacha sacudida por la histeria, hacía una devota que salva, una colaboradora de su inmensa obra: el Mal combatido, la Vida consolada*²⁵³.

El texto, y la pintura que parece ilustrar, permiten un juego de analogías. Podría ser sor Juana con cualquiera de sus exorcistas, con el mismísimo padre Surin. Sigue estando presente el mal, hay espectáculo, pero no hay teólogos ni inquisidores, sino médicos. De más está decir que el diablo está ausente. Como lo hemos visto en los textos recién citados de Freud, es el sexo el amenazante. Y el sexo femenino. Otra cita de Didi-Huberman: *Entre los franceses, histeria, historicismo, histeralgia, espasmo histérico, pasión histérica, espasmos, mal de*

²⁵¹ Freud, S., y Breuer, J., “Estudios sobre la histeria”, Freud, S., *Obras completas*. Tomo I. Madrid, Biblioteca Nueva, 1987, p. 43.

²⁵² Freud, S. “Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 1351.

²⁵³ Didi-Huberman, G., *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2007, p. 318.

los nervios, ataques nerviosos, vapores, amarria, asma de las mujeres, melancolía de las vírgenes y de las viudas, sofocación uterina, sofocación de la matriz /.../, epilepsia uterina, estrangulamiento uterino, vapores uterinos, neurosis uterina, metro-nervia, neurosis métrica, metralgia, ovarialgia, uterocefalia, encefalia espasmódica, etc²⁵⁴. Como dice el mismo Didi-Huberman, es el síntoma de ser mujer²⁵⁵.

La invención de la histeria por Charcot remite al dispositivo de la sexualidad, del cual habla Michel Foucault: *En las relaciones de poder la sexualidad no es el elemento más sordo, sino uno de los que está dotado de la mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias*²⁵⁶. *El sexo /.../ es el elemento más especulativo, más ideal, y también más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos, su materialidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres*²⁵⁷. La posesión devenida histeria es uno de los ejemplos más evidentes de la aplicación de dicho dispositivo, del mismo modo que la brujería. Para Foucault, los dos fenómenos tienen que ver, considerados epocalmente y antes de la constitución de la ciencia moderna, con resistencias a la ola de cristianización. La brujería sería una resistencia externa, mientras la posesión supondría una interiorización de la resistencia: *La carne convulsiva es el cuerpo atravesado por el derecho de examen, el cuerpo sometido a la obligación de la confesión exhaustiva y el cuerpo erizado contra ese derecho y esa obligación. Es el cuerpo que opone a la regla del discurso total el mutismo o el grito*²⁵⁸.

El dispositivo de sexualidad aplicado al cuerpo femenino nos remite al tema de la abyección. Para Julia Kristeva²⁵⁹, la abyección, aquello inasimilable, es una constante de cualquier sistema simbólico, ya se trate de la mancha, del tabú alimentario, o del pecado, está inscrita en la lógica de sobrevivencia del grupo y de sus sectores hegemónicos. La contaminación supone un peligro porque revela la fragilidad del orden simbólico mismo. La abominación bíblica arrojada sobre la sangre menstrual alude a un peligro interior, a la amenaza que implica la sexualidad femenina. El miedo de la madre revela el miedo del poder procreador, del mismo modo que la muerte revela la amenaza de la nada: *La madre y la muerte, abominadas, abyectadas, construyen una máquina victimaria y persecutoria al precio de la cual Yo devengo sujeto del simbolismo como otro del abyecto*²⁶⁰. Lo femenino se convierte en un mal radical a suprimir. Es ese pánico a la sexualidad femenina el que explica la brujería. Son los mismos textos inquisitoriales, al hablar de la avidez sexual de la mujer, lo que lo confirman. Los inquisidores y los demonólogos al desnudar el accionar del demonio se han desnudado a sí mismos. Tampoco aquí, en el territorio de la explicación psicoanalítica de la abyección femenina hay espacio para el diablo, al menos para el diablo al que se refería el saber medieval.

Sigmund Freud, en *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*²⁶¹, analiza el caso del pintor Cristóbal Haitzmann, basándose en un manuscrito escrito e ilustrado por el mismo pintor. Haitzmann había caído en una aguda depresión tras la muerte de su padre. En ese entonces se le apareció el diablo y le propuso ayudarlo y favorecerle. El pintor firmó entonces dos

²⁵⁴ Didi-Huberman, G., *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, op. cit., p. 96.

²⁵⁵ Didi-Huberman, G., *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, op. cit., p. 95.

²⁵⁶ Foucault, M., *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*, op. cit., p. 126.

²⁵⁷ Foucault, M., *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*, op. cit., p. 188.

²⁵⁸ Foucault, M., *Los anormales*. Madrid, Akal, 2001, p. 195.

²⁵⁹ Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., capítulo "Approche de l'abjection".

²⁶⁰ Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 131. [La traducción es mía]

²⁶¹ Freud, S., "Una neurosis demoníaca en el siglo XVII", *Obras completas*. Tomo VII. Madrid, Biblioteca Nueva, 1987, pp. 2677-2696.

pactos con un año de diferencia entre ellos, uno escrito con tinta y el otro con sangre, comprometiéndose a entregarle nueve años después su cuerpo y su alma. Freud considera que el demonio funciona como un sustituto del padre perdido. La forma en que se presentó el diablo esa primera vez lo confirma: vestido como un burgués de edad madura. Si la figura de Dios va asociada a un padre ensalzado, la del demonio pone de manifiesto la ambivalencia hacia la figura paterna: *Si el Dios bondadoso y justo es un sustituto del padre, no es de extrañar que también la actitud hostil, que odia, y teme, y acusa al padre, haya llegado también a manifestarse en la creación de Satán. Así, pues, el padre sería el prototipo individual, tanto de Dios como del diablo*²⁶².

El intenso duelo de Haitzmann demuestra el apego a su padre, pero la incapacidad de pintar pone de relieve un no menos intenso sentimiento de culpa. Freud supone que el padre se habría opuesto a su vocación de pintor y por eso el pintor se autocastiga inhibiéndola. El hecho de que las apariciones hayan sido nueve lo relaciona con la fantasía de embarazo, y la inclusión de senos femeninos en la imagen del diablo (imagen 37) sería la proyección de la propia feminidad frente al padre, de su pasividad. Los dos pactos escritos serían una manera de completar su fantasía. El escrito con sangre habría sido hecho para poder demostrar ante los religiosos que lo exorcizarían en el convento de Marizell la realidad del pacto. Freud no considera que eso haya sido un fraude sino una prueba más de los límites borrosos entre la neurosis y la simulación. Las fantasías de tentación, asociadas al demonio, serían luego sustituidas por fantasías ascéticas, concretizadas en apariciones de Cristo y de la Virgen María, y posteriormente por fantasías punitivas, con un rayo fulminante. El posterior ingreso a la Orden de Marizell habría resuelto el conflicto interior y el de la subsistencia material, que Freud deduce del enorme tamaño de los senos, y que se habría agravado por la falta del padre proveedor. Con la entrada en la Orden, habría aparecido un nuevo sustituto del padre en los monjes, en la estructura eclesial, con lo que la neurosis habría quedado resuelta en apariencia, ya que el pintor continuaría siendo un “eterno niño de pecho”.

De igual modo que el concepto de histeria había reemplazado al de posesión, ahora el de neurosis hace lo mismo con el de tentación. Este giro psicológico de lo demoníaco modifica también la idea de infierno y, por supuesto, y por encima de todo, la del diablo. El infierno de la ciencia moderna, de la psicología, es el estado de la mente patológica, ese estado de alteración de la conciencia que lleva al individuo a los límites de la racionalidad, a la amenaza de la disgregación del yo. La locura extrema e irreversible, la que ha liquidado cualquier atisbo de razón, sería quizás la expresión más acabada del infierno psicológico pero sus estados colindantes funcionan como anticipaciones.

August Strindberg ofrece en *Inferno*²⁶³ la descripción de algunas de esas anticipaciones. El escritor va viviendo un progresivo estado de extrañamiento de sí, en una experiencia donde los delirios paranoicos y alucinatorios y la angustia van *in crescendo*: *Considero que estoy muerto y que mi vida se desarrolla en otra esfera*²⁶⁴. *Siento pesar sobre mí la hostilidad de las potencias. La mano del invisible se ha levantado y un alud de golpes aturde mi cabeza*²⁶⁵. *Aguardo una erupción, un temblor de tierra, la caída de un rayo, sin saber dónde. Nervioso, como un caballo cuando se acercan los lobos, olfateo*

²⁶² Freud, S., “Una neurosis demoníaca en el siglo XVII”, *Obras completas*. Tomo VII, op. cit., p. 2685.

²⁶³ Strindberg, A., *Inferno*. Barcelona, Fontamara, 1974.

²⁶⁴ Strindberg, A., *Inferno*, op. cit., p. 48.

²⁶⁵ Strindberg, A., *Inferno*, op. cit., p. 95.

el peligro y preparo mis baúles para la huida sin poder, sin embargo, moverme²⁶⁶. Espero una catástrofe sin poder decir cuál²⁶⁷. Sin respuesta, en un laberinto sin salida, me esfuerzo por dormir; pero entonces me asalta una descarga que, como un ciclón, me arranca de la cama, y recomienza la caza. Me oculto tras la pared, me meto detrás de las puertas, ante las chimeneas. Pero en todas partes, en todas, me hallan las furias. La angustia moral me vence, el pánico se apodera de mí, por todo y por nada, de manera que voy huyendo de habitación en habitación y voy a refugiarme en el balcón, donde permanezco agazapado²⁶⁸. Por la mañana, mi madre, fatigada por el insomnio y otras cosas que me oculta, dice: “Vete, hijo mío, no puedo resistir más este olor a infierno”. Parto hacia el norte, en peregrinación, para soportar el fuego del enemigo en otra estación expiatoria²⁶⁹.

La resolución de la crisis de Strindberg, al menos la resolución intelectual, supone el reconocimiento de que toda la vida en este mundo es infernal - una actitud de claras resonancias gnósticas-, a la vez que la asimilación de la visión de cielos e infiernos intercomunicados de Emanuel Swedenborg, y de una perspectiva esotérica de la realidad. Curiosamente, lo que ha comenzado siendo un infierno psicológico ha devenido en explicación teológica, aunque muy personal. La resolución desde lo estético se traducirá explícitamente en la obra autobiográfica que hemos venido citando, y en su obra pictórica, de claras referencias catárticas. *Noche de celos* (imagen 38) es la representación del infierno de su alma. La amenaza interior es convertida en noche y en tormenta. El caos de elementos es la correspondencia de la propia furia interior. Como comenta Francisco Calvo Serraller: *Dominado por una tensión psíquica formidable, que no hacía sino expresar una profunda crisis espiritual, Strindberg convirtió la pintura en una suerte de lava anímica que se coagula en el lienzo como una destilación precipitada por un alquimista que busca desesperadamente la piedra filosofal de una salvación inalcanzable. Sus cuadros son así el testimonio de un combate inconsciente y estremecedor²⁷⁰.*

El demonio de la modernidad tampoco existe fuera del hombre, remite a lo más profundo de sí. Mientras el demonio freudiano nos sitúa en el inconsciente, en el territorio desconocido de las pulsiones instintivas individuales, el planteamiento de Carl G. Jung en relación con el principio de lo maligno refleja su teoría del inconsciente colectivo. El maligno (*trickster*) es un psicologema, un arquetipo psíquico que se remonta a las épocas más remotas: */.../ una fiel reproducción de una consciencia humana aún no desarrollada en ningún aspecto, correspondiente a una psique que apenas ha dejado atrás el nivel animal²⁷¹.* La inteligencia humana representa un nivel evolutivo que aspira a elevarse muy por encima de este estado de indiferenciación. Pero dicha evolución no se revela como absoluta: */.../ la consciencia puede liberarse de la fascinación del mal, y ya no se ve obligada a vivir forzosamente con él, pero lo oscuro y maligno no se ha convertido en humo sino que, debido a la pérdida de energía, se ha refugiado en lo inconsciente, donde permanece inconsciente mientras todo esté bien en la consciencia. Pero si la consciencia resulta perturbada por situaciones críticas y dudosas, entonces se ve que la sombra no se ha esfumado sino que espera una ocasión favorable para reaparecer, por lo menos como proyección en el vecino²⁷².* Esa proyección es la que explica la figura del maligno, del demonio. *La figura produce efecto porque*

²⁶⁶ Strindberg, A., *Inferno*, op. cit., p. 133.

²⁶⁷ Strindberg, A., *Inferno*, op. cit., p. 139.

²⁶⁸ Strindberg, A., *Inferno*, op. cit., p. 154.

²⁶⁹ Strindberg, A., *Inferno*, op. cit., p. 220.

²⁷⁰ Calvo Serraller, F., “*La campana sumergida*”. En: *Strindberg*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993, p. 54.

²⁷¹ Jung, C.G., “Acerca de la psicología de la figura del *trickster*”, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid, Trotta, 2002, p. 244.

²⁷² Jung, C. G., “Acerca de la psicología de la figura del *trickster*”, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, op. cit., pp. 250-251.

*de manera encubierta participa de la psique del espectador, apareciendo incluso como un reflejo de la misma, aunque no sea reconocida como tal. Se ha disociado de la consciencia subjetiva comportándose como personalidad autónoma. El trickster es la figura colectiva de la sombra, una adición de todos los rasgos inferiores de carácter*²⁷³.

La sombra maléfica, a la que ya hemos aludido antes, tiene que ver con la experiencia individual, *representa todo aquello que el hombre nunca acaba de dominar en su fuero interno y que por eso permanece en un perpetuo estado emocional que no permite que ni que lo rocen. /.../ la sombra representa la figura menos explosiva y más próxima a la consciencia, constituye también el primer aspecto de la personalidad que entra en consideración cuando se analiza lo inconsciente*²⁷⁴. Por lo tanto, si el maligno se sitúa en el substrato de la humanidad, en ese territorio donde la animalidad todavía impera, donde la indiferenciación remite a la idea de un caos primigenio de instintos o pulsiones, la sombra ya representa un escalón más en el nivel evolutivo, el de que aquello indiferenciado, pulsional, que subsiste en el despliegue de la consciencia, y de lo cual la consciencia no puede desprenderse del todo y, por consiguiente, niega.

El mito del maligno remite al Salvador. *Sólo en el desamparo que produce la desgracia puede nacer el anhelo de un salvador, es decir, el reconocimiento y la inevitable integración de la sombra generan una situación tan angustiada que hasta cierto punto sólo un salvador supra-natural puede deshacer el intrincado ovillo del destino. /.../ se trata del desarrollo de la consciencia, que se libera gradualmente de la cautividad de la $\alpha\nu\upsilon\omicron\iota\alpha$, esto es, de la inconsciencia, y por eso el portador-de-salvación es un portador-de-luz*²⁷⁵. Leyendo a Jung podríamos llevar esta interpretación hasta situar al diablo en el nivel más básico y a Dios en el nivel más elevado. El diablo representaría el caos indiferenciado, mientras Dios representaría el nivel de consciencia más elevado, transpersonal, cósmico. La sombra sería el resto de oscuridad que resta en la consciencia que se eleva y el Salvador la luz que contrarresta esa oscuridad. Al margen de la evidente resonancia gnóstica del planteamiento, ni este Dios ni este diablo son los de la Edad Media. La inmanencia moderna los ha convertido en símbolos, los ha despersonalizado. La razón fronteriza es una razón inmensamente solitaria.

La figura de lo demoníaco ha funcionado como condensación del complejo de lo terrible durante el Medioevo, e incluso en los comienzos de la modernidad. Evidentemente lo terrible desborda dicha categoría, pero que ella permite representarlo está fuera de discusión. El demonio, el infierno, la tentación, la posesión, y la bruja, encarnan todos los miedos que conforman el complejo. El arte de esos tiempos se ha valido de estos elementos para ofrecer al hombre un espejo de aquello que lo amenaza, de aquello que lo coloca al límite de sí mismo, de aquello que podría aniquilarlo. Hablamos de un arte cuyas categorías se muestran subordinadas, igual que todo el saber de la época, a lo teológico. El despliegue de la subjetividad moderna, como hemos dicho, deja en suspenso la supremacía del principio de lo divino, y por lo tanto liquida la centralidad del saber teológico, y lo reemplaza por una proliferación de ciencias que intentan dar cuenta de la realidad y del fenómeno humano, bajo la guía de lo racional. La ruptura epistemológica afecta todo el

²⁷³ Jung, C.G., “Acerca de la psicología de la figura del trickster”, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, op. cit., p. 254.

²⁷⁴ Jung, C.G., “Acerca de la psicología de la figura del trickster”, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, op. cit., p. 255.

²⁷⁵ Jung, C. G., “Acerca de la psicología de la figura del trickster”, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, op. cit., pp. 255-256.

campo del conocimiento y la experiencia humanos, incluida la experiencia estética. En el panorama de esa proliferación de ciencias que surgen de la desintegración del saber tradicional, tendremos también la “ciencia” que intentará dar cuenta de los principios que regulan el arte, la estética, la cual desarrollará, en el marco de la autonomía de cada ciencia, sus propias categorías de comprensión y explicación. Ese desarrollo categorial comienza a producirse desde el siglo XVII, pero alcanzará un mayor nivel de definición en el XVIII. La experiencia estética de lo terrible también requerirá sus categorías explicativas, y la desintegración de la figura de lo demoníaco la proveerá de elementos claves para desarrollarlas.

Lo demoníaco en sí, en cuanto figura de ruptura del orden divino, en cuanto subversión de la creación, prefigura un estado de tensión hacia lo ilimitado, hacia un dinamismo amenazante, hacia una razón -sustituto del alma del creyente- que se confronta con sus propios límites, con lo inexplicable, con lo incognoscible, con lo indefinible, con aquello que la deja en suspenso, con una fuerza exterior ominosa. Ese estado de tensión es lo que dará origen a lo sublime. La tentación, en cuanto choque con los demonios interiores, en cuanto conciencia de una amenaza que surge de la propia negatividad del hombre, en cuanto descubrimiento de lo demoníaco en el alma dañada por el pecado original, prefigura, ya sin la presencia real del demonio, lo siniestro. La posesión, también choque con los demonios interiores, pero encarnados en lo corporal, aquello que amenaza al hombre desde su propia materialidad física, aquello que debe ser rechazado, exorcizado, expulsado, y también sin la presencia real demoníaca, se integra en lo abyecto. La bruja, que, como hemos señalado, nos traslada al cuerpo social, a aquello que la moral hegemónica, que el orden simbólico no puede tolerar, que, por lo tanto, debe ser extirpado de raíz para garantizar la continuidad de dicho orden, pero sin el pacto satánico, nos coloca frente a una especie particular de lo abyecto, el abyecto político-social. El infierno, en tanto estado de condena del alma y del cuerpo, territorio del sufrimiento perpetuo, del dolor, conecta con lo abyecto y con lo siniestro. En tanto caos de elementos, regreso a lo informe, experiencia del vacío absoluto, remite a lo sublime. Esto para marcar la línea prioritaria de desplazamiento de los elementos de lo demoníaco, pero no la única posible.

Estamos estableciendo un esquema-base para poner orden en una realidad mucho más compleja. El demonio puede verse también dentro de lo siniestro como emanación de nuestros propios terrores. Recordemos *El Horla*, el cuento de Maupassant que habíamos comentado en el capítulo introductorio. Allí el monstruo es una proyección de la mente del protagonista, su propio inconsciente amenazándolo. De igual modo que la bruja es siniestra para otro en la medida en que refleje algún tipo de trauma interior. Las experiencias de psicosis colectiva son siniestras si se han producido en función de algo que active el inconsciente colectivo, como en el relato de Machen *El Terror*, o más cercanas a lo sublime en el caso de un bombardeo como el Hiroshima, o a lo abyecto si tienen que ver con una epidemia, como en el caso del sida. Si las pensamos en relación con lo demoníaco, se vinculan con la brujería. La tentación tiene su experiencia de corporalidad y eso la acerca a lo abyecto, como sería el caso de la mujer fatal, de cualquier representación de Salomé. La belleza convulsa surrealista, como veremos, está más ligada a lo siniestro, pero también se interna en lo abyecto. La reivindicación surrealista de la iconografía de la histeria, que remite a la posesión, lo deja en evidencia. Si pensamos en una tempestad y en la furia de elementos que desencadena, tradicionalmente relacionada con lo sublime, más que relacionarla con el diablo, lo haríamos con el infierno, pero si la tempestad, como en el cuadro de Strindberg que hemos mencionado, es la proyección de un estado espiritual, nos

instalamos también en lo siniestro. La reivindicación del diablo en tanto rebeldía se halla en la genealogía de una especie de dandismo de lo abyecto más que en la de lo sublime. Auschwitz nos remite a lo abyecto, en su proyección social; pero, al mismo tiempo, visto como el lado oscuro de un dirigente o un oficial nazi, indudablemente pertenece a la esfera de lo siniestro. La muerte es el supremo abyecto porque alude a lo impuro, a una amenaza para la vida, pero vista como una experiencia intraducible y como un salto al vacío absoluto nos traslada al infierno. Permanentemente nos hallamos en un juego de desplazamientos incesantes, de proliferaciones interpretativas.

SEGUNDA PARTE: LO SUBLIME

3-El despliegue de la categoría de lo sublime

3-1-La razón fronteriza frente a lo sublime

El siglo XVII, el de Loudun y Zugarramurdi, es también el siglo de René Descartes y Blaise Pascal. La razón moderna encuentra en el *Discurso del método* una de sus expresiones fundantes, a la vez que la obra de Pascal refleja la tensión entre la autosuficiencia y la nostalgia de lo divino. El hombre se halla abrumado por la inmensidad, por la infinitud, como describe Pascal: *Todo este mundo visible no es sin un rasgo imperceptible en el amplio seno de la naturaleza. No hay idea ninguna que se aproxime a ella. /.../ Es una esfera cuyo centro se halla por doquier y cuya circunferencia no se encuentra en ninguna parte. Finalmente, es la más grande nota sensible de la omnipotencia divina el que nuestra imaginación se pierda en este pensamiento. /.../ Porque, finalmente, ¿qué es el hombre en la naturaleza? Una nada frente al infinito, un todo frente a la nada, un medio entre nada y todo. Infinitamente alejado de comprender los extremos, el fin de las cosas y su principio le están invenciblemente ocultos en un secreto impenetrable, igualmente incapaz de ver la nada de donde ha sido sacado y el infinito en que se halla sumido*²⁷⁶.

La condición humana, tal cual la describe Pascal, es la de la incertidumbre, la del habitar el límite: *He aquí nuestro verdadero estado; es lo que nos hace incapaces de saber ciertamente y de ignorar absolutamente. Bogamos en un vasto medio, siempre inciertos y flotantes, empujados de un extremo a otro. Si damos con un término a que pensamos vincularnos y en que pensamos afianzarnos, titubea y nos abandona; y si lo seguimos, se nos escapa de las manos, se desliza y nos huye con una fuga eterna. Nada se detiene por nosotros. Es el estado que nos es natural, y, sin embargo, el más contrario a nuestra inclinación; ardemos en deseos de encontrar una sede firme y una última base constante para edificar sobre ella una torre que se alce hasta el infinito, pero todos nuestros cimientos se quiebran y la tierra se abre hasta los abismos. No busquemos, pues, punto de seguridad y de firmeza. Nuestra razón se ve siempre decepcionada por la inconstancia de las apariencias; nada puede fijar lo finito entre los dos infinitos que lo envuelven y le huyen*²⁷⁷. Ese hombre confrontado con el infinito es el que experimenta el límite de su razón, es el hombre de la apuesta, aquel territorio donde la certeza no cuenta. Si el *Cogito ergo sum* cartesiano supone el inicio de la andadura triunfante de la razón moderna, una andadura que abarcará más de tres siglos, el hombre entre la nada y el infinito de Pascal nos remite a la sombra de dicha razón, y en ese intersticio entre el triunfo y la sombra es donde hallamos lo sublime.

La idea de un infinito inaprehensible racionalmente puede situarse en la línea de la tradición mística cristiana, aquello que Pedro Aullón de Haro considera como “elevación contemplativa derivada de la sublimidad neoplatónica”²⁷⁸. Pero los místicos parten de la insuficiencia de la razón y la superioridad de la fe para aproximarse a lo divino, en tanto esa fe va acompañada de la gracia que otorga Dios. La “noche oscura del alma” de San Juan de

²⁷⁶ Pascal, B., *Pensamientos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 22-23.

²⁷⁷ Pascal, B., *Pensamientos*, op. cit., p. 25.

²⁷⁸ Pedro Aullón de Haro, en *La sublimidad y lo sublime*. Madrid, Verbum, 2006, p. 22, distingue entre sublimidad, que es una fuerza del ser humano: *Entenderemos por sublimidad los modos posibles de la visión trascendente, en el orden que fuere pero con resultados de elevación intensa de Espíritu. Visión presupuesta tanto en la acción que se ejerce, en quien la ejerce, así como alojamiento del objeto de la misma*, y lo sublime, que es una categoría más estricta históricamente formulada en los siglos XVIII y XIX. La sublimidad permite una gama de formulaciones categoriales, entre las cuales se halla lo sublime. En líneas generales respetamos la distinción, aunque el presente trabajo se concentrará en la categoría estética moderna de lo sublime, y en lo que ella tiene que ver con el complejo de lo terrible.

la Cruz implica la angustiosa pérdida de los sentidos, la experiencia de la oscuridad que antecede a la recepción de la luz divina y la transfiguración subsiguiente de los sentidos. En Pascal, la angustia se sitúa en la misma condición humana, en la incertidumbre frente a la presencia de la gracia. La razón se halla dañada por el pecado original y podría no ser “iluminada” por Dios. La apuesta surge como reacción, como salto al abismo, de esa incertidumbre. La sublimidad en Pascal es abismal, no puede ser superada racionalmente.

El desarrollo del paradigma neoclásico nos coloca frente a una razón más segura de sí misma, dispuesta a la colonización del límite y no solamente a saltarlo²⁷⁹. En la estética de fines del siglo XVII y sobre todo del XVIII, la centralidad de lo bello en la idea de arte supone delimitarlo y a la vez protegerlo de aquello que lo amenaza. En este sentido, la traducción que Boileau realiza en 1674 del tratado *De lo sublime*, de Longino, recupera la retórica de lo sublime, situándola en el contexto del debate literario y estético de la época, inaugurando una categoría central de la estética moderna.

Para Longino, *las cosas sublimes, en efecto, no llevan a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis. Siempre y en todas partes, lo admirable unido al pasmo o sorpresa, aventaja a lo que tiene por fin persuadir o agradar*²⁸⁰. /.../ *dispersa todas las cosas a manera de un rayo y pone a la vista de forma inmediata la fuerza del orador en toda su plenitud*²⁸¹. /.../ *es realmente sublime aquello que tolera un análisis profundo, aquello contra lo cual resulta difícil, más aún imposible rebelarse, y que deja en la memoria una huella poderosa y difícil de borrar*²⁸². El impacto de lo sublime corresponde al “gran estilo”, aquel que hace posible concebir pensamientos elevados y que produce vehemencia y entusiasmo. El alma se eleva paralelamente al discurso: /.../ *en virtud de su propia naturaleza, bajo la acción de lo verdaderamente sublime, nuestra alma se eleva de alguna manera y, habiendo adquirido una cierta animosa dignidad, se llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha oído*²⁸³. Tenemos, pues, un discurso elevado que hace elevar al alma por su identificación con ese discurso. La vehemencia, la pasión, el rayo, se hacen propios. Es el alma la que se reconoce en ese discurso. Trasladado el análisis de Longino al contexto de su traducción francesa, es la razón la que encuentra su propia grandeza en la confrontación con el infinito.

La traducción al inglés de William Smith, en 1739, confirma el desplazamiento de lo retórico a lo estético, un desplazamiento que los artículos de Joseph Addison en *The Spectator* ya habían puesto en evidencia. Aquí ya no es el marco filosófico del clasicismo francés sino el del empirismo inglés. La imaginación encuentra sus placeres en cualquier cosa grande, singular o bella: *La imaginación aparece llenarse de un objeto, y apoderarse de alguna cosa que sea demasiado gruesa para su capacidad. Caemos en un asombro agradable al ver tales cosas sin término; y sentimos interiormente una deliciosa inquietud y espanto [cuando las aprehendemos]. El ánimo del hombre aborrece naturalmente el freno, y está dispuesto a sentirse aprisionado, cuando la vista está contenida dentro de un corto recinto /.../ Tan extensas e ilimitadas vistas son tan agradables a la*

²⁷⁹ Las alusiones al neoclasicismo toman en cuenta las opiniones de Hugh Honour en *Neoclasicismo*. Madrid, Xarait Ediciones, 1991; Ignacio Henares y Esperanza Guillén en *El arte neoclásico*. Madrid, Anaya, 1992; Eika Bornay en *Cómo reconocer el arte del neoclasicismo*. Barcelona, Edunsa, 1996; Isabel Call Mirabent en *Las claves del arte neoclásico*. Barcelona, Planeta, 1991; Rosario Asunto en *La antigüedad como futuro*. Madrid, Visor, 1990; Robert Rosenblum en *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Madrid, Taurus, 1986; Moshe Barasch en *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza, 1991; y Mario Praz en *Gusto neoclásico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

²⁸⁰ Longino, *De lo sublime*. Buenos Aires, Aguilar, 1972, p. 39.

²⁸¹ Longino, *De lo sublime*, op. cit., p. 40.

²⁸² Longino, *De lo sublime*, op. cit., p. 56.

²⁸³ Longino, *De lo sublime*, op. cit., p. 55.

*imaginación, como lo son al entendimiento las especulaciones de la eternidad y del infinito*²⁸⁴. La grandeza permite ver reflejada la esencia del alma humana, hecha a imagen del Ser Supremo. Addison distingue entre los placeres primarios, aquellos que nacen de los objetos a la vista, de los secundarios, aquellos que luego son excitados en el ánimo: *Los placeres secundarios de la imaginación son de mayor extensión [y de naturaleza más universal] que los primarios [que van unidos a la vista], porque en una buena descripción agrada no sólo lo que es grande, nuevo o bello, sino aún las cosas que vistas, son las más desagradables*²⁸⁵. Volvemos a encontrarnos con el “monstruo muerto” al que aludimos en otro capítulo, cuyo terror nos impacta, pero el sentimiento de la propia seguridad nos aumenta la experiencia del placer. No es la razón que se identifica con el discurso elevado, sino la razón que ha superado al monstruo. Hay una tensión subyacente en la experiencia estética entre el entendimiento y la fantasía, tensión que se resuelve por la supremacía de la razón: *El entendimiento, á la verdad nos abre un espacio infinito por todas partes, pero la imaginación después de hacer algunos débiles esfuerzos se detiene inmediatamente, y se halla anegada en la inmensidad del vacío que la rodea. La razón puede seguir una partícula de materia, y dividirla al infinito; pero la fantasía la pierde luego de vista, y siente en sí misma una especie de abismo que necesita llenar de materia de un tamaño más sensible*²⁸⁶.

Esa supremacía de la razón, esa tensión dominada, es la que explora Gotthold Lessing en su *Laocoonte*. La contención del agonizante, ese equilibrio entre el dolor corporal y la grandeza del alma se convierte en el gran recurso del artista, que ha logrado extraer belleza de una situación de desesperación. En esto coincide con J.J. Winckelmann, el cual celebra el triunfo de la belleza por sobre el dolor²⁸⁷. El hecho de situar el *pathos* del conjunto escultórico dentro de la categoría de lo bello, herencia del arte griego y supremo paradigma de cualquier forma de arte, funciona prácticamente como una declaración de principios, como celebración de la contención tal como hemos dicho –y de la razón que la presupone– pero no deja de insinuar el límite de esa misma razón, transida de dolor y desesperación, enfrentada a su aniquilación inminente. La plasticidad del conjunto, la belleza de sus formas, no llega a encubrir totalmente el espanto. Lessing había dicho que *la verdad y la expresión transforman la fealdad natural en belleza artística*²⁸⁸, con lo cual la forma ubica a la obra en el paradigma de lo bello aunque el sentimiento que la anima pertenece totalmente a lo sublime, y más concretamente a su rostro más terrorífico. La interpretación del Laocoonte muestra la tensión entre lo bello y lo sublime que comienza a animar el debate estético a fines del siglo XVIII.

Edmund Burke, con su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, publicada en 1757, sitúa el debate en el contexto de una gnoseología empirista, dominada por el principio de la experiencia y la supremacía de las sensaciones. La definición de lo sublime va estrechamente ligada al terror: *Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor o peligro, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime, esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir*²⁸⁹. *Hay algo tan aniquilador en todo lo que nos inspira temor, y en todas las cosas que pertenecen aunque sea remotamente al terror, que nada puede resistir en su presencia. Allí las cualidades de la belleza están muertas o son inoperantes; o, como máximo, se ejercen para suavizar el rigor*

²⁸⁴ Addison, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, op. cit., pp. 139-140.

²⁸⁵ Addison, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, op. cit., p. 187.

²⁸⁶ Addison, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, op. cit., pp. 206-207.

²⁸⁷ Winckelmann, J.J., *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona, Nexos, 1987, p. 67.

²⁸⁸ Lessing, G.E., *Laocoonte*, op. cit. p. 22.

²⁸⁹ Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, op. cit., p. 29.

y la seriedad del terror, que es el elemento concomitante, natural, de la grandeza²⁹⁰. Las ideas de dolor son más poderosas que las placenteras. La reelaboración de la experiencia, eso que Addison llamaba “placeres secundarios” es lo que permite el disfrute estético, la base de lo sublime en cuanto categoría: *Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser, y son deliciosos, como experimentamos todos los días*²⁹¹. La autoafirmación de la razón es una consecuencia de dicha experiencia, con lo que retoma algo que ya había planteado Longino. De este modo, lo sublime se convierte en el territorio privilegiado donde se expresa lo terrible en el arte, y la categoría funciona a la vez como contrapeso a la de lo bello, ya que Burke considera a la belleza como *todas aquellas cualidades de las cosas, que provocan en nosotros un sentimiento de afecto y ternura, o cualquier otra pasión lo más parecida a éstas*²⁹². Esa tensión entre la belleza formal y la materia sublime que habíamos advertido en el Laocoonte da paso a estas dos categorías antitéticas.

En la segunda parte de su ensayo, Burke analiza los componentes de lo sublime, principalmente el asombro, al cual describe como *aquel estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por otros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos interiores son admiración, reverencia y respeto*²⁹³. Ese terror, que es el principio predominante de lo sublime, se ve reforzado por la oscuridad, que al impedir percibir los límites genera un mayor nivel de confusión; por la presencia de un poder superior que se vuelve amenazante²⁹⁴; por la sensación de privación, vinculada con la oscuridad, la vacuidad, la soledad, y el silencio, que suponen el misterio; por la experiencia de la vastedad y su grandeza de las dimensiones; por la infinitud; por la sucesión y la uniformidad, que favorecen la idea de un progreso más allá de los límites reales y de una progresión ininterrumpida; por la dificultad; por la magnificencia. El análisis no se detiene allí e incluye también efectos productores o inductores de lo sublime como el ruido excesivo, el sonido apabullante, la brusquedad con el sobresalto que suele implicar, los gritos de los animales, los olores penetrantes y los hedores, ciertas experiencias del tacto. Todas sensaciones, percepciones o emociones negativas. La razón que se ha impuesto por sobre el terror está dominada primordialmente por la autoconservación. Ese deleite que sobreviene es *una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas*²⁹⁵.

Tal como señala Aullón de Haro²⁹⁶, en el planteo de Burke estamos en el territorio de la inmanencia material y fisiológica, alejada por igual medida de la religiosidad mítica y de los ideales antiguos de elevación del alma. Confirmada pues, la prácticamente absoluta desintegración de las categorías premodernas para explicar el terror, principalmente la de lo demoníaco, y la investidura de lo sublime como nueva categoría central de lo terrible. Esta presencia de lo sublime en el discurso estético supone la confrontación de la razón con sus

²⁹⁰ Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, op. cit., p. 118.

²⁹¹ Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, op. cit., p. 29.

²⁹² Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, op. cit., p. 39.

²⁹³ Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, op. cit., p. 42.

²⁹⁴ Evidentemente la reflexión de Rudolf Otto sobre lo numinoso, que hemos presentado en otro capítulo, es deudora de la teorización sobre lo sublime.

²⁹⁵ Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, op. cit., p. 101.

²⁹⁶ Aullón de Haro, P., *La sublimidad y lo sublime*, op. cit., capítulo “La categorización moderna de lo sublime”.

límites, con aquello que la desborda, y el deleite que sigue a la confrontación parecería funcionar como la exaltación de la razón triunfante. La heroica contención del Laocoonte, que celebraban Lessing y Winckelmann. Sin embargo, el límite sigue existiendo y funciona como la sombra que amenaza la era de las luces. El *Poema sobre el desastre de Lisboa o Examen de este axioma “Todo está bien”*, de Voltaire, lo pone de manifiesto²⁹⁷. El triunfo de la civilización que implicaba la Ilustración queda cuestionado por el furor de los elementos, las furias desencadenadas por el terremoto, la muerte omnipresente:

*¡Oh desdichados mortales, oh tierra deplorable!
 ¡Oh espantoso conjunto de todos los mortales!
 ¡Eterna conversación sobre dolores inútiles!
 Filósofos errados que gritáis “Todo está bien”;
 Corred, contemplad estas horribles ruinas,
 Esos restos, esos despojos, y funestas cenizas,
 Esas mujeres, esos niños, unos sobre otros apilados,
 Esos miembros dispersos bajo mármoles rotos;
 ¡Cien mil desventurados que la tierra devora,
 Que sangrantes, desgarrados y aún palpitantes,
 Enterrados bajo los techos terminan sin auxilio,
 En el horror de los tormentos, sus lamentables días!
 Ante los gritos entrecortados de sus voces agónicas,
 Ante el espectáculo espantoso de sus cenizas humeantes,
 ¿Diréis “Es el efecto de las leyes eternas
 Que necesitan la elección de un Dios libre y bueno”?
 ¿Diréis, al contemplar ese cúmulo de víctimas:
 “Dios se ha vengado, su muerte es el precio de sus crímenes”?
 /.../
 Se arrastra, sufre, muere; todo lo que nace expira,
 La Naturaleza es el imperio de la destrucción.
 Un débil compuesto de nervios y osamenta
 No puede ser insensible al choque de los elementos;
 Esa mezcla de sangre, humores y polvo,
 Puesto que fue reunida, fue hecha para disolverse;
 Y la rápida sensación de esos nervios delicados
 Fue sometida a los dolores, ministros de la muerte:
 Esto es lo que enseña la voz de la Naturaleza²⁹⁸.*

El terremoto ilustra de manera macabra la magnificencia, la magnitud, la inmensidad del terror, recuerda que una fuerza superior puede liquidar todas las pretensiones del hombre y su razón. La carta de Jean-Jacques Rousseau a Voltaire con motivo del poema no hace más que confirmarlo: */.../ el espíritu humano pierde fácilmente el hilo, mientras que la naturaleza no los confunde jamás [a los acontecimientos]. No es cuestión de saber si cada uno de nosotros sufre o no, sino si era bueno que el universo existiese y nuestros males fueran inevitables en su constitución²⁹⁹*. Si el poema de Voltaire implica una razón ilustrada desengañada de su omnipotencia, que, a pesar de continuar rechazando el principio del orden divino, debe reconocer el brutal poder de la Naturaleza, la actitud de Rousseau parte de la grandeza de ese poder y anticipa la experiencia romántica de abismarse en él. En el Voltaire del poema, la razón y la belleza no tienen cabida. En Rousseau se anuncia el triunfo de lo sublime, que transmuta el terror, en este caso, en un orden superior al humano.

²⁹⁷ Voltaire escribió el poema impactado por el terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755, y que causó entre 60.000 y 100.000 muertos, destruyendo la ciudad casi totalmente.

²⁹⁸ Voltaire y Jean-Jacques Rousseau, *En torno al mal y la desdicha*. Madrid, Alianza, 1995, pp. 158-159 y 164.

²⁹⁹ Voltaire y Jean-Jacques Rousseau, *En torno al mal y la desdicha*, op. cit., pp. 194 y 197.

En cualquier caso, la experiencia del terremoto de Lisboa nos coloca frente a lo sublime, y en una de sus expresiones más concretas, la de la Naturaleza abrumadora. Immanuel Kant había tratado ya la relación de lo sublime con la naturaleza en su ensayo *Lo bello y lo sublime*, donde la había contrastado con el sentimiento de lo bello frente a la misma naturaleza: *La emoción es en ambos agradable, pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se hallan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa, o la pintura del infierno por Milton producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón de Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella primera impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada debemos tener un sentimiento de lo sublime; para disfrutar bien de la segunda es preciso el sentimiento de lo bello. Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado son sublimes; platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras son bellos³⁰⁰. Lo sublime conmueve, lo bello encanta³⁰¹*. Kant distingue entre sublime terrorífico, el sentimiento acompañado de terror; sublime noble, donde impera lo que denomina “asombro tranquilo”; y sublime magnífico, el sentimiento de belleza extendido sobre una disposición general sublime. Para este Kant “precrítico”, tanto lo sublime como lo bello son emociones que se hallan presentes en todas las manifestaciones de la vida humana, desde los temperamentos hasta los sexos.

En la *Crítica del juicio*, la analítica de lo sublime está integrada en el análisis del juicio, particularmente del juicio estético. Si lo bello entra en relación con la forma, y por lo tanto, con la limitación, el territorio de lo sublime es lo ilimitado. De igual modo que Burke, habla de una experiencia de placer negativo: */.../ es un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación. De aquí que no pueda unirse con encanto; y siendo el espíritu, no sólo atraído por el objeto, sino sucesivamente también siempre rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, placer negativo³⁰²*. Lo sublime no puede encerrarse en forma sensible alguna³⁰³, pero sin embargo es despertado por la naturaleza, *las más de las veces, más bien en su caos o en su salvaje e irregular desorden y destrucción, con tal de que se vea grandeza y fuerza³⁰⁴*.

Ahora Kant distingue dos tipos de sublime: el matemático y el dinámico. El matemático se refiere a aquello que es absolutamente grande, que *encierra la conciencia de una finalidad subjetiva en el uso de nuestras facultades de conocer, pero no una satisfacción en el objeto, como en lo bello (puesto que puede ser informe), en donde el Juicio reflexionante se encuentra dispuesto como conforme a un fin en relación con el conocimiento en general, sino una satisfacción en el ensanchamiento de la imaginación en sí misma³⁰⁵*. En este sentido, todo aquello que sale de lo sublime es pequeño. *Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos³⁰⁶*. Las pirámides de Egipto o la basílica de San Pedro podrían funcionar como ejemplo de esto. El tamaño del objeto es tan grande que incluso hace imposible su aprehensión. En este punto, Kant nos coloca frente a lo infinito. */.../ lo sublime en el juicio estético de un todo tan*

³⁰⁰ Kant, I., *Lo bello y lo sublime*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 13.

³⁰¹ Kant, I., *Lo bello y lo sublime*, op. cit., p. 14.

³⁰² Kant, I., *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 184.

³⁰³ Al decir de Jean-François Lyotard, en *Leçons sur l'analytique du sublime*. París, Éditiones Galilée, 1991, p. 218: *Lo sublime es el hijo de un encuentro infeliz de la Idea con la forma*. [La traducción es mía]

³⁰⁴ Kant, I., *Crítica del juicio*, op. cit., pp. 185-186.

³⁰⁵ Kant, I., *Crítica del juicio*, op. cit., p. 189.

³⁰⁶ Kant, I., *Crítica del juicio*, op. cit., p. 191.

*inmenso está no tanto en lo grande del número como en este hecho; a saber: que llegamos siempre a unidades tanto mayores cuanto más adelantamos, a lo cual contribuye la división sistemática del edificio del mundo, representándonos siempre, repetidamente, toda magnitud de la naturaleza como pequeña, y más propiamente al representarnos nuestra imaginación en toda su ilimitación y con ella la naturaleza, desapareciendo frente a las ideas de la razón cuando aquella ha de proporcionar a éstas una exposición adecuada*³⁰⁷. Toda la sensibilidad resulta inadecuada de cara a las ideas de la razón. La imaginación se frena ante ese abismo donde teme perderse, mientras la razón encuentra esa trascendencia conforme a su ley. La incapacidad de la sensibilidad, que supone un sentimiento de dolor, descubre la conciencia de la ilimitada facultad del mismo sujeto. El sublime matemático kantiano termina exaltando la potencia de la razón. Como dirá Jean-François Lyotard comentando este texto, *la vocación absoluta del pensamiento de pensar el absoluto*³⁰⁸.

Frente a la magnitud de lo sublime matemático, lo sublime dinámico de la naturaleza se define desde la fuerza: *Si la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros dinámicamente como sublime, tiene que ser representada como provocando el temor (aunque no, recíprocamente, todo objeto que provoque temor es, en nuestro juicio estético, tenido por sublime), pues en el juicio estético (sin concepto), la superioridad sobre obstáculos puede ser juzgada solamente según la magnitud de la resistencia. Ahora bien: aquello a lo que nos esforzamos en resistir es un mal, y si nosotros no encontramos nuestra facultad capaz de resistirle, entonces es un objeto de temor. Así, pues, para el juicio estético, la naturaleza puede valer como fuerza, y, por tanto, como dinámico-sublime sólo en cuanto es considerada como objeto de temor*³⁰⁹. Aquellos objetos de la naturaleza, como rocas amenazantes, nubes de tormenta, rayos, volcanes, huracanes, - en la medida en que estemos en lugares seguros- elevan las facultades del alma por encima de lo ordinario y hacen que descubramos una capacidad de resistencia que nos da valor para medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza. La sublimidad de la naturaleza es la que revela la sublimidad del espíritu: *la sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros, y por ello también a la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto penetra en nosotros)*³¹⁰. La imaginación se convierte en un instrumento de la razón y de sus ideas. La satisfacción sensitiva es negativa mientras que la intelectual es positiva y nos traslada al bien moral, el territorio de lo suprasensible. La abstracción racional termina ensanchando el alma. La analítica kantiana de lo sublime termina superando la exposición empírica de Burke y conduce a los juicios estéticos puros.

Friedrich Schiller parte del salto trascendental de Kant para definir a lo sublime como *el objeto cuya representación pone de manifiesto los límites de nuestra condición sensible y, a la par, la superioridad de nuestra naturaleza racional, y su independencia de toda constricción*³¹¹. Su distinción entre sublime práctico y sublime teórico coincide, en primera instancia, con la distinción kantiana entre matemático y dinámico: *Un objeto es teóricamente sublime cuando lleva consigo la idea de infinitud que la imaginación se siente incapaz de reproducir. Es prácticamente sublime, en cambio, cuando entraña la idea de un peligro que nuestra fuerza física no se siente capaz de vencer*³¹². La sensación del sublime práctico, dominado por el terror, es mucho más fuerte que la del teórico. De igual modo, la experiencia del terror permite que el espíritu venza a la sensibilidad y conserve su libertad, siempre y cuando la experiencia vaya acompañada de

³⁰⁷ Kant, I., *Crítica del juicio*, op. cit., p. 199.

³⁰⁸ Lyotard, J-F., *Leçons sur l'analytique du sublime*, op. cit., capítulo cuarto. [La traducción es mía]

³⁰⁹ Kant, I., *Crítica del juicio*, op. cit., p. 203.

³¹⁰ Kant, I., *Crítica del juicio*, op. cit., p. 208.

³¹¹ Schiller, F., *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*. Málaga, Ágora, 1992, p. 73.

³¹² Schiller, F., *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*, op. cit., p. 76.

seguridad: *Cuanto más sublime parezca una tempestad contemplada desde la orilla, tanto más difícil resultará emitir un juicio estético sobre ella a quienes se encuentren en alta mar a bordo de un barco destrozado por su furia*³¹³. *La libertad debe consistir tan sólo en no considerar la situación física, que puede ser determinada por la naturaleza, como un elemento constitutivo del propio yo, sino como algo externo y extraño incapaz de influir sobre la persona como realidad moral*³¹⁴.

Luego Schiller procede a distinguir, dentro de lo sublime práctico, entre contemplativo y patético. En el contemplativo, el objeto no conmueve tan violentamente al espíritu como para impedirle continuar la contemplación, con lo que el espíritu continúa siendo dueño de su propia actividad; mientras en el patético el objeto exterioriza la hostilidad, con lo que la representación sensible del sufrimiento coexiste con el sentimiento de la propia seguridad. La resistencia al sufrimiento lleva a la conciencia de la libertad interior del espíritu.

Tal como estamos viendo, la estética schilleriana pone el acento en la libertad del espíritu más que en la superioridad de la razón. De hecho, el hombre se define por su libertad: *Sólo el hombre es el ser que quiere*³¹⁵. Esa libertad en lo bello es la libertad en la naturaleza, y en lo sublime es la del espíritu sometido a sus propias reglas: *Merced al sentimiento de lo sublime experimentamos que nuestra disposición espiritual no se rige necesariamente por lo sensual, que las leyes de la naturaleza no son forzosamente las nuestras, y que hay en nosotros un principio autónomo independiente de todas las conmociones sensibles*³¹⁶. Esa experiencia de la libertad supone un sentimiento ambivalente: el de un dolor, el del estremecimiento; y el de la felicidad. Comprensible, porque a través de lo sublime el hombre está descubriendo lo absolutamente grande en sí mismo. Esa grandeza que lo fascina y abruma a la vez es el espejo de su propia alma, de su propia libertad. La independencia salvaje de la naturaleza –y su poder– representan para la razón pura su propia independencia de las condiciones naturales. La historia humana se convierte en el escenario del desplazamiento del espíritu de lo condicionado a lo incondicionado, de la disolución del sufrimiento en emoción sublime. El proyecto de educación estética de Schiller implica tanto lo sublime como lo bello: *Sólo cuando lo sublime se conjugue con lo bello, cuando nuestra receptividad para ambos se desarrolle en igual proporción, seremos perfectos ciudadanos de la naturaleza sin ser sus esclavos ni perder nuestro derecho civil en el mundo inteligible*³¹⁷. El arte plástico se convierte en el terreno privilegiado de ese desafío: */.../ como el encanto de lo sublime y de lo bello está exclusivamente en la apariencia, no en el contenido, el arte posee las ventajas de la naturaleza sin compartir sus inconvenientes*³¹⁸.

La reflexión de Schiller identificando lo sublime con la libertad del espíritu nos deja a las puertas del tratamiento romántico del tema, pero antes quisiera destacar cómo la estética neoclásica desemboca, en su exploración de la belleza de acuerdo al modelo clásico antiguo y de los propios límites de la experiencia racional, en lo sublime, e incluso da un paso más allá, y, desde ese encuentro con lo sublime, representa tanto lo siniestro como lo abyecto.

³¹³ Schiller, F., *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*, op. cit., p. 82.

³¹⁴ Schiller, F., *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*, op. cit., p. 88.

³¹⁵ Schiller, F., *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*, op. cit., p. 101.

³¹⁶ Schiller, F., *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*, op. cit., p. 106.

³¹⁷ Schiller, F., *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*, op. cit., p. 118.

³¹⁸ Schiller, F., *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*, op. cit., p. 119.

3-2- Piranesi y David: apogeo y disolución de la estética neoclásica

Las excavaciones arqueológicas en Pompeya y Herculano, a mediados del siglo XVIII, impulsan la fascinación por el arte antiguo grecorromano en toda Europa, dando origen a la reflexión de Johann Joachim Winckelmann, a los grabados de Giovanni Battista Piranesi, a la escultura de Antonio Canova, o a la pintura de Jacques-Louis David, por mencionar algunos de sus representantes significativos. Si Winckelmann se convierte en el referente teórico del neoclasicismo, Piranesi culmina la estética neoclásica y anuncia a la vez su disolución. La moda neoclásica permite a la razón ilustrada contemplarse a sí misma en la serenidad y el equilibrio del arte clásico, encontrarse en el orden de un universo racional y humanizado. La Antigüedad juega el papel del paraíso perdido y de la tierra prometida a la vez, se convierte en la utopía que hará posible la conciliación de la felicidad con la virtud. La claridad racional corresponderá a la “nueva era estética” que anuncia Winckelmann. La gracia, guiada por la razón, hará posible el universo de la belleza. El arte antiguo se convierte en paradigmático por su perfección formal, por su representación de la belleza ideal. De nuevo la historia concordará con la naturaleza. En ese sentido, y quizás por primera vez de manera autoconsciente en la historia de Occidente, el arte se coloca a la vanguardia de los tiempos, de la era triunfante de la razón que se aproxima. No es el genio terrible del Renacimiento que desborda y sacude las reglas, ni el artista torturado del Barroco que deambula en un mundo descentrado. El artista neoclásico refleja, o anticipa, el orden de la Europa ilustrada. La *Venus victoriosa* de Canova es el paradigma encarnado³¹⁹.

De igual modo que Pompeya y Herculano estimulan las ensoñaciones de la razón ilustrada, dejan en evidencia su precariedad. Esas ruinas deben ser completadas para crear el orden nuevo, pero también recuerdan el orden fenecido, y más aún, la precariedad, la fugacidad de cualquier orden. El dibujo de John Henry Fuseli *El artista desesperado ante la grandeza de las ruinas antiguas* (imagen 39) nos retrotrae a la *Melencolía I*, de Durero, a los hijos de Saturno, al espectáculo del tiempo devorador, no sólo de la vida humana sino de las civilizaciones. Ese pasmo frente a las ruinas, ese aparente sobrecogimiento frente a la grandeza desaparecida revela el verdadero sobrecogimiento ante los estragos del tiempo. El tiempo funciona como una fuerza imparable que destroza todo a su paso y apenas deja fragmentos. El huracán sostenido de la historia pone de manifiesto la insignificancia del hombre, arroja la sospecha sobre la razón ilustrada. Las ruinas del mundo antiguo son tan contundentes, tan clarividentes, como las ruinas de la Lisboa destruida por el terremoto. Ni la Naturaleza ni el Tiempo podrán ser derrotados. Cualquier victoria humana es pírrica, es demasiado fugaz como para solazarse en ella. Ese artista desesperado es la cara opuesta del artista sereno y augusto del neoclasicismo. Podrá existir un orden nuevo pero también desaparecerá, será un orden amenazado por la extinción, por la marcha de los tiempos, por el poder de la naturaleza. La razón podrá extasiarse ante las ruinas, podrá intentar comprender su propia grandeza frente a ellas, pero no podrá negar su fragilidad.

³¹⁹ La escultura de Canova no corresponde cronológicamente a la Europa ilustrada sino a la restauración napoleónica post-revolucionaria, sin embargo representa ideológicamente la estética del neoclasicismo. De hecho, es su destello final antes de que el romanticismo se imponga como nueva estética “progresiva” y el mismo neoclasicismo derive en un academicismo “reactivo”. Que hubiera sido Paolina Borghese la modelo – una advenediza para los parámetros de la vieja Europa – es irrelevante en el sentido que estamos hablando. Lo que cuenta es la pretensión de atemporalidad de la representación de Venus, su fidelidad a los cánones establecidos por la estética neoclasicista, su estatus “clásico”.

Los grabados de Piranesi describen ese juego de las ruinas que deben ser completadas por la utopía y aquellas que niegan su posibilidad o anuncian su inevitable caducidad. En *Vista de Campo Vaccino* (imagen 40) muestra los restos del arco tal cual podía observarse en la Roma del momento. La vida cotidiana, los carruajes, los transeúntes, los vagabundos, todo lo que podía acontecer en torno al antiguo Foro. La antigua Roma reducida a un recuerdo, a un elemento –impactante, sin duda- pero un elemento más del paisaje urbano. No hay veneración, simplemente están. Aquí la ruina es ruina en sí misma, a secas. Puro resto del pasado carcomido por los cambios atmosféricos, cubierto de vegetación arbustiva espontánea. Y el hombre que la toma como otro punto de referencia en su andar. *Mausoleo Antiguo* (imagen 41) nos revela otra ruina, esta vez tan completa que dudamos que lo sea, salvo por la invasión de la vegetación. El artista le ha restituido su grandeza, casi la ha devuelto a la vida. Es la magnificencia que se impone al paso del tiempo, que lo resiste, que anuncia la eternidad de un orden, que proclama la intemporalidad del arte clásico. El mausoleo ha sobrevivido a la civilización que lo construyó, recuerda los valores de serenidad, de armonía, de la *cives* antigua, de su derecho, de su imperio universal, de la razón. El recuerdo de esos valores es la proclamación de su vigencia en el presente. Los paseantes son conscientes de la potencia del lugar que visitan, no es un punto de referencia más de la vida cotidiana, sino de la utopía neoclásica. Esa antigüedad habrá muerto pero existe todavía hoy. Es la idea del mundo que construye la razón ilustrada.

Con *Antiquus bivii viarum appiae at ardeatinae...* (imagen 42) Piranesi sale del límite de la utopía neoclásica y nos ofrece una fantasía de sublimidad, marcada por la inmensa magnitud de las construcciones y las esculturas, por la proliferación *ad infinitum* de aquellas, por una vegetación que está a la altura de esa grandeza. El hombre, pequeñísimo frente a esa inmensidad, un ser perdido en un universo que no está para nada a su escala. Si pensamos en las categorías kantianas, no hay duda que se trata del sublime matemático, de ese infinito que ha sido producido por la propia razón humana. La arquitectura aplasta al hombre, lo obliga a dispersarse en infinidad de detalles ante la imposibilidad de captar el conjunto. Somos afortunados porque el grabado nos deja fuera de ese aplastamiento, nos regala la ilusión de controlar la situación. Piranesi no representa el orden racional sino la imaginación que impera por sobre toda lógica, la imaginación que corresponde a una razón megalómana que construye un universo imposible, una razón que liquida la escala humana porque ha reemplazado a Dios. En el grabado esa razón funciona como un coleccionista de magnificencias, alguien que ha elegido habitar en una especie de laberinto de magnitudes. El *Autorretrato* de Piranesi (imagen 43) nos presenta al coleccionista, al creador de magnitudes, funciona como contrapunto al dibujo de Fuseli. El artista desesperado junto a la ruina representa el lado trágico de lo sublime, el del aplastamiento, el del inmenso peso insostenible del tiempo, el de la sensación de aniquilación, el del terror. El artista del autorretrato, ruina en parte él mismo, en tanto humano devenido busto mutilado, o busto mutilado devenido humano, mira al espectador con la seguridad de quien ha triunfado sobre lo inmenso porque ha sido capaz de engendrarlo. Es la razón sublime que ha podido más que el tiempo, cuya imaginación ha sido capaz de vencer incluso a los antiguos. La ironía del arquitecto hecho busto es el triunfo de la distancia. Más que matar al monstruo lo ha creado, es su señor absoluto.

Pero Piranesi da un paso más allá de lo sublime. Con su serie de las *Cárceles de invención* (imágenes 44 y 45) también representa aquello que desborda a la razón, pero ya no se trata de una escenografía colosal exterior, al aire libre, sino que nos coloca en un universo de magnitudes laberínticas claustrofóbicas, lleno de escaleras, puentes, arcos, lámparas, poleas,

colocados en un sentido difícilmente discernible. Pareciera que la razón se hubiera sumergido en su propio laberinto, descentrada, confundida, sin punto de referencia. Las cárceles son espacios de tortura, el lugar donde las pocas figuras humanas accionan cordeles, suben y bajan escaleras, intentan saltar de las vigas afiladas, se confunden con los altorrelieves o los bajoalrelieves, gritan, se agitan, están extraviados, viven o padecen la tensión. Estas cárceles representan la cara moderna del infierno de Dante. No hay claves, no hay salida, no hay esperanza. El artista ha funcionado como el Caronte que nos traslada al infierno de lo racional, al territorio donde ninguna lógica es posible, al estremecimiento que viene del fondo del alma, al monstruo interior, a lo siniestro.

Ese desplazamiento de la magnitud exterior al laberinto interior es el de lo sublime a lo siniestro. El primer desplazamiento desde la belleza neoclásica a lo sublime ha acabado con la centralidad de la belleza. Este segundo desplazamiento ya se ha producido dentro de la estética de lo terrible. Lo siniestro aparece como una introspección de lo sublime, como un traslado de la amenaza del exterior al interior, el infinito hecho abismo. O cárcel, que es otra experiencia abismal. Las máquinas de tortura representan ese carácter corrosivo del laberinto interior, no tienen el carácter fulminante de un rayo o un terremoto. La aniquilación aplasta, sin duda, pero sobre todo aquí aprieta, contorsiona, distorsiona. El dolor o el sufrimiento se hacen persistentes, inacabables. No es tanto el territorio del shock sino el de la angustia, el lugar donde cada segundo, cada milímetro, es una gota de infierno.

En Jacques-Louis David también encontramos ese desplazamiento desde la belleza neoclásica hacia lo sublime. El *Juramento de los Horacios* (imagen 46) es un cuadro de indudable sentido épico, describe el momento en el que los héroes juran luchar para defender a Roma. El tema entra dentro de la órbita de la retórica de lo sublime: la exaltación de lo heroico, del honor de Roma, y del honor familiar. Por otro lado, la factura del cuadro pertenece a la estética neoclásica. Si tenemos en cuenta que fue pintado cinco años antes de la Revolución Francesa, la evocación utópica queda de manifiesto. De hecho, si contemplamos un cuadro posterior de David, *El juramento del juego de pelota*, pareciera que los Horacios hubieran sido un ensayo previo para ese despliegue de épica revolucionaria. Todo -los brazos jurando ante las espadas, la posición de las mujeres, el tratamiento de los cuerpos- rezuma un aire estatuario, son esculturas de la antigüedad que han tomado vida para recordarnos la épica del honor. El *pathos* es contenido, hay serenidad a pesar de la tensión, incluso en las mujeres que se arriesgan a perder maridos y hermanos. Es la razón ilustrada enmascarada. El Contrato social puesto en escena.

En *Los lictores llevan a Bruto el cuerpo de sus hijos* (imagen 47), del mismo año de la revolución, la épica cede el paso a lo patético. La columna central divide el cuadro en dos mitades: la de la derecha, con la madre sosteniendo y protegiendo a sus hijas, y otra mujer llorando al fondo; la de la izquierda, con los lictores trayendo un cuerpo, y Bruto, en primera línea del cuadro, cubierto por una sombra. La madre se halla en el momento previo al grito, parece declamar. Una de las niñas se desmaya, la otra parece estar a punto de cubrirse el rostro, mientras la mujer del fondo tiene el rostro totalmente cubierto. No hay conmoción expresiva sino dolor contenido u ocultado. La sombra sobre Bruto juega el papel de recurso expresivo, crea la tensión interior: el estupor ante la propia decisión de sacrificar a los hijos por la república, quizás un dolor cercano al remordimiento. Esa sombra es la que hace que Bruto no parezca una estatua, es la sombra arrojada sobre la contención. Esa sombra permite una fisura en la belleza neoclásica. Puede ser la sombra de la estatua que separa a Bruto de la procesión de lictores con los cadáveres. Puede ser la sombra de la

muerte. En cualquier caso, una razón triunfante cuestionada por el sentimiento o el remordimiento, y, por lo tanto, herida.

Con *La muerte de Marat* (imagen 48), la fisura se hace grieta. Tony Halliday remite el tratamiento icónico del cuadro a la tradición del retrato póstumo privado, pero principalmente a las efigies funerarias de la Roma republicana³²⁰. En este sentido, la obra es plenamente neoclásica. Si nos situamos en la retórica antigua de lo sublime, también. Pero el tema del cuadro no es el héroe, sino su muerte, que no es precisamente heroica. Marat muere en un atentado privado, apuñalado por Charlotte Corday, mientras tomaba uno de sus baños medicinales. No muere en el campo de batalla ni dando testimonio de sus convicciones ideológicas. No es un mártir propiamente hablando –al margen de la propaganda revolucionaria posterior-, ni un condenado. Es un asesinado. El cuerpo ha sido representado con un realismo minucioso. Se puede tocar la sangre. David evita mostrarnos las contorsiones de la agonía convirtiendo su rostro en una máscara, dándole la dignidad de una serenidad maquillada de funeral. Es un asesinado, pero ya definitivamente *in rigor mortis*. Es la muerte la que impera en el cuadro.

Comparemos *La muerte de Marat* con un cuadro anterior, *La muerte de Sócrates* (imagen 49). Al margen de la diferencia entre las maneras de morir, David elige aquí representar el momento en que Sócrates se dispone a beber la cicuta, a cumplir la sentencia del tribunal. Es un acto público, rodeado de discípulos, pronunciando su último discurso. David representa a un héroe, fiel a su sentido del deber. Con Marat ha elegido representar un muerto, un cadáver. El Marat hecho máscara mortuoria no refleja ni el furor ni la pasión de su carrera política. Está la dignidad de la máscara inexpresiva, está la frase exaltando su incorruptibilidad en la mesa improvisada junto a la bañera, pero no deja de ser un muerto. Es la muerte la que impera en el cuadro.

Esa grieta en la belleza neoclásica termina disolviéndola. Al margen del tratamiento formal, de la alusión al estilo de la efigie funeraria antigua, y a la vez gracias a la manera en que ha representado el cadáver ensangrentado, por su realismo, por esa sangre que casi puede tocarse, David nos instala en el territorio donde la razón se confronta con su aniquilación definitiva, donde la misma vida es la que ha sido aniquilada, en el *non plus ultra* de cualquier orden. En el territorio de la muerte, del supremo abyecto representado por el cadáver.

En David existe, al igual que en Piranesi, un primer desplazamiento desde la belleza de la estética neoclásica a lo sublime, específicamente hacia la retórica de lo sublime impuesta por el discurso revolucionario, pero rápidamente, tal como estamos comentando en relación con *La muerte de Marat*, ese sublime desemboca en lo abyecto, otra figura de la estética de lo terrible, junto a lo siniestro y lo sublime. Lo abyecto instala el terror en el cuerpo, y en todo aquello que la mera corporalidad supone de amenazante por sucio, por impuro, por repugnante, por subversivo frente al orden dominado por la razón. La muerte quiebra la verticalidad de la razón en beneficio de la horizontalidad de la sepultura, del cuerpo que ya nunca más podrá erguirse. Poco puede hacer la lógica abstracta racional frente a la proliferación de fluidos, de excrecencias, de deyecciones corporales que acompañan al proceso de la muerte. Con la muerte, la forma desaparece del todo y el organismo vuelve a lo informe, al caos de los elementos. La razón, que se define desde lo formal, queda aniquilada por completo. La experiencia de la propia muerte es insuperable

³²⁰ Halliday, T., "David's *Marat* as Posthumous Portrait". En: Vaughan, W. y Weston, H. (ed.), *David's The Death of Marat*. Cambridge, University Press, 2000, p. 59.

para la razón, salvo que se interne en la realidad del más allá, un territorio hipotético que corresponde a la fe o a otro tipo de intuición. En cualquier caso, fuera de la frontera, fuera de la razón.

4-La infinitud romántica

4-1-La cuestión de lo sublime en la Estética de la primera mitad del siglo XIX

Retornemos a Schelling y a la libertad del espíritu que se revela en lo sublime. Friedrich Schelling, partiendo del análisis de Schiller, vuelve a la oposición entre lo bello y lo sublime, a la que considera de modo cuantitativa, formando parte de una tensión interna dentro de la obra de arte: */.../ en cierto aspecto belleza y sublimidad se oponen en cuanto que, por ejemplo, una escena de la naturaleza puede ser bella sin ser por eso sublime, y a la inversa, sin embargo la oposición entre belleza y sublimidad es tal que sólo tiene lugar respecto al objeto mas no respecto al sujeto de la intuición. La diferencia entre la obra de arte bella y la sublime sólo reside en que donde hay belleza se suprime la infinita contradicción en el objeto mismo, mientras que donde hay sublimidad la contradicción no se concilia en el objeto sino que está aumentada hasta un grado tal que se suprime involuntariamente en la intuición, lo cual es tanto como si estuviera suprimida en el objeto*³²¹. */.../ un objeto se llama sublime cuando la actividad no consciente adquiere una grandeza que no puede tener cabida en la consciente, por lo cual el Yo es trasladado a una lucha consigo mismo que sólo puede terminar con una intuición estética que ponga a ambas actividades en inesperada armonía; sólo que esta intuición, que no se halla en el artista sino en el mismo sujeto intuyente, es por completo involuntaria, en cuanto que lo sublime /.../ pone en movimiento todas las fuerzas del espíritu para resolver la contradicción que amenaza toda la existencia intelectual*³²². Lo sublime aparece al resultar inadecuada la intuición sensible a la grandeza del objeto. Lo sublime, por lo tanto, como el resultado de la tensión no resuelta entre finitud e infinitud. Schelling vincula, además, el caos a lo infinito: *El caos es la intuición fundamental de lo sublime, porque tanto la cantidad, que es demasiado grande para la intuición sensible, como la suma de fuerzas ciegas, que es demasiado poderosa para nuestra fuerza física, las comprendemos en la intuición sólo como caos, y únicamente en este sentido se nos convierten en símbolo de lo infinito*³²³.

Jean Paul, por su parte³²⁴, al reflexionar sobre lo cómico considera su dimensión opuesta, lo sublime. Si lo primero se define como “infinitamente pequeño”, lo segundo es “infinitamente grande”. Preguntándose por lo sublime ideal, llega a aquello que los sentidos y la fantasía renuncian a aprehender, mientras que la razón lo crea y lo mantiene. Ese sublime, en tanto abstracto, se hallaría dentro de la categoría de sublime matemático, definida por Kant. La intuición de la visión es aquello que accedería de modo directo a ese tipo de concepto sublime. Por el contrario, el sublime vinculado a la experiencia, principalmente a la sensorial, es el dinámico, para el cual lo acústico sería el terreno privilegiado de acceso: *Sin ninguna experiencia, un hombre temblará ante las grandezas sonoras, pero toda grandeza visible no hará más que elevarlo y dilatarlo*³²⁵. Jean Paul ve en lo sublime lo “infinito aplicado”; ya sea el matemático u óptico; el dinámico o acústico; o el de la fantasía, entendida como sentido interior, que coloca la infinitud en relación a su propia sensibilidad cuantitativa y cualitativa, bajo la forma de lo inconmensurable o lo divino. Al concentrarse en el sublime óptico, no lo vincula a la intensidad sino a la extensión, aquello que es de un color único, lo que permite simular la continuidad de un mismo objeto, y, por lo tanto,

³²¹ Schelling, F., *Sistema del Idealismo trascendental*. Barcelona, Anthropos, 1988, p. 417.

³²² Schelling, F., *Sistema del Idealismo trascendental*, op. cit., p. 419.

³²³ Schelling, F., *Filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999, p. 146.

³²⁴ Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.

³²⁵ Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, op. cit., p. 113. [La traducción es mía]

representar el infinito. /../ el sublime de la pirámide no es ni su medio ni su cumbre sino el recorrido de la mirada³²⁶. Rothko o Barnett Newman podrían corroborar esto.

Friedrich W. Hegel, en sus *Lecciones de estética*, reduce lo sublime a un momento en el despliegue histórico de la idea, el que corresponde al arte simbólico: *La primera purificación profunda y la separación explícita de que es en y para sí, alejándose de la presencia sensible, es decir, de la singularidad empírica de lo externo, han de buscarse en lo sublime, que eleva lo absoluto sobre toda existencia inmediata y con ello trae la liberación, primeramente abstracta, que constituye por lo menos la base de lo espiritual. Pues la significación así elevada no es concebida todavía como espiritualidad concreta, pero sí es considerada como el interior que es y descansa en sí, el cual, según su naturaleza, es incapaz de encontrar su verdadera expresión en manifestaciones finitas*³²⁷. Lo sublime en general es el intento de expresar lo infinito, sin encontrar en el ámbito fenoménico un objeto que se muestre pertinente para esta representación. Lo infinito, porque es sacado del complejo general de lo objetivo y hecho interior para sí como significación invisible, sin forma, permanece inefable por su infinitud y elevado sobre toda expresión a través de lo finito³²⁸. La sustancia sólo se expresa por referencia a lo aparente en general, ya que ella, como sustancia y esencia, carece de forma y es inaccesible a la intuición concreta. El uno es el conjunto de las cosas particulares que para la intuición se abren en la totalidad. Ese “panteísmo del arte” se manifiesta en la poesía india- y aquí Hegel piensa en los *Upanishads*-, en la poesía mahometana –y habla de Rumi-, y en la mística cristiana- refiriéndose a Angelus Silesius-. El arte sublime es el arte sagrado, porque da la gloria sólo a Dios.

La distancia entre lo divino y lo finito es insuperable: *La substancia una, que es aprehendida como la auténtica significación del universo entero, sólo está puesta verdaderamente como substancia si, arrancándose de su presencia y realidad en el cambio de las manifestaciones, se retira hacia sí como pura interioridad y poder substancial, independizándose así frente a la finitud. Por primera vez mediante esa intuición de la esencia de Dios como lo totalmente espiritual y carente de imágenes, frente a lo mundano y natural lo espiritual sale a flote enteramente de lo sensible y natural y se desliga de la existencia en lo finito. Pero, a la inversa, la substancia absoluta permanece en relación con el mundo aparente, a partir del cual se ha reflejado en sí misma*³²⁹. Todo el ámbito del mundo es comprendido como lo negativo, creado por y sometido al poder divino. Lo creado no tiene ningún derecho de ser y de referirse a sí mismo. Sigue la distinción entre la belleza del ideal y la sublimidad: /../ en el ideal interior penetra la realidad exterior, cuyo interior es de tal manera que ambos aspectos aparecen como adecuados entre sí y, por tanto, como compenetrados recíprocamente. En lo sublime, por el contrario, la existencia exterior, en la que la substancia llega a la dimensión intuitiva, queda degradada frente a la substancia. Y esta degradación, este servicio, es la única manera por la que el Dios uno, carente de forma para sí y no expresable según su esencia positiva a través de nada mundano y finito, llegue a hacerse intuitivo por mediación del arte. Lo sublime presupone la significación en forma de una autonomía, frente a lo cual lo exterior debe aparecer como meramente sometido, por cuanto lo interior no aparece allí, sino que va más allá de ello, de modo que sólo se representa este rebasar e ir más lejos³³⁰. La inadecuación que se produce en el símbolo entre la forma y la significación queda contrapuesta con la expresión de la significación en sí, es decir lo divino, que se da en la obra de arte sagrado, y sobre todo sublime. Los *Salmos* funcionan como ejemplo claro del arte sublime, en cuanto el hombre, conciente de su insuperable distancia con Dios, por medio de la alabanza alcanza un estado de elevación del ánimo, que lo afirma en su finitud frente a Dios. En

³²⁶ Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, op. cit., p. 114. [La traducción es mía]

³²⁷ Hegel, F.W., *Lecciones de estética*. Volumen I, op. cit., p. 319.

³²⁸ Hegel, F.W., *Lecciones de estética*. Volumen I, op. cit., pp. 319-320.

³²⁹ Hegel, F.W., *Lecciones de estética*. Volumen I, op. cit., p. 327.

³³⁰ Hegel, F.W., *Lecciones de estética*. Volumen I, op. cit., p. 328.

tanto despliegue de la idea, este momento dominado por lo sublime es superado por el arte clásico, donde se produce un equilibrio entre significado y forma en el arte de lo bello. Con el arte romántico, último momento de la dialéctica hegeliana, la realidad absoluta se une con la individualidad humana y subjetiva, con lo que la distancia insalvable de lo sublime ha sido definitivamente dejada atrás.

Arthur Schopenhauer, lejos de la pretensión hegeliana de arrinconar lo sublime en un estadio superado, vuelve a la línea central de análisis del idealismo, que contrapone lo sublime a lo bello. Tanto lo bello como lo sublime integran el goce estético. Lo bello surge al despertarse el sentimiento de la belleza cuando el hombre, a través de las formas claras y precisas, supera el conocimiento de las meras relaciones, el conocimiento supeditado a la voluntad, y se produce la elevación a la contemplación estética y se convierte en el sujeto puro del conocimiento puro. Lo sublime supone una quiebra de esa armonía a través de las formas y la superación de esa inadecuación: */.../ cuando estos mismos objetos, cuyas formas simbólicas nos invitan a la contemplación, se presentan en una relación de hostilidad con el hombre y la voluntad humana en general, tal como se objetiviza en nuestro cuerpo; cuando le amenazan con su poder irresistible o su grandeza inconmensurable, haciéndole parecer un átomo; cuando el hombre se ve expuesto a su acción destructora, y, sin embargo, convertido en mero espectador, no pone atención en esta relación hostil, sino que viéndola y reconociéndola, se eleva sobre ella desasiéndose de su voluntad y olvidándose de sí mismo y, abandonándose a la contemplación, mira con calma y fuera de toda volición esos mismos objetos terribles, concibiendo únicamente la Idea pura y sin mezcla de relación alguna y se absorbe en ella, elevándose por este mismo hecho sobre su individualidad y su querer, entonces es presa del sentimiento de lo sublime³³¹.*

En el sentimiento de lo bello la conciencia subsiste como sujeto puro del conocimiento borrando el recuerdo de la voluntad, mientras en lo sublime el conocimiento puro se eleva más allá de la voluntad y del conocimiento que con ella se relaciona. El mero recuerdo de la voluntad, a través del miedo o de la angustia, liquidaría la experiencia contemplativa, al obligar al sujeto a pensar en su defensa o en su salvación. Hay una identidad de base entre el sentimiento de lo bello y el de lo sublime, salvo por esa elevación por encima de la relación hostil a la voluntad en que se representa el objeto contemplado. Los ejemplos de sublime que cita Schopenhauer son pertinentes porque constituyen motivos centrales de la estética romántica del paisaje: los rayos del sol poniente en invierno rechazados por enormes masas de piedra, que nos lleva a la meditación sobre la falta de calor vital de esos rayos; la contemplación de praderas sin fin, que conduce a la aptitud para soportar y amar la soledad y su evocación, por contraste, de una voluntad agitada y miserable; el sobrecogimiento que produce el desierto por la ausencia de toda existencia orgánica; la visión de la agitación de la naturaleza por las rocas que amenazan desplomarse, o un torrente que se precipita con estruendo, o el viento que aúlla en las gargantas de las montañas. En este último caso, *se nos hace patente nuestra debilidad, nuestra impotencia contra una naturaleza hostil, nuestra voluntad, vencida de antemano en la lucha; pero mientras nuestro sentimiento de angustia personal no se sobrepone y permanecemos en la contemplación estética, el sujeto puro del conocimiento, tranquilo e incommovible, observa impávido esta lucha de la Naturaleza, esta imagen de la voluntad quebrantada, y en estos mismos objetos terribles que así amenazan a la voluntad no percibe más que sus ideas. En este contraste estriba precisamente el fundamento de lo sublime³³².*

El espectáculo de los elementos desencadenados, como en el caso de una tempestad, es quizás el que permite la vivencia más intensa de lo sublime: *En estos momentos el espectador*

³³¹ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*. México, Porrúa, 2000, p. 164.

³³² Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, op. cit., p. 166.

impávido reconoce con toda claridad la duplicidad de su conciencia; comprende, por una parte, que es individuo, fenómeno contingente de voluntad, a quien el menor golpe de aquellas fuerzas podría destrozar, se siente desvalido contra la poderosa Naturaleza, dependiente, abandonado al acaso; átomo imperceptible enfrente de fuerzas colosales; pero al mismo tiempo se siente sujeto imperturbable e inmortal del conocimiento que como condición del objeto es el fundamento de todo este mundo; comprende que esta lucha aterradora de la Naturaleza no es más que su representación, y en la tranquila contemplación de las Ideas está por encima de toda voluntad y de toda miseria. Tal es la impresión acabada de lo sublime. Nace de la contemplación de una fuerza incomparablemente superior al hombre y que amenaza aniquilarle³³³.

Al recordar lo que Kant había llamado sublime matemático, la inconmensurable grandeza del mundo en el espacio y el tiempo, la extensión inabarcable del universo, Schopenhauer rechaza la sensación de empequeñecimiento ante aquello que había descrito aquel: */.../ contra este fantasma de nuestra propia nada, contra tan engañosa posibilidad, se yergue en nosotros el convencimiento íntimo de que todos esos mundos no existen más que en nuestra representación y no son más que modificaciones del sujeto eterno del conocimiento puro que somos nosotros así que olvidamos nuestra personalidad, convirtiéndonos en el fundamento necesario de todos esos mundos y de todos esos tiempos. La inmensidad inquietante del mundo depende ahora de nosotros, ya no dependemos de ella. Pero todo esto no se presenta inmediatamente a la reflexión, sino que se nos revela como un sentimiento consciente de que, en cierto modo (modo que sólo la filosofía hace evidente), somos una misma cosa con el mundo, y lejos de sentirnos rebajados por su grandeza, nuestro valor crece ante ella³³⁴.* La experiencia fundamental que se da en lo sublime es el contraste entre la insignificancia y la dependencia del individuo como fenómeno de la voluntad y la conciencia del propio yo como sujeto del conocimiento. La experiencia del reconocerse en la esencia absoluta y del traspasar el mundo apariencial.

Retornando al contraste entre lo bello y lo sublime, Schopenhauer remarca que atañe a lo subjetivo -a si el estado de conocimiento puro y sin voluntad que requiere toda contemplación estética se produce en virtud de la atracción del objeto y sin resistencia, o si hay que sobreponerse a la voluntad por la hostilidad del objeto contemplado-, ya que en el objeto contemplado no difieren esencialmente, ya que no es la cosa individual sino la Idea lo que interesa. *Con el principio de razón han desaparecido la cosa particular y el individuo que conoce, y sólo quedan la Idea y el sujeto puro del conocimiento, que juntos constituyen la objetivación propia de la voluntad en aquel grado. Y la Idea no sólo está emancipada del tiempo, sino también del espacio, pues no es la imagen que se configura en éste lo que me seduce, sino lo que aquella imagen expresa, su sentido real, su esencia interior, que puede permanecer idéntica a pesar de las mayores diferencias en las relaciones espaciales de la figura³³⁵.* En ese estado de contemplación de la Idea, la belleza termina siendo la categoría universal: */.../ si cada una de las cosas existentes puede ser contemplada puramente y fuera de toda relación; si además y por otro lado aparece la voluntad en cualquiera de los grados de su objetivación, siendo, por lo tanto, expresión de una idea, todas las cosas serán bellas³³⁶.*

Para cerrar este recorrido por el tratamiento de lo sublime en el idealismo alemán, quisiera referirme a Friedrich Theodor Vischer que, tras definir básicamente a lo bello como *la manifestación sensible de la idea³³⁷*, encuentra en lo sublime la “idea desbordada”, que ante la

³³³ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, op. cit., p. 166.

³³⁴ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, op. cit., p. 167.

³³⁵ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, op. cit., p. 170.

³³⁶ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, op. cit., p. 170.

³³⁷ Vischer, T., *Le sublime et le comique*. París, Kimé, 2002, p. 51. [La traducción es mía]

imposibilidad de encontrar en el dominio de los fenómenos un objeto adecuado para expresar el infinito, termina revelando el poder del alma que supera cualquier criterio sensible. La ausencia de adecuación, que sería la cara negativa de lo sublime, coexiste con la cara positiva, la de la idea como una fuerza superior. Vischer distingue tres grados de lo sublime: lo sublime de la Naturaleza o de la sustancia, lo sublime del sujeto, y lo sublime del espíritu absoluto o sublime trágico.

Lo sublime de la Naturaleza supone los sublimes dinámico-matemático o cualitativo-cuantitativo de Kant y Schiller. Aquí nos hallamos ante un absoluto físico, donde los fenómenos naturales evocan la idea de un objeto sin sus límites. Lo sublime en el espacio, una de sus formas, alude a la infinitud de un objeto en su extensión, lo que lleva a la consideración de la luz, de la extensión propiamente dicha, de la altura, y de la profundidad. Lo sublime temporal, por su parte, nace de la representación de la brevedad y la pequeñez de la existencia singular frente a la eternidad de Dios. Es el del espectáculo del ser finito encadenado al tiempo infinito. El judío errante, con su sucesión de sufrimientos sin fin, sería la encarnación como personaje de este sublime. La intuición del movimiento, el cual revela la fuerza, nos traslada a la tercera forma de este sublime, la del sublime dinámico que, como han puesto en evidencia Kant, Schiller y Schopenhauer, genera, por la capacidad de resistencia, la superación del desbordamiento por la razón. A diferencia de Jean Paul, Vischer considera que es tanto óptico como acústico. La concepción del sublime natural a través de la imaginación desemboca en la cuarta forma de sublime natural, el sublime maravilloso, donde se alcanza una representación de la potencia infinita que tiene una acción de tipo físico y al mismo tiempo exterior a la naturaleza física. *Lo maravilloso es aquello que deviene más fácilmente terrible. Lo terrible reside en una fuerza brutal superior a nuestra capacidad de resistencia, una fuerza donde su manifestación sugiere la idea de un combate posible donde deberíamos sucumbir*³³⁸. El fantasma sería una personificación de este sublime, porque *tiene un cuerpo con el cual nos maltrata, pero que no puede ser herido por el nuestro, porque no es un cuerpo. Es esto lo que es terrorífico; lo maravilloso devenido instancia de destrucción es lo que es aterradorizante*³³⁹. Lo sublime natural, en cualquiera de sus formas, anuncia una infinitud pero no una infinitud verdadera. Es por nuestra imaginación que el objeto parece no tener límites. No encontramos a la naturaleza sublime más que por una falsa atribución. *Hay una grandeza que no es solamente relativa y que no puede más que ganar frente a cualquier comparación con la grandeza natural que sea; una grandeza que es grande no por la extensión infinita en el espacio y en el tiempo o por la violencia de los movimientos sensibles, sino por la superioridad sobre todas esas grandezas. Esa grandeza es el espíritu conciente de sí en el hombre. El yo es el punto donde la infinita exterioridad y la yuxtaposición de las cosas quedan abolidas en una idealidad simple. Aquí hay una superioridad de la idea sobre lo sensible, porque toda su pluralidad es absorbida en esta unidad libre que se mueve a sí misma*³⁴⁰.

Lo sublime del sujeto puede ser positivo o negativo. El positivo es lo sublime patético o heroico, donde se produce la afirmación del sujeto por una acción enérgica, por una forma afirmativa de pasión. Vischer utiliza el término “patético”, diferenciándolo del uso que le ha dado Schiller, que es el que corresponde el sublime negativo del sujeto, en el cual afirma su libertad por el sufrimiento. Este sublime positivo es de la fuerza de voluntad del hombre, que puede concretarse en la cólera, en el trabajo intenso, en el reposo o en el movimiento, y que, en tanto espíritu de afirmación, puede llevar a la sublimidad del mal, que es la

³³⁸ Vischer, T., *Le sublime et le comique*, op. cit., p. 76.

³³⁹ Vischer, T., *Le sublime et le comique*, op. cit., p. 76.

³⁴⁰ Vischer, T., *Le sublime et le comique*, op. cit., p. 78.

revuelta contra lo divino, representada por Prometeo o por Fausto de la leyenda popular. Lo sublime negativo del sujeto implica movimiento, que es lucha contra el sufrimiento, y calma, que es el dominio de las pasiones. Este sublime del sujeto puede manifestarse de estas maneras naturales o, también, de una manera fantástica. En esta última es donde se revela de manera más potente la superioridad del espíritu sobre la naturaleza, no porque el hombre pueda suprimir las leyes naturales sino porque puede orientarlas en la dirección que desee, como si desde el interior de la propia naturaleza, pudiese obrar como una potencia natural, romper y modificar las leyes habituales de la naturaleza. La magia y el milagro funcionan como ejemplos de este sublime. El héroe se revela como su encarnación privilegiada, y al mismo tiempo, se convierte en el punto hacia el grado superior del sublime, el del sublime trágico o absoluto.

*Debemos pensar el espíritu absoluto no como algo fijo o petrificado sino como algo fluido, como un poder que revela toda su potencia en un movimiento, en un proceso, en una dialéctica factual. Este proceso tiene como todo sublime un lado positivo y otro negativo: el espíritu absoluto produce el sublime subjetivo y lo arrastra a su abismo*³⁴¹. En lo trágico positivo el héroe se reconoce a sí mismo como una voluntad superior obrando al servicio de lo divino. Lo trágico negativo nos coloca frente al conflicto entre la libertad y la necesidad, frente al destino. Con el dolor trágico la grandeza subjetiva debe ceder el paso a la grandeza absoluta. Vischer distingue tres grados en lo trágico negativo: el del destino como nivelación, donde se produce el reconocimiento del fondo oscuro de una potencia natural infinita a la cual se debe pagar tributo, como sería el caso de la Némesis griega; el del destino como justicia, donde el sufrimiento es la consecuencia de la violación del orden moral; y el tercero, donde los dos elementos del trágico son perseguidos en toda su profundidad. Uno, el espíritu absoluto, aparece como la unidad puramente espiritual de todas las verdades y todas las leyes morales. El otro aparece como un sujeto que ha hecho de una de sus verdades morales su propio pathos y la persigue con celo y energía³⁴². Este grado opera al nivel de una moralidad conciente de sí misma, y representa la idea más pura de destino. Corresponde al conflicto de *Antígona*, al choque entre el derecho divino y el derecho del estado.

Refiriéndose a la impresión subjetiva de lo sublime, Vischer considera a la insatisfacción el elemento primario y dominante en dicha impresión. *Pero ella no es más que una parte de esta impresión: esta parálisis instantánea de las fuerzas vitales, aquello que Kant ha caracterizado con su exactitud habitual, es seguida de un flujo igual de fuerte, es decir de un placer indirecto, mediatizado por el sufrimiento, en tanto que lo bello implica un placer directo que no contiene más que una ligera transición hacia el dolor. Este placer no puede tener más que un origen: después de la primera impresión repulsiva recordamos que de cierta manera estamos también a la altura del momento superior e ideal que penetra en nosotros con lo sublime. Pasado el miedo, sostenemos su mirada y le tendemos la mano como a un ser que se nos parece. Después que nuestra naturaleza humana sensible se halla repuesto, nuestra naturaleza ideal se abre y dice: soy lo que tú eres. / ... / Toda la impresión del sublime se resume en las palabras de Fausto que siguen a la aparición del espíritu de la tierra: “En este instante dichoso, me siento tan pequeño, tan grande”*³⁴³.

En el caso del sublime natural, Vischer se distancia del giro moralizante kantiano que termina viendo en lo sublime una manifestación de la ley moral, para considerar que la elevación del hombre tiene que ver con su identificación con las fuerzas de la naturaleza:

³⁴¹ Vischer, T., *Le sublime et le comique*, op. cit., p. 85.

³⁴² Vischer, T., *Le sublime et le comique*, op. cit., p. 109.

³⁴³ Vischer, T., *Le sublime et le comique*, op. cit., pp. 120-121.

*/.../ nuestra imaginación se aloja sobre las alas de la tempestad y la sigue en todo su desencadenamiento, porque tomando altura nos arrojamos y emigramos hacia una lejanía sin límites. Tomamos amplitud hasta devenir una potencia natural ilimitada, y es por esto que nuestro corazón se funde³⁴⁴. Pero todo esto está fundado sobre una ilusión, ya que Vischer considera que la naturaleza no es realmente infinita, en tanto puramente sensible y desprovista de espíritu. El sublime subjetivo produce una impresión más rica en contenido en la medida en que se apodera de nosotros totalmente y sin ilusión como seres espirituales. *Vemos triunfar la fuerza de voluntad y recordamos con la tranquilidad más interior la consideración de que ese triunfo es también algo que nos debemos a nosotros mismos*³⁴⁵.*

La sensación trágica arranca de ese placer de lo sublime subjetivo, pero se produce luego el presentimiento de que la grandeza puramente humana que admiramos hasta entonces no podría resistir a una grandeza superior. Ese miedo trágico produce una revuelta de todo nuestro ser. *Nos aproximamos a la idea reconciliadora según la cual ese sufrimiento transfigura a quienes lo padecen, según la cual su ruina es la abolición de toda la grandeza humana en la grandeza divina. /.../ el sufrimiento se convierte en una dulce nostalgia, en una bienhechora seguridad de pertenecer a un orden superior del mundo al cual sacrificamos voluntariamente nuestros deseos y nuestros fines egoístas. Es por esto que, de igual modo que el temor por la felicidad del hombre deviene temor de Dios, una vez que la catástrofe se ha producido nuestra piedad por el sufrimiento del hombre se ve sublimada en un sentimiento universalmente humano de nuestra nada y de nuestra grandeza en esa nada, estos afectos son purificados por el hecho mismo de que son excitados al extremo*³⁴⁶. La reconciliación trágica, la reconciliación del mundo de los fenómenos con la eternidad, permite la dulce y armoniosa forma de lo bello, lo que evidencia que lo sublime es un proceso dentro del interior de lo bello. *La persona trágica debe expiar por no mantenerse en la unidad con la idea absoluta, por lo que ella no podría desarrollar esa expiación si esta unidad no estuviera presupuesta desde el origen*³⁴⁷. Vischer concluye su aproximación a lo sublime remarcando que *es sobre la ruina del sublime humano que se eleva lo sublime superior del mundo*³⁴⁸.

Con Vischer, que ya es epigonal, culmina la trayectoria del idealismo alemán. En el recorrido que hemos realizado por sus principales representantes y por la crítica kantiana que lo antecede, podemos observar el papel que juega la reflexión sobre lo sublime en tanto pareja dialéctica de lo bello, la categoría central de la estética moderna. Hemos dejado fuera de análisis dos categorías estrechamente vinculadas con este par, lo cómico y lo feo. La primera por no ser pertinente a la presente investigación, y la segunda porque pertenece a la genealogía de lo abyecto, y, por lo tanto, será objeto de consideración más adelante. Al margen de las diferencias de perspectiva entre los autores que hemos comentado, lo sublime queda establecido como el territorio de la inadecuación entre lo finito y lo infinito, como ese juego de tensión entre la amenaza y su superación. En cualquier caso, lo sublime representa el triunfo de la razón, que se ve fortalecida y reafirmada en su confrontación con aquello que la desborda. Si el empirismo de Burke había situado el triunfo de la razón en

³⁴⁴ Vischer, T., *Le sublime et le comique*, op. cit., p. 121.

³⁴⁵ Vischer, T., *Le sublime et le comique*, op. cit., p. 122.

³⁴⁶ Vischer, T., *Le sublime et le comique*, op. cit., p. 122.

³⁴⁷ Vischer, T., *Le sublime et le comique*, op. cit., p. 123.

³⁴⁸ Vischer, T., *Le sublime et le comique*, op. cit., p. 124. El análisis de Vischer prosigue explicando el desplazamiento de lo sublime a lo cómico. De igual modo que hicimos al citar a Jean Paul, que había desarrollado su análisis de lo sublime en contraposición a lo cómico, nos detendremos en este punto. Lo cómico y sus figuras conforman una contrafigura de lo terrible, que sin duda completa el análisis que pretendemos realizar en esta tesis, pero que supera las limitaciones establecidas de la misma. Queda abierta la puerta para una investigación ulterior.

cuanto triunfo del principio de autoconservación, Kant y el idealismo alemán trasladan el dominio de la razón a una esfera suprasensible: los juicios estéticos puros y la ley moral en el caso de Kant, la Idea o el espíritu en el caso del idealismo. La estética moderna clásica corresponde a una razón triunfante, a una razón satisfecha de sí misma, a una exitosa colonizadora de la frontera. El arte contemporáneo de esa razón triunfante, el arte romántico, vive la experiencia de esa frontera de otra manera. En tanto representación, y consecuentemente obra de arte, supone un triunfo sobre la amenaza; en tanto experiencia estética, nos permite acceder al estremecimiento, al asombro, al terror, a la frontera en toda su desnudez y precariedad. Si el filósofo roza el estremecimiento pero se resguarda en la segura barricada racional, el artista es más audaz, se instala en el mismo estremecimiento, en el campo de batalla donde lo sensible vive la experiencia de su casi aniquilación y la razón queda en suspenso. Ese instante entre el todo y la nada, para volver a la dicotomía de Pascal, es el momento privilegiado del sublime romántico.

4-2-Lo sublime natural

Como esquema organizativo de la representación de lo sublime en el arte, seguiremos la división de Vischer en sublime natural, subjetivo, y absoluto. No los consideramos como grados progresivos de lo sublime sino como diferentes manifestaciones del mismo, que incluso pueden coexistir en el mismo artista o en una misma obra. En cualquier caso, es la subjetividad del artista la que toma la escena, la que se revela a través de lo representado. Tal cual afirma Carl David Friedrich: *Cierra tu ojo físico, con el fin de ver ante todo tu cuadro con el ojo del espíritu. Luego, conduce a la luz del día lo que has visto en la noche, con el fin de que su acción se ejerza a la vez sobre otros seres, del exterior hacia el interior. El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve en él. Si no ve nada en él, que renuncie a pintar lo que ve fuera. De lo contrario, sus cuadros se parecerán a los biombo tras los cuales no podemos encontrar más que la enfermedad o la muerte*³⁴⁹. Y es la subjetividad del espectador la que se siente conmocionada por esa obra que lo lleva al interior de sí. La experiencia de lo sublime, tal como se ha remarcado a lo largo de este capítulo, es una experiencia profundamente subjetiva. Reconsiderando la división de Vischer, podríamos decir que el sublime natural es el de la confrontación del sujeto consigo mismo a través de las fuerzas de la naturaleza, el sublime subjetivo a través de sus propias fuerzas o pulsiones interiores, y el sublime absoluto a través de un absoluto situado fuera del espacio y del tiempo y más allá de la propia interioridad.

En la representación romántica, lo sublime natural ha jugado un papel central. La naturaleza, cualquier manifestación de su grandeza o su poder abrumador, se convierte en el gran tema del romanticismo. El paisaje se convierte en una constante de la representación sublime, incluso cuando no se trata de lo sublime natural. Para el romántico, la naturaleza es en sí misma una fuerza potente, pero también es representación de lo absoluto, y además aquello en cuya confrontación se desarrolla lo sublime subjetivo. El romántico vive frente a la naturaleza la experiencia de la escisión, de esa ruptura de la unidad, de su sentimiento de extrañamiento, y es a través de la naturaleza donde se hace posible la reconciliación, ya sea por la comunión con ella o por abismarse hasta el límite de la disolución. Como dice Rafael Argullol, en ella se siente *tanto la voluptuosidad de un naufragar*

³⁴⁹ Friedrich, C.D., "Fragmentos del *Diario*". En: Marí, A., (ed.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona, Tusquets, 1998, p. 290.

*dulcísimo como el horror de una inmensidad que desborda su mente*³⁵⁰. La vivencia de la escisión conlleva el peregrinaje hacia el absoluto, hacia la fuente del misterio, el ejercicio permanente de nomadismo.

El personaje de *El viajero contemplando un mar de nubes* (imagen 50), de Caspar David Friedrich, es un paseante detenido ante la inmensidad, alguien que ha alcanzado la cumbre para descubrir el más allá de la misma, el más allá del territorio que pisa, el más allá de su propia mirada. La mirada deviene visión, y la naturaleza, en este caso aérea principalmente, se convierte en el símbolo del infinito, del misterio. Ese misterio es abrumador y deja en evidencia la vulnerabilidad de lo humano, su fragilidad. El paseante es *un nómada, un hombre furtivo cuyo acceso a la vida, dispuesto a la captura de sus instantes más valiosos, viene determinado por la propia fragilidad de su tarea*³⁵¹. El romántico ha perdido la seguridad de coordenadas metafísicas del hombre medieval. Tampoco vive la tensión entre inestabilidad y estabilidad del Barroco. Habita en la sombra de la triunfante razón ilustrada, sospecha de la capacidad de esa razón para establecer las nuevas coordenadas de la realidad, se rebela contra el paradigma de universo mecánico que aquella está imponiendo. La nostalgia de la unidad impregna todo el romanticismo y el yo se convierte en el punto de partida y de final de su nomadismo, en el centro desde el cual la realidad toma forma. El infinito que el romántico busca es aquel donde el yo pueda finalmente encontrarse, afirmarse y disolverse. Por eso el paseante de Friedrich contempla y a la vez está a un paso de lanzarse al abismo.

El abismo simboliza esa pulsión, esa tensión hacia el absoluto. El Empédocles de Friedrich Hölderlin expresa esa mística del abismo, en este caso el de la cumbre:

*/.../ y cuando, con frecuencia, me hallaba en una cumbre remota
y meditaba asombrado sobre el sagrado desvarío de la vida,
movido demasiado hondamente por tus cambios,
y presintiendo el propio destino,
respiró entonces el éter, como tú en torno a mi pecho
lastimado de amor, y me curó,
y en sus profundidades, por ensalmo, se resolvieron mis enigmas*³⁵².
/.../
*¡Sí! Vivimos tranquilos; con toda su grandeza se abren
aquí, ante nosotros, los sagrados elementos.
Infatigables se agitan, constantes
en su fuerza, alegremente a nuestro alrededor.
En sus firmes orillas bulle y reposa
el viejo mar, y se alza la montaña
con el rumor de sus ríos y torrentes, ondea y murmura
su verde bosque que desciende de un valle a otro valle.
Y arriba está la luz, el éter apacigua
el espíritu y el deseo más secreto.
¡Aquí viviremos tranquilos!*³⁵³

El coro que cierra el primer acto de su tercera versión no refleja tanto la nostalgia de la unidad como el peso del abismo, el lado terrible de esa pulsión:

/.../ como una bóveda de bronce,

³⁵⁰ Argullol, R., *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, op. cit., p. 17.

³⁵¹ Argullol, R., *Territorio del nómada*. Barcelona, Destino, 1993, p. 10.

³⁵² Hölderlin, F., *La muerte de Empédocles*. Barcelona, Acantilado, 2001, p. 28. La cita corresponde a la primera versión de la obra.

³⁵³ Hölderlin, F., *La muerte de Empédocles*, op. cit., p. 163. La cita corresponde a la tercera versión de la obra.

*el cielo cuelga sobre nosotros, una maldición paraliza
 los miembros de los hombres, y los que dan la fuerza y la alegría,
 los dones de la tierra, son como paja;
 la madre se burla de nosotros con sus presentes,
 y todo es apariencia...
 ¡Oh, cuándo, cuándo
 se abre ya
 la marea sobre el páramo³⁵⁴.*

Garganta rocosa (imagen 51), también de Friedrich, nos coloca debajo de la montaña, no frente a la inmensidad de las nubes, sino frente a las concavidades, las sinuosidades, la pendiente del pico. John Ruskin considera que *las montañas son para el resto del cuerpo de la tierra lo que la violenta acción muscular es para el cuerpo del hombre. Los músculos y tendones de su anatomía surgen, en la montaña, con fuerza y energía convulsiva, llena de expresión, de pasión y de vitalidad /.../*³⁵⁵. Aquí, esa potencia de la tierra se revela, logrando un efecto de aplastamiento sobre el espectador. La montaña, la garganta de rocas, marca su imperio. El hombre se pierde en esa inmensidad. *Niebla matinal en la montaña* (imagen 52), otra de nuestro pintor, expresa de igual modo la amenaza de aplastamiento —es la grandeza de la montaña frente a la pequeñez del hombre— como la imposibilidad de visión por la nieve — la opacidad de la naturaleza frente a la razón empequeñecida, atrapada en la incertidumbre de la falta de visión-³⁵⁶. *La caída de una avalancha en los Grisones (cabaña destruida por una avalancha)* (imagen 53), de J.M.W. Turner, ya nos muestra esa amenaza hecha realidad, la afirmación del poder brutal de la naturaleza, la impotencia de lo humano y sus obras para confrontarla, ese instante en que la razón es absolutamente inútil y en el cual el pánico ha tomado su lugar.

Si en *Versos compuestos unas millas más arriba de Tintern Abbey*, William Wordsworth toma nota del impacto de la naturaleza para concentrarse en el estado de serenidad que inspira, en el estado de beatitud que remite a la nostalgia por la juventud, por la edad de oro³⁵⁷, Percy Byshe Shelley —que no está contemplando la ribera del río Wye sino el Mont Blanc, el pico más alto de los Alpes— logra alcanzar, en su poema *Mont Blanc*, una síntesis de la actitud romántica hacia el abismo de la cumbre, hacia el poder de la montaña. La conciencia, a medida que se completa el ascenso, va entrando en una esfera de silencio. Está en un estado de soledad anonada:

*Como el murmullo leve de un arroyo de plata
 se silencia en el bosque salvaje, en la alta sierra,
 que asorda, poderosa, la vasta catarata,
 y el viento en el bayedo que el corazón aterra;
 así se apaga el leve fluir de la conciencia
 humana, cuando, llena de soledad, escala
 la cima donde junta la nieve su inocencia
 y delira entre rocas el agua que resbala³⁵⁸.*

³⁵⁴ Hölderlin, F., *La muerte de Empédocles*, op. cit., p. 185. También de la tercera versión.

³⁵⁵ Ruskin, J., *Sobre Turner*. México, Universidad Autónoma de México, 1996, p. 123.

³⁵⁶ En este punto es donde se hace evidente la estrategia que hace equivaler infinito con indefinido, tal cual describe José Vivente Selma en *Imágenes de naufragio. Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 96: *lo indefinido en el nivel de la expresión será portador de lo infinito en el nivel del contenido*. En la obra de Turner que seguidamente comentaremos es lo casi informe lo que remite al caos de los elementos.

³⁵⁷ Wordsworth, W., “Versos compuestos unas millas más arriba de Tintern Abbey”, en Wordsworth, W. y Coleridge, S.T., *Baladas líricas*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 330-339.

³⁵⁸ Shelley, P. B., “Mont Blanc”, *The Complete Poetical Works*, Volumen 21. South Australia, University of Adelaide, 2014. Versión digital: https://ebooks.adelaide.edu.au/s/shelley/percy_bysshe/s54cp/complete.

El avance del río Arve, atravesando la roca, va marcando el *crescendo* de la experiencia de la conciencia:

*¡Empapado de vértigo soy tu propia leyenda,
y si te miro, un soplo divino hasta mí viene!
¡Y parece al mirarte que el corazón te inventa
y tu imagen sustancia de humana fantasía!
¡Mi ser se comunica con el Poder que alienta
en tus bondas entrañas, y su vida es la mía!³⁵⁹*

El espíritu mismo parece desaparecer ante el impacto de la naturaleza, agudizado por la visión del Mont Blanc:

*Allá lejos, muy lejos, coronado de cielo
su serenada nieve, se yergue el Monte Blanco;
su quietud infinita se alza como un anhelado
imperial sobre el pasmo del callado barranco;
sus montañas feudales le rinden pleitesía;
rocas de extraña forma y cima que modela
la nieve; valles hondos donde nunca entra el día;
glaciares y congostos donde la luz se hiela;
precipicios azules como el cielo glorioso,
que tuerce entre los valles al nivel de las crestas;
todo en torno a tu mole se agrupa silencioso,
dominado y vencido por tus cumbres enhiestas³⁶⁰.*

La magnitud de la montaña, su inmensidad, no es sólo majestad sino también horror:

*¡Cuánto horror amontona tu soledad desnuda!
¡Oh piedra atormentada y espectral cataclismo!
¡Como un planeta en ruinas cubre la nieve muda
la sombra desolada del cielo y del abismo!³⁶¹*

Esa desolación refuerza la sensación de imperio. En el desierto el propio hombre se vuelve caduco, es innecesario. La realidad de la naturaleza puede subsistir sin él³⁶². El alma reacciona ante ese poder:

*Nadie responde. Todo parece eterno ahora;
y el alma, poco a poco, como una flor se embebe.
El desierto nos habla con misterioso acento;
y una trágica duda, cual roedor gusano,
socava la conciencia donde tienen su asiento
la soledad del hombre y el desamparo humano;
pero una fe más dulce, más serena, más alta,
nos reconcilia y hace creer en la belleza;
en las cosas hermosas; en el amor que exalta
y despierta en el hombre su dormida pureza³⁶³.*

[html](#) [Consultado el 20/07/2015] [Traducción de José María Valverde y Leopoldo Panero. En: VVAA, *Poetas románticos ingleses. Antología*. Barcelona, RBA Editores, 1994, p. 133]

³⁵⁹ Shelley, P.B., "Mont Blanc", *The Complete Poetical Works*, Volumen 21, op. cit. [Trad. cit., p. 134]

³⁶⁰ Shelley, P.B., "Mont Blanc". En: *The Complete Poetical Works*, Volumen 21, op. cit. [Trad. cit., p. 135]

³⁶¹ Shelley, P. B., "Mont Blanc". En: *The Complete Poetical Works*, Volumen 21, op. cit. [Trad. cit., pp. 135-136]

³⁶² Esta intuición de Shelley, y que se halla presente en gran parte de la pintura romántica, en esos paisajes transidos de soledad, es la que encontraremos desarrollada de manera más trágica en los paisajes posthumanos del siglo XX.

³⁶³ Shelley, P.B., "Mont Blanc". En: *The Complete Poetical Works*, Volumen 21, op. cit. [Trad. cit., p. 136]

La reconciliación se ha producido, pero luego es la duda la que gana fuerza, y el poeta se halla ante el espectáculo del ciclo de la vida y de la muerte, frente al cual la montaña se yergue remota e inaccesible, calmada, serena, tranquila, siendo entonces aquello *donde a soñar aprende su eternidad el alma*³⁶⁴. Y nuevamente la tensión, esta vez por el espectáculo de la aniquilación desencadenada por los desprendimientos de hielo del glaciar:

*/.../ corriente de muerte desbordada
que arrastra desde el cielo su ruina innumerable.
¡Oh perpetuo sonido de su rodar! ¡Oh abetos
arrancados de cuajo y arrollados cual briznas;
y rotos pinos verdes que en sus ramajes quietos
aún guardan un perfume de calladas lloviznas!
¡Corroída por el tiempo, como del hombre el pecho
por el dolor, la roca, múltiple y despeñada
desde el glaciar remoto, poco a poco ha deshecho
los lindes entre el mundo de la vida y la nada!*³⁶⁵

El poeta huye del terror de los elementos, atraviesa grutas, sigue el cauce de los ríos que toman forma desde la cumbre. La travesía termina. Queda la mirada final hacia atrás, hacia la montaña:

*Todavía relumbra Mont Blanc en la distancia,
afirmando en la tierra su imperial fortaleza
y majestad: luz múltiple; múltiple resonancia;
y mucha muerte y vida dentro de su belleza.
/.../
Te anima, ¡oh cumbre sola!, la Fuerza, la escondida
Fuerza del universo, que el alma humana llena,
y que a su ley eterna mantiene sometida
la anchura de los cielos que en el cielo sueña*³⁶⁶.

Pero esa Fuerza en sí no es nada más que desierto sin el hombre:

*Mas, ¿dónde tu ribera, tu porvenir en dónde;
y el del mar y las rocas y las altas estrellas,
si tras el sueño humano la soledad no esconde
más que un rumor vacío y un desierto sin huellas?*³⁶⁷

El poeta ha trascendido el terror, ha logrado que las palabras superen el *mysterium tremendum*, ha reencauzado la razón impactada hacia la colonización de esa frontera, ha alcanzado la belleza donde coexisten la vida y la muerte. Del mismo modo que Friedrich o Turner han liberado el miedo con su paleta.

Rocas cretáceas en Rügen (imagen 54), de Friedrich, nos colocan de nuevo frente al abismo desde la cima, ahora desde acantilados. Hay un hombre que ha tropezado, que se ha dado de bruces con el riesgo de la caída, o que ha preferido resguardarse en la posición horizontal, al ras del suelo, mientras la mujer está pendiente de sus movimientos. El otro hombre está absorto por el panorama del mar, apacible, surcado de veleros, un mar que ofrece el rostro más sereno de la infinitud. En *El Océano Glacial* (imagen 55), el mismo Friedrich ofrece su aspecto más terrible, el de la aniquilación, el del barco atrapado en el

³⁶⁴ Shelley, P.B., "Mont Blanc". En: *The Complete Poetical Works*, Volumen 21, op. cit. [Trad. cit., p. 137]

³⁶⁵ Shelley, P.B., "Mont Blanc". En: *The Complete Poetical Works*, Volumen 21, op. cit. [Trad. cit., p. 137]

³⁶⁶ Shelley, P.B., "Mont Blanc". En: *The Complete Poetical Works*, Volumen 21, op. cit. [Trad. cit., pp. 138-139]

³⁶⁷ Shelley, P.B., "Mont Blanc". En: *The Complete Poetical Works*, Volumen 21, op. cit. [Trad. cit., p. 139]

hielo. El mar es el otro abismo tematizado por la pintura romántica. El hielo del océano congelado es un elemento mortal, otra forma de desierto, un territorio donde la vida es imposible. La amenaza establece un puente entre este hielo y el de las nieves eternas. En ambos casos, el hombre sucumbe.

Con *Monje junto al mar* (imagen 56) el pintor restablece la presencia humana pero para ponerla en entredicho. El monje se pierde en la inmensidad, es una figura insignificante ante el mar, ante la neblina, ante la misma costa. Argullol habla de una *minimización en la inmensidad crepuscular, del vacío lacerante de un infinito negativo y abismático en el que la subjetividad se rompe en mil pedazos*³⁶⁸. El monje, figura por excelencia de la contemplación, se arquea frente al absoluto. La misma inmersión que experimenta el espectador.

El tema del naufragio se convierte en la expresión de la terribilidad marina, el lugar donde el entredicho sobre el hombre se convierte en agonía. El abismo se vuelve monstruoso, sacude las embarcaciones, fuerza el límite de la resistencia humana, la destroza. El mar, agitado por los elementos atmosféricos, es una fuerza imparable. Si la cumbre de la montaña nos coloca ante el vértigo, ante la atracción del abismo o el riesgo de la caída fulminante, el mar nos deja en medio del abismo, sin asidero posible, salvo el del propio barco sometido al ímpetu y al espanto, salvo el de la propia voluntad obligada a reaccionar para evitar la aniquilación, salvo el de la propia razón tensa entre la parálisis y la sangre fría necesaria. De igual modo que en el temporal de montaña, el gran desafío es mantenerse con vida. La razón sufre el impacto de la furia de los elementos pero debe ser capaz de sobrevivir, que es la manera de imponerse. El naufragio y la furia de elementos que lo acompañan es un espectáculo-límite absoluto. Joseph Conrad, en *Tifón*, describe el asedio del mar desencadenado: */.../ el barco bruscamente comenzó a encabritarse y a hundirse como si hubiera enloquecido de terror*³⁶⁹. *Fue algo formidable e inmediato, como si de repente se hubiera roto un frasco de ira. Parecía que alrededor del barco todo hubiera estallado con una detonación espantosa y un gigantesco levantamiento de las aguas, como si hubiera cedido una presa inmensa bajo el empuje del viento. Así es el poder desintegrador de los grandes vendavales: aíslan al hombre de la humanidad. Un terremoto, un corrimiento de tierras o un alud afectan al hombre incidentalmente, como sin pasión. Un viento enfurecido lo ataca como un enemigo personal, intenta agarrarlo por las extremidades, se adhiere a su mente como si quisiera arrebatarse el alma*³⁷⁰. *La tempestad tiene una furia destructiva y sin sentido*³⁷¹. *Las olas emergían de la oscuridad desde todas direcciones como decididas a obligar al barco a volver allá donde debía morir. Había una especie de odio en la prisa que se daban y una ferocidad auténtica en los golpes que le infligían. El barco era como un ser viviente abandonado a las iras de una multitud que lo golpeaba, lo pisoteaba y lo maltrataba implacablemente*³⁷².

El naufragio, de Turner (imagen 57), con el que nos demoraremos ahora, representa la derrota del barco en su lucha con los elementos. El barco ha sido quebrado y los sobrevivientes se aferran a la barca mientras las olas dominan la escena. La paleta del pintor logra captar los matices del color del agua encrespada. En *Fuego en el mar* (imagen 58), las formas se hallan difuminadas en función de la furia de las aguas y de la intensidad del incendio. Los hombres son zarandeados por el ritmo de la puja, apenas objetos entre el fuego y el agua. La pintura refleja formalmente una tensión entre la forma y lo informe, que

³⁶⁸ Argullol, R., *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, op. cit., p. 16.

³⁶⁹ Conrad, J., *Tifón*. Barcelona, Mondadori, 2000, p. 61.

³⁷⁰ Conrad, J., *Tifón*, op. cit., p. 63.

³⁷¹ Conrad, J., *Tifón*, op. cit., p. 68.

³⁷² Conrad, J., *Tifón*, op. cit., p. 72.

es el correlato de la tensión entre la afirmación de los sobrevivientes y el caos de los elementos. Hay segmentos del cuadro donde la representación parece imposible, donde los elementos enfrentados, el fuego y el agua, parecen estar en estado puro. En *El naufragio* el torbellino no desfigura a los sobrevivientes, aquí parece estar engulléndolos, hasta hacer que los cuerpos se aproximen al espectáculo de una magma de carne atrapada en la estela de la fuerza centrípeta.

Con *Barco de esclavos - Negreros echando por la borda a los muertos y moribundos* (imagen 59) la experiencia del terror alcanza uno de sus límites, y por partida doble. Por un lado, la naturaleza brutal, por el otro la no menor brutalidad de los negreros que arrojan los muertos y moribundos al mar. Es la tempestad la que devora a los muertos y aniquila la humanidad de los sobrevivientes. Los detalles figurativos son dantescos: piernas, brazos, pájaros, peces en torno a los desechos humanos del barco. Michael Bockemühl nos habla de este cuadro: *la acción cruel e impresionante no está puesta en escena de un modo efectista. El carácter amenazador que tan vivamente se siente, se debe en primer lugar al efecto espontáneo de este agresivo acorde cromático. En la obra tardía de Turner, el color se convierte en la escena de los acontecimientos. En virtud del color, el espectador experimenta inmediatamente la naturaleza de lo que el cuadro representa*³⁷³. La destrucción formal del sujeto, más radical que en *Fuego en el mar*, funciona como una técnica que logra transmitir la experiencia de lo sublime, y en su lado más terrible³⁷⁴.

Tormenta de nieve: un vapor situado delante de un puerto hace señales en aguas poco profundas y avanza a la sonda. El autor se encontraba en esa tempestad la noche en que el Ariel abandonó Harwich (imagen 60) supone la inmersión del pintor en el vértigo de la amenaza. Turner se hizo atar cuatro horas al mástil para poder observar la tormenta. El pintor representa su experiencia de la tempestad de nieve, su percepción, y fuerza al espectador a vivir la propia. Podemos imaginar el buque, podemos vislumbrarlo en algunas líneas, en algunos golpes de paleta, pero sobre todo estamos ante la tempestad, entramos en ella. La percepción de la realidad se hace más fluida, imposible de asir como los elementos en ese temporal. Citamos a Bockemühl: *Lo que pintó no era, por tanto, una reproducción. No fueron las formas de las cosas ni fue la composición del cuadro, sino únicamente la movilidad característica de los elementos lo que condujo a esta forma de pintar*³⁷⁵. Y antes: *Son sólo pequeños puntos de apoyo los que permiten imputarle a la obra una intención figurativa. Y resulta imposible correlacionar cada elemento pictórico con una representación de objetos. La estructura del cuadro tiene el efecto de disolver las ideas sugeridas por él. El espectador sólo por momentos puede fijar estas ideas, viéndose obligado a modificarlas constantemente*³⁷⁶. El carácter abierto de la obra, la autonomía del pincel, ya anuncian el arte del siglo XX, pero sobre todo, teniendo en cuenta el tema del que hablamos, recrean la experiencia de lo sublime: *Si sigue el espectador con los movimientos de sus ojos los impulsos de esas fuerzas y esas formas, participará inmediatamente de la vida que las informa. El espectador de hoy ya no puede ver a Turner el “día del barnizado”. Pero sí puede experimentar por medio de su pintura cómo surge un cuadro. Sólo gracias al movimiento que él mismo ejecuta, se convierte este cuadro en aquello que lo hace un cuadro: en un*

³⁷³ Bockemühl, M., *Turner*. Colonia, Taschen, 2004, p. 84.

³⁷⁴ En relación a este cuadro, Ruskin se muestra exultante, en *Sobre Turner*, op. cit., pp. 92-93: *Pienso yo que si hubiésemos de hacer descansar la inmortalidad de Turner en una sola obra elegiría ésta. Su audaz concepción, ideal en el sentido más alto de la palabra, se basa en la verdad más pura, realizada en el conocimiento acumulado de toda una vida: su colorido es absolutamente perfecto, ni un solo rasgo falso o masano en cualquiera de sus partes y de sus líneas, y tan modulado que cada pulgada del lienzo es una perfecta composición; su dibujo tan preciso como valiente; el barco vigoroso, resistiendo, en pleno movimiento; sus matices tan verdaderos como maravillosos; y todo el lienzo se dedica al más sublime de los temas y las impresiones [...] la fuerza, la amjedad, la nefanda condición del mar abierto, profundo, ilimitable.*

³⁷⁵ Bockemühl, M., *Turner*, op. cit., p. 73.

³⁷⁶ Bockemühl, M., *Turner*, op. cit., p. 73.

*movimiento efectivo. El espectador no tiene ya la imagen de una naturaleza extraña al cuadro mismo, en el que la ola pintada, que no puede moverse, parece “como de piedra”. En la actualidad de su percepción visual experimenta el cuadro como naturaleza*³⁷⁷. Con *Tormenta de nieve*, la genialidad de Turner lleva lo sublime a uno de sus máximos momentos.

4-3-Lo sublime subjetivo

La balsa de la Medusa, de Théodore Géricault (imagen 61), nos sitúa de nuevo en lo figurativo y en la presencia humana. No es el momento de la tempestad, de la furia de los elementos, sino el de otra agonía, la de los sobrevivientes abandonados a su suerte en la balsa, esperando la muerte o la salvación. El barco que se anuncia en el horizonte podría rescatarlos y justifica la ansiedad de los tripulantes de la parte posterior de la balsa. Los cuerpos se incorporan y reviven. Han resistido. En la parte anterior, varios cadáveres y el hombre con la mirada ensimismada, perdida en el otro horizonte, reflexiva. La mayor parte de los tripulantes sienten alivio, han superado el abismo. El hombre de la mirada perdida todavía gira en su estela. Tiene a mano dos cuerpos que le recuerdan la aniquilación. Es la razón que todavía habita en el espanto. Es el espíritu embotado y que todavía está en suspenso. Es la apenas certeza sobre su propia humanidad, es la absoluta seguridad sobre la brutalidad de la tempestad y la indiferente inhumanidad del barco de la marina francesa que se negó a rescatarlos. Géricault sitúa la sublimidad en escala humana, reivindica la belleza a pesar del terror. Todos los cuerpos, los vivos y los muertos, remiten al paradigma de la belleza clásica. Si Turner o Friedrich nos han brindado la representación de la potencia de la naturaleza, el pintor de la balsa elige representar la potencia vulnerable y frágil de la humanidad, no menos triunfante porque ha sobrevivido, pero inmensamente consciente de su habitar en la frontera.

Con esa humanidad que se hace consciente de sí misma en la experiencia de lo sublime nos acercamos al llamado sublime subjetivo. Pero no es la naturaleza la que permite al hombre acceder a esa mayor conciencia de sí, sino el absoluto que lo habita. En el sublime natural, y específicamente en su vertiente más terrible, el infinito está fuera del hombre, se materializa en las montañas, en el mar, en la tempestad, en cualquier forma de naturaleza abismal. En el subjetivo ese terror anida en su interior, refleja una fuerza que lo trasciende y lo habita a la vez. Es importante no perder de vista que el sublime subjetivo no deja de estar asociado a una forma de trascendencia. Si nos quedamos en la mera inmanencia, si atribuimos el horror puramente al inconsciente, ya estamos en lo siniestro. Cuando el hombre descubra que el horror es su propio horror, que no tiene vínculos con ninguna forma de absoluto, que son sus pulsiones lo que lo movilizan, hemos entrado a la otra categoría. El sublime subjetivo se halla en la genealogía de lo siniestro pero todavía no llega a conformarlo.

Lo terrible de lo sublime subjetivo arranca de lo demoníaco, que Stefan Zweig interpreta como *esa inquietud innata y esencial a todo hombre, que le separa de sí mismo y le arrastra hacia lo infinito, hacia lo elemental. /.../ ese fermento atormentado y convulso que empuja al ser, por lo demás tranquilo, hacia todo lo peligroso, hacia el exceso, al éxtasis, a la renunciación y hasta la anulación de sí mismo*³⁷⁸. *Todo cuanto nos eleva por encima de nosotros mismos, de nuestros intereses personales y lleva, llenos de inquietud, hacia interrogaciones peligrosas, lo hemos de agradecer a esa porción demoníaca que*

³⁷⁷ Bockemühl, M., *Turner*, op. cit., pp. 73-74.

³⁷⁸ Zweig, S., *La lucha contra el demonio. Hölderlin-Kleist-Nietzsche*. Barcelona, Apolo, 1940, p. 8.

todos llevamos dentro. Pero ese demonio interior que nos eleva es una fuerza amiga en tanto que logramos dominarle; su peligro empieza cuando la tensión que desarrolla se convierte en una hipertensión, en una exaltación; es decir, cuando el alma se precipita dentro del torbellino volcánico del demonio, porque ese demonio no puede alcanzar su propio elemento, que es la inmensidad, sino destruyendo todo lo finito, todo lo terrenal, y así el cuerpo que lo encierra se dilata primero, pero acaba por estallar por la presión interior. Por eso se apodera de los hombres que no saben domarle a tiempo y llena primero las naturalezas demoníacas de terrible inquietud; después, con sus manos poderosísimas, les arranca la voluntad, y así ellos, arrastrados como un buque sin timón, se precipitan contra los arrecifes de la fatalidad. Siempre es la inquietud el primer síntoma de ese poder del demonio; inquietud en la sangre, inquietud en los nervios, inquietud en el espíritu /.../. Alrededor del poseso sopla siempre un viento peligroso de tormenta, y por encima de él se cierne un siniestro cielo, tempestuoso, trágico, fatal³⁷⁹.

Zweig está hablando de un demonio interior que, por momentos, más que remontarnos a las elaboraciones de Freud y Jung, parece trasladarnos al δαίμων socrático, en cuanto espíritu interior que espolea al hombre, pero que nos recuerda de un modo evidente la *terribilità* renacentista, la de Cellini y Buonarroti. El demonio de Zweig posee, no hay duda, ese furor, esa intensidad vital, pero no en tensión con Dios ni con los elementos, sino contra sí mismo, con lo infinito. Ese demonio se halla confrontado con los límites de lo humano, pretende rebasarlos, pretende entrar en una esfera peligrosa porque amenaza con aniquilarlo, y en esa lucha con el riesgo de la aniquilación alcanza lo terrible, una terribilidad de nuevo cuño, prácticamente sobrehumana. Es la terribilidad de Fausto, el nuevo tipo humano de la modernidad, más egocéntrico que antropocéntrico, el hombre que se coloca en lugar de lo divino, que es demoníaco a sabiendas porque degusta con placer el fruto del árbol del bien y del mal, el heredero del Satanás inmensamente bello de John Milton.

La confrontación del hombre con sus límites se traduce, entre otras formas, en un nuevo tipo de arte: *arte de embriaguez, de exaltación, de creación febril, un arte espasmódico que arrolla al espíritu, un arte explosivo, convulso, de orgía y de borrachera, el frenesí sagrado que los griegos llamaron μανία y que se da sólo en lo profético o en lo pítico. El primer signo distintivo de este arte es lo ilimitado, lo superlativo del mismo; un deseo de superación y un impulso hacia la inmensidad, que es adonde quiere llegar el demonio, porque allí está su elemento, el mundo de donde salió³⁸⁰.* La razón fronteriza vive ese arte no con el miedo o el terror del encuentro con la propia sombra, sino con el vértigo del salto hacia el infinito, que puede ser el todo o la nada. La angustia subyace en el sublime subjetivo, pero el hombre intenta derribar la sensación de angostamiento por el quiebre exaltado, por el salto hacia delante, incluso aunque suponga la muerte. La aniquilación, aunque sea autoaniquilación, es preferible al mero estar, a conformarse con el límite. El límite no es vivido como una posibilidad sino como un cerco, como un asedio.

El nomadismo no es el estable recorrido de los pueblos pastores, sino el viaje frenético, la fuga sin término que encuentra el fin en sí misma, que se complace en el riesgo. Lo dice Giacomo Leopardi: *Mientras se hace caso de los placeres y de las propias ventajas, y hasta que el uso, el fruto, el resultado de la propia vida se estima en algo, y se está celoso de ella, no se experimenta placer alguno. Hace falta despreciar los placeres, no hacer contar para nada, como cosa de ningún momento e indigna de reserva o custodia, las propias ventajas, las de la juventud, y las de sí mismo; considerar la propia vida, juventud, etc, como ya perdida, o desesperada, o inútil, como un capital del que no se debe pensar obtener ningún fruto notable, como anticipadamente condenada al sufrimiento y a la nulidad. Y*

³⁷⁹ Zweig, S., *La lucha contra el demonio. Hölderlin-Kleist-Nietzsche*, op. cit., p. 9.

³⁸⁰ Zweig, S., *La lucha contra el demonio. Hölderlin-Kleist-Nietzsche*, op. cit., p. 9.

someter todas esas cosas a riesgo por bagatelas, de poca consideración, y sin dejarse nunca atrapar por la irresolución, ni en los asuntos más importantes, ni en aquellos que deban decidir toda la vida o gran parte de ella. De esta sola manera se puede gozar algo. Hace falta vivir *ειχη*, temere, au Hazard, a la ventura³⁸¹. La aventura viajera, dice Rafael Argullol, aunque inevitablemente al final deba suscitar una insatisfacción superior, tiene asimismo la virtud de ser un momento del ser frente al desierto del no-ser. La aventura viajera romántica es épica, es lucha con el medio en la que el héroe tiene la posibilidad de poner a prueba su voluntad y forjar su identidad. En la abierta aceptación del riesgo, tal como sucede en la acción superior de la sensualidad, el romántico entrevé haces de infinitud y totalidad que le son vedados al hombre que se somete a una cotidianidad temerosa y acomodaticia. De él espera, como el protagonista de “A descent into the Maelström” de Edgar Allan Poe, que tras el terror surja –aunque sólo sea momentáneamente– “the dawn of a more exciting hope”³⁸². Y ese viaje no implica necesariamente desplazamiento de paisajes sino principalmente estados de ánimo, experimentación vital, degustar toda la intensidad posible de la existencia, incluso el viaje a los infiernos. Lo dicho, es la razón fronteriza que renuncia a colonizar la frontera y se dedica a cruzarla cuantas veces sea posible.

La obra de arte de lo sublime subjetivo surge de esa confrontación permanente con el infinito interior, de esa fuga, de esa rebasamiento de límites, es una obra que se asienta en un estado de peligro permanente, que sólo se comprende a sí misma como danza sobre el abismo, como ejercicio de tauromaquia, como la abrasadora embriaguez del funambulista atravesando la cuerda. Parafraseando a Michel Leiris, es concentrarse y fundirse en la *ínfima pero trágica bendidura por la que se derrama todo cuanto tenemos, en nuestra condición, de inacabado (literalmente: de infinito)*. [...] esta bendidura revela una dimensión propiamente religiosa: signo de una lesión, señal de una falta, punto débil, talón de Aquiles, grieta de miseria que consagra a la piel desnuda confiriéndole la plenitud de su realidad³⁸³. Esa es la clave del sublime subjetivo –y de toda forma de sublime–, la plenitud de la realidad, el regreso a la unidad, el yo identificado con el absoluto, y su lado terrible es el que pretende llegar a todo esto a costa de la propia aniquilación. Dice Argullol que *la persecución de la obra perfecta, como única posibilidad de neutralizar la conciencia del condenado, exige la aceptación, dolorosa y placentera al mismo tiempo, del ímpetu mefistofélico de aniquilación*³⁸⁴. La experiencia de la propia aniquilación es la suprema experiencia. Es el salto irrevocable hacia el absoluto. Como el de Empédocles al Etna, el que canta Hölderlin:

*Dejad morir a los felices, dejad que, antes
de que les pierda lo arbitrario, lo fútil, lo afrentoso,
los que son libres se inmolen con amor
a los dioses en la hora propicia. Esto es lo mío*³⁸⁵.
/.../
*¡Voy a llegar! ¿Morir? ¡Sólo es un paso
hacia la sombra y no obstante, ojos míos, quisierais
ver! ¡Se acabaron vuestros servicios, servidores celosos!
Ahora, la noche envolverá un instante
de sombras mi cabeza. Pero brota jubilosa
la llama de mi pecho denodado. ¡Estos deseos
estremecidos! ¿Qué? ¿Es que, en la muerte,
se me enciende, al fin, la vida? ¡Y me tiendes,*

³⁸¹ Argullol, R., *El héroe y el único*, op. cit., p. 416.

³⁸² Argullol, R., *El héroe y el único*, op. cit., p. 419.

³⁸³ Leiris, M., *Espejo de tauromaquia*. Madrid, Turner, 1995, pp. 63-64.

³⁸⁴ Argullol, R., *El fin del mundo como obra de arte*, op. cit., p. 82.

³⁸⁵ Hölderlin, F., *La muerte de Empédocles*, op. cit., p. 103.

*el cáliz de terrores, hirviente, tú,
naturaleza, para que tu candor beba de él aún
el último de los entusiasmos!*³⁸⁶

A la fascinación por la aniquilación tras el absoluto debemos asociar la “belleza medusea”, donde el dolor se hace parte del placer, haciendo posible una estética de lo horrendo, que anuncia a los decadentistas y a la figura de lo abyecto. Pero, nuevamente y de manera análoga que con lo siniestro, esta estética romántica de lo horrendo y la corrupción va unida al salto a la trascendencia. Lo abyecto supondrá inmanencia, pura inmanencia de lo putrefacto. Shelley, con su poema sobre la Medusa de los Uffizi, transmite el sentimiento romántico de lo horrendo, que no deja de hallarse en comunión con lo divino:

*Mas es el horror, no la gracia, lo que torna
en piedra el alma de quien la observa; es ahí
que se graban las facciones de esa cara muerta,
hasta que sus rasgos crecen plenamente
y nada más puede concebir el pensamiento;
lo que da a la contorsión un carácter armónico
y humano es el color melodioso de la belleza
lanzado a las tinieblas y la dolorosa mirada.*

*/.../
Es la fascinación tempestuosa del terror;
en las serpientes centellea una mirada abrasadora
y feroz, encendida por ese inextricable error,
que convierte los angustiantes vapores del aire
en un [] espejo que trastoca constante
el terror y la belleza que ahí moran; un semblante
de mujer, con serpentinos rizos, que en la muerte
contempla el firmamento desde esas rocas húmedas*³⁸⁷.

La Medusa de Shelley es el infinito que llama más allá de la corrupción, es su cara terrorífica, la que se labra a través de la muerte y la descomposición. El pensamiento concibe el absoluto en esos rasgos y debe atravesarlos para unirse a él. Y tanto la muerte como la descomposición están asociadas al placer. Es la llamada de la voluptuosidad, que ofrece la eternidad en un instante, es el camino de los sentidos hacia el absoluto, el mismo que representa Eugène Delacroix en *La muerte de Sardanápalo* (imagen 62). El sátrapa ha ordenado una orgía de destrucción antes de suicidarse. El Sardanápalo de Delacroix lleva a su culminación lo que Georges Bataille considera la esencia del erotismo: *la aprobación de la vida hasta en la muerte*³⁸⁸. La experiencia erótica trasciende la mera sexualidad, aquella orientada a lo reproductivo. El placer está marcado por la dialéctica entre continuidad y discontinuidad. Esa exaltación del flujo vital vive la experiencia anticipada de la muerte con el final de cada orgasmo. El erotismo desborda las categorías, es una experiencia abrumadora, aquella que liquida la ilusión de pureza. Por eso mismo, Bataille nos habla de la *alegría que se saborea en la certeza de profanarla*³⁸⁹, refiriéndose a la “fealdad” a la que considera

³⁸⁶ Hölderlin, F., *La muerte de Empédocles*, op. cit., pp. 112-113.

³⁸⁷ Shelley, P. B., “On the Meduse of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery”, *The Complete Poetical Works*, Volumen 24. South Australia, University of Adelaide, 2014. Versión digital: https://ebooks.adelaide.edu.au/s/shelley/percy_bysshe/s54cp/complete.html. [Consultado el 20/07/2015] [Traducción de Rubén Mettini. En: Praz, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, El Acantilado, 1999, pp. 65-66]

³⁸⁸ Bataille, G., *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1997, p. 15.

³⁸⁹ Bataille, G., *El erotismo*, op. cit., p. 150.

parte fundamental del erotismo, y a la belleza que debe ser profanada en esa celebración de la animalidad. La celebración de los cuerpos, que decía Walt Whitman. En esa experiencia se produce *la contemplación del ser en la cima del ser*³⁹⁰. Y el momento de silencio que sigue a la culminación, ese momento de muerte, de la *petite morte*, es el de la *revelación de la unidad del ser en la intensidad de las experiencias donde la verdad se despega de la vida y de sus objetos*³⁹¹. El erotismo mórbido del romanticismo se halla entre el erotismo sagrado y la animalidad del mero ser. Existe en él la conciencia de la muerte como ruptura de la discontinuidad individual pero también la conciencia de la continuidad de la vida. Y en esa conciencia de la continuidad de la vida es donde se busca el encuentro con el absoluto, aunque sea en la disolución del sujeto. El erotismo funciona como un desequilibrante para la razón, la amenaza, revela su vulnerabilidad, la confronta con el universo de las sensaciones, con el límite de la muerte anticipada.

En *Mujeres de Argel en sus habitaciones*, Delacroix había representado la fantasía del harén, la lubricidad de las mujeres reunidas, enclaustradas, dispuestas para el dueño de casa, objetos para el juego erótico, para la satisfacción de los sentidos, las joyas para ser disfrutadas, alejadas de la orgía furiosa del Sardanápalo, pero también en la misma actitud de cosificación de lo femenino. Con *Medea furiosa* (imagen 63) volvemos al espacio de lo terrible, al arquetipo de la mujer fatal, la devoradora, la bruja, la amenazante, aquella que transgrede la hegemonía patriarcal, la que arrastra al hombre hacia el abismo. Medea es la otra cara de esa pulsión de aniquilación para alcanzar el absoluto. No es la orgía, no es el sacrificio ordenado por el sátrapa, no es la voluntad de suicidio, es la figura de la Madre naturaleza devastadora que toma forma femenina, y que suscita una voluntad de entrega hasta la muerte.

Esa voluntad de entrega hasta la muerte nos lleva a la experiencia de la pasión amorosa, estrechamente vinculada con el erotismo, pero con una pretensión de espiritualidad mayor. Basta releer el diario de Werther:

19 de junio de 1771- *Despídeme de ella, pidiéndole permiso para volver a verla el mismo día. Me lo concedió, fui y, desde entonces, ya pueden el sol, la luna y las estrellas recorrer sosegadamente sus órbitas sin que yo sepa si es de día o de noche, porque todo el universo ha desaparecido ante mis ojos*³⁹².

16 de julio- *Carlota es sagrada para mí. Todos los deseos se desvanecen en su presencia. Nunca sé lo que experimento cuando estoy a su lado: creo que mi alma se dilata por todos mis nervios*³⁹³.

12 de agosto- *La naturaleza no encuentra ningún medio para salir del laberinto de fuerzas revueltas y contrarias que la agitan, y entonces es preciso morir*³⁹⁴.

28 de agosto- *El verano es magnífico. Trepo algunas veces a los árboles del jardín de Carlota, y con una percha larga cojo las peras de las ramas más altas. Carlota está debajo del árbol y recoge los frutos que yo echo a sus pies*³⁹⁵.

30 de agosto- *No veo para esta mísera existencia otro fin que el sepulcro*³⁹⁶.

16 de julio de 1772- *Sí; yo no soy otra cosa que un viajero, un peregrino en el mundo. ¿Y tú? ¿Eres algo más?*³⁹⁷

15 de noviembre- *¿Qué otro destino le cabe al hombre sino el de llenar todo el camino con sus dolores, y apurar su cáliz hasta las heces?*³⁹⁸

*Werther fue conducido por jornaleros al lugar de su sepultura; no le acompañó ningún sacerdote*³⁹⁹.

³⁹⁰ Bataille, G., *El erotismo*, op. cit., “Conclusión”.

³⁹¹ Bataille, G., *El erotismo*, op. cit., “Conclusión”.

³⁹² Goethe, Johann W., *Penas del joven Werther*. Madrid, Alianza, 1984, p. 39.

³⁹³ Goethe, J. W., *Penas del joven Werther*, op. cit., p. 51.

³⁹⁴ Goethe, J. W., *Penas del joven Werther*, op. cit., p. 62.

³⁹⁵ Goethe, J. W., *Penas del joven Werther*, op. cit., p. 68.

³⁹⁶ Goethe, J. W., *Penas del joven Werther*, op. cit., p. 69.

³⁹⁷ Goethe, J. W., *Penas del joven Werther*, op. cit., p. 94.

³⁹⁸ Goethe, J. W., *Penas del joven Werther*, op. cit., p. 107.

La muerte de Chatterton, de Henry Wallis (imagen 64), que pertenece al círculo prerrafaelita, ofrece una de las representaciones más significativas del suicidio romántico. Thomas Chatterton era un poeta inglés, contemporáneo al personaje de Werther, que se suicida con arsénico o con opio, al no poder sobrellevar el peso de su existencia. El cuadro ofrece una descripción realista del flamante cadáver, del joven ya empalidecido, de la agitación de la buhardilla. La ventana abierta puede muy bien simbolizar la liberación, el salto al infinito, el absoluto más allá del cadáver. Stefan Zweig, que también terminará suicidándose, al escribir sobre Heinrich von Kleist, otro suicida, describe la tensión entre la pasión de la muerte, esa desesperación que lleva al salto abismal definitivo, y la muerte como una obra de arte. Así leemos en el relato de la muerte del dramaturgo: *Después dispara un tiro y luego otro: el uno en el corazón de su compañera, el otro en su propia boca; su mano no ha temblado. En efecto, siempre entendió más de morir que de vivir*⁴⁰⁰. El cierre de su relato biográfico resume el sentido estético de la pulsión de muerte del romanticismo: *Todos los sufrimientos, sin embargo, están llenos de sentido si obtienen la gracia de la purificación, de la creación. Entonces surge la magia más elevada de la vida, pues sólo el que está despedazado siente el anhelo de la perfección. Sólo el arrebatado alcanza el infinito*⁴⁰¹. Argullol, por su parte, agrega: *Posesión en la destrucción: la poesía romántica nace y pervive como desarrollo de esta enunciación trágica. Palabra y muerte son mutuas deadoras. La voluntad de aniquilación es paralela a la voluntad de autocreación y de identidad, y entre ambos caminos emerge el espacio del lenguaje poético. El arte representa al mismo tiempo la “nulidad de todas las cosas” y la grandeza heroica de una pasión que se alza por sobre de aquella nulidad. Y el poeta, aunque nunca alcanza la serenidad ni la reconciliación, siente perpetuarse en la celebración de una poesía que, como extrema creación de su destrucción extrema, sí está destinada a permanecer al margen de la ley de la caducidad. [...] El poeta romántico, más allá del dolor, celebra; pues sabe que su única gran esperanza es hacer prevalecer por encima del triunfo de la muerte, el triunfo de la palabra*⁴⁰².

Hay otra experiencia relacionada con el terror de lo sublime subjetivo que no llega a la aniquilación del ser, sino de su razón, o a su suspensión momentánea, que es la de la locura, la de la enfermedad mental. Contemplemos *Casa de locos*, de Francisco de Goya (imagen 65), o la serie de alienados, de “monómanos”, de Géricault (imagen 66). En el manicomio los internos están atrapados en sus personajes, en otro que creen ser o que juegan a ser. Al margen de que pueda incluirse al cuadro en una sátira social -por el hecho de que toman atributos de figuras de autoridad, lo que serviría para representar un “mundo al revés”- esos enfermos están alienados, atrapados en la circularidad de una mente que no logra salir de su propio cerco, que de tan cercada está aniquilada, incapacitada de habitar en la frontera. Y el cortocircuito entre la mente y el mundo los reduce al idiotismo, los asemeja al estado de animalidad. Los alienados de Géricault no rondan la animalidad pero su mente ha quedado atrapada en una obsesión dominante. En estos casos representados por ambos pintores no puede existir la sublimidad ya que la razón no puede afirmarse con la confrontación de la amenaza, es una razón derrotada. No hay trascendencia de ese estado aniquilador. El arte brut permitiría hoy en día observar la lógica de la creatividad de esa “otra-racionalidad”, pero estamos hablando de otro paradigma de enfermedad mental. En los tiempos de la sublimidad romántica la locura era insalvable, era el silencio de la razón: Hölderlin. O Friedrich Nietzsche, al final del siglo que inaugura el romanticismo.

³⁹⁹ Goethe, J. W., *Penas del joven Werther*, op. cit., p. 151.

⁴⁰⁰ Zweig, S., *La lucha contra el demonio. Hölderlin-Kleist-Nietzsche*, op. cit., p. 143.

⁴⁰¹ Zweig, S., *La lucha contra el demonio. Hölderlin-Kleist-Nietzsche*, op. cit., p. 143.

⁴⁰² Argullol, R., *El héroe y el único*, op. cit., pp. 428-429.

Hay un autorretrato de Gustave Courbet, *El hombre desesperado* (imagen 67), donde el pintor ha representado un momento de intensa tensión psicológica. Por el título suponemos que la razón se halla en una experiencia límite, en el punto de resistencia. En ese momento en que puede ceder al abismo o lograr esquivarlo. La mirada está absorta en el abismo, el mismo abismo que la atrae de una manera vertiginosa. Zweig ha dicho que *aquel a quien el demonio ha mirado tan profundamente en los ojos, queda ciego para siempre*⁴⁰³. El personaje del cuadro está siendo mirado, pero queda la resistencia a la ceguera definitiva. El hecho de que el artista se haya representado a sí mismo en el límite simboliza la posibilidad que la experiencia estética ofrece para ir más allá del límite, para crear a partir del abismo y conjurarlo de esa manera. La obra de arte esquivo la profundidad de la mirada del demonio. Por un momento no se ha realizado el salto definitivo.

El cuadro de Courbet podría representar también la experiencia de Gérard de Nerval, otro ejemplo, en principio, del sublime subjetivo. *Aurelia* es el relato de su vivencia de la locura, activada por el duelo por la enfermedad y la muerte de su amada. La obra describe su experiencia del *derramamiento del sueño en la vida real*⁴⁰⁴, de un estado de delirio casi permanente: *La única diferencia para mí entre la vigilia y el sueño era que en la primera todo se transfiguraba ante mis ojos: todas las gentes que se acercaban a mí me parecían cambiados; los objetos materiales estaban como envueltos por una penumbra que alteraba su forma, y los juegos de luz, las combinaciones de los colores se descomponían, distrayéndome con una serie constante de impresiones entrelazadas, que el sueño, más independiente de los elementos exteriores, seguía haciendo probables*⁴⁰⁵. Nerval vive una experiencia de entrecruzamiento de mundos, del terrestre y del sobrenatural. Llega incluso a hablar de seres que conforman una “familia primitiva y celeste”, del viaje a un planeta primigenio. El terror en el que vive tiene que ver con ese traspasamiento de límites: *Había turbado la armonía del universo mágico en el cual mi alma alcanzaba la certidumbre de una existencia inmortal. Estaba maldecido tal vez por haber querido descifrar un misterio temible, ofendiendo así la ley divina: ¡ya sólo podía esperar la cólera o el desprecio! Las sombras irritadas huían de mí, lanzando gritos y trazando en el aire círculos fatales, como los pájaros a la aproximación de la tormenta*⁴⁰⁶. Siguiendo en la estela de Swedenborg, intentará explicar las relaciones entre el mundo real y el mundo de los espíritus. El relato es pródigo en experiencias de lo divino, en apariciones fantasmagóricas, en visiones de monstruos, en momentos apocalípticos.

La desesperación que lo embarga ante el desbordamiento de la situación lo lleva a la certeza de haber sido condenado. La tentación del suicidio aparece como una vía de escape. El delirio místico la contrarresta: *Mi pensamiento se tornó hacia la inmortal Isis, la esposa y la madre sagradas; todas mis aspiraciones, todas mis plegarias se confundían en ese mágico nombre, y me sentía revivir por ella, que a veces se me aparecía bajo la forma de la Venus antigua y a veces también con los rasgos de la Virgen de los cristianos*⁴⁰⁷. También las intermitentes apariciones de Aurelia lo sosiegan por momentos. Con la internación en el hospital tiene la sensación de haber sido curado: *Los cuidados que recibiera me habían ya restituido al cariño de la familia y de los amigos, y podía juzgar con más sensatez el mundo de ilusiones en que durante tanto tiempo había vivido. A pesar de todo, me siento feliz por las convicciones que he adquirido, y comparo esta serie de pruebas que he sufrido a lo que*

⁴⁰³ Zweig, S., *La lucha contra el demonio. Hölderlin-Kleist-Nietzsche*, op. cit., p. 195.

⁴⁰⁴ Nerval, G. de, *Aurelia*. Madrid, Calpe, 1923, p. 14.

⁴⁰⁵ Nerval, G. de, *Aurelia*, op. cit., pp. 17-18.

⁴⁰⁶ Nerval, G. de, *Aurelia*, op. cit., p. 48.

⁴⁰⁷ Nerval, G. de, *Aurelia*, op. cit., p. 80.

para los antiguos significaba la idea de un descendimiento a los infiernos⁴⁰⁸. El desdichado, escrito contemporáneamente a *Aurelia*, y poco antes de su suicidio, transmite la intensidad de su experiencia de habitar la frontera entre el infierno y el mundo del ensueño poético:

*Yo soy el Tenebroso, -el Viudo, -el Deconsolado,
El Príncipe de Aquitania, el de la Torre abolida:
Muerta está mi única Estrella, -y mi constelado laud
Luce el Sol negro de la Melancolía.*

*En la noche del Sepulcro, Tú que me has consolado,
Devuélveme el Posilipo y el mar de Italia,
La flor que tanto agradaba a mi corazón desolado,
y el emparrado donde el Pámpano se enlaza con la Rosa.*

*¿Soy Amor o Febo?... ¿Lusignan o Biron?
Todavía está roja mi frente del beso de la Reina;
Yo he soñado en la gruta donde nada la sirena...*

*Y dos veces victorioso he cruzado el Aquerón:
Haciendo sonar alternativamente en la lira de Orfeo
los suspiros de la Santa y los gritos del Hada⁴⁰⁹.*

El grabado que Gustave Doré realizó con motivo del suicidio de Nerval (imagen 68) sirve como ilustración de esa tensión entre el abismo y el ensueño, tensión resuelta con la autoaniquilación. La Muerte parece convocar a una danza donde participan todas las fantasmagorías que han asediado al poeta. A su lado, una figura muy luminosa que podría ser la bienamada Aurelia, acompañándolo en su tránsito final. El contraste entre luces y sombras representa la tensión. Doré reemplaza la farola de la calle donde se ahorcó Nerval por una especie de verja que aumenta la sensación de callejón sin salida, dotando a la escena de una atmósfera absolutamente patibularia. El condenado cuelga con una cierta expresión de éxtasis en el rostro, como si finalmente hubiera logrado superar la escisión, la ruptura con la vida, y hubiera podido fusionarse con el todo, guiado por Aurelia, al modo de Dante y Beatriz.

Albert Béguin⁴¹⁰ considera que Nerval ha logrado transfigurar la propia vida en un mito que abarca todo el destino de sus semejantes, que, gracias a aprender a dirigir su sueño, ha alcanzado la apertura al mundo de los espíritus, prefigurando la vida eterna. Sin embargo, reconoce también que el sueño tiene un estatus ambiguo: *Las imágenes y los ritmos que suscitan el despertar de nuestros gérmenes subterráneos y el estremecimiento de inexplicables ecos interiores podrán ser para nosotros síntomas de deplorables relajamientos de las facultades, o bien signos de un movimiento de concentración y de retorno a lo mejor de nosotros mismos. Pensaremos que esos choques, peligrosas sirenas o maravillosos intercesores, nos invitan a penetrar en los abismos de la inconciencia o en el santuario de las grandes revelaciones⁴¹¹*. Si el sueño es considerado como el acceso al territorio del absoluto, a un mundo más allá del fenoménico, a una realidad exterior al hombre, seguimos en el territorio de lo sublime. Si es el reflejo de las pulsiones interiores, si es una vía de acceso al inconsciente, nos desplazamos hacia lo siniestro. Los surrealistas, que operan desde el paradigma freudiano, recuperarán a Nerval y a toda la tradición visionaria occidental –sobre

⁴⁰⁸ Nerval, G. de, *Aurelia*, op. cit., p. 107.

⁴⁰⁹ Nerval, G. de, “El desdichado”, *Las quimeras y otros poemas*. Madrid, Visor, 1974, p. 25.

⁴¹⁰ Béguin, A., *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México, FCE, 1993.

⁴¹¹ Béguin, A., *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, op. cit., p. 13.

todo al Bosco y a Blake, por mencionar dos grandes referentes explícitos del surrealismo en la línea de la manifestación del inconsciente. El sueño y la visión proyectan el interior del hombre. Si tomamos a los visionarios y los situamos en su contexto histórico, y en su cosmovisión concreta, pueden pertenecer a la tradición mística cristiana, o a la tradición esotérica, o a lo demoníaco tal cual lo hemos descrito en un capítulo anterior, o a lo sublime. El sueño y la visión, en ese caso, remiten a la experiencia del encuentro con lo divino, o de las correspondencias entre el microcosmos y el macrocosmos, o a la fusión con el absoluto.

Aurelia coloca a Nerval en un intersticio. Por un lado, hay referencias a las tradiciones cristiana y esotérica, por otro, la aparente curación le hace situar todo lo experimentado en el cuadro de una enfermedad. El mismo Nerval se sitúa en la transición de lo sublime a lo siniestro, ambos coexisten en él. Por esto decíamos que corresponde en principio a lo sublime subjetivo, porque la razón parece haber triunfado sobre la amenaza de su aniquilación, amenaza que provenía de su propio interior, del absoluto que lo habitaba y lo trascendía a la vez. Pero, yendo más allá de la transición entre lo sublime y lo siniestro, también hay una referencia a ese sublime situado fuera del espacio y del tiempo, independiente de las propias pulsiones, por encima de ellas y del mismo Nerval, a lo sublime absoluto.

4-4- Lo sublime absoluto

Volvamos a contemplar *Niebla matinal en la montaña*, de Friedrich. Habíamos dicho que el cuadro transmitía la grandeza de la montaña, la sensación de su poder abrumador, y a la vez reflejaba la incertidumbre de la visión deficiente o de la falta de visión. Quedémonos un momento sólo con la niebla. Se convierte en una especie de velo que impide y a la vez protege del acceso a la grandeza abrumadora. Pensemos la incertidumbre como incógnita. Entonces no hay deficiencia de la visión, hay misterio. Esa montaña deja de ser abrumadora para ser el absoluto que se resiste a mostrarse directamente. *Niebla*, otra obra de Friedrich (imagen 69), coloca la niebla en el mar, con el barco a la lejanía y la pequeña barca que se aproxima o se aleja. La atmósfera de indeterminación crea el misterio. Somos el paseante que apenas puede ver más allá del lugar donde está situado. Hay rocas, una especie de amarre o boya, y luego la realidad velada, de igual modo que la existencia. El paseante no se halla frente a un abismo, no está soportando la mirada del demonio, sino que está en una especie de acceso donde quizás pueda encontrarse con la serenidad de lo divino. El sublime absoluto no tiene el vértigo del abismo del sublime natural, tampoco la tensión de la aniquilación del sublime subjetivo, su terribilidad es distinta: es un estremecimiento que anuncia la posibilidad de una presencia disolvente, no hay violencia, sino un dejarse llevar hasta perderse en el todo. Quizás detrás del velo no haya nada, sólo el vacío, pero el alma vive en esa tensión con la esperanza - o la ilusión- de poder librarse de cualquier forma de atadura y flotar eternamente en la intensa inmensidad. Es el estremecimiento del ave que vive el vértigo del vuelo, que puede morir de tanta intensidad, pero que sabe que ha encontrado su elemento, y que esa intensidad bien vale la muerte.

Las imágenes centrales del sublime absoluto expresan la idea de tránsito, de viaje, de vuelo, de peregrinaje. Representan la epifanía de lo ilimitado, son símbolo de aquello que es inefable, intraducible, inexplicable, inaprensible, de ese algo más allá de la representación, de ese algo que puede ser apenas evocado e invocado, de ese algo que nos convoca a la

renuncia suprema, al olvido de los límites del yo. Lo expresa el Hiperión de Hölderlin: *La plenitud del mundo infinitamente vivo nutre y sacia con embriaguez mi indigente ser. /.../ Todo mi ser calla y escucha cuando las dulces ondas del aire juegan en torno de mi pecho. Perdido en el inmenso azul, levanto los ojos a menudo al Éter y los inclino hacia el sagrado mar, y es como si un espíritu familiar me abriera los brazos, como si se disolviera el dolor de la soledad en la vida de la divinidad. Ser uno con todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo del hombre*⁴¹². O *El infinito*, de Giacomo Leopardi:

*Siempre caro me fue este yermo cerro
y esta espesura, que de tanta parte
del último horizonte el ver impide.
Mas sentado y mirando, interminables
espacios a su extremo, y sobrehumanos
silencios, y hondísimas quietudes
imagino en mi mente; hasta que casi
el pecho se estremece. Y cuando el viento
oigo crujir entre el ramaje, yo ese
infinito silencio a este susurro
voy comparando: y en lo eterno pienso,
y en la edad que ya ha muerto y la presente,
y viva, y en su voz. Así entre esta
inmensidad mi pensamiento anega:
y naufragar en este mar me es dulce*⁴¹³.

Salida de la luna a orillas del mar –Friedrich de nuevo-, la versión de 1822 (imagen 70), nos traslada a la imagen de la noche, quizás el símbolo más poderoso del sublime absoluto. El hombre y las tres mujeres en la gran roca parecen inclinarse ante la epifanía de la luna. Una inmensa mancha violácea se extiende por el cielo mientras los barcos navegan en la lejanía. Considera Wolf que *las distancias no se miden ya racionalmente, de modo que el agua, los barcos, la luna y el cielo abren un mundo de ensueño entre añoranza y melancolía, entre proximidad y lejanía, entre el más acá y el universo, con lo que el observar se convierte en contemplación meditativa*⁴¹⁴. *Paseo al atardecer* (imagen 71) nos ofrece la visión de la luna emergente y del caminante atrapado en su propia interioridad, como si su alma estuviese también entrando en nocturnidad. La luz ha perdido intensidad. Hay una suavidad en la atmósfera que va envolviendo al alma. Está la todavía tímida luz de la luna que anuncia el momento del alma ahora que el cuerpo se aproxima al reposo. Las formas de la realidad se hacen tenues, y el claroscuro sugiere la amenaza de lo informe. La noche queda definida por esa tensión entre la llamada del absoluto, del cual la luna se convierte en reflejo -y mensajero en cierta manera-, y la oscuridad de lo casi informe. Las formas poco definidas se corresponden con una racionalidad superada por el espíritu.

Cuando hablamos del tenebrismo barroco, nos referimos al choque entre la luz y la sombra que aquel sugería. La noche romántica también tiene algo de eso, porque la oscuridad está asociada con lo demoníaco, con lo sórdido, con el lado sombrío de la naturaleza humana, pero trasciende el mero choque luz-sombra, y se dirige hacia la reconciliación, a la trascendencia. El terror en la noche romántica se comprende si anuncia algo más poderoso que todo lo conocido a la luz del sol, si presenta la pulsión del infinito. Como dijimos hace poco, el escalofrío es el del alma dispuesta a disolverse. Turner nos ofrece en *Claro de luna*.

⁴¹² Hölderlin, F., *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid, Hiperión, 2003, p. 25.

⁴¹³ Leopardi, G., *Cantos*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 233.

⁴¹⁴ Wolf, Norbert, *Friedrich*. Colonia, Taschen, 2003, p. 72.

Un estudio en Milibank (imagen 72) toda la intensidad de la luna y de la noche, la misma a la que canta el Zaratustra de Nietzsche: *Es de noche: a esta hora hablan más fuerte todos los manantiales. Y también mi alma es un manantial. Es de noche: sólo ahora se despiertan todas las canciones de los amantes. Y también mi alma es la canción de un amante. Hay en mí algo insatisfecho, algo insaciable, que quiere hablar. Hay en mí un ansia de amor, que habla asimismo el lenguaje del amor*⁴¹⁵. /.../ ¡Ay, sólo vosotros, los oscuros y nocturnos, extraéis calor de lo que brilla, solamente vosotros bebéis la leche y consuelo de las ubres de la luz! ¡Ay, hielo que me rodea, hielo abraza mi mano! ¡Ay, en mí hay sed, que desfallece por vuestra sed! Es de noche: ¡ay, que yo tenga que ser luz! ¡Y sed de lo nocturno! ¡Y soledad!⁴¹⁶

Los *Himnos a la noche*, de Novalis, expresan la mítica, pero sobre todo la mística, de la nocturnidad. La luz de la aurora, la luz diurna, *reina de la naturaleza terrestre, ella llama cada fuerza a innumerables metamorfosis, crea y disuelve infinitas alianzas, suspende en torno a todas las criaturas de la tierra su celeste figura. —Sólo su presencia revela el maravilloso esplendor de los reinos del mundo*⁴¹⁷. La noche es el territorio del presentimiento, de la evocación, del poder invisible: *Tú levantas las alas caídas del alma pesarosa. Oscura, inefable emoción nos invade —entre la alegría y el espanto distingo un rostro grave que se inclina hacia mí con dulzura y devoción, y bajo los rizos absolutamente entrelazados de su cabellera me revela a la Madre en su temprana y atractiva edad. /.../ Más divinos que los de esos brillantes luceros nos parecen los ojos infinitos que la noche abre en nosotros. Ellos ven más lejos que las más pálidas de aquellas innumerables miríadas —sin necesidad de la luz su mirada penetra en lo más hondo de un alma amante— llenando de indecibles deleites un espacio más alto*⁴¹⁸. El poeta aspira a una noche de bodas con la noche, una noche de bodas que dure toda la eternidad. Frente a la luz, que es limitada en tiempo y en espacio, la noche se yergue fuera de tiempo y espacio, *tácita mensajera de infinitos misterios*⁴¹⁹. Novalis la asocia con Sophie von Kuhn, su amada muerta hace poco tiempo, a la que considera luz de la noche. El misterio de la noche es pues el misterio del amor, y el Amor creador es su hijo: *la Madre me envió con mis hermanos para habitar su mundo, para santificarlo por el amor, para hacer de él un monumento perennemente contemplado —para que sembráramos en él flores inmarcesibles*⁴²⁰.

El poeta está atravesado por la decisión de morir, y la noche se hace el espacio y el tiempo de la muerte, en tanto noche eterna:

*El más allá es mi meta
Y toda mi aflicción
Será de alto deleite
Tan sólo el agujón.
Ya falta poco tiempo:
De esta cárcel saldré,
Y en el regazo amante
Ebrio, reposaré*⁴²¹.

La noche también es el refugio de los dioses: *Fue la noche el inmenso seno donde se engendran las revelaciones —a él regresaron los dioses —en él se durmieron para, bajo nuevas y más espléndidas formas,*

⁴¹⁵ Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, p. 125.

⁴¹⁶ Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 127.

⁴¹⁷ Novalis, *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*. Madrid, Barral Editores, 1975, p. 25.

⁴¹⁸ Novalis, *Himnos a la noche*, op. cit., p. 27.

⁴¹⁹ Novalis, *Himnos a la noche*, op. cit., p. 31.

⁴²⁰ Novalis, *Himnos a la noche*, op. cit., p. 41.

⁴²¹ Novalis, *Himnos a la noche*, op. cit., pp. 42-43.

reaparecer un día en el mundo transformado⁴²². La deriva teológica del poema se completa con la llegada de Jesucristo, que lleva a cabo la redención de la muerte. Con la resurrección, el amor ha sido liberado y termina la separación:

*La vida es un océano infinito,
Eternas son sus olas.
Una sola es la noche del deleite
Y uno solo y eterno es el poema,
Y nuestro sol, el único,
Es la alta faz de Dios⁴²³.*

El último himno es un canto a la muerte:

*Infinito y misterioso,
Voluptuoso estremecimiento
Recorre todo nuestro ser.
Me parece como si un eco
En las profundas lejanías
Repitiese nuestro clamor.
Nuestros amados nos anhelan,
Nuestros amados nos reclaman
Con el hálito de su pasión.
¡Abajo, al seno de la novia,
Y con nuestro amado Jesús!
¡Valor! ya la noche recubre
A los amantes y a los tristes,
Un sueño rompe nuestros vínculos
Y en el seno de nuestro Padre nos bunde por siempre jamás⁴²⁴.*

Si observamos el desplazamiento del poema desde la Madre hacia el Padre, vemos que la noche de bodas, reclamada por el poeta al comienzo, alcanza una dimensión cósmica al final de los Himnos. La Madre primigenia anuncia una apertura del despliegue que se cierra con el Padre Eterno. En ese despliegue, la noche conforma una tríada con el amor y con la muerte. Hay una identidad sustancial entre ellos porque el anhelo de la fusión finalmente se alcanza. Pero la identidad que subyace, y ya lo anticipamos al hablar del sublime subjetivo, es la de vida y muerte.

Hemos visto la noche, en tanto oscuridad y luna, como llamada del absoluto. Luego, proyectada en la eternidad, como prefiguración de la muerte. Ya hemos hablado del sentimiento romántico sobre la muerte al tratar del sublime subjetivo. En la representación de aquel predominaba la idea de la aniquilación del sujeto. La representación de la muerte en el sublime objetivo vuelve al paisaje. Si volvemos a Friedrich, una vez más, nos encontramos con paisajes de muerte. *La entrada del cementerio* (imagen 73) nos coloca frente a la entrada, con la vista del bosque de árboles y de tumbas al otro lado. Se puede respirar el silencio, la sublimidad del momento del tránsito. La entrada al absoluto tras la cual dejaremos nuestra humanidad y cumpliremos el anhelo de fusionarnos con el todo. *Cementerio en la nieve* (imagen 74) nos lleva al otro lado de la puerta. Si en el primer cuadro la vida todavía estaba presente, había vegetación, incluso insinuaba una atmósfera de contemplación casi bucólica, en el segundo encontramos la desolación del invierno, del

⁴²² Novalis, *Himnos a la noche*, op. cit., p. 51.

⁴²³ Novalis, *Himnos a la noche*, op. cit., p. 59.

⁴²⁴ Novalis, *Himnos a la noche*, op. cit., pp. 61-65.

duro invierno nórdico. Las señales sepulcrales están inclinadas, han debido soportar la presión del temporal de nieve o del paso del tiempo. El tránsito ya se ha producido. Incluso en primer plano tenemos una sepultura abierta, con las palas que acaban de excavarla, esperando a su próximo inquilino, al cadáver de quien una vez fue, de quien acaba de dejar de serlo. El lugar está absolutamente vacío de vida, como corresponde, es la aldea de los cadáveres.

Cuando comentamos *La muerte de Marat* hablamos de la muerte como abyección, y es conveniente ahora volver sobre este asunto. La abyección de la muerte es la aniquilación del cuerpo, es el recuerdo para los vivos de la finitud de la existencia, de la podredumbre de la materia. Habíamos dicho que es el supremo abyecto y sin duda que lo es. La razón no puede digerir la muerte porque significa el final de cualquier frontera a colonizar, su propia desaparición. *Cementerio en la nieve* nos revela la cara sublime de la muerte, aquella que trasciende lo corporal, que trasciende a la misma razón, que la disuelve en el espíritu y en el Absoluto. Si estuviéramos ante el espectáculo de los cadáveres entrados en el proceso de la muerte corporal, estaríamos frente a una sensación abyecta. Friedrich nos deja sin cadáveres y en un cementerio vacío y cubierto de nieve, nos deja en el lugar donde el hombre ya no es, nos reclama hacia un absoluto que es irrepresentable. Por eso también el silencio, porque las palabras no pueden expresar esa experiencia. Estamos en una ausencia que es presencia.

Abadía en el robledal (imagen 75) también nos sitúa en la temática del paisaje de la muerte, pero aquí hay algo más. Los hombres que aparecen en el cuadro están en una especie de cementerio, o en los restos de uno. Los árboles están mustios, invernales. Nos interesa la estructura del centro, las ruinas de la abadía. El tema de las ruinas es otro de los motivos que podemos asociar al de la muerte. El tiempo aparece como un aliado de la muerte, o una de sus manifestaciones. Es el gran devorador de la vida humana, pero sobre todo de las civilizaciones. Si en el neoclasicismo la mirada al pasado, a la civilización antigua, reforzaba una pretensión utópica; en el romanticismo, especialmente en el alemán, se da de igual manera esto, y más teniendo en cuenta que el surgimiento del nacionalismo alemán implica una recuperación del pasado medieval y pre-cristiano en busca de señales de identidad. Pero, por otro lado, la nostalgia neoclásica da paso a la melancolía romántica, a la evocación saturnina. La mirada melancólica sobre las ruinas supone un estado de contemplación que no comporta necesariamente una experiencia de terror, pero acrecienta la conciencia de la fugacidad de la existencia o de un tiempo fenecido.

Turner trata el tema de la muerte en una obra inquietante, *La Muerte sobre un caballo pálido* (imagen 76). Aquí no es ni la experiencia de la aniquilación ni el paisaje de la aniquilación, es la misma aniquiladora. La pintura es fantasmagórica. Se distingue al caballo pálido, difuminado, y encima suyo la Muerte, pero no en la iconografía clásica de los jinetes del Apocalipsis, montándolo, sino colocada sobre la espalda del caballo, los brazos agitados, el cuerpo encorvado. Las figuras se hallan envueltas en una nube muy espesa. No sabemos si salen de la nube o se disuelven en ella. El cuadro es figurativo, pero subyace la pregunta de cómo se da forma a lo informe.

Queda un último tema en relación al sublime objetivo, que es la vinculación del Absoluto a una forma determinada de lo divino, y de su terribilidad. Veremos, pues, tres formas determinadas diferentes de lo divino: la de la imaginación gnóstica, la del cristianismo cósmico, la del *mysterium tremendum*, todas coexistentes en la vivencia epocal del

romanticismo; y que suponen tres tipos también diferentes de representación: la representación visionaria de William Blake, el paisaje religioso de Friedrich, y el color numinoso de Turner.

William Blake logra con su *Newton* (imagen 77) la representación de las pretensiones y las limitaciones de la razón. La mirada del personaje del cuadro, desnudo al estilo de la estatuaria clásica, imponente por su presencia física, se halla absorta con el compás, realizando cálculos. Está sentado sobre una inmensa roca de formas irregulares y cubierta de moho, mientras la oscuridad lo rodea. El juego de la túnica, el compás y el rostro, una especie de triángulo mayor que contiene al de los cálculos, conforma un centro de luz, un foco, que irradia y a la vez está amenazado por la oscuridad. Blake nos ofrece la razón y su sombra, pero más aún, la falacia de la razón atrapada en su propia luz y que no alcanza a iluminar la realidad total. En *Nabucodonosor* (imagen 78) encontramos al hombre caminando a gatas sobre la tierra, reducido a la animalidad, los cabellos en desorden, las uñas largas, el cuerpo cubierto de plumas de águila, y encima suyo lo que parecen ser inmensas alas de águila. El rey babilónico ha recibido el castigo de lo divino por su desmesura. Si en el primer dibujo la razón se cree omnipotente, en el segundo ha sido suspendida por una fuerza abrumadoramente superior.

Nabucodonosor es una de las ilustraciones de *Matrimonio del cielo y del infierno*. El dibujo parece representar la visión numinosa de la divinidad, respondiendo a la imagen del Dios colérico del Antiguo Testamento, pero Blake no reivindica tanto al Dios colérico como la numinosidad, el *mysterium tremendum*. Rechaza la idea de un mundo ordenado según el parámetro bien-mal, y proclama la superioridad de la imaginación sobre la razón: *El mundo de la imaginación es el mundo de la eternidad, el seno divino al que iremos después de la muerte del cuerpo vegetativo. El mundo de la imaginación es infinito y eterno, en tanto que el mundo de la vegetación es finito y temporal. En aquel mundo eterno existen las realidades permanentes de todas las cosas que vemos reflejadas en el espejo vegetativo de la naturaleza. Todas las cosas, en sus formas eternas, están comprendidas en el cuerpo divino del Salvador, el verdadero vino de la eternidad, la imaginación humana*⁴²⁵. La visión de la realidad remite permanentemente a la humanidad divina. Frente a la salvación ordenada del pensamiento reclama la liberación de los sentidos: *Si las puertas de la percepción estuvieran purificadas todas las cosas se le habrían mostrado al hombre como son, infinitas. Pero el hombre se encerró a sí mismo, hasta el punto de ver todas las cosas a través de las estrechas grietas de su caverna*⁴²⁶.

Matrimonio del cielo y del infierno abunda en imágenes de terribilidad como la descripción de Leviatán: *Pero ahora, de entre las arañas negras y blancas, una nube y un fuego estallaron y rodaron a través del abismo, ennegreciéndolo todo debajo hasta tal punto que el abismo inferior creció negro como un mar, y retumbaba con un espantoso ruido; debajo de nosotros ahora no se veía nada excepto una negra tormenta, hasta que mirando hacia el este, entre las nubes y las olas, vimos una catarata de sangre mezclada con fuego; y a no muchos tiros de piedra de nosotros, apareció y se hundió de nuevo la escamosa piel de una monstruosa serpiente; por último hacia el oeste, a unos tres grados de distancia, apareció una cresta ardiente sobre las olas; se elevó lentamente como una fila de rocas de oro, hasta que descubrimos dos esferas de fuego carmesí, de las que el mar se apartaba en nubes de humo; y en ese momento vimos que eso era la cabeza de Leviatán; su frente estaba dividida en rayas de verde y púrpura como las de la frente de un tigre: pronto vimos su boca y sus branquias rojas colgando exactamente sobre la bramante espuma, tiñendo el negro abismo con destellos de sangre, avanzando hacia nosotros con toda la furia de una existencia*

⁴²⁵ Blake, W., *Matrimonio del cielo y del infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia*. Madrid, Visor, 2003, p. 18.

⁴²⁶ Blake, W., *Matrimonio del cielo y del infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia*, op. cit., p. 53.

*espiritual*⁴²⁷. La terribilidad no es una amenaza de aniquilación sino la exuberancia de la imaginación que desborda cualquier tipo de categoría. *Exuberancia es Belleza*⁴²⁸. El matrimonio del cielo y del infierno significa la *coincidencia oppositorum* que pretendían la alquimia y otros saberes esotéricos. *Sin contrarios no hay progreso. Atracción y repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio, son necesarios para la existencia humana. De estos contrarios nacen lo que los religiosos llaman Bien y Mal. Bien es lo pasivo que obedece a Razón. Mal es lo activo emanando de Energía. Bien es Cielo. Mal es Infierno*⁴²⁹. *Oposición es verdadera Amistad*⁴³⁰. Los dioses son los frutos de la imaginación, que concuerda con la realidad, que constituye la realidad: *Así los hombres olvidaron que Todas las deidades moran en el corazón humano*⁴³¹.

Si el universo de Blake es una reelaboración personal del cristianismo de Swedenborg y de la gnosis alquímica, Friedrich logra con *La cruz en la montaña (El retablo de Tetschen)* (imagen 79) la representación icónica del cristianismo cósmico, tan caro a muchos románticos⁴³². La pintura presenta una enorme cruz en la cima de una montaña, junto a un bosque de abetos, y con cielo cubierto de nubes de un color muy intenso de fondo, la escenografía de la proclamación de una verdad cósmica. Novalis proclama, en sus *Cánticos espirituales*, el sentimiento básico de ese cristianismo cósmico. La descripción del sufrimiento propio y de la humanidad es la de la caída en el horror de la existencia. El hombre vive en un estado de extrañamiento demoledor:

*El antiguo pecado en nuestro pecho
Clavaba sus hechizos, divagábamos
A tientas, en la noche, como ciegos,
Remordimientos y deseos a un tiempo
Nos quemaban el alma*⁴³³.

*Toda obra era un crimen,
El hombre un enemigo de los dioses,
Si acaso el cielo parecía hablarnos
Nos hablaba de muerte y de dolor*⁴³⁴.

La irrupción de Cristo en su vida transmuta ese dolor, ese estado de angustia:

*Entonces vino un Salvador, un Hijo
Del Hombre a liberarnos, y era todo
Amor y poderío,
Y encendió en nuestras almas
Un fuego que dio vida a todo el ser.
Y entonces vimos por la vez primera
Abrirse el cielo, nuestra patria antigua
Y tuvimos la fe con la esperanza*

⁴²⁷ Blake, W., *Matrimonio del cielo y del infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia*, op. cit., p. 61.

⁴²⁸ Blake, W., *Matrimonio del cielo y del infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia*, op. cit., p. 43.

⁴²⁹ Blake, W., *Matrimonio del cielo y del infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia*, op. cit., p. 31.

⁴³⁰ Blake, W., *Matrimonio del cielo y del infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia*, op. cit., p. 65.

⁴³¹ Blake, W., *Matrimonio del cielo y del infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia*, op. cit., p. 47.

⁴³² Norbert Wolf, en *Friedrich*, op. cit., desmiente el carácter religioso icónico inicial del cuadro y lo sitúa en el contexto de la lucha de liberación alemana. El cuadro retomaba elementos iconográficos de la monarquía sueca, que se presentaba como salvadora del protestantismo en el siglo XVII, y que aquí eran adaptados en función de la lucha contra Napoleón. El cambio de la situación política habría obligado a situar al cuadro en otra perspectiva.

⁴³³ Novalis, *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*, op. cit., p. 71.

⁴³⁴ Novalis, *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*, op. cit., p. 73.

*Y nos sentimos parientes de Dios*⁴³⁵.

Es el encuentro de la verdadera patria:

*En donde lo posea
Abí será mi patria,
Y como un patrimonio
Dones mil en mis manos caerán,
Y encontraré de nuevo en sus discípulos
Los hermanos que ha tiempo ya perdí*⁴³⁶.

Más aún, el acceso a la comunión mística, al territorio del misterio:

*El significado divino de la Cena
Es un enigma
Para los terrenales sentidos;
Pero quien una vez
En una ardiente, amada boca
Aspiró el aliento de la vida,
Quien ha sentido su corazón fundirse
En trémulas ondas
En la llama divina,
Y con los ojos abiertos
Ha medido el insondable hondor del cielo,
Ese
Comerá de Su cuerpo,
Beberá de Su sangre
Por la eternidad*⁴³⁷.

El ciclo de poemas termina exaltando a la Madre, a María:

*Te veo graciosa en mil imágenes
Retratada, María,
Pero ninguna puede figurarte
Como mi alma te ha visto.
Yo sólo sé que desde aquel momento
El mundanal tumulto
Se disipó cual se disipa un sueño,
Y un inefable cielo de dulzuras
Me llena el corazón*⁴³⁸.

El cristianismo cósmico del romanticismo es tanto la religión de la noche, como la religión de la naturaleza, pero fundamentalmente la religión de la comunión. Al terror de la separación, a la alienación de la caída, sucede el rescate por lo divino, y la transfiguración de lo terrible en esa fusión. El terror existe porque hay separación. En el caso de Novalis la simbología católica sigue teniendo peso y el sacramento de la comunión es la materialización de la comunión universal. En el caso de Friedrich, que es protestante, la mediación sacramental ha desaparecido, y la comunión con la naturaleza funciona como materialización de la comunión universal.

⁴³⁵ Novalis, *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*, op. cit., p. 73.

⁴³⁶ Novalis, *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*, op. cit., p. 91.

⁴³⁷ Novalis, *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*, op. cit., p. 97.

⁴³⁸ Novalis, *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*, op. cit., p. 131.

Robert Rosenblum⁴³⁹, al analizar concretamente la obra de Friedrich, plantea que el paisaje no es símbolo de lo divino, sino que es lo divino. Para este autor, obras como *Monje junto al mar*, reflejan una reorganización de la experiencia religiosa fuera de la iconografía cristiana tradicional. La relación directa con la naturaleza supone una religiosidad directa e inmediata, fuertemente subjetiva, fuera de los canales institucionales y de las categorías teológicas. La emoción romántica se basta a sí misma, no necesita de racionalizaciones. Rosenblum trae a cuento una carta del poeta irlandés Thomas Moore hablando de su experiencia frente a las cataratas del Niágara: *Me sentí como si me acercara a la morada misma de la divinidad; las lágrimas afloraron a mis ojos; y permanecí, unos momentos después de haber dejado la escena, en ese delicioso embeleso que sólo el entusiasmo piadoso puede producir. Llegamos a la Escalera Nueva y descendimos hasta el fondo. Aquí toda su terrible sublimidad me arrebató. Mi entero corazón y mi alma ascendieron hacia la divinidad henchidas de devota admiración, nunca antes experimentada. ¡Oh!, traed aquí al ateo y no regresará como tal. Compadézco al hombre que pueda sentarse fríamente a escribir una descripción de estas maravillas inefables; mucho más compadézco al que pueda someterlas a las medidas de galones y yardas. /.../ Necesitamos nuevas combinaciones de lenguaje para describir las cataratas del Niágara*⁴⁴⁰. En Friedrich se habría disuelto la frontera entre lo natural y lo sobrenatural, lo que se evidencia en el desplazamiento que se produce en la pintura religiosa hacia los objetos materiales de la piedad cristiana y los fenómenos de la naturaleza, lo que refleja la búsqueda de nuevos símbolos con que expresar la vivencia de lo trascendental. La “falacia sentimental” - atribuirle sentimientos humanos a sujetos no humanos- funcionaría en este sentido.

Creemos que es innegable un desplazamiento iconográfico, y que ese desplazamiento iconográfico refleja una nueva religiosidad, pero la pervivencia de lo cristiano, aunque sea dudosa en algunos artistas, es un hecho. Por esto estamos hablando de un cristianismo cósmico estructurado a través de un sistema de correspondencias entre lo subjetivo y lo objetivo. La subjetivización es una aparente novedad, ya que puede rastrearse su genealogía en corrientes místicas anteriores, como la *devotio moderna* del siglo XIV o el pietismo protestante o el quietismo católico, pero con el romanticismo alcanza una mayor radicalidad. El sujeto mismo se confronta con lo divino y desaparecen todas las mediaciones. Cristo aparece como la máxima encarnación de la divinidad humanizada o de la humanidad divinizada, es un símbolo del sujeto que ha trascendido el límite y ha devenido absoluto, Cristo cósmico⁴⁴¹.

En la cuestión de la representación de lo divino, Turner se mantiene en la estela de lo numinoso. Dios es irrepresentable, pero podemos atisbar su potencia aniquiladora. *Sombra y oscuridad – la tarde del Diluvio* (imagen 80) lo demuestra. Recordemos que Dios decreta el diluvio para acabar con la humanidad. Es el máximo castigo, el apocalipsis de todo lo existente. El fin del mundo no es una obra de arte, es una decisión divina. Como lo fue su creación. Citemos a Michael Bockemühl: *La mirada del espectador no acierta a detenerse en ningún lugar; no llega a reposar, ni en el centro luminoso, ni en las partes que aclaran la mitad inferior. Tampoco las pequeñas formas de que está repleta la gran estructura llegan a consolidarse. Sus contornos apenas asoman del claroscuro. Si se intenta mirarlas una a una, vuelven a disolverse. Cabe observar, sin embargo,*

⁴³⁹ Rosenblum, R., *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid, Alianza, 1995.

⁴⁴⁰ Rosenblum, R., *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, op. cit., p. 25.

⁴⁴¹ Si se produce una divinización de la naturaleza derivada de la sensibilidad romántica, es un proceso ulterior, perceptible en algunas corrientes ecologistas contemporáneas, y que se halla vinculada también a la temática de la “muerte de Dios”, que ya corresponde de manera más definida al siglo XX.

que la mirada, a pesar de deambular sin descanso es atraída por ciertas zonas particulares una y otra vez, y que en cierto modo es conducida de una zona a otra. Así, la mirada va dentro de la mitad inferior del cuadro de una zona iluminada a otra. Con todo, tal movimiento no está libre de obstáculos; la mirada tiene que abrirse paso por una confusa plétora de formas individuales. Una y otra vez se pierde la dirección. Si se parte del borde superior, la mirada se ve atraída hacia los lados de abajo. No llega a producirse un movimiento que abarque la totalidad del cuadro. Si se comienza arriba, la mirada se precipita. En la parte de abajo, termina por perderse en medio de una red impenetrable de formas en proceso de disolución. La misma estructura total muestra una clara tendencia hacia la desintegración⁴⁴². Turner logra transmitirnos el impacto del comienzo del cataclismo. Nos hace testigos de ese momento. La mirada no puede detenerse porque toda la realidad está fluyendo. El mundo se hace agua, es tragado por un abismo líquido. El efecto de oscuridad del cuadro transmite la furia del castigo. Las figuras que se perfilan en el cuadro, las formas casi imperceptibles, son los animales que se dirigen al Arca. Pero la mirada no llega a captarlas en su totalidad. Se desvanecen, como se desvanece todo el universo.

Si Turner ha representado aquí la aniquilación de la vida por la aniquilación del color, por la oscuridad y el caos de las formas, en *Luz y color (la teoría de Goethe) – la mañana después del Diluvio – Moisés escribe el Libro del Génesis* (imagen 81) se produce el proceso inverso, el despliegue de los colores: *Los colores determinan el carácter general del cuadro: un amarillo brillante que aparece a la izquierda se aclara hasta llegar al blanco del centro; naranja y rojo están distribuidos en el círculo y delimitan la escena, oscureciéndose abajo a la izquierda hasta llegar casi al negro; un tono azul se extiende desde el ángulo superior derecho hacia la mitad del cuadro; debajo de la línea media se condensa un tono verde. Todo el círculo de los colores está presente. Sin embargo, los colores no están ordenados en un círculo cerrado. Aquí y allá se oscurecen y quedan unidos a su entorno. Los colores están ahí en germen. Su orden todavía no se ha constituido, se está formando apenas. Este orden, la ley de la luz, el círculo de los colores, el símbolo de la reconciliación del arco iris, no puede concebirse aquí sino in statu nascendi⁴⁴³*. La tendencia de la mirada es hacia la clarificación. Las formas de abajo parecen emerger del caos. En el centro del cuadro, Moisés escribe el *Génesis*. La creación vuelve a la vida. El color, su luminosidad, refleja la decisión divina de acabar con las aguas, de separarlas, de que el universo vuelva a tomar forma. En el principio era la luz, y con la luz, el color.

Coincidiendo con la representación de lo divino, existe la de su opuesto, el mal absoluto, que nos lleva al terreno de la máxima terribilidad, porque es la negación absoluta. La serie de las llamadas *Pinturas Negras*, de Francisco de Goya, lleva esa representación a una de sus momentos culminantes. Independientemente de lo que pretendiese expresar Goya con *El aquelarre* (imagen 82) y con *Saturno devorando a un hijo* (imagen 83), iconográficamente ambas ofrecen una puesta en escena de la figura de lo demoníaco, precisamente en el momento en que se está consumando su desintegración. *El aquelarre* coloca al macho cabrío, que es la encarnación del demonio, presidiendo la celebración de su culto. Las personas que lo rodean están absortas ante su presencia, en una actitud de máxima concentración. Si sus expresiones grotescas nos permiten pensar en una sátira de la idiotez y la ignorancia, el empaque de la presencia del ente diabólico nos remite a su fuerza, a su potencia, a su dominio sobre el mundo. *Saturno devorando a su hijo* tiene una mayor complejidad interpretativa. Por un lado, y remitiéndonos al mito griego, es el dios que devora a su hijo, que etimológicamente deriva en el tiempo devorador. Por otro lado, puede relacionarse con el momento personal de Goya, con su vejez, con la conciencia de la caducidad, con la

⁴⁴² Bockemühl, M., *Turner*, op. cit., pp. 88-89.

⁴⁴³ Bockemühl, M., *Turner*, op. cit., p. 92.

amenaza de su propia muerte, con el temperamento saturnino atribuido al artista⁴⁴⁴. Pero hay más. Nördstrom dice que *el Saturno es terrible. Come a boca ancha, desbroza la carne, la sangre corre; sus dos manos crispadas tienen al niño por la mitad de su cuerpo. Es una escena de canibalismo que no tiene nada que ver con la mitología. El asesino no es un dios, es un ser terrible, con cara de pordiosero, y el colgajo de carne que representa la víctima es horroroso. Se desvía la cabeza con horror, pero hay que admirar esa energía de Goya que transporta a la vida real una de las más ingeniosas creaciones de la fábula, despojándola de todo sentido histórico. Esta figura de párpados ardientes os persigue como un mal sueño*⁴⁴⁵. El cuadro se convierte en un eterno símbolo de la crueldad.

Laszlo Foldenyi alude a la idea de sacrificio. Con el asesinato se establece un contacto directo con la muerte, con el final cósmico. El horror de la destrucción del cuerpo supone indiferencia por la existencia. El sacrificado remite a las figuras de Cristo y de Dionisos, que revelan la imposibilidad de la unidad. *Saturno es la manifestación del conflicto máximo del alma; no sólo vemos al Mal que destruye al Bien indefenso, o al Bien que se sacrifica en pro del hombre, sino también la lucha en la que una parte ingente y desconocida del alma muerde una parte conocida de ésta*⁴⁴⁶. Satanás consiste precisamente en esa escisión. El despedazamiento es la pura maldad y destrucción. *Saturno es el cuadro de la pérdida de sí mismo, es el espejo de un estado en el que parece cada vez menos probable que el hombre puede recuperar su derecho al sí mismo. Por ello el cuadro de Goya es una creación apocalíptica: testimonia una desesperación y un desengaño plenos, tras diecinueve siglos de cristianismo. La desilusión que emana del cuadro deja patente que en su opinión la cultura no tiene arreglo*⁴⁴⁷. Al terminar el yo devorado por la oscuridad, el alma pierde la esperanza de la reconciliación con sí misma. La vida se hace insoportable entonces. La conclusión de Foldenyi es brutal: *No hay consuelo para el gigante delirante, al igual que tampoco hay resurrección para la víctima mutilada. El gigante la despedaza sin razón alguna, la víctima ya está hace tiempo muerta; no sabe a dónde ha llegado ni qué le sucede. La oscuridad que reina en el cuerpo del gigante acoge en su interior otro cuerpo. Los dos se precipitan juntos al oscuro vacío que los envuelve. Su caída carece de fin y de dirección; caen perdidos en la nada, esperando impotentes que ésta acabe consumiéndoles definitivamente a los dos*⁴⁴⁸. En cualquier caso, el triunfo del mal, el terror eterno.

Finalmente, lo divino fenecido, los dioses antiguos, que gozan de una presencia significativa en la literatura romántica, pero no en la representación plástica, salvo en el paisaje de ruinas como *El templo de Juno en Agrigento*, de Friedrich (imagen 84). La reivindicación de la antigüedad supone, pensada desde lo terrible, la reivindicación de lo dionisiaco y del héroe trágico, especialmente de Aquiles y de Prometeo. Rafael Argullol considera que Aquiles, *el héroe que sin dejar de ser hombre alcanza, aunque transitoriamente, la condición de dios*⁴⁴⁹, es la primera y más perfecta simbolización poética de la dialéctica entre el héroe y el Único: */.../ el Único es la definitiva resolución trágica del paradigma entre el ser y el no ser, entre el yo saciado de Infinito y el yo disuelto en el Infinito*⁴⁵⁰. Prometeo, por otra parte, con su rebelión llega a ser *el prototipo de la desmesura y la brutalidad que debe sufrir el hombre que intenta derribar los muros de la mortalidad*⁴⁵¹. En los dos casos la tragedia se produce por el intento de violación de los límites establecidos por los dioses. Lo trágico, y seguimos con Argullol, *requiere contrastar radicalmente el mundo*

⁴⁴⁴ El análisis del cuadro desde la biografía de Goya lo realizan Folke Nordström, en *Goya, Saturno y melancolía*. Madrid, Visor, 1989; y Lászlo Foldenyi, en *Goya y el abismo del alma*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2008.

⁴⁴⁵ Nordström, F., *Goya, Saturno y melancolía*, op. cit., p. 231.

⁴⁴⁶ Foldenyi, L., *Goya y el abismo del alma*, op. cit., p. 190.

⁴⁴⁷ Foldenyi, L., *Goya y el abismo del alma*, op. cit., pp. 208-209.

⁴⁴⁸ Foldenyi, L., *Goya y el abismo del alma*, op. cit., p. 214.

⁴⁴⁹ Argullol, R., *El héroe y el Único*, op. cit., p. 260.

⁴⁵⁰ Argullol, R., *El héroe y el Único*, op. cit., p. 95.

⁴⁵¹ Argullol, R., *El héroe y el Único*, op. cit., p. 285.

*pensado como unidad deseable e inalcanzable, con la existencia del ser sentida como escisión abominable pero insuperable*⁴⁵². Por su lado, Dionisos, que es divino, es el *símbolo mítico de una creatividad primaria, frondosa, desordenada*⁴⁵³. El éxtasis orgiástico es la experiencia de la disolución momentánea en la totalidad a través de los sentidos. Ya habíamos dicho, en el prólogo de este trabajo, que lo dionisiaco es la categoría que permite expresar la vivencia de lo terrible en el mundo antiguo. El individuo se confronta con sus límites y los atraviesa, vive la experiencia de la espiral creciente del placer, pero luego también la del descenso de esa espiral.

Como reacción al neoclasicismo, que se estructuraba iconográficamente desde la recuperación de la antigüedad clásica, el romanticismo elude esos temas, salvo de una manera meramente ilustrativa y excepcionalmente, al margen de la corriente predominante que es la que hemos tomado en consideración. La antigüedad clásica había quedado tan vinculada al paradigma de la belleza, que la estética de lo sublime no la toma como referencia. Si tuviéramos que señalar alguna expresión de lo dionisiaco en la pintura romántica, sería *La muerte de Sardanápalo*, pero la obra está impregnada de un orientalismo y de un subjetivismo que la sitúan en otros parámetros. *El templo de Juno en Agrigento* no representa a los dioses antiguos, que han muerto, los evoca desde la ausencia, desde la lejanía de una civilización fenecida. Las ruinas se hallan en un promontorio, al que la vegetación apenas accede. No es la exuberancia del moho y de la vegetación arbustiva de las ruinas de Piranesi. La dureza del clima tórrido ha hecho su trabajo también, las ha respetado porque las ha ignorado. La caída del sol acentúa la sensación de ocaso. Se escucha el clamor del eterno exiliado Hölderlin, del hombre que logró reunirse con los dioses antiguos al precio de abandonar la frontera:

*¡Ática, la gigante, ha caído!
El eterno silencio de la muerte se incuba
en las tumbas de quienes fueron hijos de los dioses,
en las ruinas de los palacios de mármol.
La sonriente y dulce primavera, que llega,
ya no encuentra a sus hermanos:
en el valle santo del Iliso
un lúgubre desierto los recubre.
/.../
¡Que esta lágrima sea, pues, la última
vertida por la sagrada Grecia!
Oh Parcas, haced sonar vuestras tijeras,
ya que mi corazón pertenece a los muertos*⁴⁵⁴.

⁴⁵² Argullol, R., *El héroe y el Único*, op. cit., p. 245.

⁴⁵³ Argullol, R., *El héroe y el Único*, op. cit. p. 263.

⁴⁵⁴ Hölderlin, F., "Grecia". En: *Poesía completa*. Barcelona, Ediciones 29, 2001, pp. 28-29.

5- La persistencia de lo sublime

5-1- La pintura nórdica

El siglo XIX es el siglo de la burguesía, el del triunfo y la celebración de la razón instrumental. Europa era la dueña del mundo y la ciencia moderna parecía haberse adueñado de todos los resquicios de la realidad. La globalización del capitalismo, el imparable desarrollo tecnológico, la revolución industrial a una escala cada vez más sofisticada. Todo presagiaba un progreso imparable. El mito del Progreso imperaba sobre un universo que parecía alcanzar las pretensiones más ambiciosas del siglo XVIII. Y junto al Progreso, el mito del Mercado y el mito de la Democracia, y el mito de la Revolución que llevaría este desarrollo a su plena consolidación eliminando las barreras de clase. La razón decimonónica es una razón ilimitada, en apariencia. El límite no había dejado de existir, sin embargo, y a pesar de todas las fanfarrias de la razón, su sombra subsiste, aunque en silencio. Los llamados “filósofos de la sospecha”, Marx, Nietzsche, Freud lo pondrán de manifiesto.

Lo sublime, que supone una razón confrontada con sus límites, poca cabida tiene en este esquema. El realismo pictórico podrá recurrir a motivos sublimes pero no alcanza sublimidad, salvo excepcionalmente. Lo sublime romántico subsiste, dentro del marco de la pintura europea, en la pintura nórdica, estrechamente vinculada con el simbolismo, tal cual lo ha descrito oportunamente Robert Rosenblum⁴⁵⁵. Tanto Vincent van Gogh como August Strindberg y Edvard Munch, nos permiten aproximarnos a esta pervivencia de lo sublime, una pervivencia que insinúa la emergencia de lo siniestro. En *La vieja torre del cementerio de Nuenen con nieve* (imagen 85), van Gogh recupera la trascendencia infinita de las ruinas y de los cementerios, pero la sitúa más allá de la mera contingencia de la ruina y de lo que representa. Le escribe a su hermano Theo: *He querido expresar cómo esas ruinas muestran que desde hace siglos los aldeanos de allí son enterrados en los mismos campos que trabajan durante su vida. /.../ He querido decir cuán simple es el hecho de morir y de ser enterrado, tan tranquilamente como la caída de la hoja de otoño, nada más que un poco de tierra removida y una pequeña cruz de madera. Allí donde la hierba del cementerio se detiene, los campos de las inmediaciones trazan, del otro lado del muro, una última línea de horizonte —como un horizonte marino. Y esta ruina me dice cómo una fe, una religión, se ha carcomido, aunque haya tenido fundamentos sólidos, cómo entretanto, para los aldeanitos, vivir y morir es lo mismo y sigue siendo exactamente igual que para la hierba y las florecillas que crecen allí el hecho de germinar y marchitarse, sencillamente. “Las religiones pasan, Dios queda”, dijo Víctor Hugo, a quien también acaban de enterrar⁴⁵⁶.*

El van Gogh que escribe a su hermano ha desistido del servicio a la religión, desplazando esa búsqueda del absoluto al arte. El desafío que intenta alcanzar con el arte es llegar al fondo de la realidad y de la vida: *Sentir las cosas en sí mismas, porque la realidad es más importante que sentir los cuadros; en todo caso, es más fecundo y vivificante. Porque yo tengo del arte y de la misma vida, de la cual el arte es esencia, un sentimiento tan vasto y tan grande que encuentro equivocado e irritante que traten de constreñirme⁴⁵⁷.* Su experiencia vital y estética es la de la búsqueda del absoluto,

⁴⁵⁵ Rosenblum, R., *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, op. cit., segunda parte.

⁴⁵⁶ Van Gogh, V., *Cartas a Theo*. Barcelona, Paidós, 2004, pp. 163-164.

⁴⁵⁷ Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, op. cit., p. 83.

confrontación que se traduce en el cuadro. La obra estética funciona como el puente que le iba a permitir superar el estado de escisión personal: *¿Qué es dibujar? ¿Cómo se consigue? Es la acción de abrirse paso a través de un muro invisible, férreo, medianero entre lo que uno siente y lo que puede. ¿Cómo atravesar el muro? De nada sirve golpearlo con fuerza; a mi entender, hay que limarlo poco a poco y boradar el muro con paciencia. Y uno podrá habituarse a ese trabajo, sin dejar que le distraigan, sólo si reflexiona y regula su vida de acuerdo con unos principios. Lo mismo para las cosas artísticas como para las otras. Y la grandeza no es cosa fortuita, sino que debe ser deseada. /.../ considero una cosa positiva y de máxima importancia que uno se esfuerce en desarrollar su energía y su pensamiento⁴⁵⁸. El carácter agonal de su vivencia del arte es innegable: /.../ no veo otro camino por mi parte que el de luchar con la naturaleza todo el tiempo que sea necesario para que ella me confíe su secreto⁴⁵⁹. La intensidad de su trabajo, la intensidad del sufrimiento, lo sitúan en la estela de la terribilidad del artista moderno: *Si estoy solo, palabra que no puedo evitarlo: siento menos la necesidad de compañía que la de ponerme a trabajar de un modo frenético, razón por la que encargo con tanto descaro colores y tela. Sólo entonces me siento vivir, cuando trabajo con violencia⁴⁶⁰. Y la violencia existencial, que va cobrando su precio en estabilidad anímica, y que traslada la confrontación de la lucha con la Naturaleza por sus secretos a la lucha con sus propias tinieblas para extraer la fuerza creativa. Hablándole a Theo de *El café nocturno de la Place Lamartine de Arles* (imagen 86), está revelando la nueva etapa de su agonía: /.../ he tratado de expresar la idea de que el café es un sitio donde uno puede arruinarse, volverse loco o cometer crímenes. He tratado, en fin, mediante contrastes de rosa tierno, rojo sangre y hez de vino, de suave verde Luis XV y veronés, resaltando con los verdes amarillos y los verde azules duros- todo esto en una atmósfera de hornaza infernal, de azufre pálido-, expresar algo así como el poder de las tinieblas en un antro. Y todo, sin embargo, bajo la apariencia de alegría japonesa y de bonachonería tartarinesca⁴⁶¹.**

Con el ingreso al hospital psiquiátrico de Saint-Paul-de-Mausole, a un paso de Saint-Rémy-de-Provence, esa lucha con sus propias tinieblas se encarniza. El arte es la manera como la razón fronteriza resiste su clausura solipsista. El van Gogh que pinta *La noche estrellada* (imagen 87) habita en una totalidad apocalíptica dominada por el dolor. Le escribe a Theo el 25 de junio de 1889: *Aprendiendo a sufrir sin una queja, aprendiendo a mirar el dolor sin repugnancia, nos arriesgamos al vértigo. Y entonces es posible, entonces incluso podemos percibir la vaga sensación de que, al otro lado de la vida, encontraremos un buen motivo para la existencia del dolor, que, a veces, visto desde aquí, cubre tanto el horizonte que asume las proporciones de un diluvio irremediable. Sabemos muy poco acerca de eso, acerca de sus proporciones. Es mejor que miremos un trigal, incluso a través de un cuadro⁴⁶². Y en septiembre, durante la realización de *La noche estrellada: Trabajo como un verdadero poseso; más que nunca, hay en mí un sordo furor de trabajo. Y creo que eso contribuirá a curarme. Quizá me ocurrirá algo parecido a lo que dice Delacroix: "He encontrado la pintura cuando ya no tenía dientes, ni aliento"⁴⁶³. *La noche estrellada* transmite ese estado de tensión. El pueblo parece estar a punto de ser aplastado por la ola del trazo. Comentan Ingo Walther y Rainer Metzger que *la forma como van Gogh concibe los motivos sugiere asociaciones con el fuego, la niebla y el mar, y la violencia elemental de las figuras naturales se transmite a la intangibilidad cósmica de los astros. El pueblo aparece envuelto por las fuerzas de la naturaleza, idílicas y amenazantes a la vez. /.../ Apenas incorporados a su propio inventario, las montañas, los árboles y sobre todo los cipreses crujen cargados de electricidad llena de significado⁴⁶⁴. La noche y las estrellas, en la tradición romántica, tal como***

⁴⁵⁸ Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, op. cit., p. 103.

⁴⁵⁹ Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, op. cit., p. 149.

⁴⁶⁰ Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, op. cit., p. 256.

⁴⁶¹ Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, op. cit., p. 293.

⁴⁶² Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, op. cit., p. 386.

⁴⁶³ Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, op. cit., p. 390.

⁴⁶⁴ Van Gogh. *La obra completa: pintura*. Colonia, Taschen, 2006.

hemos comentado en el capítulo anterior, remiten al infinito, al sueño, a la muerte. Van Gogh asume dicha tradición pero pone todo esto en la dimensión de la agonía personal. Esa electricidad, las olas de los trazos, la fosforescencia de las estrellas, la pulsión vertical de la torre de la iglesia y del ciprés del primer plano que chocan con la tensión del cielo, todo ello refleja lo ilimitado y la agonía personal, que amenaza con dinamitar la frontera.

La correspondencia con su hermano y los cuadros ponen en evidencia el inestable equilibrio entre las pulsiones destructivas y la lucidez, las sombras de la razón y la oscuridad absoluta. La lucha se mantiene hasta el final y en la carta que llevaba encima el 29 de julio, el día del tiro fatal, le recuerda a Theo que *a través de mí tienes tu parte en la producción de ciertos lienzos que, incluso en la catástrofe, conservan su calma*, y poco más abajo, las que fueron prácticamente sus últimas líneas: *en mi trabajo arriesgo mi vida, y mi razón, al borde del naufragio*⁴⁶⁵. *Trigal con cuervos* (imagen 88) queda como la representación del último acto de la agonía: los cuervos se lanzan al cielo escapando de algo, los caminos se separan para conducir a la nada, las nubes amenazantes dominan el cielo. El equilibrio inestable se rompe de manera inexorable.

Ese desplazamiento de la sublimidad natural a la turbulencia psíquica ubica a van Gogh en el intersticio de lo sublime y lo siniestro. Lo sublime persiste pero esa fuerza abrumadora exterior progresivamente pasa a ser el símbolo de la fuerza abrumadora interior. El artista contempla el desborde de las fuerzas de la naturaleza pero avanza en introspección, en una actitud más solipsista, donde en esas fuerzas no puede ver más que su propio infierno personal. En la obra de August Strindberg esto también es perceptible⁴⁶⁶. *A orillas del mar libre*, una novela publicada en 1890, juega con ese desplazamiento. La barca que traslada al inspector Borg debe atravesar el abismo del mar para llegar a destino: *El archipiélago interior se esfumaba. La barca, alejándose, perdía todo su apoyo sobre la inmensa superficie del agua, que se dilataba hasta lo infinito, levantándose hacia el este, negra y amenazadora. Ninguna posibilidad se presentaba de llegar al término del viaje navegando por la orilla de los islotes de la costa, entre los cuales se podría encontrar abrigo en caso de tempestad. Había que avanzar en línea recta hacia adelante, por encima del terrible y tenebroso abismo, hacia la pequeña isla que se veía imperceptible casi, como una boya flotando sobre el mar*⁴⁶⁷. Ese abismo del mar refleja un universo que no ha alcanzado la evolución: *Bajo las aguas, aquel bosque se extendía en grandes parques frondosos y dorados, donde los habitantes del abismo se arrastraban buscando el fresco y la sombra, como si quisieran ocultar su vergüenza por haberse quedado atrasados en la larga ascensión natural de todos los seres hacia el aire y la luz del sol*⁴⁶⁸. De igual modo que el paisaje marino: *Aquel paisaje le llevaba a los tiempos protohistóricos, cuando los picos de las más altas montañas apenas sí emergían del agua que cubría la tierra, pues el archipiélago conservaba intacto el carácter de aquella formación primordial, presentando sus rocas ígneas a plena luz del sol*⁴⁶⁹.

⁴⁶⁵ Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, op. cit., pp. 415-416.

⁴⁶⁶ Karl Jaspers, en *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*. Barcelona, El Acantilado, 2001, toma en consideración ambos casos para observar la relación entre esquizofrenia y creación artística. En Van Gogh, el cuadro patológico condiciona la “forma interna”, el propio núcleo creativo, en un estado de tensión que lleva, en el estadio final, a la anulación de la capacidad creativa. Esto también sería aplicable a Hölderlin. En Strindberg, la esquizofrenia adquiere relevancia material en la obra, trascendiendo el mero conflicto individual para impulsar la percepción-creación de “otra realidad” más allá de la tangible y convencional.

⁴⁶⁷ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*. Barcelona, El Cobre, 2005, pp. 11-12.

⁴⁶⁸ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., p. 39.

⁴⁶⁹ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., p. 44.

Esa fascinación por el caos primigenio, por el mundo anterior a la evolución, aparece en pinturas suyas como *La ola VII* (imagen 89), tal como lo señala Rosenblum⁴⁷⁰. El paisaje marino se halla dividido por una franja intermedia que podría aludir al momento de separación de las aguas del Génesis. Debajo de esa franja, el mar y una cresta de espuma blanquísima. Arriba, la turbulencia de las aguas que se separan o el cielo encrespado. Volvamos a la novela: *Borg paseó por última vez la vista por el maravilloso espectáculo, yendo allá lejos, adonde los carámbanos flotantes se empujan, se estrellan, se desmenuzan, montándose unos sobre los otros, alzándose sobre una de sus aristas, abandonando la posición horizontal para modelarse en una infinidad de formas heterogéneas: montañas, valles, picachos.... Le parecía asistir al nacimiento de la corteza terrestre, cuando sobre el mar de fuego la primera capa enfriada fue lanzada hacia adelante /.../. Por encima de este panorama en pequeño de la Creación histórica vibraba la luz opalina, indecisa, primordial de los carámbanos al lado del azul puro del cielo y del mar: la primera victoria sobre la sombra. Y como una ilustración material de su pensamiento investigador, creyó percibir al Dios del cuento bíblico reinando sobre el conjunto, separando el día de la noche. Aún resonaron una vez las primeras tentativas de los reptiles convertidos en pájaros para emitir sonos musicalmente correctos por encima de aquel inmenso círculo de agua que cerraba su yo, del que sería siempre el centro, fuese cual fuese el sitio en que se encontrase⁴⁷¹. Tanto el relato de la novela como la pintura crean una tensión entre el orden y el caos, que nos remite a las pretensiones del inspector Borg de poder dominar esas fuerzas desencadenadas y primitivas: /.../ estimaba a la naturaleza como un colaborador subalterno que le servía y encontraba un gran placer en hacer, por astucia, que aquel potente adversario pusiera sus fuerzas a disposición de su voluntad personal⁴⁷². Aquella ocupación le hizo nacer la idea de que él era el verdadero regulador del caos, el que separaba la luz de la sombra, y que el caos no cesaba hasta el nacimiento del órgano discernidor, la conciencia, porque en realidad la sombra y la luz no estaban aún separadas⁴⁷³.*

A medida que la estadía de Borg en el islote avance, también lo hará la incertidumbre, la sensación de amenaza, el despliegue de su propia neurosis. Esa conciencia que regulaba el caos se asemeja al poblado de *El pueblo* (imagen 90), junto a la orilla, atrapado entre la amenaza de las olas y el furor de la tormenta. Podría verse como el orden que ha surgido de *La ola VII*, un orden precario, vulnerable, limítrofe, al borde de la aniquilación. La luz del poblado es insignificante frente a los elementos, frente al caos. La conciencia de Borg trastabilla ante la realidad del poblado, ante la atmósfera de oscuridad que lo rodea, ante su propia neurosis: *durante aquellos ocho días, Borg se había gastado. Las ruedas delicadas de su pensamiento comenzaban a oxidarse, el resorte del movimiento había perdido su elasticidad⁴⁷⁴. Transcurrió penosamente una media hora durante la cual vio más claro que nunca que ya no se pertenecía, que ya no era dueño ni de los pocos pies cuadrados necesarios para aislarse y evitar el contacto de almas que, semejantes a los mariscos parásitos adheridos a los flancos de un cetáceo, se le agarraban con el fin de disminuir con el peso su velocidad⁴⁷⁵. Noche de celos, que ya hemos comentado en el capítulo cuarto, refleja la convulsión psíquica del protagonista de la novela. Las pinceladas burdas y acentuadas provocan una congestión del campo visual, reforzada por las raspaduras fortuitas de la espátula. La luz del poblado ha fenecido ante ese caos de pinceladas, ante la turbulencia psíquica imparable, como Borg: *El cerebro luchaba hasta el agotamiento y la imaginación trabajaba sin tregua⁴⁷⁶. La contradicción permanente disuelve el equilibrio lógico, lo paraliza: Su espíritu se había puesto seriamente enfermo: incluso ya no se atrevía a salir. La mirada de un hombre excitaba en él**

⁴⁷⁰ Rosenblum, R., *Las pinturas de August Strindberg. La estructura del caos*. Valencia, IVAM, 1993.

⁴⁷¹ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., pp. 66-67.

⁴⁷² Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., p. 32.

⁴⁷³ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., p. 133.

⁴⁷⁴ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., p. 157.

⁴⁷⁵ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., p. 170.

⁴⁷⁶ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., p. 224.

*una aversión tal, que evitaba pasear y prefería encerrarse en su casa. Al mismo tiempo, crecía en él la necesidad de escuchar su propia voz, de descargar la superproducción de su cerebro con el contacto de otro ser, de sentir que ejercía una influencia sobre la existencia de un semejante, de tener alguien con quien tratar*⁴⁷⁷.

Golgota (imagen 91) ya nos habla de un estado de sufrimiento atroz, describe la experiencia de desintegración avanzada del inspector en el pueblo costero. Las tres minúsculas cruces situadas en el ángulo inferior derecho revelan el estado de crucifixión personal, la sensación de insignificancia del propio sufrimiento, de su incapacidad de respuesta frente al magma de las energías amenazantes. La conciencia no ha logrado dominar el caos y queda la experiencia del sufrimiento demoledor. El grito de Borg al predicador que lo visitaba es significativo: ¡No te vayas! ¡No te vayas!- gritó el enfermo-. Toma mi mano con la tuya y déjame oír tu voz. ¡Cuéntame cualquier cosa! ¡Reza! Lee el calendario o la Biblia, me es igual. ¡Horror vacui! ¡El terror al vacío, a la nada! ¡Librame!⁴⁷⁸ Las últimas escenas de la novela nos muestran a Borg tomando una barca e internándose en alta mar: *Al principio derivó un poco para ver una vez más aquel trozo de tierra donde acababa de sufrir tanto. Y cuando a través de la ventana vio el árbol de Navidad iluminado dentro de la casa de los aduaneros, en dónde el asesino festejaba a Jesús, el perdonador, el ídolo de todos los criminales y ladrones, el Dios que excusa todo lo que condena la ley civil, entonces escupió con menosprecio, se volvió, aflojó la escota y lanzó el bote hacia delante. Volvió la espalda a aquel roquedal, el último, colocado como un centinela de avanzada que defendiese el archipiélago y el continente; marchó bajo el gran manto estrellado y tomó como guía una estrella de segunda magnitud, al este, entre la Lira y la Corona*⁴⁷⁹. Y seguía la marcha. ¡Adelante! ¡Hacia la nueva Estrella de los Pastores! Sobre el mar, el gran generador de cuyo seno fecundo salió la primera chispa del ser, la fuente inextinguible del amor y de la fecundidad, el origen de la vida..., y de la vida la *Enemiga*⁴⁸⁰. Otra pintura de Strindberg, *Inferno* (imagen 92), nos remite a la derrota final de Borg. Una especie de inmensa cascada domina el cuadro. La vegetación enmarca el magma abrumador. La conciencia fracasa, y la tensión entre el caos y el orden se rompe definitivamente a favor del caos, la evolución de la conciencia se ha revelado falacia y el hombre queda librado al caos primigenio, que no ha dejado de subyacer bajo sus pies.

Si nos demoramos un momento en *La tormenta*, de Edvard Munch (imagen 93), contemporáneo de Strindberg y con el cual tiene muchos puntos en común, la tensión entre la naturaleza exterior y la tormenta interior también deja emerger lo siniestro. Ulrich Bischoff comenta sobre este cuadro: *Munch consigue transformar una dramática representación de la naturaleza, expresada por el bramar del viento y por el craso contraste entre el resguardo que ofrece la casa con las ventanas iluminadas y la insondabilidad de la noche, en el símbolo de un drama interior. Las manos que se cubren los oídos no deben tan sólo amortiguar el bramido del viento y el estruendo del mar; ellas simbolizan también el malestar interior, la disposición psíquica de una sociedad que- como en los dramas de Ibsen- puede explotar en cualquier momento. El grupo de mujeres está ordenado de tal manera que parece personificar la energía*⁴⁸¹.

Munch, como veremos en otro capítulo, ya representa lo siniestro. La tormenta es una amenaza exterior pero no menor ni más significativa que el drama interior. La naturaleza no confronta al hombre con su propia grandeza espiritual, como había descrito el sublime romántico, sino que deviene un espejo de su propio tormento. No hablamos aquí de

⁴⁷⁷ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., pp. 220-221.

⁴⁷⁸ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., p. 232.

⁴⁷⁹ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., p. 235.

⁴⁸⁰ Strindberg, A., *A orillas del mar libre*, op. cit., p. 236.

⁴⁸¹ Bischoff, U., *Munch*. Köln, Taschen, 2006, op. cit., pp. 38-39.

correspondencias sino de proyecciones. El arte no refleja la tensión del alma con la amenaza exterior o con el absoluto sino que expresa esa tensión interior. Lo sublime de la pintura nórdica persiste pero sometido cada vez más a una subjetividad exacerbada, neurótica, patológica, una subjetividad amenazada por sus pulsiones y aparentemente incapacitada de salir del solipsismo. En esa confrontación de la razón con su sombra, la frontera es interior, es la conciencia la que lucha con el inconsciente, ahora constituido como el polo opuesto donde lo terrible se manifiesta.

5-2- La reivindicación de los expresionistas abstractos

Si pretendemos encontrar un discurso -y una obra o una práctica estéticas- más definida en relación a lo sublime y al arte abstracto, debemos trasladarnos a los Estados Unidos, a la década del '40, a la confluencia del expresionismo nórdico y germánico con las ambiciones del arte abstracto, a los herederos de Turner o Strindberg, a los expresionistas abstractos. Valeriano Bozal⁴⁸² describe el contraste entre los artistas europeos, impactados por la segunda guerra mundial, por un pasado abrumador, y los norteamericanos, haciéndose herederos de las vanguardias europeas y reclamando una “nueva mitología”. El reportaje sobre Jackson Pollock en *Life*, en 1949, es la celebración del “artista norteamericano”, pleno de autenticidad y fuerza vital, una vuelta a Vasari y la *terribilità* del Renacimiento, que la propia vida y muerte de Pollock pareció confirmar. Al margen de la evidente operación de mercadotecnia, que señala el fin de la hegemonía cultural de París y la emergencia de Nueva York como nuevo centro del arte moderno, el expresionismo abstracto ofrece una explosión de vitalidad creativa que continúa la tradición norteamericana y a la vez actualiza temas centrales de la tradición moderna europea, como la cuestión de lo sublime –que por cierto ha ocupado un lugar muy importante en la pintura norteamericana del XIX-, sin dejar de lado aportes de la vanguardia de principios de siglo como la exploración formal y, especialmente en lo que nos interesa, la fascinación de lo primitivo. Bozal marca la tensión dentro del expresionismo abstracto entre un modelo de entusiasmo y el modelo de la pintura académica. Pollock culminaría el primero y Rothko el segundo. Si Pollock es el genio salvaje, Rothko es el pintor del tiempo suspendido, del tiempo del silencio. En los dos casos, la autenticidad es la de la “plenitud ahora”, la de un presente iniciático, la de la búsqueda del arte para los nuevos tiempos. La “nueva mitología”, pues.

Clement Greenberg había situado la “gran narrativa” del arte contemporáneo en un arte que encontraba su fin en sí mismo: *El contenido ha de disolverse tan completamente en la forma que la obra plástica o literaria no puede ser reducida en su totalidad o parcialmente a nada que no sea ella misma*⁴⁸³. La “pureza” de cada arte se reduce a la exploración de la naturaleza específica de su medio, en el caso de la pintura la “planitud”, la bidimensionalidad. La pintura abstracta habría llevado ese nivel de pureza a su máxima expresión. En este planteo no importa el contenido del cuadro, ya que es la forma lo que constituye el centro de la experiencia artística. Por el contrario, Harold Rosenberg plantea la expansión de los códigos de la pintura en beneficio del acontecimiento⁴⁸⁴. Su postura es existencialista y antiesteticista, y

⁴⁸² Bozal, V., *El tiempo del estupor*. Madrid, Siruela, 2004.

⁴⁸³ Greenberg, C., *La pintura moderna y otros ensayos*. Barcelona, Siruela, 2006, p. 26.

⁴⁸⁴ Rosenberg, H., *La tradición de lo nuevo*. Caracas, Monte Ávila, 1969, capítulo “Los pintores de acción norteamericanos”.

contrasta la pintura europea, obsesionada con la representación, con la americana, orientada a la acción. Con el *action painting* se pretende alcanzar la reconciliación del arte y la vida. La decisión de “sólo pintar” es un gesto que libera al artista, y al arte, de cualquier forma de valor, ya sea político, estético o moral. Se produce un diálogo dramático en el cual el artista intenta actualizar su experiencia, ir hacia la revelación que el acto hace posible. Con estas coordenadas, la forma es secundaria, es un producto de ese acto performativo, casi una señal o una insinuación de la revelación, que es lo que realmente cuenta. El *action painting* tiende a lo informe, es una celebración dionisiaca. Llevado esto a su radicalidad, el artista deviene el oficiante de un misterio o de un ritual chamánico. El arte por el arte se convierte en el arte frente a la verdad, frente a la pura energía. En este planteo, lo sublime se manifiesta de una manera innegable. Es por esto que Robert Rosenblum considera a los expresionistas abstractos, y sobre todo a Pollock, los herederos del romanticismo nórdico, los sucesores de Turner: *Turner, en particular, ofrece estrechas analogías con Pollock en la manera en que se esforzó durante toda su vida por alcanzar unos medios pictóricos que trascendieran la descripción relativamente literal de una naturaleza desenfrenada y destructora en sus escenas juveniles de avalanchas o tormentas de nieve para crear, finalmente, en sus obras tardías de los años 1840, una visión de energía huracanada tan torrencial y tan desmaterializada que permite saltar la distancia imaginativa entre la representación de una tempestad concreta en el mar y el Diluvio bíblico. Ningún otro artista antes de Pollock había logrado tan plenamente transformar la pintura tangible en brillantes ciclones de energía incorpórea. Turner, como Pollock, transformó la materia en algún último, inmaterial elemento de la naturaleza, un poder arrollador que evoca arquetipos cosmológicos*⁴⁸⁵. Si la abstracción de Kandinsky o Malevitch pretendía llegar al puro mundo del espíritu, aquí se intenta llegar al nudo central de la revelación, a una experiencia que ronda lo numinoso, a la realidad en todo su poder aunque sea devastador. No es casual que Pollock se remita al arte indígena primitivo, ni que Newman o Rothko a la experiencia bíblica de lo divino.

La Mujer-Luna corta el círculo (imagen 94) nos sitúa en el universo de la noche. Aquí Pollock toma tanto del arte indígena como de Jung. La figura casi picassiana está rompiendo el círculo, estableciendo una fisura, una grieta. La Mujer-Luna tiene una cualidad totémica que nos traslada a la Diosa Madre esencial, al principio femenino, que Jung asocia con el inconsciente, lo intuitivo, lo emocional y lo subjetivo. Pensaríamos que Pollock intenta representar la experiencia del descenso a su abismo personal vivida recientemente⁴⁸⁶. Aquí está el tema de la noche, que alude a lo inconsciente pero sobre todo a lo infinito, que puede aludir a lo abismal, a la oscuridad de sí; y también el tema de la ruptura del círculo que alude a una contención desbordada, a una cierta experiencia de liberación, a una revelación. *Totem Lesson 2* (imagen 95) vuelve a colocarnos frente a lo numinoso, frente a la llamada religiosidad primitiva. El tótem es la figura del ancestro natural animal, del todavía-no-humano que se halla en los comienzos del despliegue del clan. La figura calavérica central encarna el furor del castigo, recuerda el límite que no puede ser traspasado. Si pensamos este cuadro desde lo sublime, indudablemente nos encontramos con el terror animista, el mismo terror que puede experimentarse en un estado de posesión del vudú o del candomblé. Es el puro terror de la naturaleza animada. Y frente a ella, el artista chamánico, hecho médium de una fuerza que lo supera, como afirma el mismo Pollock: *Cuando estoy en mi pintura, no estoy atento a lo que estoy haciendo. Sólo después puedo ver lo que he hecho. No me apena hacer cambios, destrozar la imagen, etc, porque la pintura tiene vida en sí misma. Pretendo que aflore. /.../De esta manera, se alcanza la armonía pura, un fácil dar y tomar, y la pintura sale*

⁴⁸⁵ Rosenblum, R., *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, op. cit., p. 234.

⁴⁸⁶ Había sido sometido a una terapia jungiana por su alcoholismo.

bien⁴⁸⁷. Lo que nos recuerda lo que había afirmado Strindberg en 1894, defendiendo el arte natural *en el que el artista trabaja como la caprichosa naturaleza sin una meta fija*⁴⁸⁸, y proclamándolo entonces como el ideal del arte del futuro. Ese artista chamánico puede mirar cara a cara al tótem porque supera los límites de lo humano.

One: Number 31, 1950 (imagen 96) o *Number 1, 1950 (Lavender Mist)* (imagen 97), consideradas entre las obras más importantes de su carrera, permiten un acercamiento a lo sublime desde la técnica y desde el formato. El *dripping* es la materialización activa del carácter mediúmnico del artista, la concreción del automatismo psíquico reivindicado por los surrealistas. Parker Tyler alude al “laberinto infinito”, *un laberinto sin salida, cuya llave, no estaba en manos de su creador; una estructura compleja de múltiples laberintos superpuestos y entrecruzados consistentes únicamente en calles ciegas*⁴⁸⁹. Al margen del laberinto “figurativo” que resulta de su aplicación, el *dripping* confirma la “naturaleza sin una meta fija” a la que aludía Strindberg. El artista encarna la naturaleza en su furor ciego, en su pura energía desbordada, en su actuar por actuar. Estamos lejos de cualquier pretensión de orden salvo el que se atribuya al azar, a lo incondicionado limitado por los límites de la tela. Si Breton había hablado del “azar objetivo” aquí es el caos subjetivo que se hace objetivo. La razón fronteriza vive la experiencia del límite como un desborde de fuerzas hasta la extenuación. El formato desmesurado, propio de la pintura mural, supera el campo de visión habitual, se expande y amenaza con superar las barreras del lienzo. La extensión ilimitada parece hacerse presente, aquellas grandes extensiones que Burke consideraba fuente de la sensación de lo sublime. En el muralismo mexicano, una de las referencias de Pollock, hay un relato, un microrrelato, una épica, un desplegarse de la historia y de sus víctimas, un discurso desde o contra el poder, aquí la razón discursiva queda desorientada, las palabras se hacen insuficientes ante lo que se contempla, hay la experiencia del estremecimiento ante esos chorros de pintura que parecen salpicarnos, que nos atraen como si fuera un torbellino imparable, ante ese abismo de la pura fuerza. Como había señalado Rosenblum, es imposible no recordar las avalanchas o las tempestades de Turner, o el diluvio decretado por Dios, pero en los macrocuadros de Pollock no hay Dios, es el artista desencadenado danzando en lo numinoso, en el laberinto de su alma y de toda la realidad: *El artista moderno, me parece, trabaja y expresa un mundo interior —en otras palabras— expresando la energía, el movimiento y otras fuerzas interiores*⁴⁹⁰.

En otro de los miembros del grupo de expresionistas abstractos norteamericanos, Barnett Newman, lo sublime es práctica y teoría al mismo tiempo. Analizando el arte de Oceanía, había destacado el papel que juega el terror en el arte primitivo: */.../ si es lícito aislar el carácter distintivo de una tradición artística —si es lícito, por ejemplo, describir el arte occidental europeo como un arte de lo voluptuoso; si se puede decir que el carácter distintivo del arte negro africano es que se trata de un arte del terror, terror ante la naturaleza en tanto que la idea de ésta manifestada a ellos desde el punto de vista de la jungla; si se puede decir que el arte mexicano contiene un terror del poder— entonces puede decirse que a pesar de su amplio espectro, el carácter distintivo del arte oceánico, la cualidad que nos da la clave de su diferencia respecto a las demás tradiciones artísticas, es su sentido de lo mágico. Es magia*

⁴⁸⁷ Pollock, J., “My Painting”. En: Karmel, Pepe (ed.), *Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews*. Nueva York, MOMA, 1999, p. 18. [La traducción es mía]

⁴⁸⁸ Strindberg, A., “¡Nuevos rumbos del arte!, o el azar en la creación artística”. En: *Strindberg*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993, p. 60.

⁴⁸⁹ Hess, Barbara, *Pollock*, op. cit., p. 54.

⁴⁹⁰ Pollock, J., “Interview with William Wright”. En: Karmel, Pepe (ed.), *Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews*, p. 20. [La traducción es mía]

basada en el terror; pero a diferencia del terror africano ante la naturaleza, éste es un terror ante el sentido de la naturaleza, el terror que implica la búsqueda de respuestas a las misteriosas fuerzas de la naturaleza⁴⁹¹. Pero va más allá de ese terror del hombre primitivo: Toda la vida está llena de terror. La razón por la que el arte primitivo está tan próximo a la mente moderna es que nosotros, al vivir en la época del mayor terror que el mundo haya conocido, estamos en situación de poder apreciar la aguda sensibilidad con que lo sentía el hombre primitivo. Aunque todos los hombres viven en el terror, son los objetos de terror que contienen en sí mismos esos elementos de interpretación cultural los que permiten la diferenciación de sus diversas expresiones subjetivas. *El hombre moderno es su propio terror*⁴⁹². Este arte primitivo se convierte en el “mito viviente” para los artistas americanos por su voluntad de mostrar “internamente” las cosas vivas, de revelar el modelo metafísico de la vida a través de la abstracción. La imagen ideográfica era dirigida por una voluntad ritualista hacia una comprensión metafísica. /.../ Para él una forma era algo vivo, el vehículo de un complejo pensamiento abstracto, portador del sobrecogimiento que experimentaba frente al terror de lo desconocido⁴⁹³.

Newman rechaza tanto la deriva ornamental de la pintura abstracta europea como lo que considera mundanidad del surrealismo, por su reduccionismo psicológico. En su reclamo de trascendencia, va hacia el misterio: *En consecuencia su imaginación [habla del pintor actual, de sí mismo y del movimiento al que pertenece] intenta desentrañar secretos metafísicos. En esa medida su arte se ocupa de lo sublime. Es un arte religioso que a través de símbolos captará la verdad fundamental de la vida, que es su sentido trágico*⁴⁹⁴. Y en el centro del misterio, el caos: *El tema de la creación es el caos. /.../ Se puede decir que el pintor actual trabaja con el caos no sólo en el sentido de que está tratando el caos de un cuadro en blanco sino también el caos de la forma. Al tratar de ir más allá del mundo visible conocido trabaja con formas que son desconocidas incluso para él. Por tanto está ocupado en un verdadero acto de descubrimiento en la creación de formas y símbolos nuevos que tengan la cualidad viva de la creación. No importa lo que digan los psicólogos respecto al origen de estas formas, que son la expresión inevitable del inconsciente, el pintor actual no se preocupa del proceso. Aquí radica la diferencia entre él y los surrealistas. Al mismo tiempo, en su deseo, en su voluntad de establecer la verdad ordenada que es la expresión de su actitud hacia el misterio de la vida y la muerte, puede decirse que el artista como un verdadero creador abunda en el caos. Es precisamente esto lo que le convierte en artista, pues el Creador comenzó a crear el mundo con el mismo material: pues el artista trataba de extraer la verdad del vacío*⁴⁹⁵.

En ese sentido, el “pintor nuevo” debe superar lo “plástico” del arte abstracto, esa obsesión por lo decorativo, por la belleza, y alcanzar lo “plásmico”, *volverse personal, cargado de emoción y capaz de dar forma a las más altas percepciones humanas, en lugar de crear objetos plásticos, formas objetivas que pueden ser contempladas sólo por sí mismas porque existen entre estrechos límites de extensión. /.../ El efecto de estas nuevas imágenes es que las formas y los colores actúan como símbolos para provocar la participación comprensiva por parte del espectador de la visión del artista*⁴⁹⁶. El símbolo personal se integra con la idea abstracta. Se invierte la pretensión de la abstracción europea que pretendía reducir la realidad a los símbolos que elabora el artista. Aquí los símbolos del artista permitirían llegar a una mayor comprensión de la realidad, pero renuncian a limitarla. Newman está recuperando la lógica simbólica, la visión de una realidad articulada por correspondencias, donde cada parte remite al todo. La obra es un medio para ampliar la capacidad de visión sobre el tema, sobre el pensamiento.

⁴⁹¹ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid, Síntesis, 1990, p. 139.

⁴⁹² Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 139.

⁴⁹³ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 147.

⁴⁹⁴ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 182.

⁴⁹⁵ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., pp. 181-182.

⁴⁹⁶ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., pp. 183-184.

La subjetividad del artista, presente en la obra, provoca una reacción subjetiva en el espectador, y en esta intersubjetividad se establece la nueva visión. Pero dicha subjetividad tiene que ver con la búsqueda de los sentidos ocultos de la vida, no con lo meramente emocional. La referencia no deja de ser el artista primitivo: *Lo que preocupa al artista primitivo es la idea que desea transmitir. Con él los elementos del medio poseen una función plásmica*⁴⁹⁷. *El nuevo pintor está en la posición del artista primitivo, que como siempre se hallaba cara a cada con el misterio de la vida, se preocupaba más de presentar su asombro, el terror que le inspiraba o la majestad de sus fuerzas, que de las cualidades plásticas de la superficie, la textura, etc. El artista primitivo practicaba un arte no voluptuoso y se ocupaba de la expresión de sus conceptos. El nuevo pintor, del mismo modo, está deseoso de actuar como instrumento para que la musa conecte al espectador con la esencia*⁴⁹⁸. Si en Pollock, la terribilidad del artista era reflejo de la de la naturaleza, aquí el artista es un mediador entre diferentes niveles de realidad, la experiencia estética es comparable al vuelo mágico de los chamanes o a la inspiración divina del artista medieval. Los símbolos visuales que provee el artista son equiparables a una ecuación matemática o a conceptos abstractos metafísicos. El expresionismo abstracto supera la pura forma abstracta para intentar arribar a la pura verdad abstracta, de la cual la forma es subsidiaria.

En ese plano metafísico, el nuevo artista es el artista de la reconciliación, el que logra volver al hombre original, previo a la caída. Newman se instala en el mito: *En nuestra incapacidad para vivir la vida de un creador puede hallarse el significado de la caída del hombre. Fue una caída desde una vida buena, más que desde una vida de abundancia. Y precisamente aquí el artista se está esforzando hoy por un enfoque más próximo a la verdad respecto al hombre original que el que puede reivindicar el paleontólogo, pues son el poeta y el artista quienes se preocupan por la función del hombre original y quienes están intentando llegar a su estado creativo. ¿Cuál es la razón de ser, cuál es la explicación del aparentemente insensato impulso del hombre por ser pintor y poeta si no es un acto de desafío contra la caída de la especie humana y una afirmación de que él regresa al Adán del Jardín del Edén? Pues los artistas son los primeros hombres*⁴⁹⁹. Esta reivindicación del mito es correlativa a la conciencia del carácter trágico del hombre actual. Los surrealistas habían pretendido expresar la desesperación ante el mundo y la vida, reflejando el tema misterioso del mundo primitivo del terror. Con Hiroshima, *el terror se ha vuelto tan real como la vida. Lo que ahora tenemos es una situación más trágica que terrorífica*⁵⁰⁰. *Nuestra tragedia es de nuevo la tragedia de la acción dentro del caos que es la sociedad (es interesante que esta idea griega sea también un concepto hebraico); y no importa lo heroicas, o inocentes, o morales que puedan ser nuestras vidas individuales, este nuevo destino pende sobre nosotros. Estamos viviendo, pues, un drama griego; y cada uno de nosotros es como Edipo y puede por sus acciones o falta de acción, inocentemente, matar a su padre y profanar a su madre*⁵⁰¹.

Hacia finales de la década de los años '40, Barnett Newman sitúa su reflexión en el despliegue histórico de la idea de lo sublime. Considera que el artista europeo se halla atravesado por la tensión entre el concepto de belleza y el deseo de sublimidad. Los griegos habían resuelto esa tensión colocando el sentido de exaltación en la forma perfecta, mientras el gótico o el barroco habían identificado lo sublime con la destrucción de la forma. Con el Renacimiento, el éxtasis se expresa en la exuberancia de la desnudez o en un escenario lujoso, salvo Miguel Ángel que acude a la escultura para expresar la sublimidad

⁴⁹⁷ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 186.

⁴⁹⁸ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 187.

⁴⁹⁹ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 203.

⁵⁰⁰ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 213.

⁵⁰¹ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 213.

cristiana, estableciendo un modelo que la pintura de su época no podía alcanzar. Recién con el impresionismo se intenta superar la retórica establecida de la belleza, pero el arte europeo posterior también fracasa en alcanzar lo sublime por seguir atrapado en una estructura de pura plasticidad. Newman sitúa el arte americano en el que participa como el de un verdadero sublime, liberado del problema de la belleza: *Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo exaltado, por una preocupación por nuestra relación con las emociones absolutas. No necesitamos los apoyos obsoletos de una leyenda desfasada y anticuada. Estamos creando imágenes cuya realidad es patente y que están desprovistas de los soportes que evocan las asociaciones con imágenes anticuadas, sublimes y bellas. Nos estamos liberando de las trabas de la memoria, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito, que han sido los recursos de la pintura europea occidental. El lugar de hacer catedrales de Cristo, o la "vida", las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia*⁵⁰².

La obra de Newman desde 1944 se despliega reflejando estas coordenadas teóricas. Ese año destruyó toda su obra previa, con lo que la reivindicación de lo sublime corresponde a su propia revolución personal, a su iconoclasia de una experiencia estética basada en los parámetros del arte europeo. *Génesis- la ruptura* (imagen 98) o *Momento genético* (imagen 99) funcionan como intento de plasmación de la fuerza creadora original, tanto la del universo como la propia. En ambas el círculo podría referirse a la concentración de la fuerza creadora que comienza a desplegarse sobre el caos o desde el caos. Las imágenes, teniendo en cuenta el origen judío de Newman, nos hacen pensar en el concepto de *tsimsum* de la cábala judía, aquel instante en el cual Dios entra en sí mismo, se contrae, realizando un acto de autolimitación, luego del cual la esencia divina será vertida en la creación, en un movimiento expansivo que alterna con el deseo de volver a sí mismo⁵⁰³. El círculo parece llevar a cabo el proceso de separación de las formas que nos remite al relato de la separación de las aguas del *Génesis* bíblico. Las formas inmersas en el proceso son en su mayoría biomórficas, casi bacterianas, como representando la vida en su nivel más primordial. En estos cuadros ya se halla concretizada la pintura "ideográfica" que Newman había propugnado en sus escritos. El caos, el vacío, y la creación, corresponden a la imagen plásmica, plena de fluidez orgánica. Estamos en un momento estremecedor, el del comienzo de la vida, del mundo, de los tiempos.

La canción de Orfeo (imagen 100) salta de la tradición hebrea a la griega, y no precisamente en su vertiente más apolínea. El título alude al poeta legendario que desciende al infierno para rescatar a Eurídice, considerado también el profeta de una religión misteriosa⁵⁰⁴. El orfismo veía en el hombre una naturaleza titánica atrapada en la materia, y en la vida terrenal una prueba para liberar esa naturaleza. En tanto culto ctónico, integraba una religiosidad fuera de los parámetros del orden olímpico, en cuyos cultos se participaba luego de una severa iniciación. Entre sus creencias centrales se hallan la inmortalidad del alma y la *metempsychosis*. El título puede aludir al canto por Eurídice muerta, o al canto por el cual derrota a las sirenas en la expedición de los argonautas, o a su canto del origen del mundo. En cualquier caso, el canto de Orfeo simboliza la victoria del arte sobre el límite, por su poder curativo y

⁵⁰² Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., pp. 217-218.

⁵⁰³ Gershom Scholem describe con más detalle este concepto cabalístico en *Desarrollo histórico e ideas básicas de la cábala*. Barcelona, Ropiedras Ediciones, 1994, capítulo "La creación en la cábala luriánica"; y en *Las grandes tendencias de la mística judía*. Barcelona, Siruela, 1996, capítulo "Yitsac Luria y su escuela".

⁵⁰⁴ Como literatura de referencia sobre el orfismo, W.K.C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*. Madrid, Siruela, 2003.

su capacidad generadora de vida. El cuadro de Newman ofrece una proliferación de formas totalmente alejadas de la geometría pura. Siendo anterior a las que acabamos de considerar, corresponde al momento de ruptura con su producción “pre-sublime” y refleja también una cierta fluidez orgánica y una especie de ritmo musical que desborda cualquier posibilidad de forma contenedora.

Onement I, de 1948 (imagen 101), representa, según Rosenblum, la llegada del orden sobre el caos. La “sobrecogedora simetría” de la obra se consigue a través de la cremallera central (*zip*), una línea única de energía que hiende un vacío como una recreación abstracta del génesis⁵⁰⁵. El *zip* ya había aparecido en las dos obras sobre el Génesis que hemos comentado, pero aquí alcanza una importancia que será central en su obra posterior. *Onement I* significa la renuncia definitiva a cualquier relación con la naturaleza vista, y, como señala Hess, representa un punto de inflexión decisivo en su evolución creadora: *Onement I y el hallazgo del zip constituyen la expresión pictórica del “problema metafísico de la parte y el todo” ya enunciado por Newman en 1945. En realidad, contemplando las composiciones de Newman desde la cercanía más inmediata –exigida por el pintor en 1951 con ocasión de su segunda exposición individual en la Galería Betty Parsons– el hombre está “aislado, solo y solitario; aunque pertenezca a algo, es parte de otra cosa”⁵⁰⁶. Esa cuestión de “la parte y el todo” es la de las intersubjetividades y las correspondencias a las que ya aludimos.*

Vir heroicus sublimis (imagen 102), de más de cinco metro de ancho por casi dos y medio de alto, trae a colación el problema de la escala. El tamaño del cuadro supone el efecto de grandeza sobre el espectador, pero sobre todo la idea de presencia. Tras un viaje a tumbos indios en Ohio, precisa esta idea de escala, que asocia al tiempo: */.../ ¿qué diferencia hay entre que la forma esté sobre una mesa, un pedestal, o se alce inmensa en medio del desierto? Aquí está la naturaleza patente del acto artístico, su total sencillez. No hay temas: nada que pueda exhibirse en un museo ni siquiera fotografiarse; es una obra de arte que ni siquiera puede verse, así que es algo que debe experimentarse en el lugar: el sentimiento de que aquí está el espacio; que estos simples y bajos muros de barro conforman el espacio; que el espacio de fuera, el dramático paisaje que da a un puente de 30 metros de alto, el declive del terreno, los barrancos, los ríos, las tierras de labranza y las distantes colinas son tarjetas postales, y de algún modo es como si uno estuviera mirando afuera desde dentro de un cuadro [el subrayado es nuestro] y no fuera contemplando una naturaleza determinada. Súbitamente uno se da cuenta de que la sensación no es de espacio o de un objeto en el espacio. No tiene nada que ver con el espacio y sus manipulaciones. Es la sensación del tiempo; y el resto de los sentimientos se desvanecen como el paisaje exterior. /.../ El amor por el espacio está ahí, y la pintura funciona en el espacio como cualquier otra cosa porque es un hecho común: puede compartirse. Sólo el tiempo se siente en privado. El espacio es una propiedad común. Sólo el tiempo es personal, una experiencia íntima. Eso es lo que lo hace tan personal, tan importante. Cada persona debe sentirlo por sí misma. /.../ Insisto en mi experiencia de mis sensaciones del tiempo, no el sentido del tiempo sino la sensación física del tiempo⁵⁰⁷. El estar dentro del cuadro es estar atrapado en el flujo temporal, que es estar en la propia existencia, en la propia vida. La presencia surge de esta sensación, abrumadora, y por lo tanto sublime: *Mirando al lugar sientes, Aquí estoy, aquí... y más allá [de los límites del lugar] hay caos, naturaleza, ríos, paisajes... Pero aquí tienes la sensación de tu propia presencia... Me concentré en la idea de hacer al espectador presente: la idea de que “el Hombre está presente”⁵⁰⁸. La presencia como sublimidad nos hace pensar en las tradiciones místicas, en el momento de disolución del espacio y el**

⁵⁰⁵ Rosenblum, R., *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, op. cit., p. 238.

⁵⁰⁶ Hess, Barbara, *Expresionismo abstracto*. Colonia, Taschen, 2006, p. 40.

⁵⁰⁷ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., pp. 218-219.

⁵⁰⁸ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 218.

tiempo, y en la fusión con la Unidad, aunque el planteo de Newman no parte de la supresión del tiempo sino de su máxima vivencia, del hombre que se hace tiempo aquí y ahora, que logra corresponder con el todo. La trascendencia se produce en el propio fluir de la vida. Tampoco hay una suspensión del tiempo, sino su concentración en ese momento íntimo y personal, intransferible. Ni disolución ni suspensión, presencia.

A finales de los '50, Newman comienza a trabajar en una serie nueva tras haber sufrido un infarto. Con el cuarto cuadro de la serie recibe una inspiración relacionada con el grito de Cristo en la Cruz, *Eli, Eli, lema sabachtani! (Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?)*⁵⁰⁹. En ese momento decide trabajar el motivo del grito y lleva a cabo el proyecto *Estaciones de la Cruz*, al que coloca *Lema sabachtani* como subtítulo (imágenes 103 y 104). Cada cuadro representa una de las estaciones del Calvario, pero a la vez es una variación del grito *Lema Sabachtani*. Para lograr el efecto de intensidad, decide utilizar lienzo crudo, descartando los otros colores de la paleta, y también opta por una escala humana: *Quería una escala humana para el grito humano*⁵¹⁰. El grito del Cristo crucificado es el de todo hombre frente a la pregunta original, aquella que no tiene respuesta, *el grito de un hombre, de cualquier hombre que es incapaz de comprender lo que le están haciendo*⁵¹¹. Y se sigue preguntando: *¿Lema? Con qué intención –es la pregunta incontestable del sufrimiento humano. ¿Puede expresarse la Pasión a través de una serie de anécdotas, de 14 ilustraciones sentimentales? ¿No hablan las Estaciones de un acontecimiento? Los primeros peregrinos recorrieron la Vía Dolorosa para identificarse con el momento original, no para reducirlo a una leyenda piadosa; ni siquiera para venerar la historia de un hombre y su agonía, sino para levantar testimonio de la agonía de todo hombre: la agonía que es única, constante, implacable –mundo sin fin.*

*Los que nacen morirán.
Contra tu voluntad eres formado.
Contra tu voluntad naces.
Contra tu voluntad vives.
Contra tu voluntad mueres*⁵¹².

En la estela de *Vir heroicis sublimis*, Newman intenta expresar la presencia, esta vez del grito y de lo que supone: *Quería mantener la emoción, no gastarla en éxtasis pintorescos. El grito, el grito incontestable, es un mundo sin fin. Pero una pintura tiene que contenerlo, ese mundo sin fin, dentro de sus límites*⁵¹³. Desafío enorme en este caso porque ese grito es tanto una presencia como una ausencia. Es el dolor inmenso frente a la ausencia de Dios. Es el momento que divide la historia humana por la mitad porque culmina la redención, de acuerdo a la teología cristiana. Es Dios que se mantiene en silencio frente a su propio hijo crucificado. Es quizás uno de los momentos de mayor intensidad dramática de las Escrituras, sino el máximo – para la perspectiva cristiana, claro. La soledad del Cristo que grita es absoluta, ni siquiera tiene el consuelo de Dios. Hasta este momento, en su tratamiento de lo sublime, Newman había representado experiencias sobrecogedoras, aquí es el sufrimiento abrumador, y el

⁵⁰⁹ Transcribo el relato del “Evangelio según san Mateo”, *Sagrada Biblia*, op. cit., p. 1102: *Desde la hora de sexta se extendieron las tinieblas sobre la tierra hasta la hora de nona. Hacia la hora de nona exclamó Jesús con voz fuerte diciendo: Eli, Eli, lema sabachtani! Que quiere decir Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado? Algunos de los que allí estaban, oyéndolo, decían: A Elías llama éste. Luego, corriendo, uno de ellos tomó una esponja, la empapó de vinagre, la fijó en una caña y la dio a beber. Otros decían: Deja: veamos si viene Elías a salvarle. Jesús, dando de nuevo un fuerte grito, expiró.*

⁵¹⁰ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 235.

⁵¹¹ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 232.

⁵¹² Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 233. Aquí Newman enlaza su propia representación de la Pasión con la tradición judía, citando sentencias del *Pirkei Abot*, del *Talmud*.

⁵¹³ Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 233.

inmenso terror de la soledad en ese sufrimiento. Esa dialéctica entre presencia de lo humano y ausencia de lo divino conduce a una experiencia de lo numinoso negativo. En cualquier caso, ha logrado trascender su propia experiencia límite durante el infarto, y luego durante la elaboración de la serie, y hacerla universal, ha entrado en el misterio⁵¹⁴.

5-3- Los paisajes posthumanos

La isla de los muertos, de Arnold Böcklin (imagen 105), nos conduce a otro territorio donde impera el silencio. El barquero lleva a una figura vestida de blanco hacia una isla que parece esculpida en piedra, una especie de cementerio acuático si hemos de atenernos al título, pero que podría ser un templo, un monumento. En cualquier caso, es un territorio aislado, lejano, solitario, salvo por los dos transeúntes que se aproximan. La atmósfera del cuadro nos hace pensar en aquello que Jean Clair denomina *furor melancholicus*: *estado de estupor en el que la realidad parece de repente como extraña, en el que parece que el pensamiento no tiene ninguna influencia sobre las cosas, en que el mundo visible ha perdido todo sentido, y más exactamente en el que parece que el mundo físico, el mundo de los fenómenos, encierra un sentido indescifrable, metafísico, cuya inaccesibilidad nos deja inconsolables*⁵¹⁵. La isla de Böcklin parece pertenecer a una especie de ensueño, a un mundo donde las coordenadas espacio-temporales habituales han sido reconfiguradas radicalmente. Si suponemos que los transeúntes se desplazan por un universo onírico o fantasmagórico, que ellos mismos lo son, entonces se trata de un paisaje metafísico, prácticamente fuera de lo humano, insinuado, en tanto reino de los muertos, como post-humano. Pero la cuestión del mundo de los muertos no constituye del todo un paisaje posthumano, ya que alude al final de una vida pero no al final de la humanidad.

El paisaje posthumano es eminentemente apocalíptico, se comprende desde la desaparición del hombre, es el territorio en el cual la razón de imagina a sí misma inexistente, imposible, un residuo de tiempos fenecidos. Hay frontera, hay paisaje, pero no hay razón. Aquí encontramos la gran pregunta de cómo podría sobrevivir el mundo sin el hombre. Posiblemente de la misma manera que lo hizo antes de su aparición. En los tiempos de fe, la idea de un final de lo humano tenía que ver con el final de los tiempos, con la culminación de la historia y el advenimiento del juicio final. En la modernidad, la idea del final de lo humano va asociada generalmente al terror que el propio hombre desencadena, a una catástrofe de tal magnitud que haga imposible la subsistencia de la vida. En el paisaje posthumano se terminan reflejando los grandes temores epocales: la guerra nuclear, la catástrofe ecológica, la epidemia definitiva, el choque de planetas o estrellas, los cataclismos naturales. El fundamentado pesimismo del siglo XX convierte a los paisajes posthumanos en un escenario privilegiado, reflejando aquello que Emil Cioran celebraba: *Una loca voluptuosidad de una ironía infinita se apodera de mí cuando imagino mis cenizas desperdigadas por todo el planeta, frenéticamente agitadas por el viento, diseminándose en el espacio como un eterno reproche contra este mundo*⁵¹⁶. O más intensamente aún: *¡Ojalá las aguas se desencadenasen y las montañas se pusieran a moverse, los árboles a exhibir sus raíces como un odioso y eterno reproche, los pájaros a graznar*

⁵¹⁴ En parte lo dijo en una entrevista a *Newsweek*: *Intenté hacer del título una metáfora que describiera mis sentimientos cuando realicé las pinturas. No es algo literal, sino una indicación. En mi obra, cada estación era una etapa significativa de mi propia vida. Es una expresión de cómo trabajaba. Era un peregrino cuando pintaba.* Newman, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, op. cit., p. 232.

⁵¹⁵ Clair, J., *Malinconia*. Madrid, Visor, 1999, p. 87.

⁵¹⁶ Cioran, E., *En las cimas de la desesperación*. Barcelona, Tusquets, 1996, p. 36.

como los cuervos, los animales espantados a deambular hasta el agotamiento...! Que todos los ideales sean declarados nulos; las creencias, bagatelas; el arte, una mentira, y la filosofía, pura chirigota. Que todo sea erupción y desmoronamiento. Que vastos trozos de suelo vuelen y, cayendo, sean destrozados; que las plantas compongan en el firmamento arabescos insólitos, hagan contorsiones grotescas, figuras mutiladas y aterradoras. Ojalá torbellinos de llamas se eleven con un ímpetu salvaje e invadan el mundo entero para que el menor ser vivo sepa que el final está cerca. Ojalá toda forma se vuelva informe y el caos devore en un vértigo universal todo lo que en este mundo posee estructura y consistencia. Que todo sea estrépito demente, estertor colosal, terror y explosión, seguidos de un silencio eterno y de un olvido definitivo. Ojalá en esos momentos últimos los hombres vivan a tal temperatura que toda la nostalgia, las aspiraciones, el amor, el odio y la desesperación que la humanidad ha sentido desde siempre estalle en ellos gracias a una explosión devastadora. En semejante conmoción, en la que ya nadie encontraría un sentido a la mediocridad del deber, en la que la existencia se desintegraría bajo la presión de sus contradicciones internas, ¿qué quedaría, salvo el triunfo de la Nada y la apoteosis del no-ser?⁵¹⁷

T. S. Eliot, logra, en *La tierra baldía*, transmitir ese sentimiento de agonía mortífera que subyace en la idea de un paisaje sin humanidad:

*El pabellón del río está roto; los últimos dedos de las hojas
se aferran y bunden en la mojada orilla. El viento
cruza la tierra parda, sin ser oído. Las ninfas se han marchado.
Dulce Támesis, corre suavemente, hasta que acabe mi canto.
El río no lleva botellas vacías, papeles de bocadillos,
pañuelos de seda, cajas de cartón, colillas
ni otros testimonios de noche de verano. Las ninfas se han marchado.
Y sus amigos, los ociosos herederos de consejeros de la City;
Se han marchado, sin dejar señas⁵¹⁸.*

*Después del rojo de antorchas en caras sudorosas
Después del silencio escarchado en los jardines
después de la agonía en pétreos lugares
el gritar y el clamar
cárcel y palacio y retumbar
del trueno de primavera tras montañas lejanas
Aquél que vivía está ahora muerto
nosotros que vivíamos estamos ahora muriendo
con un poco de paciencia⁵¹⁹.*

De igual modo que Georg Trakl insinúa, en *Salmo- Primera versión*, un universo que es ausencia y ruina y vacío:

*/.../
Hay una nube que se deshace. En el cenador se ha aborcado el jardinero.
En el invernadero se disfundinan colores pardos y azules. Es el ocaso hacia donde
vamos.*

*Donde yacían los muertos de ayer lloran ángeles con quebradas alas blancas.
Bajo robles se extravían duendes con frentes ardientes.
En la turbera callan vegetaciones pretéritas.
Hay un viento susurrante –Dios que abandona tristes moradas.
Las iglesias han muerto, gusanos se anidan en los nichos.
El verano ha abrasado la mies. Los pastores han partido.
Por dondequiera que se va se roza una vida anterior.*

⁵¹⁷ Cioran, E., *En las cimas de la desesperación*, op. cit. p. 41.

⁵¹⁸ Eliot, T.S., *Asesinato en la Catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía*. Madrid, Alianza, 1985, p. 137.

⁵¹⁹ Eliot, T.S., *Asesinato en la Catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía*, op. cit., p. 145.

*Los molinos y los árboles giran vacíos en el cielo de la tarde.
El la ciudad destruida levanta la noche tiendas negras.*

*¡Qué vano es todo!*⁵²⁰

El paisaje posthumano corresponde a lo sublime en tanto implica una confrontación con la propia aniquilación, con la nada, con esa frontera que es nada más que frontera. En esa imagen coexisten ese *furor melancholicus* del que hablaba Clair, el nihilismo de Cioran, la sensación de agonía de Eliot, y el vacío de Trakl. La representación del paisaje posthumano moviliza todo esto. En tanto paisaje “metafísico” va mucho más allá de una proyección del inconsciente, de lo meramente pulsional, encierra una concepción trágica o agónica del mundo. Si la modernidad había planteado, en sus vertientes más radicales, la posibilidad de un universo sin Dios, estos paisajes llevan la radicalidad hasta la supresión de lo humano, anuncian lo postmoderno, el fracaso de la utopía de la razón moderna. El paisaje posthumano corresponde, como señala Argullol⁵²¹, a una profundización de la escisión, del sentimiento de extrañamiento. El hombre no se siente ya en ruptura con el mundo sino expulsado, y en la perspectiva de una realidad sin Dios, esa expulsión significa el vacío absoluto, la negación de sí hasta la indiferencia del resto de la realidad por su existencia. El hombre que se encubre en el paisaje posthumano se siente aplastado por una realidad a la que renuncia a controlar y a la que no puede pertenecer, y que siente que está renunciando a él como a un objeto obsoleto, innecesario. Es el hombre que ha devenido estadística, objeto de movilización, de experimentación, de exterminio. Por eso anida una voluntad de pervivencia en esa nostalgia de lo humano que sobrevuela en estos paisajes, voluntad que se expresa en esa presencia de la ausencia, de lo ausente, del ausente.

Los escenarios de Giorgio de Chirico, al margen de las ínfimas figuras humanas que a veces los atraviesan, ya anuncian un paisaje desolado, posthumano. *Las musas inquietantes* (imagen 106) nos instalan en el vacío, pero un vacío pleno de sentido, el del declive de Occidente. Los elementos del cuadro son significativos: la fábrica en el ángulo superior izquierdo, luego el palacio de los Este de Ferrara, la estatua de Apolo en el ángulo derecho, y las dos “musas”, mezcla de escultura antigua, maniquí y muñeco. El pintor nos lleva al mito del origen del arte, el de Apolo y las musas, pero nos ofrece la desintegración del mito. Queda Apolo pero las musas están descabezadas o sus cabezas son engendros artificiales, no están vivas, ni siquiera responden al ideal de belleza clásica, como si la fábrica del fondo hubiera producido una mutación irreversible. La deriva de la civilización occidental y el hombre sustituido por esos seres híbridos, mecánicos, estáticos, un collage de objetos.

Si pensamos que el *Manifiesto Futurista* de Filippo Marinetti había sido publicado pocos años antes, el *furor melancholicus* de de Chirico es sintomático de una reacción hacia lo “metafísico” frente a la exaltación de la velocidad y la violencia. *El viaje angustiado* (imagen 107), con el tren agitando su humo al fondo, alude a la experiencia del viaje, pero también a la modernidad y al laberinto que la rodea. Clair considera que el realismo metafísico que encarna de Chirico es el verdadero realismo moderno, que *lejos de confirmar el sentido de la realidad, se plantea a la inversa, la necesidad de significar el desposeimiento del control de dicho sentido*⁵²². La oscuridad refuerza la de por sí el carácter tortuoso del laberinto, aumenta el efecto de opacidad de la realidad, de ese sentido que se escapa mientras el tren parece estar a punto de estrellarse contra el muro, como si se presintiera que la tecnología llevará dos años

⁵²⁰ Trakl, G., *Obras completas*. Madrid, Editorial Trotta, 2000, pp. 256-257.

⁵²¹ Argullol, R., *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, op. cit., “Epílogo”.

⁵²² Clair, J., *Malinconia*, op. cit., p. 94.

después a la catástrofe militar. También este cuadro mantiene la tensión entre elementos antiguos y modernos –otra marca de de Chirico- una tensión no resuelta en síntesis sino en superposición o confrontación. El pintor angustiado funciona como profeta de ese choque, y la propia pintura es la revelación que intenta producirse en el silencio. De nuevo Clair: *Pintar ha dejado de ser la marca de un poder sobre el mundo para convertirse en la constatación de una desposesión*⁵²³.

El silencio domina prácticamente todas las pinturas “metafísicas”, como corresponde a un universo donde el hombre se halla extrañado, excluido, suspendido, ignorado. Es el silencio de la tensa expectativa, de la amenaza soterrada, pero también la señal que nos retrotrae a los tiempos primigenios, cuando el hombre aún no existía. De Chirico escribe en los años '30: *Antes de que el hombre apareciera sobre la tierra, el dios Silencio reinaba por todas partes, invisible y presente. Cosas negras y flácidas, especie de peces-roca, emergían lentamente como submarinos de maniobras, para arrastrarse después, penosamente, sobre la arena [...]. Vastas épocas de silencio sobre la tierra, en las que ¡todo echaba humo! Columnas de vapor ascendían de hirvientes estanques, por entre las trágicas rocas y en medio de bosques y selvas. La Naturaleza, la Naturaleza sin ruido [...]. De vez en cuando, salía del agua un animal monstruoso, especie de islote con cuello de cisne y cabeza de loro, para luego adentrarse en el interior de las tierras [...]. Las playas estaban llenas de extrañas conchas: estrellas, brocas, espirales quebradas; había algunas que se movían un poco, que se desplazaban a sobresaltos, para caer después como agotadas por el esfuerzo, y permanecer de nuevo inmóviles*⁵²⁴. Ese silencio que presagia el Apocalipsis puede significar la vuelta al comienzo de los tiempos, al vapor, al mar, a los animales monstruosos. De ser así, el hombre con sus esculturas antiguas, sus palacios renacentistas, sus fábricas y sus trenes, no es más que un hecho excepcional, un paréntesis en el eterno e intemporal fluir de la vida. El paisaje posthumano sería el preludeo del paisaje prehumano, una paradoja más del terror de la historia. Mientras tanto, en *La torre roja* (imagen 108), impera el silencio.

Max Ernst pinta *La ciudad entera* (imagen 109) cuando la guerra ideológica ya sacude Europa, en 1935. Aquí la ciudad, que encarna la civilización, se halla sometida a las fuerzas amenazantes de la naturaleza. Ulrich Bischoff la describe así: *Bajo un enorme y despiadado sol se reconocen las ruinas de una poderosa fortaleza: la escena despierta asociaciones con la Acrópolis, con castillos situados sobre colinas a cuyos pies se extienden ciudades. La ciudad de piedra, la ciudad concebida como fortaleza, que parece estar sostenida por diferentes subestructuras, se abrasa bajo el espantoso calor del sol –¿o acaso se enfría ya tras haber sido consumida por el calor? Ni un alma asoma de entre las piedras. Enormes plantas trepadoras se encaraman fuera de control para enredarse en la obra construida por el hombre. La exuberante vegetación del primer plano avanza incesante hacia la ciudad fortaleza. Un día quedarán sólo ruinas de piedras que en otro tiempo dieron testimonio de la labor civilizadora del hombre*⁵²⁵. Podríamos pensar en las imágenes de ruinas cubiertas por la vegetación de Piranesi o de Friedrich, pero Ernst coloca la naturaleza en primer plano, situando la amenaza o la devoradora casi envolviendo la fortaleza. El sol completa el asedio. Una vez que la vegetación logre cubrir por completo la fortaleza, el paisaje dejará de ser posthumano, ya que cualquier vestigio del hombre habrá quedado anulado.

⁵²³ Clair, J., *Malinconia*, op. cit., p. 124.

⁵²⁴ Chirico, G. de, “Sur le silence”. En *Poesie*. <http://www.fondazionechirico.org/scritti/consultazioni/poesie/>. [Consultado el 20/07/2015] [Traducción de Lydia Vázquez. En: Clair, J., *Malinconia*, pp. 126-127].

⁵²⁵ Bischoff, U., *Ernst*. Colonia, Taschen, 2003, p. 54.

En *Europa tras la lluvia II* (imagen 110), pintada tras su liberación de los campos de detención franceses y durante su fuga hacia Nueva York, el escenario es absolutamente apocalíptico. No hay siquiera vegetación, la naturaleza también ha sucumbido a la catástrofe. Las figuras humanas están calcificadas o petrificadas. Todo parece híbrido, mezcla de piedra con humano o con vegetal, pero nada vivo. El decorado infernal transmuta hacia lo informe. Cualquier forma reconocible termina siendo inquietante. ¿Qué es lo que ha ocurrido? ¿Hacia dónde muta este panorama? ¿Esta mutando o la petrificación aparente es señal de que es puro resto insalvable? ¿Esto es el resultado de un bombardeo? ¿Fue una erupción volcánica? ¿Qué tipo de cataclismo? ¿Es la vida que se ha ausentado radicalmente y de manera inmediata? Las preguntas ni siquiera podrían responderse, no es territorio de metafísica sino de horror. El final de los tiempos ha llegado. Ni siquiera quedan recuerdos porque no existe nadie que pueda recordar. Vuelve sobre este paisaje en *El ojo del silencio* (imagen 111), pero aquí el moho insinúa algún tipo de vida, como si el universo comenzara a revivir después de la catástrofe. Pero no hay señales de vida humana. La esfinge del ángulo inferior derecho mantiene la tensión del enigma. Es un monstruo, el único habitante posible de ese paisaje monstruoso.

Si Ernst parece haber llevado a cabo la empresa de representar el paisaje de la catástrofe que amenazaba en de Chirico, Yves Tanguy hace lo propio con el mundo del dios Silencio. *Pintura grande representando un paisaje* (imagen 112) nos coloca en un universo biomórfico indefinible. No es propiamente un paisaje posthumano, ya que no hay indicios de que hubiera o estuviera a punto de haber humanidad, podríamos pensarlo como parahumano. La ausencia de referencias humanas podría verse como el ilimitado vuelo de la imaginación que se independiza del punto de referencia de toda estética, o simplemente como la celebración de una naturaleza, de una realidad preñada de formas, y que se despliega sin pretender llegar a definirse en ningún momento. André Breton comenta: *Hasta Tanguy, el objeto /.../ permanecía en último análisis distinto y prisionero de su identidad. Con él entramos por primera vez en un mundo de latencia total. “En todo caso, nada de apariencias actuales”, había prometido Rimbaud. El elixir de vida tiende a decantarse aquí de todo aquello que se torna problemático por causa de nuestra existencia individual pasajera, el mar se retira dejando al descubierto /.../ formaciones de un carácter absolutamente novedoso, sin ningún equivalente en la naturaleza y que, bien vale decirlo, no ha dado lugar hasta hoy a ninguna interpretación válida*⁵²⁶. Al calificarlo de “paisaje interior” lo ubica en la línea interpretativa oficial del surrealismo. El paisaje post o parahumano pasa a ser situado en el interior del hombre, reflejando sus pulsiones, sus tensiones, su inconsciente, por lo que sale de la esfera de lo sublime para entrar en la de lo siniestro.

El recorrido del paisaje posthumano, sin embargo, no ha hecho sino comenzar. Avanzado el siglo XX, se vincula a la idea de lo posthumano que no se refiere sólo al paisaje sino a una reconfiguración de la propia corporalidad humana. Orlan, Stelarc, o la teoría del cyborg plantearán lo posthumano como una “otra humanidad”, una humanidad ampliada por la tecnología, y que puede salir de los límites naturales que han existido siempre. En ese sentido, la razón fronteriza descubre una nueva frontera y se apresta a colonizarla también. El *Homenaje a Böcklin*, de HR Giger ARh+ (imagen 113) reinterpreta el cuadro de Böcklin en la línea de lo biomecánico. Lo posthumano en este cuadro está impregnado del terror de una hibridez entre lo biológico y lo mecánico, una hibridez que puede atribuirse a la ciencia ficción pero también a una posibilidad, en caso de que la experimentación científica y técnica -y el biopoder que la sostiene- decidieran trascender los límites naturales de una manera definitiva. La pintura de HR Giger convierte a todo el universo de Böcklin -y de la

⁵²⁶ Breton, A., *Le surréalisme et la peinture*. París, Gallimard, 2006, pp. 233-234. [La traducción es mía]

pintura figurativa de lo humano- en una verdadera isla de los muertos, la de la humanidad, que no podría reconocerse en su elucubración futurista. En esta obra no sólo nos encontramos con un paisaje posthumano sino también con el terror que produce la biotecnología y cualquier otra forma de tecnología que se invista de omnipotencia. El *Homenaje a Böcklin* nos insinúa lo sublime tecnológico.

6-Hiroshima y lo sublime tecnológico

6-1-La irrupción de lo sublime tecnológico en la Primera guerra mundial

El joven Ernst Jünger acababa de llegar a los campos de Champaña. Era el primer desayuno en el frente: *Estábamos sentados desayunando en el edificio de la escuela, que era el alojamiento que nos habían asignado. De pronto retumbaron sordamente cerca de allí, como truenos, varios golpes seguidos; a la vez salían corriendo de todas las casas soldados que se precipitaban hacia la entrada de la aldea. Sin saber bien por qué, seguimos su ejemplo. De nuevo resonó por encima de nosotros un aleteo, un crujido peculiar, que nunca antes habíamos oído y que quedó ahogado por el estruendo de una explosión. Con asombro veía que a mi alrededor la gente se agachaba mientras corría, cual si un peligro terrible la amenazase. Todo aquello me parecía un poco ridículo; era como si estuviera viendo a unas personas hacer cosas que yo no comprendía bien*⁵²⁷. Pero la sensación de extrañeza desaparece en beneficio de la certeza de la guerra ante el espectáculo de un cuerpo mutilado por el bombardeo pidiendo socorro: *¿Qué era lo que estaba sucediendo? La Guerra había enseñado sus garras y se había quitado la máscara amable. Qué enigmático, qué impersonal resultaba todo aquello. Casi no pensaba uno en el enemigo, en aquel ser envuelto en el misterio, lleno de perfidia, que quedaba por algún lugar allá atrás. Era tan fuerte la impresión producida por aquel acontecimiento —un acontecimiento que quedaba enteramente fuera del campo de la experiencia— que resultaba difícil entender lo que estaba pasando. Era como la aparición de un fantasma en pleno mediodía luminoso*⁵²⁸. Ese fantasma no es otra cosa que la Muerte, hecha cotidiana toda la guerra: *Ese sobresalto que cualquier ruido súbito e inesperado provocaba en nosotros fue, por lo demás, algo que nos acompañó durante toda la guerra. Ya fuese que pasara con estrépito un tren junto a nosotros, o que cayese al suelo un libro, o que un grito resonara en la noche —siempre se detenía un instante el corazón, oprimido por el sentimiento de un peligro grande y desconocido. Era un indicio de que durante cuatro años estuvimos en la zona de sombra proyectada por la Muerte*⁵²⁹.

El gas, el bombardeo químico: *Allí vi cómo una gigantesca nube de gas, formada de espesos vapores blancuzcos, estaba suspendida encima de Monchy y cómo, impulsada por un viento suave, iba rodando hacia la cota 124, situada en una hondonada*⁵³⁰. El espectáculo del fuego nocturno sobre las trincheras: *Entre las nueve y las diez de la noche el fuego alcanzó una virulencia demencial. La tierra temblaba, el cielo parecía una inmensa caldera en ebullición. Alrededor de Combles, y dentro de Combles mismo, tronaban centenares de baterías de grueso calibre; por encima de nosotros se cruzaban, aullando y bufando, innumerables granadas. Todo estaba envuelto en un humo espeso, que las bengalas de colores iluminaban con un resplandor siniestro. Sentíamos en los oídos y en la cabeza violentos dolores; por ello, la única forma de entendernos consistía en aullar palabras, que se quedaban cortadas. La capacidad de pensar lógicamente y el sentimiento de la gravedad parecían anulados. Se tenía la sensación de algo ineluctable, de algo incondicionalmente necesario, como si nos enfrentásemos a una erupción de las fuerzas elementales. Un suboficial de la tercera sección sufrió un ataque de locura*⁵³¹. La explosión de una granada en plena trinchera, entre Jünger y sus hombres: *Aquella luz iluminaba la densa humareda generada por el proyectil, dentro de la cual rotaba una masa de cuerpos negros, e iluminaba también las sombras de los supervivientes, que se desbandaban por todos los lados. Al mismo tiempo resonó un griterío múltiple,*

⁵²⁷ Jünger, E., *Tempestades de acero*. Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 6-7.

⁵²⁸ Jünger, E., *Tempestades de acero*, op. cit. p. 7.

⁵²⁹ Jünger, E., *Tempestades de acero*, op. cit., p. 8.

⁵³⁰ Jünger, E., *Tempestades de acero*, op. cit., p. 83.

⁵³¹ Jünger, E., *Tempestades de acero*, op. cit., pp. 100-101.

espantoso, un griterío de dolor y de peticiones de auxilio. El movimiento rotatorio de la oscura masa en las honduras de aquella olla humeante y ardiente abrió por un segundo, como una visión onírica del infierno, el abismo más profundo del Espanto⁵³². En marzo de 1918, cuando lleva tres años y medio en la guerra, en una ofensiva cerca de Lécluse, avista su primer enemigo cara a cara: contundente: *Aquella fue la primera vez en la guerra que vi chocar masas humanas contra masas humanas*⁵³³.

“*Dulce et decorum est*”, de Wilfred Owen, también describe el impacto de los bombardeos químicos:

*Como viejos mendigos ocultos bajo sacos,
tropezando, tosiendo como ancianos, cruzamos por el lodo
hasta que al fin volvimos la espalda a las bengalas
y, agotados, marchamos hacia un lugar remoto.
Caminamos sonámbulos. Algunos, sin sus botas,
seguían adelante empapados en sangre,
ciegos y cojos, sordos incluso a los zumbidos
de los obuses que caían tras nosotros.*

“¡Gas! ¡Gas! ¡Rápido todos!”. Tanteando torpemente
nos pusimos las máscaras a tiempo.
Pero hubo uno que gritaba todavía
y se agitaba como un hombre en llamas.
A través del visor y de la niebla verde,
como hundido en el mar, vi que se ahogaba.

*Aún veo en mis sueños, impotente,
cómo me pide auxilio presa de su agonía*⁵³⁴.

Y en *El espectáculo* el paisaje de la aniquilación:

*Desde una vaga altura, con la Muerte mi alma
miraba ya olvidada de cómo había vuelto
y vio una tierra triste, famélica y hambrienta
salpicada de cráteres sobre la luna triste,
llena de sarro, costras y viruelas.*

*A través de su barba de crueles alambradas
reptaban las orugas lentamente.
Se acumulaban cual terrones en la zanja,
donde se retorcían, muertas y marchitas.*

*A su lado, caminos estrechos, desbrozados
entre verrugas semejantes a colinas.*

*De la última penumbra salían estos seres
y dejaban el alba hundiéndose en sus hoyos*⁵³⁵.

Contemplemos ahora *Cráter de granada con balas luminosas* (imagen 114) o *Crepúsculo* (*Ypern*) (imagen 115), ambas de Otto Dix, que también luchó en la guerra de trincheras. *Cráter de granada con balas luminosas* está compuesto en dos grandes partes, la superior, con la

⁵³² Jünger, E., *Tempestades de acero*, op. cit., p. 238.

⁵³³ Jünger, E., *Tempestades de acero*, op. cit., p. 250.

⁵³⁴ Owen, W., *Poemas de guerra*. Barcelona, Acantilado, 2011, p. 49.

⁵³⁵ Owen, W., *Poemas de guerra*, op. cit., p. 27.

explosión de las balas que asemeja un sol resplandeciente, y la inferior con el cráter, la tierra perforada, donde los hombres se hallan de pie o encorvados, impactados, aturcidos por la explosión. Si nos quedásemos con la parte superior, podría ser un cuadro de paisajes, un escenario iluminado por el sol. Con la inferior ese sol alumbra el fluir de las pinceladas como ríos que se dirigen al centro del cráter, como si fuera el punto que absorbe todo, un agujero negro de la destrucción. En *Crepúsculo (Ypern)* la inmensa bola roja anaranjada superior, que puede ser el sol o la luz de la explosión, funciona como un inmenso círculo que arrastra toda la realidad a su alrededor, es una bola de fuego que está destrozando y atrayendo a la vez. En torno al sol, la descomposición de las figuras, el caos, la espera o el pánico de los hombres que se vislumbran en la parte inferior. En los dos cuadros, la técnica del pintor refuerza el tema, como nos dice Eva Karcher: *La brutalidad de las explosiones de las granadas y bombas, los ataques nocturnos, los asaltos, se manifiestan directamente en la técnica del dibujo, con rayas, líneas y contornos quebrados. Las figuras humanas implicadas en la lucha están incluidas en entramados de líneas geométricas, que forman parte de la naturaleza detonante, desgarrada. Los refugios escondidos en la tierra, los túneles y las zanjas de atrincheramiento aparecen en su mayoría en la oscuridad nocturna y subterránea. Mediante superficies, difusas o sombreadas, de tiza, tinta o carboncillo, en distintos tonos de oscuridad, la estructura de los objetos obtiene su particular carácter. Escombros, ruinas, bolas luminosas que estallan, explosiones de granadas, así como la existencia en la oscuridad subterránea: espectáculo de desmembración, de rotura, un proceso determinado por una extrema y caótica velocidad. Dix lo tradujo en una técnica análoga de desmembración y dinamización de líneas*⁵³⁶.

La guerra de trincheras que nos muestra Dix, al igual que Jünger u Owen, no es la guerra romántica de la lucha cuerpo a cuerpo, ni siquiera la guerra protoindustrial de fines del XIX, donde la tecnología refuerza esa lucha de hombres, es una guerra abstracta, impersonal, donde la artillería es más importante que la infantería, donde la capacidad de destrucción de las armas es central, más aún que la capacidad de combate de las tropas. Es una guerra donde el heroísmo consiste en resistir los elementos desencadenados más que en vencer. Es una guerra puramente industrial, donde la capacidad de producir armamentos, especialmente de destrucción, es definitoria. Eva Karcher remarca que *una cierta abstracción de los dibujos y guaches se explica a partir de la peculiaridad de esta noción, que documenta la guerra como experiencia de permanente disolución de la unidad orgánica y corporal. Dix nos legó una anatomía de la guerra como una cadena de actos destructivos, que pueden ser percibidos, en el marco de cada proceso dinámico, solamente de forma abstracta, ya que no son abarcables en su primitiva totalidad*⁵³⁷.

Trinchera (imagen 116) nos permite acceder a ese espectáculo de desintegración de lo corporal y lo orgánico. El cuadro representa un flujo de energías atrapadas en el caos y en el espanto: las manos crispadas, las bocas gimiendo, las torsiones, los miembros que parecen no pertenecer a sus cuerpos, los chorros de sangre. Dix nos ofrece un primer plano del impacto de los soles resplandecientes de los cuadros anteriores. En la confusión de formas y colores se hace evidente que la gran protagonista del cuadro es la destrucción. Entre 1920 y 1923 trabaja en una variante de este tema, *La trinchera* (imagen 117), que refleja su desplazamiento desde el expresionismo de las aguadas hasta la llamada Nueva Objetividad. Precisamente, el exceso de realismo del cuadro provocará un escándalo, tal cual lo ponen de manifiesto estas palabras de Julius Meier-Graefe: *Esta trinchera no sólo es mala, sino que su composición es infame, con su alevosa penetración en el detalle... los sesos, la sangre, las vísceras, pueden pintarse de forma que a uno se le haga la boca agua... La segunda "Anatomía de*

⁵³⁶ Karcher, E., *Dix*. Colonia, Taschen, 2002, p. 35.

⁵³⁷ Karcher, E., *Dix*, op. cit., pp. 35-36.

Rembrandt”, con el vientre abierto, es una golosina comparada con esto. Este Dix es –perdonen la palabra- nauseabundo. Los sesos, la sangre, las vísceras, no las pinta, las borda, provocando una excitación animal⁵³⁸. En *La trinchera* no sólo intuimos, sino que vemos ese nivel de desintegración. Podemos oler las vísceras pulverizadas, tocar el todavía humeante calor de los cadáveres producidos por la explosión. Si Meier-Graefe sitúa la pintura en lo abyecto, y desde su perspectiva lo es al tratar lo nauseabundo del cadáver de la guerra, el cuadro, por el tema que representa y supone, merece considerarse dentro de lo sublime tecnológico.

Esos cadáveres, esa liquidación de la forma corporal, son la consecuencia de la tecnología bélica, no fueron producidos directamente por otro ser humano, como sería el caso de los *Desastres* de Goya, sino por una parafernalia técnica, accionada sin duda por un humano, pero que, para el combatiente de la trinchera, se convierte en una fuerza aniquiladora impersonal. Aquí tenemos otro ejemplo de cómo las figuras de lo terrible no se excluyen necesariamente, sino que suponen un cambio de perspectiva. Si pensamos estos cuadros desde el cadáver nauseabundo, estamos en lo puramente abyecto, como acabamos de decir, y, si sumamos que el cuadro formó parte de la Exposición de Arte Degenerado, organizada por los nazis en 1937, y luego fue destruido, ya hablamos de la proyección de lo abyecto al campo político-social. Si lo hacemos desde la percepción de quien ha padecido la explosión, desde el terror de su experiencia, corresponden a lo sublime -absoluto si partimos de la idea de la existencia del mal, de un mal afirmativo; o tecnológico si pensamos en una tecnología que se vuelve automática, que despliega un poder de destrucción casi infinito, mucho más allá de lo imaginado por quien accionó el mecanismo-. Y si nos dirigimos hacia quien desarrolló ese mecanismo, hacia quien lo acciona, hacia quien convierte la destrucción en arma de combate, hacia quien considera esos soldados en la trinchera como la estadística del enemigo que debe ser anulada drásticamente, entramos a la pulsión destructiva que anida en el interior del ser humano, a lo siniestro.

El tríptico *La guerra* (imagen 118) ofrece a la vez el espectáculo de la impersonalidad de la guerra tecnológica y la vivencia humana inmediata de la misma. El modelo de referencia es el retablo de Isenheim, de Grünewald. El panel central es el que representa de manera más significativa el terror del sublime tecnológico. El soldado enmascarado está visitando el escenario de un bombardeo de armas químicas. Es precisamente la tecnología la que le permite protegerse de las consecuencias destructivas de la misma tecnología. El paisaje es el de una tierra absolutamente devastada, y estamos hablando de los campos de Flandes o del Norte de Francia, inmensamente ricos. Los cadáveres todavía reflejan los estertores de la agonía. Las formas se hallan en el momento previo a su inminente desintegración si es que no ha comenzado ya en algunos casos. El soldado enmascarado parece un ser venido de otro planeta, la máscara incrustada como si debiera mutar con ella. Dix ha pintado un paisaje prácticamente posthumano donde lo único que impera es la tecnología con su despiadada capacidad de destrucción. La razón fronteriza se encuentra con un poder extraño que ella misma ha producido y que parece haberse emancipado hasta amenazar con aniquilarla para tomar su lugar.

Para los hombres que fueron al frente en la primera guerra mundial, la sorpresa no fue la muerte y la destrucción –cualquier guerra las supone- sino la forma de esa muerte y esa destrucción. Ese carácter de impersonalidad elevó el terror hasta una escala pavorosa. La experiencia de las trincheras fue numinosa, no hay duda, pero más que conducir a la vivencia del *mysterium tremendum* –que supone un Dios tras ese terror, y por lo tanto una

⁵³⁸ Karcher, E., *Dix*, op. cit., p. 44.

capacidad de apaciguamiento por el respeto de los tabúes, por el minucioso cumplimiento del ritual, o por la estricta observancia de la ley que el mismo Dios establece- condujo al nihilismo, a la sensación de sometimiento a una maquinaria técnica vacía de sentido y regida por una lógica de poder por el poder mismo. Si el nihilismo que había reclamado Nietzsche a fines del siglo XIX conduciría a una transvaloración que supondría un mayor despliegue de las potencialidades humanas, al superhombre; este nihilismo desencadenado por la técnica desemboca en el automatismo y la cosificación absoluta de lo humano, en la movilización total. El combatiente de la guerra moderna trasladado a la vida civil se convierte en el trabajador, la nueva figura epocal. Jünger considera que esto refleja la irrupción de poderes elementales en el mundo burgués: *De nuestro mundo se ha apoderado un aflujo nuevo y todavía indomeñado de fuerzas elementales*⁵³⁹. *La superficie de la tierra se encuentra recubierta de cascotes de imágenes que han sido derribadas. Estamos asistiendo al espectáculo de un hundimiento que no admite otro parangón que el de las catástrofes geológicas*⁵⁴⁰. El ser humano se pierde en este espectáculo de desintegración del humanismo clásico: *Uno puede estar cruzando durante días tal paisaje sin que en su recuerdo queden prendidos ningún personaje especial ni ningún rostro humano especial*⁵⁴¹. Jünger habla de “tipo” más que de “individuo”, y de hecho la aparición del “tipo” clausura la evolución del “individuo”. La estadística lo confirma, en tanto la cifra se convierte en el elemento central de la gestión de la vida diaria. En ese panorama, la técnica es *el modo y la manera en que la figura del trabajador moviliza el mundo*⁵⁴², y la guerra pone al descubierto el carácter de poder que habita en la técnica.

En la guerra civil española, ese carácter faústico de la técnica desborda el tradicionalmente específico terreno de la batalla y confirma la movilización total, y, por lo tanto, la guerra total. Las *Directrices secretas* del general Emilio Mola, en su recomendación de aplicar una política de terror político absoluto y liquidar toda la base social del Frente Popular, podrían considerarse herederas del Terror de la Revolución Francesa, salvo que la técnica que tienen Mola y el bando nacional -y sus alidados- a su disposición supera infinitamente las posibilidades de la guillotina. La guerra tecnológica inaugura otra etapa en España, la del terror sobre la población civil. No son sólo los hombres del frente los que viven ahora la experiencia del sublime tecnológico, sino toda la retaguardia. El bombardeo de Guernica democratiza el terror, y hace de *Guernica*, de Pablo Picasso (imagen 119), la representación más conocida universalmente del sublime tecnológico.

6-2-Los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki

Durante la segunda guerra mundial, los bombardeos sobre objetivos civiles se generalizan, pasan a ser parte de la dinámica de la guerra, especialmente en el frente occidental, donde el Reich parecía inexpugnable entre 1940 y 1944. Rotterdam, Londres, Coventry, Berlín, Mannheim, Lübeck, Hamburgo, Leipzig... En la noche del 13 al 14 de febrero del '45, casi ochocientos ochenta y dos toneladas de bombas fueron arrojadas por los aliados en el centro de Dresde, 57% rompedoras y 43% incendiarias. La joya del Elba ardió. Los testimonios del bombardeo coinciden en el fuego devorador. Así Otto Griebel: *Las llamas*

⁵³⁹ Jünger, E., *El trabajador*. Barcelona, Tusquets, 1990, op. cit., p. 61.

⁵⁴⁰ Jünger, E., *El trabajador*, op. cit., p. 79.

⁵⁴¹ Jünger, E., *El trabajador*, op. cit., p. 99.

⁵⁴² Jünger, E., *El trabajador*, op. cit., p. 148.

brotan de las fachadas de los edificios, de la Kreuschule, de la Waisenhausstrasse. Conduzco a paso de hombre, a lo largo de la ancha Ringstrasse. /.../ Al mirar hacia el exterior del bar, a través de una ventana cuyos cristales habían quedado reducidos a añicos, vi que toda la Neue Gasse estaba en llamas y que ardía con un brillo tan intenso que era como si fuese de día. Las chispas saltaban hacia todas partes y, en medio de la confusión, pasaba la gente a toda prisa, aterrorizada, y con frecuencia a medio vestir /.../ Pedazos enteros de materiales al rojo vivo caían sobre nosotros. Cuanto más nos internábamos por el laberinto de calles, más fuerte se hacía la tormenta, con todos esos restos y objetos ardientes de toda clase que volaban por encima de nuestras cabezas⁵⁴³. El general Rumpf: Los edificios a lo largo de las calles, despedazados por la lluvia de bombas y chamuscados por las llamas de las bombas incendiarias, se habían desmoronado y obstruían las rutas de salida, condenando a miles de personas a morir en el infierno⁵⁴⁴. La expansión de la tormenta de fuego es imparable: Los focos de los incendios individuales se combinan; la atmósfera recalentada tira hacia arriba como una enorme chimenea, y absorbe el aire desde el suelo para crear un huracán, que a su vez aviva los incendios más pequeños y los arrastra hacia el núcleo de éste. El efecto de la columna de aire caliente generada por esta gigantesca hoguera sobre una ciudad que arde, lo tienen que haber sentido quienes se hallaban a bordo de los aviones, a unos cuatro mil metros sobre el nivel del mar⁵⁴⁵. Günter Jäckel, que parece describir uno de los cuadros de Dix: Seguí internándome un poco más en el campo, y después, simplemente, me recosté. Sí, así fue... desde ese punto, podía verse un excelente panorama... No lo puedo describir; las luces de marcación... rojas, azules, amarillas o verdes. Y a nuestros pies, la ciudad consumiéndose en llamas... Allí abajo, la ciudad; era como una pesadilla⁵⁴⁶. Hasta aquí, todos testigos presentes en la ciudad.

Miles Tripp, que iba en uno de los bombardeos, puede presenciar el espectáculo desde los cielos: A diez kilómetros del objetivo, se veían claramente otros aviones Lancaster; sus siluetas negras contrastaban con el resplandor rosado. Las calles de la ciudad eran un increíble enrejado de fuego. Era como bajar la vista hacia las líneas ardientes de un crucigrama; las calles en llamas se extendían de este a oeste, y de norte a sur, en una gigantesca saturación de llamas. Yo me sentía completamente aterrorizado por el espectáculo⁵⁴⁷. Doug Hicks, iba en otro bombardeo: Las condiciones son prácticamente como de día. El cielo está iluminado por el horrendo infierno de la tierra que ahora es el objetivo. En este entorno iluminado ve ahora aviones bombarderos por todos lados. Están a la izquierda y a la derecha, arriba y abajo, parece casi imposible que esta zona del espacio aéreo pueda alojar a tantos aparatos bombarderos. /.../ Me resulta difícil comprender cómo esta vasta flota de aviones convergerá sobre el objetivo. Tan pronto como comenzó, arrojamos la carga de bombas y giramos para dirigirnos a casa. De modo que ésta es la prueba de fuego. Lo conseguimos. Casi hemos completado nuestro primer viaje. No hay ningún alborozo entre los tripulantes, ni siquiera un leve hurra⁵⁴⁸.

Margret Freyer nos devuelve al horror en la ciudad bombardeada: De entre algunos de los escombros sobresalían brazos, cabezas, piernas y cráneos hechos añicos. Los tanques de agua, estáticos, rebasaban de seres humanos muertos, y en la parte de arriba se veían grandes retazos de mampostería. La mayoría de los cuerpos daban la impresión de haber sido inflados, y también les habían brotado grandes manchas amarillas y marrones en la piel. La ropa de esta gente, con todo, aún estaba resplandeciente...⁵⁴⁹ El príncipe Ernesto Enrique de Sajonia entona su propia elegía personal: Toda la ciudad era un mar de llamas. ¡Era el fin! La gloriosa Dresde se estaba quemando, nuestra Florencia junto al Elba,

⁵⁴³ Taylor, F., *Dresde. El bombardeo más controvertido de la segunda guerra mundial*. Madrid, Temas de Hoy, 2005, p. 304.

⁵⁴⁴ Taylor, F., *Dresde. El bombardeo más controvertido de la segunda guerra mundial*, op. cit., p. 316.

⁵⁴⁵ Taylor, F., *Dresde. El bombardeo más controvertido de la segunda guerra mundial*, op. cit., p. 316.

⁵⁴⁶ Taylor, F., *Dresde. El bombardeo más controvertido de la segunda guerra mundial*, op. cit., p. 318.

⁵⁴⁷ Taylor, F., *Dresde. El bombardeo más controvertido de la segunda guerra mundial*, op. cit., p. 325.

⁵⁴⁸ Taylor, F., *Dresde. El bombardeo más controvertido de la segunda guerra mundial*, op. cit., p. 328.

⁵⁴⁹ Taylor, F., *Dresde. El bombardeo más controvertido de la segunda guerra mundial*, op. cit., p. 343.

en la que mi familia había vivido durante casi cuatrocientos años. ¡Habían destruido el arte y la tradición y la belleza de siglos en una sola noche! Me quedé de pie como si me hubiera transformado en piedra⁵⁵⁰. Kurt Vonnegut recrea, en *Matadero Cinco*, su experiencia como prisionero de guerra en la ciudad en el momento del bombardeo: *De vez en cuando un guarda subía hasta el principio de las escaleras para observar lo que sucedía en el exterior. Después volvía a bajar y murmuraba algo a los demás guardas. Fuera caía una tormenta de fuego. Dresde se había convertido en una gran llama, una llama única que consumía todo lo combustible. No pudieron salir del refugio hasta media mañana del día siguiente. Cuando los americanos y sus guardas aparecieron, el cielo estaba negro de humo. El sol era un pequeño punto malhumorado. Dresde parecía un paraje lunar. No quedaba nada, excepto lo mineral. Las piedras estaban calientes. Todos habían muerto⁵⁵¹. Durante el transcurso de la expedición que cruzó aquella luna, nadie dijo ni una palabra. No había nada que decir. Una cosa estaba bien clara: aparentemente todos, absolutamente todos los habitantes de la ciudad, habían muerto, y cualquier objeto que se moviera no representaba otra cosa que un defecto en el paisaje. En la Luna no había hombres⁵⁵². Una habitante de la ciudad envió a su hija ausente una postal: *Nosotros tres seguimos con vida aún; la ciudad desapareció⁵⁵³*.*

Casi seis meses después, el 6 de agosto, fue arrojada la bomba atómica sobre Hiroshima. *A las 09:16:43 la bomba estalló en la posición y a la altura programada, provocando una explosión equivalente a 20.000 toneladas de TNT. A las 16 milésimas de segundo, se desplegó una gigantesca bola de fuego que primero era violácea y luego se tornó en un color blanco intenso y brillante como de un gran relámpago cegador acompañado por una temperatura de 50 millones de grados. Cuando habían pasado desde la explosión 25 milésimas de segundo la gran masa incandescente alcanzó un diámetro de 300 metros, eliminando instantáneamente a todas las personas que se hallaban en el perímetro y a todos aquellos que tuvieron la desgracia de estar debajo de donde se produjo el fatal estallido. La presión provocada por la onda expansiva de la bomba fue de varias toneladas por centímetro cuadrado, enterrando los edificios cercanos y formando una fuerza invisible de enorme compresión, calor y presión que eliminó en un suspiro a más de 60.000 personas, que quedarían deshechas sobre el pavimento vitrificado. A las 60 milésimas de segundo la masa ígnea de radiación infrarroja se extendió arrasando todo lo situado en un radio de 500-600 metros carbonizando seres vivos que estaban incluso a 2 kilómetros del hipocentro. A los 5 segundos de iniciarse todo el devastador proceso, el llamado “soplo de la explosión”, la onda expansiva comprimida, había destruido e incinerado todo cuerpo situado en un radio de 3 kilómetros. Las altas temperaturas y los vientos superiores a 800 kilómetros por hora provocaron el caos y la destrucción⁵⁵⁴. Cuando el 16 de julio de 1945 explotó la bomba de prueba en Alamogordo, Robert Oppenheimer, director del Proyecto Manhattan, había recordado un verso del Bhagavad Gita: *Si el esplendor de un millar de soles brillasen al unísono en el cielo, sería como el esplendor de la creación⁵⁵⁵*. Si algo reveló la bomba en Hiroshima fue el esplendor de la destrucción, el resplandor del horror absoluto.*

Pedro Arrupe, el futuro Prepósito General de la Compañía de Jesús, entonces era misionero en Hiroshima: *Estaba yo en mi cuarto con otro padre, a las ocho y cuarto de la mañana, cuando de repente vimos una luz potentísima, como un fogonazo de magnesio disparado ante nuestros ojos. Naturalmente extrañados, nos levantamos para ver lo que sucedía, y al ir a abrir la puerta del aposento – éste daba hacia la ciudad- oímos una explosión formidable, parecida al mugido de un terrible huracán, que se llevó por delante puertas, ventanas, costales, paredes endeblés..., que, hechos añicos, iban cayendo sobre*

⁵⁵⁰ Taylor, F., *Dresde. El bombardeo más controvertido de la segunda guerra mundial*, op. cit., p. 363.

⁵⁵¹ Vonnegut, K., *Matadero Cinco*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 157.

⁵⁵² Vonnegut, K., *Matadero Cinco*, op. cit., p. 159.

⁵⁵³ Taylor, F., *Dresde. El bombardeo más controvertido de la segunda guerra mundial*, op. cit., p. 392.

⁵⁵⁴ Franco, F. y Márquez, A., *El proyecto Manhattan y los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki*. Cartagena, Divum & Mare, 2008, p. 216.

⁵⁵⁵ Franco, F. y Márquez, A., *El proyecto Manhattan y los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki*, op. cit., p. 86.

nuestras cabezas. /.../ Como las casas eran de madera y papel, y era la hora en que todas las cocinas preparaban la primera comida del día, con ese fuego y los contactos eléctricos, a las dos horas y media de la explosión, toda la ciudad era un enorme lago de fuego. Ante los ojos espantados, un espectáculo sencillamente indescriptible, visión dantesca y macabra, imposible de seguir con la imaginación. /.../ Durante unos momentos una roja columna de llamas cayó rápidamente y estalló de nuevo. Esta vez, terriblemente, a una altura de 570 metros, sobre la ciudad. La violencia de esa segunda explosión es indescriptible. En todas direcciones fueron disparadas llamas de color azul y rojo, seguidas de un espantoso trueno y de insoportables olas de calor que cayeron sobre la ciudad arruinándolo todo: las materias combustibles se quemaron, las partes metálicas se fundieron. Al siguiente segundo, una gigantesca montaña de nubes se arremolinó en el cielo, en el centro mismo de la explosión apareció un globo de terrorífica cabeza. Además, una ola gaseosa a velocidad de 500 millas por hora barrió una distancia de seis kilómetros de radio. Por fin, a los diez minutos de la primera explosión, una especie de lluvia negra pesada cayó en el noroeste de la ciudad. /.../ Nosotros, sin podernos explicar tampoco qué había pasado allí; intentamos entrar en la ciudad pero era imposible: aquello era un mar de fuego sobre una ciudad reducida a escombros⁵⁵⁶.

Tamiki Hara, uno de los referentes de lo que se dio en llamar luego en Japón “literatura de la bomba atómica”, acababa de levantarse: *No sabría decir cuántos segundos pasaron hasta que ocurrió todo; súbitamente, una especie de ola sónica retumbó en mi cabeza y luego todo se oscureció. Grité instintivamente y me levanté cubriéndome la cara con las manos. Los objetos se estrellaban unos contra otros, como azotados por una tempestad. Todo estaba oscuro como la boca de un lobo. No tenía la menor idea de lo que estaba sucediendo. Tanteando a ciegas, deslicé la puerta que daba al engawa. Angustiado en medio del estruendo alcancé a escuchar con claridad mis propios aullidos de agonía, pero era incapaz de ver nada*⁵⁵⁷. Al salir de su casa, las primeras escenas del horror en los cuerpos de los otros: *Me fijé en una mujer de mediana edad que había junto al sendero. Estaba arrodillada, y su cuerpo carnoso estaba derrumbado junto a unos arbustos. Al mirar su rostro, completamente desprovisto de vida, sentí pavor, como si su sola visión pudiera contagiarme algo horrible. Nunca había visto una cara así. Lo que no sabía era que sería la primera de muchas*⁵⁵⁸. Tras el shock, la recuperación del instinto vital: *Ya no había más que temer. Me sentí liberado: había sobrevivido. Antes pensaba que tenía bastantes probabilidades de morir; ahora, darme cuenta de que estaba entero me devolvió en toda su dimensión el sentido y el significado de estar vivo*⁵⁵⁹. El recorrido por la ciudad bombardeada es dantesco: cuerpos mutilados, rostros desfigurados, aullidos, gritos, llantos, sollozos, destrucción por todas partes: *El carro se dirigió hacia Kokutaji. Al cruzar el puente de Sumiyoshi hacia Koi, se nos ofreció una visión panorámica de las ruinas. Bajo el sol cegador, en la plateada desolación que iluminaban sus rayos, había caminos, ríos, puentes, y también había cadáveres abotargados y enrojecidos dispersos hasta donde alcanzaba la vista. Era, sin duda, un nuevo infierno, planificado con precisión y destreza. Allí todo lo humano había sido exterminado, como si las expresiones de los rostros de los cadáveres hubieran sido sustituidas por un único molde fabricado en serie*⁵⁶⁰.

Denme agua, un poema de Hara, transmite la sensación de desintegración de los sobrevivientes, agudizada por la profunda sed:

¡Denme agua!
 ¡Denme agua!
 ¡Ab! ¡Denme agua, déjenme beber!
 ¡Prefiero morir,

⁵⁵⁶ Franco, F. y Márquez, A., *El proyecto Manhattan y los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki*, op. cit., p. 222.

⁵⁵⁷ Hara, T., *Flores de verano*. Salamanca, Impedimenta, 2011, p. 72.

⁵⁵⁸ Hara, T. *Flores de verano*, op. cit., p. 77.

⁵⁵⁹ Hara, T. *Flores de verano*, op. cit., pp. 77-78.

⁵⁶⁰ Hara, T. *Flores de verano*, op. cit., p. 90.

Morir!
¡Ab!
¡Ayudadme, ayudadme!
¡Socorro!
¡Agua,
Agua!
¡Os lo ruego!
Alguien...
¡Ab... Ab... Ab... Ab...!
¡Ab...Ab...Ab...Ab...!
El cielo se parte;
las calles desaparecen;
el río,
¡el río fluyendo!
¡Ab...Ab...Ab...Ab...!
¡Ab...Ab...Ab...Ab...!

La noche se acerca
a estos ojos reseco;
a estos labios inflamados,
escocidos y tórridos.
¡Ab! El quejido de un hombre,
Tambaleándose.
Su cara arruinada,
abrasada, ardiente;
el gemido de un ser humano,
un ser humano⁵⁶¹.

Matsushige Yoshito también estaba en Hiroshima en el momento de la explosión. Levemente recuperado del impacto, toma su cámara y sale a la calle: *Eso fue unos cuarenta minutos después de la explosión. Cerca del puente Miyuki había una cabina de policía. Muchas de las víctimas allí congregadas eran estudiantes de la Escuela de Negocios de Hiroshima y del Instituto Junior N.º 1 de Hiroshima, que habían sido movilizados para evacuar edificios y estaban fuera cuando la bomba cayó. Tenían la espalda, la cara, hombros y brazos cubiertos de ampollas del tamaño de pelotas por la exposición directa los rayos. Las ampollas empezaban a reventarse y su piel colgaba como si fuera una alfombra. Muchos de los niños incluso tenían quemaduras en las plantas de los pies. Habían perdido los zapatos y corrían descalzos a través del fuego. Cuando vi esto, creí que tenía fotografiarlo y saqué mi cámara; pero fui incapaz, la visión era demasiado patética. Aunque yo había sido víctima de la misma bomba, sólo tenía heridas leves causadas por esquirlas de cristal; mientras tanto, la gente se moría. Era una visión tan cruel que no podía apretar el disparador. Quizá estuve dudando allí parado unos veinte minutos, pero finalmente, me armé de valor para hacer una fotografía. Entonces, me retire unos cuatro o cinco metros para tomar la segunda instantánea [presumiblemente imagen 120]. Todavía hoy recuerdo cómo el visor se había empañado por mis lágrimas⁵⁶². El fotógrafo tomó ese día cinco fotos. Después no pudo seguir haciéndolo: Caminé unas tres horas, pero no pude sacar ni una sola instantánea de aquella área central. Había otros fotógrafos en la naviera del ejército y también en los periódicos, pero el hecho de que ninguno de ellos fuera capaz de hacer fotos parece evidenciar la brutalidad del bombardeo⁵⁶³. La foto de los estudiantes (imagen 121) da cuenta de cómo la bomba redujo los seres humanos a un estado de desnudez primordial. En la foto no hay caos, no hay gritos, es el silencio de quien está en estado de shock extremo, de quien no comprende qué ha ocurrido ni qué hace en*

⁵⁶¹ Oé, Kenzaburo, *Cuadernos de Hiroshima*. Barcelona, Anagrama, 2011, pp. 139-140.

⁵⁶² Matsushige, Y., "Testimony of Yoshito Matsushige". En: VVAA, *Voice of Hibakusha*. <http://www.inicom.com/hibakusha/yoshito.html>. [Consultado el 16/07/2015] [La traducción es mía]

⁵⁶³ Matsushige, Y., "Testimony of Yoshito Matsushige", op. cit.

ese lugar, rodeado de otros seres vivientes. A lo lejos, y aquí está otra foto, se percibe la humareda que cubre Hiroshima, una humareda que parece reproducir *ad infinitum* el hongo inicial. El dilema de Matsushige se redujo a sólo esas cinco fotos. Es el dilema de qué hacer con el horror, de si documentarlo es indecente o necesario.

Tres días después, el 9 de agosto, fue arrojada otra bomba sobre Nagasaki. Al día siguiente, Yosuke Yamahata pasó el día entero tomando fotos de los efectos de la nueva bomba. El fotógrafo había viajado expresamente para cubrir el impacto de la explosión. El dilema de Matsushige se ha definido a favor de la necesidad de testimoniar. Quisiera comentar brevemente cuatro fotos. La primera, en la mayor parte de su superficie, podría pasar por una pintura de paisaje de inspiración zen (imagen 122). El árbol solo blandiendo sus ramas ante la brisa. Las nubes tenuemente dibujadas. La fotografía en blanco y negro que permite el efecto monocromático. Casi una pintura de Hasegawa Tohaku, del siglo XVI. Si bajamos la mirada, la parte inferior nos revela que el árbol ha sido calcinado, que la brisa corresponde al viento desencadenado por la radiación, y que no se intenta expresar la vacuidad budista sino la espera frente a la desolación sembrada por la bomba. El fotógrafo nos cuenta que había que esperar que la luz del día hiciera posible la visibilidad para actuar: *No había veredas, ni calles, pero avanzamos haciéndonos caminos por sobre las cenizas que se extendían hasta donde nos alcanzaba la vista. En las primeras horas de la mañana, después de caminar durante cerca de dos horas, llegamos al cuartel de la policía militar. Las órdenes que nos dieron el día de nuestra partida fueron fotografiar la situación en Nagasaki de manera que sea lo más útil posible para efectos de propaganda militar. Al mismo tiempo, me preocupaba descubrir la manera en que uno podría sobrevivir en medio de esa tragedia. Esos fueron los dos únicos pensamientos en mi mente apenas pude echarme a descansar, observando el hermoso cielo estrellado y esperando a que la luz del día fuera suficiente para comenzar a tomar fotografías. La apariencia de la ciudad era diferente a la de otros lugares bombardeados: aquí, la explosión y los incendios habían reducido toda la ciudad (unos cuatro kilómetros cuadrados) a cenizas en un solo instante. Cuadrillas de auxilio, equipos médicos y de bomberos, no podían hacer otra cosa que esperar*⁵⁶⁴. Ese momento de silencio en el tránsito de la noche al día permite una cierta distancia para poder observar el horror cara a cara.

La siguiente foto nos presenta las ruinas, los escombros, los cadáveres, la materia desintegrada o esfumada (imagen 123). Ahora no se puede hacer ningún tipo de asociación con la belleza ni con la vacuidad. Estamos frente a lo informe prácticamente, a un universo evanescente de cenizas y polvo. Sigue el silencio, pero es el silencio de la desolación: *Aún si los equipos médicos y de bomberos, de las cercanías, hubieran podido llegar rápidamente a la escena, habrían sido impedidos de hacer su trabajo por encontrarse los caminos completamente bloqueados con escombros y restos calcinados. Uno no tenía la más remota idea de dónde se encontraban las tomas de agua y por lo tanto no habría sido posible combatir el fuego. Los servicios de teléfono y telégrafo estaban interrumpidos; los equipos de rescate no podían contactar al mundo exterior por ayuda. Era en verdad el infierno en la tierra. Aquellos que apenas pudieron sobrevivir la intensa radiación —con los ojos quemados y la piel calcinada y ulcerada— deambulaban apoyándose en palos para poder sostenerse esperando que alguien los ayudara. Ni una sola nube amortiguaba los rayos del sol de ese día de Agosto, brillando inmisericorde en ese segundo día después del estallido*⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ Yamahata, Y., "The Photographs of Yosuke Yamahata". En: VVAA, *Nagasaki Journey*. <http://www.exploratorium.edu/nagasaki/photos.html#journey/01.gif>. [Consultado el 16/07/2015] [La traducción es mía]

⁵⁶⁵ Yamahata, Y., "The Photographs of Yosuke Yamahata", op. cit.

La tercera foto es un acercamiento a un par de cadáveres calcinados por la radiación, posiblemente una madre y su hijo, o la hermana con su hermano (imagen 124). Los cuerpos son todavía reconocibles. Hay materia todavía, pero, como decía Tamiki Hara, es la materialización del infierno. La visión de esos dos cuerpos indiferentes a su propia desnudez, a su propia exhibición nos plantea la cuestión de lo obsceno, de aquello que no debe ser mostrado bajo ninguna circunstancia, que no debería existir para ser mostrado. La fotografía es la del día después del Apocalipsis, pero de un Apocalipsis producido por el mismo ser humano. Esta foto es el triunfo y el fracaso de la ciencia a la vez, es la que revela la contracara del discurso de Pico della Mirandola sobre la dignidad del hombre. El “más afortunado de todos los seres vivientes” ha alcanzado un poder sobre la materia que puede aniquilarlo. Ya lo hemos dicho, pero vale la pena repetirlo, en esto consiste la esencia del sublime tecnológico, es un terror que ha generado el hombre y que lo coloca al borde de la aniquilación, fuera del límite.

La cuarta foto podría pasar por insultante a primera vista. Es una joven sonriente saliendo de los escombros de una casa, mientras la ciudad destruida se halla a su alrededor y a lo lejos (imagen 125). Hasta parece de mal gusto. Pero es la que nos lleva de nuevo a la razón y a la frontera. Con esta foto, el hombre vuelve a colocarse de este lado del límite, proclama que se puede mirar de frente al infierno y todavía sonreír. Ella nos revela el otro polo del sublime, en este caso del tecnológico, el de la razón que se sobrepone al monstruo y vuelve a encontrar fuerzas para buscar un sentido, para colonizar la frontera. Georges Bataille, comentando Hiroshima, reivindica la “sensibilidad soberana”, *aquella que no ve más allá del momento presente. El hombre [de esta sensibilidad] no está interesado en la infelicidad que sea vista como compensación de la felicidad que será. La única respuesta al dolor debe ser válida al instante, sin tener que esperar*⁵⁶⁶. *El hombre de la sensibilidad soberana, mirando el dolor de frente, no dice “Suprimámoslo”, sino primero “Vivámoslo”. /.../ Ciertamente es mejor vivir a la altura de Hiroshima que gemir y no poder soportar la idea*⁵⁶⁷. La chica de la foto está a la altura de Hiroshima⁵⁶⁸. Yamahata también, y además hace algo más que testimoniar, crea. Crea otra posibilidad, la de que sea la única bomba, la de que el hombre pueda imponerse por encima de sus propios demonios y de los demonios que escapan de la caja de Pandora. Como el arte, que es recuerdo y obra, *anamnesis y poeiesis*.

6-3-Los Paneles de Hiroshima

Iri y Toshi Maruki intentarán representar el terror de la bomba atómica con los *Paneles de Hiroshima*. El proyecto significó treinta y dos años de trabajo, desde 1950 hasta 1982. Son quince paneles, cada uno de 1,8 por 7,2 metros, hechos con el estilo del sumi-e, dibujo monocromático en tinta, desarrollado en Japón especialmente en el período Muromachi (siglos XIV al XVI), el mismo estilo pictórico de Hasegawa Tohaku. Los *Paneles* intentan ser un llamado a la paz mundial y a la reflexión sobre el impacto de las bombas en Hiroshima y Nagasaki. *Fantasmas* (imagen 126) es el primer panel de la serie. Los cuerpos

⁵⁶⁶ Bataille, G., “À propos de récits d’habitants d’Hiroshima”. En: *Oeuvres complètes XI*. París, Gallimard, 1988, p. 183. [La traducción es mía]

⁵⁶⁷ Bataille, G., “À propos de récits d’habitants d’Hiroshima”, op. cit., p. 185.

⁵⁶⁸ Aunque pueda resultar obvio, aclaramos que “Hiroshima” funciona, además de nombre de referencia de la ciudad donde fue arrojada la bomba atómica, como idea de todo lo que implica la destrucción militar, y eso incluye a Nagasaki o a cualquier otra explosión de esas características. Pasa lo mismo que con “Auschwitz” en cuanto idea del universo concentracionario.

conforman una estampida frenética que parece desembocar en una especie de pira funeraria. Las formas corporales están lo suficientemente desdibujadas hasta asemejarse a fantasmagorías, fantasmagorías que se disuelven progresivamente. La estampida es un río de formas desesperadas que fluye hacia la pira como si la única salida fuera la disolución definitiva. El título del panel es más que apropiado: un fantasma es lo que queda de lo que fue un cuerpo tras la disolución de la material corporal. Oigamos parte del texto que acompaña al panel:

*En el centro de la explosión la temperatura llegó a seis mil grados.
Una sombra humana quedó en una piedra cercana.
¿Puede un cuerpo vaporizarse?
¿Puede volar?
No hay nadie que pueda decir cómo fue en ese momento en el centro.*

*Carbonizados rostros quemados, ninguno podría decir algo del otro.
Voces débiles que gritaban sus nombres. Ni siquiera entonces fueron reconocidos.*

*Un bebé de inocente cara y delicada piel dormía.
¿Es que estaba a salvo en el tierno seno de su madre?
Oh, seguramente aquel bebé despertará para caer de nuevo⁵⁶⁹.*

En el segundo panel, *Fuego* (imagen 127), la monocromía se ve invadida por un rojo intenso. No es el fuego sólo sin también la sangre la que domina el panel. Los cuerpos pasan a desintegrarse, la carne chamuscada se va semejando a un magma informe, donde las formas se hacen indiscernibles. La pira funeraria ha devenido hecatombe. Las contorsiones corporales revelan el nivel de desesperación, la vida intenta resistir, se escapa a través de gritos inaudibles, silenciados por el ruido de la hoguera. Se huele el infierno de la carne. El inmenso panel prácticamente no tiene huecos, la mayor parte de la superficie es negra y roja. No hay aire respirable, no puede haberlo, el universo entero está en combustión:

*“PIKA!” La luz azul-blanquecina de la explosión
La explosión
La fuerza
El flujo de calor*

*La humanidad no había experimentado nada parecido
ni en el cielo ni en la tierra.
En un instante todo estaba atrapado por las llamas y las ruinas ardían.
El silencio mortífero del desierto quebrado.*

*Algunos caían sin sentido bajo los escombros, otros cavaban desesperadamente.
Todo consumido por el carmesí⁵⁷⁰.*

Vayamos al sexto panel, *Desierto atómico* (imagen 128). La oscuridad, en diferentes grados, domina en este panel. Un grupo de seres humanos desnudos caminan entre las ruinas. Todo está cubierto por la lluvia, el agua que arrastra las cenizas. Hay un velo que cubre toda la visión. Los cuerpos de los sobrevivientes son lo que impide que hablemos de un paisaje posthumano. Al contrario, en esos cuerpos, a pesar o por causa de su desnudez esencial, se halla la superación de la tragedia, la razón que reacciona ante el impacto, la otra

⁵⁶⁹ Maruki, I. y T., *Hiroshima Panels*. <http://www.aya.or.jp/~marukimsn/gen/gen1e.html>. [Consultado el 26/06/2015] [La traducción es mía]

⁵⁷⁰ Maruki, I. y T., *Hiroshima Panels*, op. cit.

cara del sublime tecnológico, la afirmativa. La tensión entre esos cuerpos vislumbrados tras el velo de la lluvia negra y todo el resto del escenario, representa la tensión entre la razón fronteriza y la aniquilación, y la resistencia a esa aniquilación. En cualquier caso, el desierto.

*No había ni comida ni medicina.
Las casas estaban todas quemadas. La lluvia caía.
Ni electricidad, ni periódico para leer, ni radio, ni doctor.*

*Tanto los muertos como los heridos eran comida para los gusanos, y las moscas no dejaban de zumbear.
El olor de los cadáveres iba con el viento.*

*La bomba atómica explotó en los corazones humanos tanto como en los cuerpos.
A pesar de la piel desnuda y harapienta, ellos deberían buscar niños día tras día.*

Todavía hoy, se encuentran huesos humanos en el suelo en Hiroshima⁵⁷¹.

Rescate, el octavo panel (imagen 129), permite ver que la reacción al ataque comienza a ser más efectiva. Poco más de la mitad del panel, inmersa en la muerte y la confusión, se halla cubierta de una combinación de grises, negros y rojos, mientras en la otra hay portadores y otros hombres que sacan cadáveres y heridos, pueden distinguirse ya los cuerpos y el color no domina la composición. Hay aire respirable de nuevo, aunque sea en parte. En este panel, la forma desdibujada o lo informe, están enmarcados en el rojo, como si el caos y la oscuridad fueran cediendo, concentrándose, hay una especie de vuelta al orden, incipiente sin duda, pero que alienta la esperanza de la forma recobrada. Aquí la resistencia a la aniquilación gana más fuerza, tiene la inmensa tarea de deshacer el caos que domina más de la mitad del panel, pero al menos se ha disipado el velo de lluvia negra. No hay luz solar pero tampoco noche absoluta.

*El incendio fue incesante.
La gente buscaba sus familiares para llevarlos a casa, pero en el camino los encontraba agonizando.*

*/.../
Llovió suavemente aquel día todo el día.
Llovió frecuentemente en Hiroshima después de la bomba.
Era mitad del verano pero había frío todo el día.*

*Entre lágrimas ella nos habló.
Dijo "Madre, olvídame", y se fue, y corrió.*

*El marido abandonó a la mujer, la mujer abandonó al marido.
Los padres dejaron a sus hijos, los hijos dejaron a sus padres.*

El rescate- llegó más tarde⁵⁷².

Masuji Ibuse nos ofrece en *Lluvia negra* una imagen de este momento: *Por fin, llegamos a la estación de Yamamoto. De aquí en adelante, los trenes circulaban con normalidad. Había uno parado en la estación con todos los vagones llenos, aunque logramos introducirnos a duras penas en el vestíbulo de uno de ellos. A pesar de los apretones, traté de lograr algo de espacio empujando suavemente un paquete que tenía justamente enfrente de mí. Envuelto en una tela, el paquete iba cargado sobre los hombros de una*

⁵⁷¹ Maruki, I. y T., *Hiroshima Panels*, op. cit.

⁵⁷² Maruki, I. y T., *Hiroshima Panels*, op. cit.

mujer de unos treinta años. Como había algo en él que, en cierto modo, lo hacía distinto de un fardo de objetos personales, traté de tocarlo con la mano, furtivamente. Toqué algo que me pareció una oreja humana: en el fardo debía de haber un niño. Llevar a un niño a cuestras de esa manera era inaceptable, por lo que era casi seguro que acabaría por ahogarse en un lugar tan apretado.

-Perdóneme, señora- dije, cortésmente-, ¿es su hijo el que lleva ahí?

-Sí- respondió ella, con una vez apenas audible-, está muerto.

-Lo siento- dije, desconcertado-. No sabía... Le pido disculpas por empujar y...

-No se preocupe- dijo con dulzura-. Nadie puede evitarlo en medio de un gentío como éste. —Se volvió a colocar el atado en el hombro, bajó la cabeza, y de repente echó a llorar.

-Fue cuando estalló la bomba- dijo ella entre sollozos-. La cuerda de su cuna se rompió, la onda lo lanzó contra la pared y murió. Entonces la casa se incendió, así que lo envolví en un cubrecama y me lo traje cargado a la espalda. Lo llevo a mi antigua casa en Iimori para enterrarlo allí, en el cementerio⁵⁷³.

Yaiizu, el noveno panel (imagen 130), representa, en su mitad izquierda, una multitud de personas. En su mitad derecha, el mar y, sobrevolándolo, un barco difuminado. En la sección de la multitud las formas humanas son absolutamente discernibles. No se hallan en medio de la tragedia, sino formando una manifestación, presentándose, demandando algo. En la sección del mar, el mar se evapora, parece una fantasmagoría. Alude a la historia del Lucky Dragon, un barco afectado por la explosión de la bomba de hidrógeno en el atolón de Bikini, tal cual lo narra el texto del panel:

Era 1945.

*Por primera vez una bomba atómica fue arrojada en Hiroshima,
y luego fue arrojada de nuevo en Nagasaki.*

*Más tarde, sobre el Atolón de Bikini, fue arrojada la primera bomba de hidrógeno.
Había un barco pesquero llamado Lucky Dragon navegando.*

*Las cenizas de la muerte rodearon al barco por completo y un año después Aikichi
Kuboyama murió en su hogar en el puerto de Yaiizu.*

Una vez, dos veces, tres veces, los japoneses fueron víctimas de la bomba atómica.

AGREGADO (1983)

Y no sólo japoneses.

*Micronesios en los atolones cercanos y todo cubierto de polvo radioactivo, su
archipiélago totalmente envenenado.*

/.../

Luego llegó la enfermedad de la radiación, el cáncer, la leucemia.

Y todavía la sufren.

Bikini y Yaiizu.

Compañeros por defecto⁵⁷⁴.

Linternas flotantes, el duodécimo panel (imagen 131), nos ofrece el conglomerado de cuadrados y rectángulos que conforman las linternas flotantes con que se recuerda a los muertos. El tono del texto del panel refuerza el ambiente elegíaco:

*El seis de agosto de cada año, los siete ríos de Hiroshima están cubiertos de linternas.
Pintadas con los nombres de padres, madres, y hermanas, ellas flotan a su manera
hasta el mar.*

Allí, en el mar, las llamas se consumen,

⁵⁷³ Ibuse, M., *Lluvia negra*, op. cit., p. 142.

⁵⁷⁴ Maruki, I. y T., *Hiroshima Panels*, op. cit.

*y vuelven entonces sus pedazos oscurecidos,
sacudidos por las olas del mar.*

*Hace tiempo, años atrás, los mismos ríos estaban cubiertos
con los cadáveres de aquellos padres, madres y hermanas*⁵⁷⁵.

Argullol considera que el Gran Hongo de Hiroshima representa la experiencia extrema de las formas sin forma: *todo está contenido en esta nada*⁵⁷⁶. Después de esta experiencia se ha creado un nuevo escenario metafísico, el de la posible autodestrucción sin intervención del azar o de la divinidad cósmica. Podríamos ver en esto la culminación del proceso de secularización del mundo iniciado con la modernidad. Ya la mayor fuerza amenazante no sería ni la cólera divina, ni la naturaleza, sino la propia tecnología. El paradigma Frankenstein. La tecnología no deja de ser impersonal ni mecánica, no busca ser amada ni aceptada, es implacable en términos absolutos porque no tiene alma. La gran cuestión es qué ocurre cuando el alma de la tecnología ha perdido sus límites. En este capítulo hemos observado el inmenso poder tecnológico del mundo contemporáneo, su investidura dentro de una sociedad de la movilización total, su reflejo de un nihilismo que reduce todo al poder por el poder en sí mismo, frente al debilitamiento de cualquier discurso de sentido más allá de ese poder. Nos detenemos en Hiroshima y Nagasaki, pero la lista podría ampliarse: el Atolón de Bikini, los bombardeos de napalm en Vietnam, los derrames químicos de Bhopal, las fugas radioactivas de Chernobyl, las mutaciones biológicas como consecuencia de los transgénicos, el terrorismo bioquímico...

Jünger, luego de ofrecer en *El trabajador* una interpretación de este proceso, apela, en *La emboscadura*, a una nueva figura, la del emboscado, el hombre que se “retira al bosque”. Frente al trabajador, dominado por la idea de la necesidad, de aquello ineludible, de la movilización total, el emboscado corresponde a la idea de libertad. Estrechamente conectada con ella en nuestro tiempo, la cuestión del miedo: *El miedo es uno de los síntomas de nuestro tiempo. La consternación causada por el miedo es tanto mayor cuanto que ese miedo viene a continuación de una época en la cual hubo una gran libertad individual y en la que también se había vuelto casi desconocida esa clase de penurias que nos describe, por ejemplo, Dickens. La transición de aquella seguridad a este miedo, ¿cómo se ha producido? Si quisiéramos elegir una fecha concreta, probablemente ninguna otra resultaría más apropiada que el día en que se hundió el Titanic. En esa fecha chocan de frente, con toda violencia, la luz y las sombras: aparecen juntos la hybris del progreso y el pánico, las máximas comodidades y la destrucción, el automatismo y la catástrofe; esta última se presenta como un accidente de tráfico. De hecho el automatismo y el miedo van estrechamente unidos, por cuanto el ser humano coarta sus propias decisiones en beneficio de las facilidades técnicas. Estas procuran numerosas comodidades. Pero también aumenta, y ello de manera necesaria, la pérdida de libertad*⁵⁷⁷. Esa cuestión del miedo se agudiza ante la posibilidad de la aniquilación, de lo que deriva un estado de angustia. La catástrofe se convierte en *una de las pruebas que debemos soportar*⁵⁷⁸, pero Jünger plantea las posibilidades que ella genera: *El tiempo va proveyéndonos de parábolas nuevas. Nosotros hemos descubierto modalidades de energía que son inmensamente superiores a todas las antes conocidas. Todas esas cosas son, sin embargo, precisamente parábolas, nada más que parábolas; las fórmulas que la ciencia humana va encontrando con la mudanza de los tiempos conducen siempre a algo que era ya conocido de mucho antes. Las nuevas luminarias, los nuevos soles son fugaces protuberancias que se desprenden del*

⁵⁷⁵ Maruki, I. y T., *Hiroshima Panels*, op. cit.

⁵⁷⁶ Argullol, R., *El fin del mundo como obra de arte*, op. cit., p. 141.

⁵⁷⁷ Jünger, E., *La emboscadura*. Barcelona, Tusquets, 1988, p. 63.

⁵⁷⁸ Jünger, E., *La emboscadura*, op. cit., p. 93.

*espíritu. Someten a prueba al ser humano en lo que de absoluto hay en él, en el prodigioso poder que tiene. Una y otra vez retornan los golpes del destino, los cuales invitan al ser humano a salir al palenque, pero no como ser individual, sino como ser humano. /.../ El ser humano ha penetrado demasiado en las construcciones y ahora es valorado en poco y pierde pie. Esto lo acerca a las catástrofes, a los grandes peligros y al dolor. Y estas cosas lo arrastran a lugares donde no hay caminos, lo llevan hacia la aniquilación. Lo sorprendente, empero, es que es precisamente ahí, es justo en la proscripción, en la condena, en la huida donde el ser humano establece contacto consigo mismo en su sustancia indivisa e indestructible. De esta manera atraviesa los espejismos y adquiere conocimiento del poder que tiene*⁵⁷⁹.

En la emboscadura, el hombre se confronta con la muerte, que subyace en el fondo de todo miedo: *Vencer el miedo a la muerte es, pues, vencer todos los demás terrores; sólo con vistas a esta cuestión fundamental tienen significado todos ellos. De ahí que la emboscadura, la marcha al bosque, sea en primera línea marcha hacia la muerte. Esa marcha lleva hasta el borde mismo de la muerte - y, si es preciso, pasa a través de ella. El bosque como bastión de la vida se abre en su plenitud sobrerreal cuando se ha conseguido traspasar la línea. Aquí es donde están las riquezas del mundo*⁵⁸⁰. En esa experiencia del bosque, el hombre alcanza el acceso a poderes superiores: *Dos son, pues, las cualidades que en el emboscado se presuponen. En primer lugar, el emboscado no le permite a ningún poder, por muy superior que sea, que le prescriba la ley, ni por la propaganda ni por la violencia. Y, en segundo lugar, el emboscado se propone defenderse; para ello no sólo utiliza los medios y las ideas que son propios de su tiempo, sino que a la vez mantiene abierto el acceso a unos poderes que son superiores a los temporales y que nunca podrán ser diluidos en puro movimiento. Uno puede correr el riesgo de la emboscadura, puede osar emboscarse, si se cumplen esas dos condiciones*⁵⁸¹. Y en este punto, el arte es uno de los espacios donde se lleva a cabo la trascendencia del miedo y del nihilismo: *El arte se ocupa con esta nueva situación del ser humano; la considera su tema propio y realiza copiosos ensayos en ese sentido; tales ensayos van, sin embargo, más allá de la mera descripción. Constituyen, antes bien, experimentos que apuntan a un objetivo supremo: el de aunar en una armonía nueva la libertad y el mundo. Allí donde esto se hace visible en la obra de arte, no puede por menos de desvanecerse el miedo acumulado, cual se desvanece la niebla al primer rayo del Sol*⁵⁸².

En esta reivindicación del papel del arte frente a la catástrofe, frente a la amenaza de la aniquilación es donde nos encontramos con lo sublime tecnológico, que, como hemos anticipado a lo largo del capítulo, supone la experiencia de la aniquilación por una fuerza superior tecnológica que se percibe más allá de lo humano, aunque haya sido originada en lo humano, y la capacidad de trascenderlo afirmando el poder de lo humano contra el monstruo. El artista se ve impelido a representar, o presentar -si fuera necesario-, el horror. En primer lugar por las víctimas, para hacer que su grito no se pierda definitivamente en la noche de los tiempos, porque ese grito podría ser el nuestro. Luego, porque esa obra que surge al confrontarse con el horror es símbolo que conecta con un poder superior, que podría ser lo humano en sí mismo, en sus grandezas y sus miserias, y por lo tanto poseedor de una verdad que nos constituye, nos revela, nos hace estar aquí y ahora. Nuevamente Bataille: “Estar a la altura de Hiroshima”. Si dejamos que el Gran Hongo se imponga, nuestro futuro será como las sombras de los cuerpos evaporados en el puente de Yorozyua. La nada, la nada absoluta.

⁵⁷⁹ Jünger, E., *La emboscadura*, op. cit., p. 96.

⁵⁸⁰ Jünger, E., *La emboscadura*, op. cit., pp. 101-102.

⁵⁸¹ Jünger, E., *La emboscadura*, op. cit., p. 76.

⁵⁸² Jünger, E., *La emboscadura*, p. 62.

TERCERA PARTE: LO SINIESTRO

7-La emergencia de lo siniestro

7-1-Füssli, Goya: la intuición de lo siniestro

La categoría de lo siniestro es relativamente reciente y no pertenece inicialmente al ámbito de la estética. Como veremos en este capítulo, Sigmund Freud la definirá de una manera que se convertirá en canónica. La experiencia estética, sin embargo, antecede ampliamente la definición freudiana. Podríamos decir que desde las *Carcere d'invenzione* de Pisanesi hasta principios del siglo XX, lo siniestro ha ido ganando su derecho en el ámbito estético. De hecho, la plena integración de dicha categoría en la teoría del arte se hará efectiva con el surrealismo, que la convertirá en un elemento central de su programa estético. Si lo sublime viene del campo de la retórica, del saber de la Antigüedad tardía, lo siniestro es absolutamente moderno, viene de la psicología, y refleja una razón fronteriza que tematiza específicamente su sombra. Si lo sublime se refiere a aquello que desborda a la razón desde fuera, una amenaza exógena, lo siniestro es la amenaza que proviene de su substrato base, del inconsciente. Si lo sublime es una fuerza supraconsciente que la razón debe comprender, lo siniestro es aquello que debe integrar. Si lo sublime deriva de ese sentimiento primigenio del *mysterium tremendum*, lo siniestro ya nos coloca en la esfera de la “inquietante extrañeza”.

Evidentemente la explicitación del sentido de la obra por parte del artista, permite ubicar, de una manera lineal, la obra de acuerdo a una u otra categoría; pero la percepción de la misma por parte del espectador amplía las posibilidades subjetivas y epocales. Así Barnett Newman ubica de manera explícita su obra en el ámbito de lo sublime, y podemos situar al Bosco en el mismo territorio teniendo en cuenta el marco epocal, pero alguien podría ver en la obra de Newman la exploración de un quiebre personal, de su experiencia del límite de la muerte —pensamos en *Lema sabachtani*—, o los surrealistas ubican al Bosco en su genealogía, y entonces el infierno metafísico se convierte en espejo del inconsciente. Sin contar las obras que reflejan una ambigüedad en este sentido, como Nerval o Piranesi. Hasta la conceptualización freudiana y su extensión al campo estético, lo sublime englobaba todo lo que desborda la razón, y habida cuenta de que el inconsciente no encontró su teorización definida hasta fines del siglo XIX, obras que ahora nos parecen siniestras podrían ubicarse en la categoría de lo sublime. El romanticismo refleja elementos de lo siniestro pero su apelación al Absoluto los sitúa en la estela de lo sublime. O la percepción epocal del mismo. Las *Pinturas negras* de Goya, por la propia historia personal, podrían adscribirse a lo siniestro —o a lo abyecto en algún caso— pero remiten a la idea de mal absoluto, que se halla imbricada con lo sublime. De alguna manera podríamos decir que lo siniestro es lo sublime que ha perdido toda trascendencia y entenderse en la propia escisión del hombre consigo mismo. No se entiende lo siniestro sin el giro subjetivista moderno al que ya hemos aludido. Hay sublimidades irrefutables como la natural, que, a pesar del subjetivismo, sigue perteneciendo a una esfera trascendente a lo humano. La sublimidad tecnológica, tal cual hemos señalado, es sublime en cuanto a su percepción pero siniestra en cuanto a la responsabilidad. Uno puede sentir que el cielo se desmorona con la bomba atómica, pero dicha bomba fue elaborada y arrojada por seres humanos. La idea de un mal absoluto parecería aplicable a la experiencia de los campos de concentración, pero es una experiencia en la que nunca se pierde el rostro humano del ejecutor, lo que la convierte en siniestra. El entrecruzamiento de sentido explicitado, interpretación epocal, y diversidad de percepciones, aumenta la complejidad, sin duda, pero también la riqueza de

cualquier obra de arte. Las categorías estéticas –o del tipo que sean- simplifican el análisis, pero el estremecimiento, o el miedo, o el lugar de donde se siente la amenaza, definen, en última instancia, la vivencia del espectador.

Con lo siniestro nos aproximamos a un saber sobre lo humano que habla de su propia oscuridad, a la emergencia de la sombra inhibida por la legislación estética tradicional, como afirma Eugenio Trías. De hecho, Trías ubica a lo siniestro en una tríada de las categorías estéticas fundamentales, junto a la belleza y lo sublime. En el tema que nos interesa, lo siniestro va estrechamente unido al miedo-terror. Hay un quiebre de la seguridad cotidiana que inquieta y dispara señales de alarma, pudiendo alcanzar dimensiones insospechadas. Recordemos las citas de *El Horla*, de Maupassant, de nuestro capítulo introductorio. Esa inquietud termina marcando toda la realidad del protagonista. Lo fantástico se ha encarnado. Dice Trías: *Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad*⁵⁸³. Por todo ello, el fantasma –salvo una creencia férrea en el mundo de los espíritus- se convierte en uno de los personajes de referencia de lo siniestro. La realidad entera se vuelve fantasmagoría. El gran tema de la obra de arte aquí, y seguimos a Trías, es el hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación simbólica y real. El sujeto esfuma el velo con el cual la belleza pretende presentar el caos y se coloca “a punto” de ver aquello que no puede ser visto. De igual modo que la razón se afirmaba a sí misma en confrontación con lo sublime, aquí se afirma por encima de su propia sombra, pero es una afirmación provisoria, ya que la sombra es in-anulable. La visión de la sombra ya supone un estadio menor de miedo o terror, ya supone atribuir el mal al propio interior, negarle entidad fuera de uno mismo. En este sentido, la psicología jungiana propugna la integración, el salto a un mayor nivel de conciencia. El arte juega un papel importante en dicha integración, es la simbolización la que hace posible el reconocimiento de la sombra.

En lo que atañe a lo terrible en el arte moderno, lo siniestro se convierte en una de sus categorías principales, sino la más importante. Con la belleza apropiada por la publicidad, los artistas parecen complacerse en la recreación de su propia sombra, contestando a la belleza publicitaria con su infierno personal. Esto por lo que atañe a las últimas décadas especialmente, pero que culmina un proceso iniciado por las vanguardias de principios del siglo XX. Lo siniestro arranca como vocación de transgresión y de ampliación del nivel de realidad, y termina siendo la presentación de lo Real. Curiosamente, en la fascinación por lo extremo del arte ultimísimo, lo siniestro queda desbordado por lo repugnante, lo escatológico- lo abyecto en suma. Pero la línea de demarcación aquí tampoco es clara. Lo abyecto revela lo siniestro de cualquier manera. Ambas funcionan como categorías paralelas que parecen haberse repartido el territorio de acuerdo a la dualidad cuerpo-mente. Lo siniestro apela a la amenaza del inconsciente, lo abyecto a la de la corporalidad. La fascinación por lo abyecto encubre las pulsiones inconscientes que se manifiestan desde lo corporal. Pero el entrecruzamiento no significa identidad. Cada una de las dos categorías trabaja desde una perspectiva distinta, crea y recrea el lenguaje de la sombra con diferentes matices. No es lo mismo la sombra que la materia fecal, aunque ambas procedan de la misma alma angustiada. Volveremos luego sobre lo abyecto en la siguiente parte de esta tesis.

La emergencia de lo siniestro se produce como una desviación de lo sublime, corresponde a nuevas preguntas, a nuevas referencias. Lo siniestro aparece cuando la infinitud deja de

⁵⁸³ Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, op. cit., p. 35.

ser referencia, cuando el espíritu finito se concentra en su propia sombra, cuando Dios o el Absoluto dejan de ser hipótesis necesarias o imprescindibles. En este sentido, lo siniestro es el heredero privilegiado de lo demoníaco. Ya habíamos destacado que la tentación diabólica podría verse como prefiguración de lo siniestro; y si damos un paso más en la subjetivización psicológica, mientras lo demoníaco en sí, en tanto encarnación del mal y la amenaza aniquiladora, conecta con lo sublime; lo demoníaco en tanto demonio personalizado conecta con lo siniestro. La sombra puede considerarse el demonio interiorizado, el demonio de cada hombre, el demonio que es cada hombre. Ese juego entre lo demoníaco sublime (o sublimado) y lo demoníaco siniestro (o siniestrado) quedará en evidencia en la novela gótica y en la literatura de terror, especialmente. El hombre finito se ve obligado a ver la experiencia del mal como una parte innegable de sí mismo. En el cristianismo medieval esa parte de mal tenía que ver con el pecado original, con la naturaleza caída. En la modernidad también tiene que ver con la naturaleza humana pero, al quedar fuera o en suspenso lo divino y la gracia que de él emana, la experiencia puede volverse más aterradora, porque el alivio depende del mismo hombre. Un detalle importante que no se puede pasar por alto es que ya no se habla de correspondencias, sino de proyecciones. Toda la monstruosidad que existe en el mundo tiene su origen en el hombre, y esto, al apelar a la propia responsabilidad humana, refuerza el terror. Lo siniestro es lo terrible de lo finito y de un finito que practica funambulismo sobre su propio abismo, de un finito que habita en su laberinto personal.

Por eso las *Carcere d'invenzione* de Piranesi (imágenes 44 y 45) introducen ya lo siniestro. El grabador italiano muestra la desviación de la estética de lo sublime que supone la existencia de ese universo claustrofóbico y lleno de aparatos de tortura y de pasajes sin sentido. No se trata de una fuerza abrumadora e inconmensurable frente al hombre, sino de un territorio cerrado y difícilmente comprensible, como una pesadilla. El inconsciente alcanza en estos grabados una de sus simbolizaciones más efectivas. Y la aclaración de que son imaginarias refuerza todo esto. Es la propia imaginación del hombre la que crea esos espacios, es “el sueño de la razón que produce monstruos”, del famoso grabado de Goya. Si situamos el terror en la fantasía, en la imaginación, si cuestionamos que algo así pueda existir en la realidad empírica, o que pueda reflejar un horror situado más allá de dicha realidad empírica, si hacemos del terror una vivencia en el más acá de la realidad empírica, en un más acá interior al hombre, entramos en lo siniestro.

Donde Piranesi parece revelar ya lo siniestro, Johann Heinrich Füssli se mantiene en un margen de ambigüedad con lo sublime. La noche de Füssli no es la apertura al Infinito que reclamaba Novalis, es una noche cerrada, dominada por seres demoníacos. Esos seres demoníacos corresponden a un universo de maldad que rodea al hombre, pero ¿qué ocurre si son proyecciones humanas? *La pesadilla* (imagen 132) nos lleva al motivo de los íncubos, de aquellos demonios que se acostaban con las mujeres. La joven está desvanecida o sometida en semiconciencia mientras el íncubo se halla sentado sobre ella y nos mira seguro, dominante. Un caballo irrumpe en el cortinado rojo y observa la escena. Comentando esta obra, Jean Starobinski cita unos versos de Erasmo Darwin:

*Con ojos desorbitados y párpados inmóviles,
ella intenta inútilmente gritar con labios trémulos.
En vano quiere correr, volar, nadar, andar, arrastrarse.
La voluntad no puede ejercer su control en la confusión del sueño.
Erguido, el Demonio-Simio se apoya en su hermoso seno,
mientras mantiene en equilibrio su forma vagorosa;*

*sus ojos de Gorgona giran en las órbitas de mármol
y recoge con sus orejas de cuero sus tiernos gritos*⁵⁸⁴.

Starobinski considera que el pintor ha utilizado figuras legendarias, revistiéndolas de atuendos modernos, para representar sus fantasmas personales. La sensación de sin salida que transmite reflejaría el *furor insatisfecho de los cuerpos imaginarios*⁵⁸⁵. El relato del cuadro, el del demonio seductor, nos lleva a la figura de lo demoníaco, pero el título de la obra es la primera pista para salir de la tentación de adscribirlo a un mal fuera de lo humano. Otro detalle, el cortinado, que trasunta escenografía. Si comparamos este cuadro con la otra versión que se conoce del mismo (imagen 133), queda más en claro el carácter “escenográfico” frente al más “fantástico” de la segunda versión, donde el Demonio-Simio es reemplazado por una figura menos inquietante y de una forma confusa entre mono, felino y diablo; donde la posición de la mujer es más artificiosa; y el caballo parece una aparición sobrenatural. La luz sobre el caballo conforma un segundo foco luminoso que equilibra en parte la que refleja o emite la mujer. En la primera versión el cuerpo de la mujer es lo único luminoso y todo lo que la rodea pertenece a la oscuridad. En la segunda versión, Füssli nos ofrece el relato literario de una pesadilla, en la primera, escenifica la pesadilla, le da forma al terror. El efecto de las dos pinturas es significativo en este sentido. El motivo de Füssli es demoníaco, asociado a la estética de lo sublime en ese momento. Pero el contenido del cuadro es siniestro. Esa es la ambigüedad de la que hablábamos.

La pesadilla como tema nos remite a la problemática de los sueños, que juega un papel muy importante en el romanticismo, y que será central en el primer surrealismo, Freud mediante. La visión es la apertura a un mundo superior. La pesadilla es una fuga de las pulsiones interiores. El mismo Füssli lo dice en uno de sus aforismos: *Una de las regiones más exploradas del arte son los sueños y lo que podemos llamar la personificación del sentimiento*⁵⁸⁶. Esa “personificación del sentimiento” revela que el fantasma del artista es más definitorio que el motivo del cuadro. De hecho, al escenificar una pesadilla, el artista simboliza su propia fantasmagoría. La fantasmagoría se nos aparece como la otra cara del sueño diurno, la opuesta a la ensoñación. La relación entre la fantasmagoría y la ensoñación es análoga a la que existe entre el sueño, entendido específicamente como algo placentero, y la pesadilla. También podríamos hablar de la fantasmagoría como la pesadilla diurna, como el estado de vigilia donde los monstruos y los fantasmas campean a voluntad. No vamos a entrar ahora en la cuestión de la sanidad o la insania de dichos estados. Nos interesan en cuanto posibilidades poetizantes, en cuanto estímulo para la experiencia estética. La escenificación fantasmagórica toma pulsiones vitales, obsesiones, fantasías de la semivigilia o la vigilia, y busca la manera de convertirlas en visibles.

William Shakespeare es uno de los referentes de Füssli, que utiliza algunos de sus textos para explorar estados psicológicos limítrofes, como ha hecho con la pesadilla. *Lady Macbeth sonámbula* (imagen 134) representa el estado en el que el durmiente actúa mecánicamente revelando ocasionalmente sus pulsiones interiores. La tea encendida que lleva Lady Macbeth simboliza la lucha que su propia razón sostiene para no entregarse a la oscuridad absoluta. La sonámbula se convierte en una especie de posesa, pero no por el demonio sino por sus propias obsesiones, por la lógica del poder absoluto devorador, que al rechazar cualquier forma de límite, se queda apesada en el mismo límite de la razón, una razón

⁵⁸⁴ Starobinski, J. *La posesión demoníaca. Tres estudios*. Madrid, Taurus, 1975, pp. 98-99.

⁵⁸⁵ Starobinski, J. *La posesión demoníaca. Tres estudios*, op. cit., p. 115.

⁵⁸⁶ Antal, F., *Estudios sobre Fuseli*. Madrid, Visor, 1989, p. 138.

cortocircuitada que, sin retroalimentación con la realidad deviene solipsismo y automatismo físico. *Lady Macbeth sonámbula* se revela como la contracara de *Lady Macbeth siendo los puñales* (imagen 135), donde la vemos en todo el furor de la ambición desmedida, instigadora del crimen de su marido. La fantasía de la mujer-absolutamente-disponible de *La pesadilla* equilibrada con la pesadilla de la mujer devoradora. Los motivos que subyacen en estas pinturas atraviesan todo el arte moderno. La mujer que llora de Picasso, la muñeca de Bellmer, el *Grand Verre* o *Etant donées* de Duchamp, van en la estela de *La pesadilla*. Salomé, la mantis surrealista, las mujeres de de Kooning, en la de *Lady Macbeth siendo los cuchillos*. Subyace, en todo caso el hombre entre la sumisión y la dominación, prefigurando el complejo sadomasoquista de tanta fuerza en el imaginario del siglo XX.

La sonámbula funciona como castigo de la mantis intrigante y como imposibilidad de ir más allá del límite. Füssli ha logrado situarnos en el territorio del miedo, en un miedo que arraiga en el interior del hombre, en el miedo de la razón a desbordarse en su lado oscuro y no poder salir del mismo. Ese mecanismo de cortocircuito, donde *Lady Macbeth sonámbula* es paradigmática, vuelve a trasladarnos a la locura, a ese territorio que habíamos descrito como el de la razón absolutamente opaca e inaccesible, incapacitada de cualquier forma de trascendencia. Si el estado de locura permitiera la simbolización, podríamos acceder a los rostros del monstruo, a la revelación de la visión o del fantasma. Al no permitirlo nos encontramos ante una sublimidad fallida, ante lo siniestro.

La locura de poder devenida sonambulismo y autodestrucción en *Lady Macbeth* representa los fantasmas de la razón, que Francisco Goya eleva a dimensión universal en una parte significativa de su obra. Habíamos mencionado ya las *Pinturas Negras* en relación con la persistencia del mal, con esa negatividad sublime que encarna el mal absoluto. Los cuadros sobre el mundo de la brujería pueden verse en esa misma línea⁵⁸⁷, pero son anteriores y no corresponden a la oscuridad desesperada del Goya final, sino a un programa iconográfico que combina lo típico y lo fantástico con la crítica ilustrada a las supersticiones populares. El Goya ilustrado no pierde de vista la oscuridad de la naturaleza humana. *Interior de prisión (El crimen del Castillo II)*, de 1798-1800 (imagen 136), desdibuja los cuerpos en beneficio del verdadero protagonista del cuadro, la oscuridad. El asesinato de Francisco del Castillo por su mujer y el amante de ésta inspira una reflexión iconográfica sobre la parte más oscura del hombre, aquella dominada por las pasiones y la violencia. La candela que ilumina fugazmente el interior de la prisión puede verse en sintonía con la tea encendida de *Lady Macbeth sonámbula*. La razón humana se opaca y revela el carácter utópico de la razón ilustrada. Nos hace recordar el poema de Voltaire sobre el terremoto de Lisboa. Se podrá reformar cuanto se quiera la sociedad o las leyes, pero la naturaleza –en este caso la humana– se muestra indomeñable, desborda la civilización y el límite y destroza la idea de concordia y progreso. Esas mujeres en la prisión están a la espera de la sentencia o de la ejecución, de igual modo que el reformismo ilustrado claudica ante el furor de la revolución. Estas asesinas tienen mucho más en común con la orgía sanguinaria de la guillotina de lo que parece. Demuestran que el final del Antiguo Régimen no significa el final del horror.

Víctor Stoichita⁵⁸⁸ analiza la representación goyesca en *Los caprichos* como la liquidación de la estética neoclásica en beneficio de lo grotesco, y de la irracionalidad que encubre. Lo

⁵⁸⁷ Nos referimos a los cuadros pintados posteriormente a su crisis personal como consecuencia de la sordera, hacia 1793. Tampoco estamos incluyendo aquí *El aquelarre*, incluido dentro de las *Pinturas Negras*.

⁵⁸⁸ Stoichita, V., *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid, Siruela, 2000.

grotesco desplegado en los grabados no es otra cosa que lo siniestro hecho risible. La iconografía del mundo al revés remite a la visión carnavalesca de la realidad que, en Goya en tanto miembro de los grupos ilustrados de una España anclada en el atraso material y cultural, deviene sátira social. La humanidad de las estampas está atrapada en su animalidad, en sus vicios, en sus pulsiones, en sus delirios.

El grabado 37, *¿Si sabrá más el discípulo?* (imagen 137), por ejemplo, satiriza el sistema de enseñanza a través de la figura del burro, tanto en lugar de maestro como de alumno. Los animales funcionan como alegoría de los vicios humanos, al mismo tiempo que evidencian una separación muy tenue entre el hombre y el animal. El ideal pedagógico ilustrado es puesto en cuestionamiento. *Todos caerán*, el grabado 19 (imagen 138), convierte a los supuestos seductores en aves devoradas por las mujeres. Aquí Goya juega con la figura mitológica de la arpía, de la seductora alada. Stoichita plantea, con los grabados que representan el vuelo y la caída, el vértigo como el mal del siglo XVIII, y el doble juego de la “caída en la caída” como el recuerdo de la condición humana y sus límites. La referencia al mito de Ícaro es ineludible y ya supone la crítica de la razón hegemónica. La verticalidad invertida coincide con la animalidad, es el regreso del hombre a lo horizontal, el territorio del cuerpo o los pies más concretamente, allí donde la razón no ha podido emerger del todo y se halla aplastada por la animalidad humana.

Soplones, el grabado 48 (imagen 139), va en la misma línea, pero Goya suma a estos temas la mutación del ave en murciélago, y de los hombres en seres monstruosos, en brujos. El motivo de la brujería juega en Goya un papel significativo: refleja la maldad y la ignorancia a la vez, permite criticar a las clases marginales y a la institución eclesial de igual modo, alude a un pasado del cual es imposible librarse, refleja vicios humanos, encarna el despliegue de la fantasía. *Allá va eso*, el grabado 66 (imagen 140), refleja esa iconografía, agregando la figura del felino. La presencia del diablo cojuelo aumenta el efecto grotesco. El tentador, a diferencia del macho cabrío del aquelarre, no es nada terrorífico, es un anciano desdentado sometido al capricho de la bruja. Tampoco él ha podido librarse de la carnavalización. Con el grabado 65, *¿Dónde va mamá?* (imagen 141), la brujería y el vuelo son apenas excusas para denunciar la ligereza de costumbres, el imperio de la lujuria. La mujer obesa está sostenida y arrastrada y atendida por sus galanes, todos animalizados y a un paso de devenir monstruosos. El gato con la sombrilla alude a la majestad de la mujer. Que pueda aludir a la clase nobiliaria o a la misma reina es secundario, en cualquier caso es una humanidad atrapada en los bajos impulsos.

El famoso grabado 43, *El sueño de la razón produce monstruos* (imagen 142), unánimemente considerado el resumen del programa de toda la serie, nos saca de la representación grotesca para devolvernos al siniestro explícito, tanto por el lema como por sus figuras. El felino, las lechuzas y los murciélagos acosan al durmiente, en el que puede verse un autorretrato del mismo Goya. Estamos en el territorio de la pesadilla, y por lo tanto de la noche, el tiempo de la razón paralizada por sus propios fantasmas, por el universo que ella misma produce. Visto como el grabado central de la serie, podría considerarse que el universo de las estampas es el fruto de esa razón somnolienta, el fracaso de la razón ilustrada. En este punto, volviendo a Stoichita, los *Caprichos* revelan la confrontación entre la presencia y la ausencia de orden, entre la presencia y la ausencia de sentido. La razón se halla ante lo indecible, ante lo irrepresentable, y debe acudir al juego alegórico para poder darle forma, aunque la alegoría se halla siempre limitada por lo informe que subyace en lo inconsciente. La risa goyesca es amarga: *Visto sobre el telón de fondo de la tradición conceptista, el*

triumfo de la carcajada sobre el llanto se justifica por el hecho de que es el humor negro y la risa del que lo produce donde el desencanto halla su expresión más plena⁵⁸⁹. Por su parte, Folke Nordström⁵⁹⁰ considera que los grabados ponen en evidencia la incapacidad del hombre para penetrar en su propia naturaleza, y el grabado 43 refleja el *furor melancholicus*, esa mirada sobre la devastación del mundo y la realidad, de tanta importancia en el arte moderno desde *Melancolía I*, de Durero. Valeriano Bozal describe el giro de lo satírico a lo grotesco que se produce con los grabados. Si la sátira apunta a la corrección, lo grotesco es *aquel tipo de deformación que se funda en una actitud o perspectiva ante las cosas, según la cual la deformación revela su condición verdadera y más íntima y, lo que es más, revela que ésa es su verdadera condición*⁵⁹¹. Lo grotesco refleja, pues, una realidad preñada de sinsentido, donde el artista vive en la lucidez del testimonio: *Cuando sólo son algunas las cosas ridículas, cabe pensar en la reforma, cuando todo es ridículo, mejor apartarse de ello, contemplarlo en la distancia, lúcidamente, sin encontrar acomodo: las estampas grotescas oscilan entre el sarcasmo y el patetismo sin renunciar a ninguno de los dos*⁵⁹². La representación del “mundo al revés” es un logro de esa distancia, y la noche formando parte inseparable del día define la modernidad de Goya.

Ese siniestro hecho risible conforma una categoría, la de lo grotesco, que podemos considerar una contrafigura de lo terrible. Lo grotesco permite liberar la tensión de lo terrible, reducirlo a burla, a sonrisa, a sarcasmo. En lo grotesco, no hay confrontación con el miedo o el terror, la razón no se halla expuesta a la aniquilación. Es una experiencia estética de otro calibre. La risa que reduce todo lo humano a vanidad, también reduce los miedos a nada. Al final de cuentas, la razón, que está dominada por el sinsentido y el absurdo, poco puede perder. El tema es apasionante, pero sale de los límites de esta investigación. En el caso de Goya, su presentación de lo siniestro, de la sombra, va tan estrechamente unida a lo grotesco que se hacía necesaria esta mención. La serie de los *Caprichos* no nos dejan frente al terror, salvo el grabado 43, sino a la animalidad humana, a la realidad de una razón que no puede liberarse de las ataduras de una humanidad cegada por la estupidez, la superstición, y los instintos. Goya nos hace reír al revelarnos la sombra, pero al mismo tiempo descubre que esa oscuridad es inevitable, por eso el *furor melancholicus*, porque al margen de los vuelos y las metamorfosis y las situaciones jocosas, el abismo no ha desaparecido.

Los desastres de la guerra confirman esta pervivencia del abismo. Dice Bozal: *La muerte y el desastre rondan por todas estas pinturas [está hablando de todas las obras de Goya relacionadas con la guerra de independencia] hasta configurar un mundo propio que lo abarca todo, que a todo da sentido. No sólo los motivos, todos y cada uno, el ambiente en el que se producen, la atmósfera que respiran, permiten hablar de un mundo: no sólo hay un repertorio de tragedias, el mundo es trágico en sí mismo*⁵⁹³. Esa tragedia de toda la realidad se revela no en la excepcionalidad del horror, sino en su cotidianidad: *las imágenes de Goya parecen instantáneas, un trozo del mundo en el que estamos, al que pertenecemos, del que no podemos distanciarnos. Aquí radica su sentido de lo cotidiano, una cotidianidad de lo horrible y cruel*⁵⁹⁴. Es precisamente esa cotidianidad la que aleja a Goya de lo sublime y lo coloca en la estela de lo siniestro, de la “inquietante extrañeza”: *Si gracias a la composición se ha suprimido la elevación, la repetición de escenas cruentas proporciona un sentido concreto a esa cotidianidad:*

⁵⁸⁹ Stoichita, V., *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, op. cit., p. 303.

⁵⁹⁰ Nordström, F., *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, op. cit.

⁵⁹¹ Bozal, V., *Goya y el gusto moderno*. Madrid, Alianza, 1994, p. 100.

⁵⁹² Bozal, V., *Goya y el gusto moderno*, op. cit., p. 102.

⁵⁹³ Bozal, V., *Goya y el gusto moderno*, op. cit., p. 170.

⁵⁹⁴ Bozal, V., *Goya y el gusto moderno*, op. cit., p. 176.

*la crueldad y el horror nos envuelven porque son cotidianos. /.../ Al pintar de esta manera Goya, ha dado un giro radical a la concepción dieciochesca de lo sublime: han desaparecido la grandeza y la distancia, pero no el horror y lo absoluto. El carácter absoluto del horror no se perfila ahora en la elevación, se debe precisamente a su cotidianidad, de la que no se puede escapar, como no se puede escapar al propio cuerpo, a la propia naturaleza: el horror es absoluto porque está en todas partes, forma parte esencial de la circunstancia en la que nos encontramos, es el rasgo fundamental de la vida cotidiana. La negatividad es el eje de nuestra existencia, algo que la teoría de lo sublime nunca había afirmado*⁵⁹⁵.

Evidentemente, el horror cotidiano goyesco supera la “inquietante extrañeza”. El universo no se hace extraño, se hace insoportable, la vida se reduce a un infierno del cual no hay salida. Lo siniestro aquí es como lo demoníaco sin demonio, el mal pululando por doquier, el mal que se halla en el interior del hombre hecho exterior, conformando una masa de espanto de la cual nadie puede escapar. La experiencia del terror que alienta en *Los desastres* sólo puede ser comparable con el siniestro tecnocrático de Auschwitz. En Auschwitz ese terror se concentra en el territorio delimitado del campo de concentración, es un terror metódico, frío, casi impersonal, es el terror que corresponde a la época de la movilización total. En la España de Goya, es un terror ardiente, visceral, que es método y descontrol de manera simultánea. Además, prácticamente todo el territorio del país se halla asolado por el mismo. Si el campo de concentración es la quintaesencia del totalitarismo, *Los desastres* representan la brutalidad no refinada de la guerra ideológica y nacionalista en los albores de la Revolución Industrial. *Los desastres* ofrecen ante nuestros ojos la liberación radical de la sombra, su conversión en un monstruo, y en un monstruo sin mediación técnica o tecnocrática.

Goya se sitúa del lado de las víctimas. De nuevo Bozal: *No se “rechaza” la guerra porque se contemple desde el lado de los soldados o de los patriotas, se presenta —término quizá más exacto que el de “rechazar”— como pura negatividad. Goya sólo nos propone una identificación: con las víctimas, no con los héroes, tampoco con los ideales patrióticos o nacionales. Pero el suyo no es el punto de vista de las víctimas —entiéndase bien, no es la preocupación sentimental, más o menos lacrimosa, por su desgracia—, es el de un testigo que puede ser, también él, víctima puesto que está metido de lleno en los acontecimientos, algo que no puede contemplar a distancia y sosegadamente*⁵⁹⁶. Ese papel de testigo que habla por las víctimas también anticipa el papel de los testigos de Auschwitz, de muchos artistas que se vieron a escribir o pintar por aquellos que no habían sobrevivido. El Goya de *Los desastres* ya nos ofrece el modelo del artista comprometido, pero no limitado al compromiso ideológico, sino al compromiso con el hecho de ser humano y todo lo que implica. Horrible, siniestro, espantoso, el humanismo de Goya es inmensamente humano, rebosa piedad y compasión en medio de ese desfile de monstruosidades.

El patetismo de las 82 estampas permite a Bozal plantear lo patético de la obra goyesca como una perspectiva desde la cual pensar y vivir la época moderna. La violencia y la crueldad se estructuran en tres grandes ejes: el terror, la desolación y el sufrimiento. Las leyendas que acompañan a cada estampa acentúan el efecto de fatalidad. Para nuestro autor, se produce un paso de la anécdota al paradigma, donde los muertos funcionan como horizonte, reemplazando el tradicional marco heroico de la representación épico sublime; donde el espacio se difumina, con una luz que adquiere un carácter expresivo determinante, y se destruye cualquier forma de naturalismo; donde la naturaleza se aleja definitivamente

⁵⁹⁵ Bozal, V., *Goya y el gusto moderno*, op. cit., p. 176.

⁵⁹⁶ Bozal, V., *Goya y el gusto moderno*, op. cit., p. 176-177.

de la sublimidad romántica y se configura como un paisaje inhóspito y cruel, el paisaje de la negatividad absoluta.

Permitámonos un fugaz recorrido por algunas de las estampas. La estampa 1, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* (imagen 143), nos coloca frente al infierno inminente. El claroscuro se desequilibra a favor de la oscuridad. El hombre se halla de rodillas implorando piedad. A su alrededor la oscuridad toma forma de remolino, la tormenta que se avecina. La ropa destrozada anuncia la desnudez progresiva, la brutalidad que se abalanzará sobre el cuerpo humano. *Lo mismo* (imagen 144), la tercera de la serie, supone la escenografía de la guerra. La lucha entre el campesino con su hacha y el soldado del ejército invasor en el centro, sobresale sobre la masa de cuerpos enfrentados o ya muertos. La inmensa soledad del hombre de la estampa 1 se ha disipado ante el despliegue de la acción colectiva, la puesta en escena de la totalidad saturada de espanto. La estampa 11, *Ni por esas* (imagen 145), confirma esa totalidad. La guerra se ha trasladado a los civiles. El bebé muerto en el suelo, la inminente violación de las mujeres, la fuerza de los soldados, el campanario, la oscuridad del arco donde se desarrolla la acción, el llanto de la mujer del fondo, los otros cuerpos que se insinúan en la brega. Nuevamente la masa de cuerpos. Pueden oírse los gritos. *Se aprovechan*, la estampa 16 (imagen 146), ofrece ahora el espectáculo del saqueo de los cadáveres. Los cuerpos, después de haber sido despojados de la vida, son despojados de la ropa. Han sido reducidos a meros objetos aprovechables. *Enterrar y callar*, la estampa 18 (imagen 147), presenta la desnudez de la muerte. Son cadáveres, podrían ser abyectos, pero no ha comenzado el proceso de descomposición aún. Las bocas abiertas mantienen el estremecimiento de la agonía. El llanto de la mujer quiebra el inmenso desierto de la muerte. Aquí es donde la desolación del paisaje alcanza un clímax, donde la negatividad se revela absoluta. La estampa 30, *Estragos de la guerra* (imagen 148), nos hace contemplar la caída de los cuerpos al abismo. No puede haber ninguna clase de orden, las masas se funden hasta lo informe. Queda el resto de mobiliario cayendo también con las vigas. El abismo ha engullido todo, se ha instalado en la cotidianidad para disolverla. El caos del derrumbe podría ser el caos de un bombardeo. La guerra se ha hecho total, aquí no hay desolación sino aniquilación en estado puro. *Esto es peor*, la estampa 37 (imagen 149), liquida la estética neoclásica. El hombre mutilado no es el resto de una divinidad encerrada en la forma, es la materia humana deformada, mutilada, reducida a fragmento. El cuerpo queda ensartado en el árbol como el símbolo de la imposibilidad de la belleza en medio de la catástrofe, y al mismo tiempo como la belleza que fue. El presentimiento de la estampa 1 ha llegado a su culminación. Fue el estupor, la desnudez, la violación, el saqueo, el asesinato, los cuerpos arrojados al abismo, ahora es la belleza profanada. Suena a la pregunta de Adorno. ¿Puede haber arte después de Auschwitz? ¿Puede haber arte después de esto? ¿Puede el hombre sobrevivir a su propia brutalidad? *Nada. Ello dirá*, la estampa 69 (imagen 150), nos deja ante el cadáver esquelético, la carne mancillada ya consumida. El imperio de la muerte. El triunfo de la nada. Goya revela el nihilismo que la guerra celebra. Todo ha sido consumado. El arte se detiene ante el umbral de lo totalmente inexpresable. Aquí el siniestro cede el lugar a la sublimidad negativa. Queda el silencio y una elegía imposible.

El 3 de mayo de 1808 en Madrid (imagen 151) funciona como bisagra entre *Los desastres* y las *Pinturas Negras*. El cuadro remite a la guerra de independencia, al momento inicial de la misma, cuando la ocupación francesa reprime el levantamiento del día anterior. La obra marca un contraste total entre los soldados y las víctimas. Los soldados parecen conformar una maquinaria acerada y eficiente, inhumana, no tienen rostro, no hay gestos en ellos, sólo

sus cuerpos y las bayonetas. Están alineados y disparan como si aplastaran a los condenados. Esa maquinaria anticipa lo siniestro tecnocrático al que hemos aludido. Es el poder por sí mismo que se despliega y anula la vida si es necesario. Del otro lado, el espanto de las víctimas, a las que Goya otorga individualidad, corporalidad sufriente, y el rostro del espanto. La masa de cuerpos masacrados representan el tránsito ya realizado, la fila que espera está en la angustia de ser los próximos, y el hombre de la camisa blanca, quien concentra toda la luz encima suyo, está en el momento límite, su mirada de pánico está frente a los soldados pero contempla la muerte, la está mirando. Es un mártir que está siendo devorado por la historia, un mártir de nuevo cuño, no pelea por la fe sino contra el ocupante, es un mártir ideológico, ni siquiera eso, es un rebelde que ha reaccionado ante la ocupación de su país, más por instinto que por convicción. Esa mirada de cara a la muerte inminente, ese momento de tránsito, nos sitúa de nuevo frente a la sublimidad negativa, anuncia el giro metafísico de las *Pinturas Negras*. Esa es la mirada del devorado por Saturno.

Foldényi había planteado⁵⁹⁷ en relación con *Saturno devorando a su hijo* (imagen 83) la vivencia de la escisión, el “abismo del alma”, y quisiera volver sobre este punto ahora. En esta obra, *Goya renunció a todo tipo de rodeos y trató de enfrentarse directamente y sin subterfugios a la mirada de medusa de lo insoportable, a lo innombrable, a aquello que ni siquiera podría nombrarse si el nombre no fuera en sí mismo un eco: el eco vacío de lo innombrable que llenaba a Goya para resonar luego en él como algo no humano*⁵⁹⁸. Ese “no humano” es lo que ubica a Goya en la estética de lo sublime, pero un sublime ambiguo, porque el alma en el abismo refleja un absoluto –aunque sea negativo– y también su propia “inquietante extrañeza”. El intento de conquistar lo desconocido que se halla tras el yo, puede referirse a lo inconsciente o a una fuerza ominosa suprahumana. La conciencia de la escisión, de la expulsión de la totalidad ubica a Goya en el interior del horror, en una confrontación con el destino humano. La boca abierta del Saturno, que puede ser cualquier otra de las bocas abiertas de *Los desastres*, no sólo está engullendo sino también parece gritar. Foldényi habla de ese grito como *el eco de la existencia que resuena dentro del hombre. El mismo grito reverbera en el ulular del viento, en el entrecocar de las piedras, en los ruidos desconocidos, en el flujo de la sangre y la tensión de los músculos, hasta en el más profundo de los silencios, ya que no se limita a los ruidos perceptibles. Es la boca la que se abre y se cierra, pero no es la boca la que grita, sino una fuerza desconocida que no puede vincularse con nada*⁵⁹⁹. El demonio de la existencia es el que grita, y al hacerlo revela el horror de la existencia. En este punto el análisis de Foldényi coincide con el de Bozal, toda la existencia se revela horror, y horror necesario: *El Saturno de Goya es uno de los pasos más radicales en la cultura europea en el sentido de que arranca lo horroroso del poder del mal, para descubrir en él no la obra del mal, sino la condición elemental de la existencia, necesaria para la supervivencia del cosmos*⁶⁰⁰. Ese horror inherente a la vida es lo que luego Freud denominará “inquietante extrañeza”, lo siniestro. El alma, al vivir esa experiencia en sí misma, lucha por liberarse de ese “desconocido” que la atormenta, que devora una parte de sí, el que Goya ha representado como gigantesco. Aquí Foldényi alude a otras obras como *El coloso*⁶⁰¹ (imagen 152). *El gigante es la manifestación de la desproporción interna; y si el hombre no es capaz de reconciliarse con él y de alcanzarlo, tarde o temprano aquél terminará destruyéndolo y consumiéndolo, como el gigante de Saturno*⁶⁰². La ruptura del yo con la fe tradicional lo deja en estado de soledad, y ese yo se amplía hasta adquirir dimensiones míticas, y *al no*

⁵⁹⁷ Foldényi, L., *Goya y el abismo del alma*, op. cit.

⁵⁹⁸ Foldényi, L., *Goya y el abismo del alma*, op. cit., p. 29.

⁵⁹⁹ Foldényi, L., *Goya y el abismo del alma*, op. cit., p. 67.

⁶⁰⁰ Foldényi, L., *Goya y el abismo del alma*, op. cit., p. 78.

⁶⁰¹ Cuya atribución a Goya es cuestionada actualmente.

⁶⁰² Foldényi, L., *Goya y el abismo del alma*, op. cit., p. 140.

ver a ningún adversario (ya que en todo reconoce las mismas leyes implacables que él mismo proyecta hacia el mundo) se convierte en el más visceral de sus propios enemigos⁶⁰³. El temor se convierte en temor a ser devorado por algo desconocido que habita en su alma.

Foldényi considera que Goya vive ese choque entre conciencia e inconsciencia sin poder llegar a la integración, y eso explicaría el desbordamiento de ese mundo reprimido: *Como si hubiera algo que quisiera reventar este mundo desde dentro, sin poder encontrar la salida natural. La envoltura es a veces incapaz de soportar la tensión interna y se rompe; la pasión reprimida y descontrolada estalla en forma de demonios, monstruos, visiones y pesadillas. Y en ocasiones todo ello se desintegra: entonces todo ese mundo reprimido se desborda; en vez de una situación larvaria reservada, se yergue un mundo negativo desbocado*⁶⁰⁴. En cualquier caso, el “fracaso” personal se convierte en el triunfo de su arte.

Este análisis sitúa a Goya en la emergencia de lo siniestro y en la estética de lo sublime al mismo tiempo. Esa ambivalencia puede extenderse a la experiencia estética de lo terrible de sus contemporáneos. Goya se revela más moderno en ese sentido –su obra “terrible” es más siniestra que sublime–, ya que la pintura romántica es indudablemente más sublime que siniestra. La preocupación por el Absoluto domina al romanticismo, y la intuición del inconsciente, que hemos visto en Carus, lo ubica como manifestación de ese Absoluto y no como una pulsión meramente humana. Donde la ambivalencia es más evidente es en la novela gótica, que se halla en el intersticio entre motivos demoníacos, sentimiento de lo sublime, y emergencia de lo siniestro.

7-2-De la novela gótica a la literatura de terror: exploraciones decimonónicas

Molina Foix enumera los rasgos característicos del esquema narrativo gótico⁶⁰⁵: historia inicial relacionada con un manuscrito antiguo; castillo gótico con pasadizos secretos y red laberíntica de subterráneos; misterioso asesinato cometido en el pasado, al que se asocian señales del crimen, sepulturas profanadas, gemidos de ultratumba; el crimen está vinculado a una relación amorosa ilícita; la acción transcurre en el sur de Europa; profusión de efectos sobrenaturales: fantasmas, brujas, magia, elementos dotados de vida propia; personajes estereotipados: mefistofélico villano, generalmente meridional; ingenua heroína; apuesto héroe salvador. El gran tema es el poder de las tinieblas, que suele encarnarse en el protagonista “oscuro”. La fascinación por lo espectral conecta con las tradiciones folklóricas de los pueblos europeos pre-cristianos, esas mismas tradiciones que parecen haber sobrevivido hasta la caza de brujas, tal cual se refleja en los manuales inquisitoriales. La figura de lo demoníaco, en pleno retroceso por el ascenso de la razón ilustrada, proveerá al relato gótico de sus motivos: el demonio, la posesión, la tentación, la brujería, el abismo infernal. A esto debemos sumar el papel de lo onírico, que funciona como una especie de puente de comunicación con el más allá. Esa sobrenaturalidad es la que permite situarlo en la esfera de lo sublime.

⁶⁰³ Foldényi, L., *Goya y el abismo del alma*, op. cit., p. 147.

⁶⁰⁴ Foldényi, L., *Goya y el abismo del alma*, op. cit., p. 213.

⁶⁰⁵ Molina Foix, J. A., “Introducción”. En: Lewis, M., *El monje*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 20.

Pero lo siniestro emerge en el dilema moral del protagonista del llamado gótico “satánico”⁶⁰⁶, generalmente dividido entre el deber o el deseo de alcanzar la virtud, y sus propias pulsiones interiores; o entre la entrega a la oscuridad y la nostalgia de la luz. Melmoth, el protagonista de *Melmoth el errabundo*, de Maturin, se halla a la altura de Don Juan de Byron o del Fausto de Goethe. Puede violar a su placer las leyes del espacio y del tiempo. El pacto demoníaco ha convertido a Melmoth en un cazador de almas. Su misma presencia inspira el terror: *Olavida se tambaleó, vaciló, se agarró al brazo de un paje y, finalmente, cerrando los ojos un momento como para eludir la terrible fascinación de esa mirada terrible (todos los invitados habían notado, desde su entrada, que los ojos del inglés despedían un fulgor de lo más pavoroso y preternatural), exclamó: “¿Quién hay entre nosotros? ¿Quién? No puedo pronunciar una bendición mientras él esté aquí. No puedo invocar una jaculatoria. ¡Donde él pisa, la tierra se agosta! ¡Donde él respira, el aire se vuelve fuego! ¡Donde él come, el alimento se envenena! ¡Donde él mira, su mirada se hace relámpago! ¿Quién está entre nosotros? ¿Quién?”*⁶⁰⁷ La irrupción del amor hace tambalear la seguridad del personaje demoníaco. El corazón humano se revela como el centro de la oscuridad: *¿Qué enemigo tiene el hombre que sea más mortal que él mismo? Si se pregunta a sí mismo a quién debería otorgar en rigor ese título, que se golpee el pecho y su corazón le contestará: ¡Concédele aquí!*⁶⁰⁸ Melmoth lamenta su destino: *Nadie puede participar en mi destino, sino mediante su consentimiento... y nadie ha consentido; nadie puede estar involucrado en mis tremendos castigos sino por participación. Yo solo debo soportar el castigo. Si he alargado la mano, y he comido del fruto del árbol prohibido, ¿no he sido retirado de la presencia de Dios, y de la región del paraíso, y enviado a vagar por los mundos de sequedad y maldición por los siglos de los siglos?*⁶⁰⁹ La novela cierra con el Errabundo arrojado al abismo del mar desde un precipicio. Ambrosio, el personaje principal de *El monje*, de Lewis, despierta al deseo sexual al ver el pecho de Matilde: *Mientras pronunciaba estas palabras, levantó el brazo, haciendo ademán de apuñalarse a sí misma. Los ojos del fraile siguieron atemorizados la trayectoria de la daga. Matilde se había rasgado el hábito y mostraba a medias sus pechos. La punta del arma apoyábase en su seno izquierdo: ¡y qué seno! La luz de la luna dábase de lleno, permitiendo observar al monje su deslumbrante blancura. Su mirada demorábase con insaciable avidez en aquella hermosa redondez. Una sensación desconocida hasta entonces llenó su corazón de una mezcla de inquietud y deleite; un incontenible ardor recorrió todos sus miembros; la sangre hervía en las venas y mil deseos insensatos desorientaban su mente*⁶¹⁰. Toda la novela está articulada en torno al mecanismo del deseo, al que se va superponiendo la parafernalia narrativa que ha enumerado Molina Foix. El monje, arrastrado por el deseo termina volviéndose demoníaco, identificado cada vez más con sus pulsiones. El “abismo del alma” deviene “abismo del deseo”⁶¹¹.

Pero eso siniestro que emerge en la novela gótica lo hace en un contexto de sobrenaturalidad. Hay una fuerza superior al individuo con la que se unen sus bajos instintos. Lo fantástico existe y va jalando el relato. El horror preternatural remite a lo que Lovecraft ha denominado “miedo cósmico”⁶¹². La literatura fantástica de terror, en

⁶⁰⁶ Molina Foix, en su “Introducción” recién citada, habla de cuatro estilos principales de novela gótica: el gótico negro o histórico, representado por Robert Walpole, donde el escenario juega un papel clave; el gótico explicado o ilusionista, cuya figura de referencia es Anne Radcliffe, donde lo sobrenatural es finalmente desvelado; el gótico satánico, en el cual el elemento sobrenatural es real, y en el cual se incluye a Matthew Lewis y Charles Robert Maturin; y el realista negro, donde la anomalía se halla en la sensibilidad del narrador, y cuyo autor de referencia es Charles Brockden Brown.

⁶⁰⁷ Maturin, C., *Melmoth el errabundo*. Madrid, Alfaguara, 1976, p. 45.

⁶⁰⁸ Maturin, C., *Melmoth el errabundo*, op. cit., p. 475.

⁶⁰⁹ Maturin, C., *Melmoth el errabundo*, op. cit., pp. 583-584.

⁶¹⁰ Lewis, M., *El monje*, op. cit., p. 172.

⁶¹¹ No es causal la fascinación causada por la novela en el círculo surrealista. Artaud la traducirá (muy libremente) al francés, y Luis Buñuel escribirá un guión (que nunca llegó a filmarse) con Jean Claude Carrière.

⁶¹² Lovecraft, H.P., *El horror en la literatura*, op. cit., capítulo introductorio.

cuya genealogía se halla situada la novela gótica, pervive por lo tanto en la esfera de lo sublime, en el territorio del mal absoluto, de las potencias infernales. El monstruo interior corresponde al monstruo metafísico. El desplazamiento hacia lo plenamente siniestro supone la hegemonía de ese monstruo interior y de los monstruos que él mismo proyecta o genera. En el ocaso de la novela gótica encontramos *Frankenstein*, de Mary Shelley, que nos presenta quizás el primer monstruo moderno. Víctor Frankenstein es heredero de los médicos magos del Renacimiento, encarna el poder de la ciencia. Habíamos hablado del paradigma Frankenstein al tratar el sublime tecnológico, en tanto visión de una técnica que se independiza de su creador y se convierte en destructiva. La novela refleja la voracidad de poder y saber de Frankenstein, pero también el dilema que surge al reconocer la proyección de ese poder en un ser amenazante. La confesión del espanto del médico es significativa: [Ese ser engendrado] es *mi propio vampiro, mi propia alma escapada de la tumba*⁶¹³. El mecanismo especular que comienza a funcionar entre el monstruo y el creador marca el ritmo de la novela. El creador ve en el monstruo la encarnación de sus fantasmas. El monstruo ve en el creador la humanidad que le es negada: *¡Maldito creador! ¿Por qué creaste a un monstruo tan horripilante, del cual incluso tú te apartaste asqueado? Dios, en su misericordia, creó al hombre hermoso y fascinante, a su imagen y semejanza. Pero mi aspecto es una abominable imitación del tuyo, más desagradable todavía gracias a esta semejanza. Satanás tenía al menos compañeros, otros demonios que lo admiraban y animaban. Pero yo estoy solo y todos me desprecian*⁶¹⁴. La furia desencadenada del monstruo obliga a Frankenstein a perseguirlo para eliminarlo, en un viaje que semeja una forma de expiación: */.../ como el arcángel que aspiraba al poder supremo, me encuentro ahora encadenado en un infierno eterno*⁶¹⁵. La imagen final del monstruo perdiéndose en la oscuridad del hielo evoca ese círculo imposible de quebrar. Con Frankenstein, al margen de su asociación con lo sublime tecnológico, lo siniestro se perfila de una forma más definida. Aquí no hay apelación a poderes suprahumanos, es desde el interior del ser humano que aparece la amenaza. Como diría un siglo después un personaje de *El Golem*, de Gustav Meyrink, la versión expresionista del monstruo de Shelley: *Lo sé, lo siento en cada fibra de mi cuerpo: ocurre algo que nos va rodeando lentamente y que se cierra como los anillos de una serpiente*⁶¹⁶. El monstruo en la modernidad es una figura privilegiada de la proyección de los miedos o las pulsiones. No es parte de la economía de la creación, como en el mundo medieval, ni exponente de la “belleza imperfecta”, como en el barroco. Es el inconsciente que asume forma y vida y aumenta su amenaza.

Otro de los epígonos de la novela gótica, *Los elixires del diablo*, de E.T.A. Hoffmann, pone en escena otro motivo monstruoso, el del doble. Medardo es otro fraile, que toma una pócima con elixires diabólicos. Poco después la trama se complica cuando Medardo asume la personalidad del conde Victorino, al cual había asesinado por error. La experiencia de la escisión es abrumadora entonces: *Evidentemente, Victorino se había precipitado en el abismo, debido a una casualidad desatada por mi propia mano, no por mi voluntad... Yo aparezco en su lugar, pero Reinaldo conoce al Padre Medardo, el predicador del Monasterio de capuchinos de... ¡y así soy para él en realidad el que soy!... Pero la relación que Victorino tiene con la Baronesa viene a mi mente, pues también yo soy Victorino. Soy lo que parezco, y no parezco lo que soy: ¡Para mí mismo soy un enigma indescifrable, y mi yo está escindido!*⁶¹⁷ Hay un desconocido que comienza a perseguirlo: */.../ comprendí la proximidad del enemigo que trataba de aniquilarme en la corriente peligrosa de la que, a duras penas, me*

⁶¹³ Shelley, M., *Frankenstein*. Madrid, El País, 2004, p. 83.

⁶¹⁴ Shelley, M., *Frankenstein*, op. cit., p. 148.

⁶¹⁵ Shelley, M., *Frankenstein*, op. cit., p. 245.

⁶¹⁶ Meyrink, G., *El Golem*. Barcelona, Tusquets, 1972, p. 99.

⁶¹⁷ Hoffmann, E.T.A., *Los elixires del diablo*. Barcelona, Hesperus, 1989, p. 69.

podía librar y, recobrando el ánimo, supe resistir los ataques del monstruo, que me atacaba desde la horrible oscuridad⁶¹⁸. El perseguidor funciona como una especie de doble, como su sombra: Tuve la sensación de verme como algo ambiguo y todo mi ser experimentó un terror poderosísimo⁶¹⁹. Es más, la experiencia del desdoblamiento se hace interior: Veía muy claro que no era yo quien obraba todas estas maravillas, sino el poder extraño, que se había incorporado a mi ser, haciéndome instrumento involuntario para sus fines desconocidos. El reconocer esta escisión que dividía mi ser en dos mitades, me daba consuelo, pues era anuncio de que el paulatino aumento de mis fuerzas, que cada vez eran más poderosas, podría contrarrestar al enemigo y vencerle⁶²⁰. Uno de los momentos más intensos de la novela es cuando levanta una losa en su celda y se reconoce a sí mismo en el hombre que emerge. Lo que resulta ser un sueño. La persecución por un fantasma es otro de los momentos significativos de la novela: Mi doble me contemplaba con la misma espantosa mirada que me había dirigido desde la carretera... “Hi...hi...hi..., hermanito, hermanito, siempre, siempre estoy contigo... no me dejes... no me dejes... No puedo correr... como tú...debes llevarme... Vengo... del tormento... Han querido... ponerme en la picota...Hi...hi...” ¡Así reía y gritaba el horrible fantasma! ¡Yo salté dominado por un miedo feroz, cual tigre opreso por los anillos de una boa!... Como en *El Golem*, la imagen de un cerco serpentina. Medardo se despierta en un monasterio hospital con su identidad de fraile. Comienza una etapa de expiación y penitencia, pero los asedios del doble continúan. Al margen de la complejidad argumental y de la narración de la historia de los hermanos separados, que resulta ser una clave para entender el juego Medardo-Victorino, Hoffmann logra colocarnos en un territorio de ambigüedad donde los límites permanentemente se entrecruzan: entre el sueño y la realidad empírica, entre el fantasma y el protagonista, entre Medardo y Victorino. De igual modo que Mary Shelley con *Frankenstein*, al dejar de lado la sobrenaturalidad, representa lo siniestro, si bien Hoffmann juega con el límite entre el sueño y la vigilia de una manera que se aproxima a lo fantástico, mientras Shelley se convierte en antecesora de la ciencia ficción.

El tema del doble reaparece a lo largo de la literatura decimonónica. Ya hemos comentado en otro capítulo *El Horla*, de Guy de Maupassant, donde se refleja un estado de paranoia impulsado por las drogas y el alcohol. Hans Christian Andersen, en *La sombra*⁶²¹, relata la historia de un sabio cuya sombra lo abandona y luego vuelve para convertirlo en su criado, hasta lograr su eliminación por completo. El sabio cae derrotado frente a su sombra mundana, como si dos pulsiones distintas hubieran luchado hasta que una de ellas desplazó definitivamente a la otra. En *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Robert Louis Stevenson, relata el desdoblamiento de un científico por efecto de una droga especialmente elaborada. Como en *Los elixires del diablo*, una sustancia provoca la mutación de identidad. Conforme a la moral victoriana imperante, el personaje principal, el Doctor Hyde, percibe su división interior en dos seres antagónicos, el asociado al bien, y el otro al mal, una división que hace extensiva a todo el ser humano: /.../ si fuese posible aposentar cada uno de esos elementos en entes separados, quedaría con ello la vida libre de cuanto la hace insoportable; lo pecaminoso podría seguir su propio camino, sin las trabas de las aspiraciones y de los remordimientos de su hermano gemelo más puro; y lo virtuoso podría caminar con paso firme y seguro por su sendero, cuesta arriba, el del bien, en el que encuentra su placer, sin seguir expuesto a la vergüenza y el arrepentimiento a que lo obliga ese ente maligno extraño a él. Fue una maldición para el género humano que estas dos gavillas incongruentes fuesen atadas en una sola..., que estos gemelos que son dos polos opuestos tengan que luchar

⁶¹⁸ Hoffmann, E.T.A., *Los elixires del diablo*, op. cit., p. 106.

⁶¹⁹ Hoffmann, E.T.A., *Los elixires del diablo*, op. cit., p. 130.

⁶²⁰ Hoffmann, E.T.A., *Los elixires del diablo*, op. cit., p. 144.

⁶²¹ Andersen, H.C., *Cuentos completos*. Madrid, Cátedra, 2012, pp. 386-395.

*continuamente dentro del angustiado seno de la conciencia. ¿Cómo podrían ser disociados?*⁶²² La pérdida de control de la experiencia deja en evidencia que la personalidad “virtuosa”, la del científico, se está incorporando a la “pecaminosa”, la del asesino. De allí en adelante queda la lucha entre las dos personalidades, que define Jekyll por medio del suicidio. Aquí el tema del doble tiene reminiscencias frankensteinianas, es la ciencia la que ha perdido el control de la experiencia, además de un maniqueísmo propio de los tiempos de la frenología y de un protestantismo estricto como el victoriano. El cuarto ejemplo que quiero mencionar es *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, donde el papel de doble lo juega una obra de arte, que se transforma de acuerdo a la mutación moral del protagonista. Absolutamente lógico que el dandy, que se percibe a sí mismo como una obra de arte viviente, se vea reflejado y duplicado en una pintura. La celebración hedonista conlleva una culpa que debe ser pagada. *Detrás de todo lo exquisito hay algo trágico*, exclama el narrador⁶²³. Si el misterio del hombre es lo que existe entre la máscara y la sombra, la tragedia del joven Dorian Gray es no poder llegar nunca a ese misterio y que una termine devorando a la otra. Con el doble, lo siniestro logra una de sus figuras centrales, aquella que revela, como dice Otto Rank⁶²⁴, la fascinación del yo por sí mismo y el intento de relegar al “otro yo” todo lo rechazado. Aquí el espejo necesita de otro que sea el que envejezca, el que muera, el que peque, el que se equivoque, el que asesine, el que sea monstruoso. La utopía del otro que nos libera de nuestra sombra es que finalmente eliminándolo nos eliminamos a nosotros mismos, como algunos de los textos citados han demostrado.

Al filo del siglo XX tenemos otro monstruo siniestro, el vampiro, al que Bram Stoker da forma canónica con *Drácula*. La figura del vampiro pertenece al folklore de la Europa campesina, especialmente de la Europa Oriental. A fines de los tiempos medievales pudimos constatar los casos de Gilles de Rais y de Erzsébet Bathory, los cuales fueron vinculados al pacto satánico. Vlad Tepes, el príncipe de Valaquia, pudo inspirar la novela de Stoker pero no se corresponde con estos dos casos, ya que se trata del ejercicio de la crueldad como arma política, algo común en su tiempo. *Drácula* resulta inquietante por varias razones. Primeramente, es un no-muerto, desafía las fronteras entre la vida y la muerte. En segundo lugar, desafía las fronteras entre lo humano y la animalidad. Tercero, se expande indefinidamente, salvo muerte definitiva, por infección sanguínea, contagia: *La carrera de esta desgraciada joven [se habla de Lucy] acaba de empezar. Esos niños cuya sangre chupó no son todavía lo peor; pero, si sigue viviendo No-muerta, más y más sangre perderán y, por el poder que ejerce sobre ellos, a ella acudirán; y ella les quitará la sangre con esa malvada boca*⁶²⁵. Cuarto, desafía la temporalidad humana, alcanza la inmortalidad por la sangre que succionan. En quinto lugar, adquiere una fuerza sobrehumana: *El nosferatu no muere como la abeja cuando clava el aguijón una vez. Es más fuerte; y al ser más fuerte, posee más poder para hacer el mal. Este vampiro que está entre nosotros es él solo más fuerte que veinte hombres; su astucia es mayor que la de un mortal, porque su astucia ha crecido con los siglos; posee la ayuda de la nigromancia [...]: es un demonio de crueldad, y el corazón de él no existe; puede, con limitaciones, aparecer a voluntad, donde y cuando desee y en cualquiera de las formas que le son propias; puede, dentro de su campo, gobernar los elementos: la tormenta, la niebla, el trueno; puede dar órdenes a las cosas más pequeñas: la rata y el búho y el vampiro; la polilla y el zorro y el lobo; puede crecer y hacerse pequeño; y a veces puede crecer y hacerse irreconocible*⁶²⁶. No es un demonio que toma forma humana, ni un semidios o cosa que se le parezca, es un hombre

⁶²² Stevenson, R.L., *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid, El País, 2004, p. 103.

⁶²³ Wilde, O., *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona, Planeta, 2003, p. 39.

⁶²⁴ Rank, O., *El doble*. Buenos Aires, Orión, 1976, p. 103.

⁶²⁵ Stoker, Bram, *Drácula*. Madrid, El País, 2002, p. 269.

⁶²⁶ Stoker, Bram, *Drácula*, op. cit., p. 297.

que ha salido del límite de lo humano, que desafía categorías. Precisamente el hecho de que sea un semejante que puede convertirse en “un otro”, en “el otro”, aumenta o incluso define su carácter siniestro. El miedo a Drácula es el miedo a la naturaleza humana alterada, y por contagio, lo que nos instala en la paranoia.

Hoffmann ofrece en el relato *El hombre de la arena* otra monstruosidad, el autómeta. El joven Nataniel queda prendado de una joven a la que espía con prismáticos: *Olimpia estaba sentada, como de costumbre, ante la mesita, con los brazos apoyados y las manos cruzadas. Por primera vez podía Nataniel contemplar la belleza de su rostro. Sólo los ojos le parecieron algo fijos, muertas. Sin embargo, a medida que miraba más y más a través de los prismáticos le parecía que los ojos de Olimpia irradiaban húmedos rayos de luna. Creyó que ella veía por primera vez y que sus miradas eran cada vez más vivas y brillantes*⁶²⁷. La obsesión por la joven continúa. Logra ser invitado a la fiesta donde Spalanzani iba a presentarla en sociedad. *Olimpia apareció ricamente vestida, con un gusto exquisito. Todos admiraron la perfección de su rostro y de su talle. La ligera inclinación de sus hombros parecía estar causada por la oprimida esbeltez de su cintura de avispa. Su forma de andar tenía algo de medido y de rígido. Causó mala impresión a muchos, y fue atribuida a la turbación que le causaba tanta gente*⁶²⁸. La interpretación al piano de Olimpia lo fascina aún más, y percibe miradas de amor dirigidas por ella. A la hora del baile la saca a bailar: *La miró fijamente a los ojos, que irradiaban amor y deseo, y al instante le pareció que el pulso empezaba a latir en su fría mano y que una sangre ardiente corría por sus venas. También Nataniel sentía en su interior una ardorosa voluptuosidad. Rodeó la cintura de la hermosa Olimpia y cruzó con ella la multitud de invitados*⁶²⁹. Al bailar observa que Olimpia no sigue los compases, luego, sentados, le declara su amor. La mujer sólo musita todo el tiempo. Al día siguiente un amigo lo interpela por haber llegado a esa situación con una muñeca de cera. Nataniel se enfurece. Insiste en seguir viendo a Olimpia: *Nataniel sacó de los lugares más recónditos de su escritorio todo lo que había escrito, poesías, fantasías, visiones, novelas, cuentos, y todo esto se vio aumentado con toda clase de disparatados sonetos, estrofas, canciones que leía a Olimpia durante horas sin cansarse. Jamás había tenido una oyente tan admirable. No cosía ni tricataba, no miraba por la ventana, no daba de comer a ningún pájaro ni jugaba con ningún perrito, ni con su gato favorito, ni recortaba papeles o cosas parecidas, ni tenía que ocultar un bostezo con una tos forzada; en una palabra, permanecía horas enteras con los ojos fijos en él, inmóvil, y su mirada era cada vez más brillante y animada*⁶³⁰. Días después, descubre una discusión entre Spalanzani y Coppola, otro personaje del relato al que ya aludiremos, y encuentra a Olimpia destrozada. En ese momento descubre que era una muñeca autómeta. Termina en un manicomio. Los rumores continúan y muchos desconfían de sus propias enamoradas. Restablecido, poco después, intenta asesinar a su novia al confundirla con la muñeca, y sucumbe cayendo de una torre. Nuevamente, el salto del “abismo del alma” al abismo definitivo.

El autómeta resulta inquietante porque, en tanto exacta copia de lo humano, termina desafiando su realidad. Nuevamente es el principio de identidad el que se halla cuestionado. Por otro lado, en tanto obra humana, podría desvincularse de su creador y amenazarlo, aunque no es el caso en el relato de Hoffmann. Lo mecánico se torna humano y lo humano podría mecanizarse. Y, *last but not least*, el autómeta podría sustituir al ser humano. En los tiempos de Hoffmann, con la Revolución Industrial en ciernes, esto era una intuición, hoy se revela como una posibilidad. La automatización es complementaria de la movilización total, de una sociedad tecnológica a gran escala. Hay un texto de Heinrich von Kleist, *Sobre*

⁶²⁷ Hoffmann, E.T.A., “El hombre de la arena”, *Cuentos 1*. Madrid, Alianza, 2002, p. 80.

⁶²⁸ Hoffmann, E.T.A., “El hombre de la arena”, *Cuentos 1*, op. cit., p. 82.

⁶²⁹ Hoffmann, E.T.A., “El hombre de la arena”, *Cuentos 1*, op. cit., p. 83.

⁶³⁰ Hoffmann, E.T.A., “El hombre de la arena”, *Cuentos 1*, op. cit., p. 86.

el teatro de marionetas⁶³¹, donde analiza los muñecos en relación al tema de la gracia. La marioneta se revela superior al bailarín vivo: *¿Y qué ventaja ofrecería tal muñeco frente al bailarín vivo? ¿Ventaja? En primer lugar una ventaja negativa, directísimo amigo, a saber, que nunca mostraría afectación. Pues la afectación aparece, como sabe usted, cuando el alma (vis motrix) se localiza en algún otro punto que el centro de gravedad del movimiento. Pero siendo así que el titiritero, en nuestro caso, mediante el hilo o el alambre, no tendría absolutamente ningún otro punto a su disposición sino éste: entonces los restantes miembros serían lo que deben ser, puros péndulos muertos, y obedecerían meramente a la ley de la gravedad; un atributo envidiable, que buscaríamos en vano en la mayoría de nuestros bailarines⁶³². La ingravidez aparece como otra ventaja: Nada saben de la inercia de la materia que es, entre todas las propiedades, la más perjudicial para la danza; pues la fuerza que los levanta por los aires es mayor que las que los encadena a la tierra⁶³³. El títere tiene, pues, más donaire que la estructura del cuerpo humano. Von Kleist afirma que en esto es comparable a un dios. La gracia aparece a medida que en el mundo orgánico se debilita la reflexión. Así como la intersección de dos líneas a un lado de un punto, tras pasar por el infinito, se presenta de nuevo súbitamente al otro lado, o como la imagen de un espejo cóncavo, después de haberse alejado hasta el infinito, aparece nuevamente de improviso muy cerca de nosotros: de modo análogo se presenta de nuevo la gracia cuando el conocimiento ha pasado por el infinito; de manera que se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios⁶³⁴. Precisamente las afirmaciones de von Kleist refuerzan la inquietante extrañeza que produce el autómatas. Esa liberación de las limitaciones humanas que lo asemejan a lo divino, son las mismas que lo convierten en monstruoso, en amenazante.*

Debemos volver a *El hombre de la arena*, donde hay algo más que lo del autómatas. Al comienzo del cuento, Nataniel niño escucha la historia del Hombre de Arena, quien arroja arena a los ojos de los niños para cegarlos y luego los rapta. El pequeño identifica al abogado Coppelius con el Hombre de Arena. Se produce la conversión del relato en arquetipo: *Cuando al fin vi a Coppelius me imaginé que este odioso personaje no podía ser otro sino el hombre de la arena, pero en vez de ser el de los cuentos infantiles, aquel espantajo que tenía niños en un nido en la luna... ¡no!, veía en él algo de satánico e infernal, que debía atraer sobre nosotros alguna terrible desgracia⁶³⁵. La presencia esporádica de Coppelius aumenta la inquietud del niño. El aparente asesinato del padre por dicho hombre confirma sus sospechas. La prometida de Nataniel, Clara, intentará luego hacerle ver que la muerte del padre tuvo que ver con los experimentos de alquimia que practicaba con Coppelius (luego llamado Coppola). En una carta a Nataniel describe el mecanismo de la fantasmagoría: *¿Existe alguna fuerza oculta, dotada de tal ascendiente sobre nuestra naturaleza, que pueda arrastrarnos por una senda de desgracias y desastres? /.../ el oscuro poder físico hace que en algunos momentos nuestra imaginación finja fantasmas engañosos, cuyo aspecto nos parezca realmente amenazador, pero estos fantasmas no son otra cosa sino pensamientos que nos influyen de tal modo que nos arrojan al Infierno o nos llevan al Cielo⁶³⁶. De todas maneras, la figura de Coppelius sigue impactando a Nataniel. Tras la ruptura con Clara y el incendio de su casa, se muda a otra casa, situada frente a la casa del profesor Spalanzani, el creador de Olimpia. Aquí aparece Coppola que le vende los prismáticos con los que espía a Olimpia. En esta primera parte del relato, Hoffmann revela los mecanismos de la obsesión, del delirio paranoico. Es el principio del maligno que ha sido introyectado y que**

⁶³¹ Kleist, H. von, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid, Hiperión, 1988.

⁶³² Kleist, H. von, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, op. cit., p. 31.

⁶³³ Kleist, H. von, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, op. cit., p. 32.

⁶³⁴ Kleist, H. von, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, op. cit., p. 36.

⁶³⁵ Hoffmann, E.T.A., "El hombre de la arena", *Cuentos 1*, op. cit., p. 62.

⁶³⁶ Hoffmann, E.T.A., "El hombre de la arena", *Cuentos 1*, op. cit., p. 68.

altera toda la percepción de la realidad. La proyección reemplaza la idea de correspondencia, anulando la existencia real (empíricamente hablando) del demonio, pero revelando el poder del inconsciente, que ya no es un fuerza reflejo del Absoluto, sino el territorio de las pulsiones interiores que desbordan y obnubilan la conciencia. El hombre se halla escindido en sí mismo, sometido a un caos de pulsiones que pueden desequilibrarlo y llevarlo a un estado abismal. El “abismo del alma” del que hablaba Foldényi es el de un innombrable interior, algo que se revela distinto de lo sublime. El terror no viene de fuera, habita en el hombre, lo posee, es él mismo.

Con gran parte de la obra de Edgar Allan Poe estamos en el terreno de la literatura de terror. Ya no hacen falta ni castillos, ni monasterios, ni frailes endemoniados, ni doncellas amenazadas, ni monstruos. El terror corresponde exclusivamente a la propia psiquis humana. Se ha completado el giro inmanente, y lo siniestro –sin recibir todavía ese nombre- se convierte en uno de los grandes temas de la literatura. Algunos de sus relatos funcionan como un catálogo de emociones y percepciones de lo siniestro. En *William Wilson* presenta el tema del doble y por lo tanto, el miedo a la suplantación. *El pozo y el péndulo* relata la experiencia de una “caída en abismo” y de la angustia de muerte ante la proximidad del aparato de tortura, y el terror de la aniquilación inminente. *Manuscrito hallado en una botella* comienza siendo el relato de la inquietud vital que arrastra al protagonista a la mar y termina con la visión de un barco de fantasmas, y el espanto ante la fantasmagoría que revela el débil límite entre la vida y la muerte. *El gato negro* trabaja sobre la culpa y la alucinación paranoica. *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* vuelve sobre el límite entre la vida y la muerte, esta vez a través del hipnotismo. *El corazón delator* es el cuento del pánico a ser descubierto tras un crimen por el sonido del corazón del asesinado. *Un descenso al Maelström* transmite el pánico en medio de un remolino marino. Un relato más cercano a la experiencia de lo sublime que a la de lo siniestro. *El tonel de amontillado* presenta el pánico al emparedamiento, a la muerte en vida. *La máscara de la muerte roja*, la irrupción de la muerte, el fantasma de la peste. *El entierro prematuro* vuelve sobre el miedo a ser enterrado vivo, esta vez debido a la catalepsia.

El demonio de la perversidad describe la atracción del abismo. El abismo puede ser entendido en el sentido sublime romántico, desde el precipicio, o en el sentido de lo siniestro, la fascinación por la sombra, por la propia oscuridad. El inconsciente, en un planteo de escisión y de dualidad extrema conciencia-inconsciencia, funciona de modo análogo al abismo. Ese carácter abismal del inconsciente es el que explica la fuerza de lo siniestro, ese juego de atracción-rechazo que se revela en la experiencia estética del mismo. Escribe Poe: *Estamos al borde de un precipicio. Miramos el abismo, sentimos malestar y vértigo. Nuestro primer impulso es retroceder ante el peligro. Inexplicablemente, nos quedamos. En lenta graduación, nuestro malestar y nuestro vértigo se confunden en una nube de sentimientos inefables. Por grados aún más imperceptibles esta nube cobra forma, como el vapor de la botella de donde surgió el genio en Las mil y una noches. Pero en esa nube nuestra al borde del precipicio, adquiere consistencia una forma mucho más terrible que cualquier genio o demonio de leyenda, y, sin embargo, es sólo un pensamiento, aunque temible, de esos que hielan hasta la médula de los huesos con la feroz delicia de su horror. Es simplemente la idea de lo que serían nuestras sensaciones durante la veloz caída desde semejante altura. Y esta caída, esta fulminante aniquilación, por la simple razón de que implica la más espantosa y la más abominable entre las más espantosas y abominables imágenes de la muerte y el sufrimiento que jamás se hayan presentado a nuestra imaginación, por esta simple razón la deseamos con más fuerza. Y porque nuestra razón nos aparta violentamente del abismo, por eso nos acercamos a él con más ímpetu. No hay en la naturaleza pasión de una impaciencia tan demoníaca como la del que, estremecido al borde de un precipicio, piensa arrojarse en él.*

*Aceptar por un instante cualquier atisbo de pensamiento significa la pérdida inevitable, pues la reflexión no hace sino apremiarnos para que no lo hagamos, y justamente por eso, digo, no podemos hacerlo. Si no hay allí un brazo amigo que nos detenga, o si fallamos en el súbito esfuerzo de echarnos atrás, nos arrojamos, nos destruimos*⁶³⁷. El “demonio de la perversidad” alude al sentido del encarnizamiento en hacer lo que no se quisiera y no se debiera hacer⁶³⁸. El mismo Poe lo dice: *En el sentido que le doy es, en realidad, un móvil sin motivo, un motivo no motivado. Bajo sus incitaciones actuamos sin objeto comprensible, o, si esto se considera una contradicción en los términos, podemos llegar a modificar la proposición y decir que bajo sus incitaciones actuamos por la razón de que no deberíamos actuar. En teoría ninguna razón puede ser más irrazonable; pero, de hecho, no hay ninguna más fuerte. Para ciertos espíritus, en ciertas condiciones llega a ser absolutamente irresistible. Tan seguro como que respiro sé que en la seguridad de la equivocación o el error de una acción cualquiera reside con frecuencia la fuerza irresistible, la única que nos impele a su prosecución. Esta invencible tendencia a hacer el mal por el mal mismo no admitirá análisis o resolución en ulteriores elementos. Es un impulso radical, primitivo, elemental. /.../ en el caso de esto que llamamos perversidad el deseo de estar bien no sólo no se manifiesta, sino que existe un sentimiento fuertemente antagónico*⁶³⁹. Poe está describiendo el funcionamiento del individuo arrastrado automáticamente por sus pulsiones destructivas y —especialmente— autodestructivas. Este automatismo psíquico será luego reivindicado por el surrealismo, que hará de Poe uno de sus profetas. El “demonio de la perversidad” supone una razón sometida por completo al universo pulsional, conforma el fracaso de la razón, que se deja engullir por el monstruo, que se hace pura sombra.

En *El retrato oval*, el retrato de una mujer revela la posibilidad de vida: *Pero lo que me había emocionado de manera tan súbita y vehemente no era la ejecución de la obra, ni la inmortal belleza del retrato. Menos aún había pensar que mi fantasía, arrancada de su semisueño, hubiera confundido aquella cabeza con la de una persona viviente. Inmediatamente vi que las peculiaridades del diseño, de la vignette y del marco tenían que haber repelido semejante idea, impidiendo incluso que persistiera un solo instante. Pensando intensamente en todo eso, quedéme tal vez una hora, a medias sentado, a medias reclinado, con los ojos fijos en el retrato. Por fin, satisfecho del verdadero secreto de su efecto, me dejé caer hacia atrás en el lecho. Había descubierto que el hechizo del cuadro residía en una absoluta posibilidad de vida en su expresión que, sobresaltándome al comienzo, terminó por confundirme, someterme y aterrarme*⁶⁴⁰. Aquí lo siniestro se halla presente de dos maneras. Por un lado, el objeto que toma animación, que se revela más que un objeto, la amenaza de aquello que se considera inerte. Por otro, y esto al parecer era más evidente en la primera versión del cuento⁶⁴¹, la experiencia del narrador es el efecto del opio. Los estimulantes, y especialmente las drogas, que en las culturas premodernas funcionan como una técnica para salir del mundo cotidiano y conectar con un mundo superior, en la modernidad pretenden jugar el mismo papel, pero revelan pulsiones inconscientes. Como dice Charles Baudelaire, hablando del hachís: *El cerebro y el organismo en los que actúa el hachís no producirán más que fenómenos corrientes, individuales; aumentados, por supuesto, en cuanto a su número y su energía, pero siempre fieles a su origen. El hombre no escapará a la fatalidad de su temperamento físico y moral: para las impresiones y los pensamientos familiares, el hachís será un espejo de aumento. Pero nada más que un simple espejo*⁶⁴². /.../ *el hachís no revela al individuo nada que no sea él mismo*⁶⁴³. El “paraíso

⁶³⁷ Poe, E.A., “El demonio de la perversidad”, *Obras completas*. Tomo I. Madrid, Aguilar, 2004, p. 262.

⁶³⁸ Este es el significado de *perverseness* según Émile Lauvrière, mencionado por Julio Cortázar, en sus notas de traductor a Poe, E.A., *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 783.

⁶³⁹ Poe, E.A., “El demonio de la perversidad”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 225. pp. 260-261.

⁶⁴⁰ Poe, E.A., “El retrato oval”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 225.

⁶⁴¹ De acuerdo a lo que afirma Cortázar en la nota al cuento.

⁶⁴² Baudelaire, C., *Los paraísos artificiales. El vino y el hachís*. La Fanfarlo. Madrid, Edimat, 2000, p. 71.

⁶⁴³ Baudelaire, C., *Los paraísos artificiales. El vino y el hachís*. La Fanfarlo, op. cit., p. 108.

artificial” funciona como una fuga de la realidad, una fuga que se revela estéril, ya que el despertar de la experiencia puede ser abrumador. Además de que la misma experiencia puede revelarse como ensueño, no hay duda, pero también como pesadilla. Desde Samuel Coleridge, con su *Kubla Khan*, hasta *El almuerzo desnudo*, de William Burroughs, el arte ofrece diferentes visiones de esta experiencia. En la medida que contribuye, como dice Baudelaire, a revelar el interior del hombre, el nivel de terribilidad variará de un caso a otro. Poe, con otro relato, *Un cuento de las montañas escabrosas* –esta vez inspirado por la morfina- ofrece una fantasía oriental al estilo de la de Coleridge.

El hombre de la multitud explora la trivialidad del crimen. El cuento comienza revelando el carácter misterioso del crimen: *Bien se ha dicho de cierto libro alemán que er lässt sich nicht lesen – no se deja leer-. Hay ciertos secretos que no se dejan expresar. Hay hombres que mueren de noche en sus lechos, estrechando convulsivamente las manos de espectrales confesores, mirándolos lastimosamente a los ojos; mueren con el corazón desesperado y apretada la garganta a causa de esos misterios que no permiten que se los revele. Una y otra vez, ¡ay!, la conciencia del hombre soporta una carga tan pesada de horror que sólo puede arrojarla a la tumba. Y así la esencia de todo crimen queda inexpresada*⁶⁴⁴. El narrador se dedica a seguir a un anciano durante dos largos días, para terminar concluyendo que *este viejo /.../ representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud. Sería vano seguirlo, pues nada más aprenderé sobre él y sus acciones. El peor corazón del mundo es un libro más repelente quizás que el Hortulus Animae, y quizá sea una de las grandes mercedes de Dios el que er lässt sich nicht lessen*⁶⁴⁵. El relato refleja la ciudad moderna con sus multitudes impersonales, el universo del hombre-masa, esquivo a la responsabilidad, y por lo tanto más susceptible de devenir criminal. En ese universo dominado por la estadística, el crimen se convierte en la señal de una sociedad trastocada social, y moralmente, por los cambios que la modernidad ha impulsado con el desarrollo de la Revolución Industrial, las revoluciones políticas, y el desarrollo de una estructura de clases cada vez más radicalizada. El crimen deja de ser un atentado contra la vida humana, o un pecado, para definirse como disfunción social. *El hombre de la multitud* anuncia la movilización total –el hombre-masa encuadrado por una estructura de poder-, lo siniestro tecnocrático y la banalidad del mal –en tanto el crimen pasa a ser responsabilidad de la estructura-. Donde cualquiera se vuelve amenazante, todos pasan a estar amenazados. El *flâneur* perdido en la muchedumbre pasa a vivir en estado de paranoia.

7-3-Postales de final de siglo

En esta progresión de la novela gótica a la literatura de terror puede verse cómo lo siniestro se despliega desde lo sublime, cómo se van estructurando sus motivos principales. La expresión estética de lo siniestro en la pintura parece, sin embargo, expresar ese despliegue de una manera más lenta o matizada. Goya o Füssli anuncian una estética que, en la corriente general del arte de su momento, queda subordinada a lo sublime. Ya hemos comentado la belleza medusea del romanticismo, que intenta una aproximación al Absoluto desde el horror. En los intersticios de esa belleza medusea se cuela también una experiencia de lo siniestro. El *Sardanápalo* de Delacroix había revelado la experiencia del erotismo, y en esa experiencia, además de las evidentes implicaciones

⁶⁴⁴ Poe, E.A., “El hombre de la multitud”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 296.

⁶⁴⁵ Poe, E.A., “El hombre de la multitud”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 302.

corporales, también se revelan las pulsiones inconscientes. El erotismo en tanto aquello que amenaza a la conciencia, que la desborda, puede revelarse como el territorio donde las pulsiones se muestran en su mayor pureza, en su mayor brutalidad. Para la moral decimonónica, el sexo se revela como un territorio peligroso, y en esa represión, en esa negación del deseo, tenemos el caldo de cultivo de lo siniestro. El motivo de la mujer fatal, que habíamos presentado con la *Medea* de Delacroix o *La Belle dame sans merci* de Shelley, revela el miedo ante la sexualidad femenina, una sexualidad que la moral burguesa triunfante niega. El tema es siniestro, pero a la vez abyecto.

En este sentido, el simbolismo, con la figura de Salomé, avanza hacia una representación más definida de lo siniestro. *La aparición*, de Gustave Moreau (imagen 153), nos traslada a una atmósfera de fantasmagoría. Salomé no es la joven inducida por su madre a pedir la cabeza del Bautista, sino una mujer lasciva, que brilla con la intermitencia de una joya. Su mano izquierda señalando la cabeza flotante del profeta anuncia la condena. El juego mórbido entre lascivia y amenaza de la muerte nos traslada al territorio de la pulsión autodestructiva, al deseo de disolución, a una conciencia adormecida que se entrega al frenesí orgiástico. En lo dionisiaco esto está presente pero con la intención de abandonarse a una fuerza superior, a la comunión con el Todo. Aquí es la franca disolución de la razón, impotente ante las fuerzas que la inundan desde dentro de sí misma, que perforan su seguridad y su estabilidad, que anulan la pretensión de control absoluto. Huysmans hace de Des Esseintes, el personaje de *A contrapelo*, un apasionado coleccionista de Moreau, que encuentra en la obra del pintor la encarnación de su estado mental: *Para el deleite de su espíritu y el placer de sus ojos, buscó por lo tanto algunas obras sugestivas y evocadoras que tuvieran el poder de sumergirle en un mundo desconocido, de aportarle revelaciones ocultas, de estremecerle el sistema nervioso mediante eruditas histerias, complicadas pesadillas y visiones indolentes y atroces*⁶⁴⁶. Salomé se convierte para Des Esseintes en la *deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca*⁶⁴⁷. Y particularmente en este cuadro, *ella era verdaderamente hembra; obedecía a su temperamento de mujer ardiente y cruel; su figura era más refinada y más salvaje, más execrable y más exquisita; despertaba con más energía los sentidos aletargados del hombre; embrujaba y dominaba con más seguridad su voluntad, con su encanto de gran flor venérea, nacida en lechos sacrílegos, cultivada en invernaderos impíos*⁶⁴⁸.

La fascinación simbolista –y decadentista– por la cabeza cortada avanza en esa confirmación de una razón descentrada, destronada, despedazada. Hemos comentado este motivo al hablar del tenebrismo barroco y su obsesión por la decapitación, pero mientras el tenebrismo se concentra en el momento del tránsito, en la angustia de muerte, el simbolismo prefiere la lascivia, la presencia de la mujer fatal. La Judith que corta la cabeza de Holofernes lo hace contra su pesar, es una heroína política. La Salomé que demanda la cabeza del Bautista y la obtiene, satisface su voluptuosidad, ha logrado la compensación al rechazo. La reinterpretación que hace Oscar Wilde del relato bíblico confirma esta dirección. Recordemos las que son prácticamente las palabras finales de la obra, el monólogo de Salomé con la cabeza: *¡Ah! No quisiste dejarme besar tu boca, Yokanaan. Pues bien: ahora la besaré. La morderé con mis dientes como se muerde una fruta madura. Sí, besaré tu*

⁶⁴⁶ Huysmans, J-K., *A contrapelo*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 176.

⁶⁴⁷ Huysmans, J-K., *A contrapelo*, op. cit., p. 179.

⁶⁴⁸ Huysmans, J-K., *A contrapelo*, op. cit., p. 182.

boca, Yokanaán. Te lo dije, ¿no es cierto? Te lo dije. Pues bien: ahora la besaré... /.../ Si me hubieras visto, me habrías amado. Yo te he visto, Yokanaán, y te he amado. Y te amo aún, Yokanaán. Te amo a ti... Tengo sed de tu belleza y hambre de tu cuerpo. Y ni el vino ni las frutas pueden apaciguar mi deseo⁶⁴⁹. *Salomé sosteniendo la cabeza de San Juan Bautista*, un cuadro de los años finales de Moreau (imagen 154) representa la apoteosis de la voluptuosidad. La bailarina exhibe su trofeo mientras los hombres que la rodean se inclinan espantados. La mujer fatal, con su sexualidad devoradora, ha liquidado la lógica de la razón. Si el Perseo levantando la cabeza de la Medusa nos permitía referirnos a la superación del pánico por la sexualidad devoradora, al monstruo muerto, la Salomé con la cabeza del Bautista habla del triunfo del monstruo. Agreguemos que la cabeza del Bautista parecería ser un autorretrato de Moreau anciano. Este no es un detalle insignificante. La estética de lo sublime terrible se construye desde la superación de la amenaza, la de lo siniestro a partir de su representación. Con lo sublime, la razón se afianza, se afirma. Con lo siniestro revela su lado vulnerable. La experiencia estética no logra anular al monstruo, pero al hacerlo visible, al darle nombre, disminuye su poder. Es una victoria pírrica, ya que el monstruo sigue existiendo.

Orfeo muerto, de Jean Delville (imagen 155), hace reposar la cabeza del poeta asesinado sobre una lira enjovada. Nuevamente la voluptuosidad de la anulación de la razón. Norbert Wolf considera que la belleza de la representación se dirige hacia una metafísica de lo oculto y lo misterioso. *Delville se volvió contra el impresionismo; su objetivo se dirigía, por el contrario, a considerar el arte como un sustitutivo de la religión, el soporte de un idealismo que, como nueva "liturgia", transformaría la vida en culto y al artista en un visionario. El artista habría de convertirse en el profeta de un "conocimiento superior"; Orfeo y las sibilas son elegidos como líderes espirituales*⁶⁵⁰. De esta manera, la voluptuosidad de la aniquilación cede paso a la trascendencia de la mera razón instrumental. Pero el acceso al misterio, que significa un salto a lo sublime, también puede convertirse en la angustia ante lo indecible, en la insuperabilidad del enigma, y aquí nos encontramos con otra figura muy cara al simbolismo, la esfinge. *La esfinge*, también de Moreau (imagen 156), representa la apoteosis del monstruo y la inaccesibilidad del enigma. El monstruo se yergue sobre una pila de cuerpos, imperturbable en el acantilado junto al mar. Si el mar era uno de los símbolos del infinito para el romanticismo, la imposibilidad de los hombres para alcanzarlo, y su derrota ante el monstruo que guarda el mar, es significativo. La esfinge de Moreau fascina, arrastra, pero también destruye. Como el deseo. Ese mar que custodia tiene más que ver con el magma del inconsciente que con el infinito romántico. No se trata de lo informe, sino de la forma amenazada, supurada desde dentro. Frente a *La esfinge* de Moreau, la de Fernand Khnopff (imagen 157) parece accesible, melosa, tierna, pero no deja de ser inquietante. Su monstruosidad no es la suma de partes de otros seres, sino es la que corresponde a una animalidad que se hace humana o a una humanidad que se hace animal. Su cercanía con Edipo se convierte en semejanza, en familiaridad, una "inquietante extrañeza" que traslada el enigma al interior del héroe, que lo convierte en esfinge de sí mismo. La esfinge del simbolismo funciona como prólogo a Sigmund Freud.

Al referirnos en lo sublime subjetivo a la cuestión de la representación de la locura, habíamos señalado que se da una imposibilidad de lo sublime por el cortocircuito de lo racional, pero a la vez que se produce un intersticio donde se cuela lo siniestro. Esto en el caso de Nerval ya comentado. Si *El hombre desesperado* de Courbet revelaba el límite que la

⁶⁴⁹ Wilde, O., *Obras completas*. Tomo I. Madrid, Aguilar, 2004, p. 536.

⁶⁵⁰ Wolf, N., *El simbolismo*. Colonia, Taschen, 2009, p. 64.

razón no puede superar, el *Autorretrato con la oreja vendada* de Vincent van Gogh (imagen 158), al representar la turbulencia psíquica, alude al límite entre la conciencia y las pulsiones devoradoras, se inscribe de manera más evidente en lo siniestro. La turbulencia psíquica produce una proyección que somete la realidad exterior al conflicto interior. La automutilación de van Gogh remite al “demonio de la perversidad” enfocado sobre sí mismo, a una fascinación por la autodestrucción que anticipa el realismo traumático de mediados y fines del siglo XX. El autorretrato es la respuesta estética al diagnóstico de esquizofrenia. El género del autorretrato da pie para esa representación de la sombra. En el caso de van Gogh se puede interpretar, como hemos visto, como la expresión de la tensión interior que no llega a una resolución o a un punto de equilibrio. Aquí la obra de arte se convierte en una especie de confesión desesperada. En otros casos, la representación del fantasma, al realizarse teatralmente, libera la tensión. *El hombre herido*, de Courbet (imagen 159), refleja, al parecer, una crisis emocional, pero también permite al artista representarse de una manera casi narcisista. Lo siniestro, al corresponder a un nivel de inmanencia individual, deriva fácilmente en ese narcisismo. La obsesión por la sombra, por el trauma, o por el sufrimiento propio, es también una manera de afirmación del yo. De alguna manera, se podría decir que casi toda representación siniestra es especular. La sombra, al final de cuentas, también constituye la identidad, aunque sea una identidad problemática. La *terribilità*, esa exaltación de la potencia del artista como una fuerza sobrehumana, deriva en la exaltación del yo. El arte como “diario íntimo” comienza a desplegar su larga historia moderna, una historia que se acentuará en los tiempos actuales, con el narcisismo posmoderno. Precisamente la quiebra de los grandes relatos deja como único relato válido y posible el de sí mismo. El espejo se convierte en el territorio privilegiado de lo humano.

El *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, de Arnold Böcklin (imagen 160), también confirma esta dirección, pero de otra manera. Donde Courbet mezclaba narcisismo con herida, Böcklin presenta una relación casi voluptuosa con el fantasma de la muerte. La muerte funciona como inspiradora, como confidente, como acompañante. El cuadro podría funcionar como el reverso de *La isla de los muertos*. El artista convierte su obsesión en un universo donde lo onírico y lo metafísico se confunden. El arte es el símbolo de la frontera entre la vida y la muerte, una frontera que se revela porosa y frágil. El estado de embriaguez y ensueño que se percibe en *La isla de los muertos* coincide con la intimidad que impera en este cuadro. El famoso *Adagietto* de la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler, y que utilizará Luchino Visconti, para su *Muerte en Venecia*, transmite la voluptuosidad del *Autorretrato*. Esa experiencia de la propia disolución en el viaje arranca de lo siniestro pero lo trasciende, alcanza el territorio donde el terror se funde en la entrega. Donde no se alcanza ese estado de entrega es en el *Autorretrato con calaveras*, de Luigi Russolo (imagen 161), donde el estupor o el pánico inundan al pintor mientras las calaveras danzan a su alrededor. Como una moderna y futurista danza de la muerte, Russolo parece atrapado en un círculo del cual es imposible escapar, donde el abismo se revela como el paisaje inevitable, ese “abismo del alma” frente a lo innombrable. La muerte, que, en tanto cadáver putrefacto, se presenta como abyecta, porque amenaza la integridad de la vida; y luego como tensión hacia el Absoluto, que se anuncia sublime; en lo siniestro, se revela como una pulsión hacia la destrucción, hacia la entrega al abismo, una entrega que puede experimentarse como voluptuosa o como terrorífica. Ese choque entre Eros y Tánatos, que luego describirá Freud.

El cuadro de James Ensor, *Autorretrato entre máscaras* (imagen 162), además de mantenerse en la estela de lo especular, presenta otra de los motivos de lo siniestro, el de la máscara, el cual plantea las cuestiones del individuo y su representación social, y del individuo y su lugar en una sociedad de masas. El individuo que se ve obligado a participar en un juego social donde debe “representar” un papel, donde debe ocultar su yo más íntimo en beneficio de la convivencia y la aceptación, un ocultamiento que puede alcanzar ribetes trágicos; y también el individuo que debe afirmar su identidad, aunque esté encuadrada en cierto rol, en un universo cada vez más despersonalizado. Precisamente esta afirmación en medio del anonimato de la sociedad de masas es lo que explica también el narcisismo transgresor de parte del arte moderno. Nebreda mutilándose, como veremos en otro capítulo, está afirmando su existencia desde la carne herida en un mundo donde el ser humano se reduce a estadística. Ensor la afirma presentándose a lo Rubens, de una manera aristocrática y distante, en ese mundo poblado de máscaras. Las máscaras provocan incomodidad. *La entrada de Cristo en Bruselas* (imagen 163) es una variante gigantesca de este cuadro. El Mesías entra a un lugar aglomerado, el territorio del *horror vacui*, un mundo donde los muñecos y las máscaras han suplantado prácticamente a lo humano. El artista se identifica con Cristo, en tanto ser marginal y rechazado por su tiempo. ¿Qué representación más evidente de la herida narcisista elevada a una dimensión sobrehumana?

El desarrollo de la obra posterior de Ensor, hacia el 1900, se enmarca en una estética donde lo grotesco y lo siniestro coexisten hasta un nivel abrumador, como *El asombro de la máscara Wouse* (imagen 164), en la cual la confusión de planos cubre toda la realidad. El rostro de la mujer parece una máscara carnavalesca contemplando el desorden de las máscaras y los objetos arrojados al suelo. *Máscaras singulares* (imagen 165) ofrece la imagen de un final de fiesta donde los disfraces se han convertido en máscaras agotadas, en casi esqueletos dominados por el vacío. La brutal risa vital carnavalesca transmutada en mueca siniestra. La máscara, que puede asociarse en un primer momento con la alegría del juego, con la ligereza de la mascarada, con la comedia; fuera de ese contexto, llevada a lo cotidiano o como objeto inerte en determinada atmósfera, pasa a ser trampa, o amenaza de lo inanimado. Es algo humano pero despojado de humanidad. Es una semejanza que encubre el verdadero rostro, que puede insinuar un enigma o una monstruosidad. Personajes como el fantasma de la ópera o el hombre de la máscara de hierro lo dejan en evidencia. ¿Qué debe ocultarse? ¿Por qué debe ocultarse? La amenaza se cierne tras esa identidad escondida. Si partimos de que el rostro es la marca de subjetividad más definida, aquello que define nuestra identidad fundamental, esa primera señal que al reflejarse en el espejo nos revela como individuos, la máscara, al dejar de ser un juego, se convierte en una “inquietante extrañeza”.

Otra manera en la cual la máscara se revela como espanto es cuando se reconoce, volviendo a esa tensión entre el individuo y su rol, que nuestra identidad en sí misma no existe, al menos de una manera definida y estable, y somos una máscara, tal cual lo dice Fernando Pessoa en *Tabaquería*:

*He hecho de mí lo que no sabía,
y lo que podía hacer de mí no lo he hecho.
El dominó que me puse estaba equivocado.
Me conocieron en seguida como quien no era y no lo desmentí,
y me perdí.
Cuando quise quitarme el antifaz,*

*lo tenía pegado a la cara.
Cuando me lo quité y me miré al espejo,
ya había envejecido.
Estaba borracho, no sabía llevar el dominó que no me había quitado.
Tiré el antifaz y me dormí en el vestuario
como un perro tolerado por la gerencia
por ser inofensivo
y voy a escribir esta historia para demostrar que soy sublime⁶⁵¹.*

La máscara en este punto no amenaza la identidad, la suplanta. De esta percepción de sí como máscara se derivan “patologías” de la identidad, como el suplantamiento, el desdoblamiento, las identidades múltiples, la disforia de género, todos fenómenos que el arte contemporáneo reflejará oportunamente. La falta de identidad, o la distorsión de la misma, acentúan el abismo de lo siniestro, ya que a la habitual potencia amenazante de la sombra, se le suma la falta de estabilidad que implica una conciencia sin referente fijo especular. La identidad, sin ninguna duda, es el gran tema que la máscara pone en cuestionamiento.

Un último tema relacionado con la máscara es la semejanza que aquella puede tener con la calavera, o el motivo de la máscara encubriendo la muerte. Ensor se pinta a sí mismo en *Esqueleto con caballete* (imagen 166). La máscara-calavera coincide con el esqueleto, con el hombre reducido a su mínimo material, despojado de lo orgánico, fuera del flujo vital. La calavera es metonimia de la muerte, y al parecer refleja el miedo del artista a su propia muerte, pero sobretodo a la precariedad de su obra. No se trata de una salida grotesca frente a lo siniestro, como en las obras suyas que acabamos de mencionar, sino de una ironía de sí mismo frente al miedo a la muerte o a la impotencia creadora. Incluso muerto, seguirá pintando. Ni el narcisismo de la herida de Courbet, ni la voluptuosidad de Böcklin, ni el espanto de Russolo, el Ensor-esqueleto vence al fantasma de la muerte suplantándola.

7-4-Angustia y exhibición libidinal: la inminencia de la catástrofe

Este despliegue de lo siniestro a lo largo del siglo XIX funciona como la sombra de la sociedad burguesa imperante, una sombra esporádica y tenue. La corriente principal del arte de la época -la rentable y oficial- pasa por el clasicismo, el academicismo *pompier*, ocasionalmente por el realismo –siempre y cuando se mantuviera dentro del pundonor burgués-, y -tras una larga lucha para ser aceptado- por el impresionismo. Lo sublime parecía haber quedado sobrepasado con el final del romanticismo, salvo su pervivencia en la tradición nórdica, que ya hemos comentado. El honorable burgués del XIX era un hombre civilizado, que cumplía religiosamente con sus deberes familiares y sociales, que defendía la estabilidad de valores, que sobrellevaba con estoicismo la “carga del hombre blanco” en los países atrasados y los pueblos primitivos. Si había horror era en la barbarie primitiva, aquella que Europa debía sojuzgar y anular.

El corazón de las tinieblas, de Joseph Conrad, publicado en 1900, confirma esto y a la vez lo pone bajo sospecha. Marlowe viaja al Congo, al límite de la civilización, para encontrar a Kurtz, un oficial rebelde que parece haber establecido una especie de reino tribal en medio de la selva. A medida que la novela avanza, y que Kurtz se halla más cerca, se hace

⁶⁵¹ Pessoa, F., *Antología poética*. Madrid, Espasa Libros, 2011, pp. 230-231.

evidente la fascinación de la abominación: /.../ *pensad en un joven y honrado ciudadano vistiendo una toga —a quien quizá le gusta el juego demasiado, ya sabéis- y que llega aquí en la comitiva de algún prefecto o recaudador de impuestos, o de algún comerciante incluso, para rehacer su fortuna. Desembarca en una zona pantanosa, atraviesa bosques, y en algún enclave tierra adentro siente que la barbarie, la más absoluta barbarie, le va rodeando; toda esa misteriosa vida de la selva que se agita en los bosques, en las junglas, en los corazones de los salvajes. No hay posible iniciación en semejantes misterios; tiene que vivir en medio de lo incomprensible, que es también detestable. Y esto ejerce además una fascinación que actúa sobre él: la fascinación de la abominación; ya sabéis, imaginaos el creciente arrepentimiento, el ansia de escapar, la impotente repugnancia, la renuncia, el odio*⁶⁵². La agonía de Kurtz termina reflejando el espanto que lo rodea: *No había visto yo nunca nada parecido al cambio de sobrevino en sus facciones, y espero no volverlo a ver. Oh, no me conmovió. Me fascinó. Fue como si se hubiera desgarrado un velo. En aquella cara de marfil vi la expresión del orgullo sombrío, del poder despiadado, del terror pavoroso; de una desesperación intensa y desesperanzada. ¿Estaba acaso viviendo de nuevo su vida en cada detalle de deseo, tentación y renuncia durante aquel momento supremo de total conocimiento? Gritó en susurros a alguna imagen, a alguna visión; gritó dos veces, un grito no más fuerte que una exhalación: “¡El horror! ¡El horror!”*⁶⁵³. Hasta ese momento, Kurtz parece un ser marginal, un occidental atrapado por la barbarie de los otros, alguien que no ha podido sobrellevar la “carga del hombre blanco” y ha sido consumido por una fuerza telúrica extraña. Los millones de hombres honorables de etiqueta y riguroso cumplimiento del deber pueden sentirse satisfechos. No son Kurtz. Pero Marlowe intuye que la experiencia de Kurtz es más que una experiencia aislada, que ha alcanzado una dimensión que desborda los límites de la selva: *Estuve a menos de un paso la última oportunidad de pronunciarme, y descubrí con humillación que probablemente no tendría nada que decir. Esta es la razón por la que afirmo que Kurtz era un hombre fuera de lo normal. Él tenía algo que decir. Lo dije. Como yo me había asomado al borde, comprendo mejor el significado de su mirada fija, que no podía ver la llama de la vela, pero era lo bastante amplia como para abarcar a todo el universo, lo bastante penetrante como para introducirse en todos los corazones que latían en la oscuridad. El había recapitulado; había juzgado. “¡El horror!” Era un hombre extraordinario. /.../ Mejor su grito, mucho mejor. Fue una afirmación, una victoria moral, lograda a costa de innumerables derrotas, de terrores abominables, de satisfacciones abominables*⁶⁵⁴. La imagen final de la oscuridad sobre el Támesis nos traslada al centro del mundo civilizado, a la Inglaterra victoriana, lanza la sospecha sobre toda esa seguridad, sobre toda esa respetabilidad, sobre toda esa civilización, insinúa que Kurtz ha visto un horror que va unido a la condición humana, que el hombre blanco no cae en la trampa de la selva o del monstruo ajeno, sino que tiene que existir con su propio monstruo, con su propio salvajismo. Kurtz sobrepasa el límite pero deja en duda cuál es el lugar donde ese límite se encuentra.

La novela de Conrad coincide con las experiencias estéticas que hemos analizado en poner bajo sospecha la racionalidad moderna, en cuestionar el imparable progreso ilustrado, se une a un flujo subterráneo de desencanto que reconoce de una forma más contundente el papel de la sombra en la vida del hombre moderno. El horror que ha atisbado Kurtz en el Congo será atisbado por Munch en la Europa nórdica. Como dice Argullol, Munch es un pintor de *los terrenos fronterizos de la condición humana*⁶⁵⁵. El universo de Munch es un universo donde las pulsiones afloran de una manera abrupta, brutal, inevitable, quebrando las certezas decimonónicas, presagiando la catástrofe de 1914.

⁶⁵² Conrad, J., *El corazón de las tinieblas*. Madrid, Alianza, 1984, p. 22.

⁶⁵³ Conrad, J., *El corazón de las tinieblas*, op. cit., p. 117.

⁶⁵⁴ Conrad, J., *El corazón de las tinieblas*, op. cit., pp. 118-119.

⁶⁵⁵ Argullol, R., *Territorio del nómada*, op. cit., p. 153.

Quisiera concentrarme en dos grandes líneas de su obra, donde ese horror se hace más evidente. Por un lado, sus pinturas donde muestra situaciones extremas emocionales. *El hombre* —afirma Argullol—, *en esta visión orgánica de la existencia que subyace en la obra de Munch, está inmerso en un torbellino en el que participa indefenso y sin posibilidad real de elección*⁶⁵⁶. Puro universo pulsional, entonces. *Desesperación* (imagen 167) presenta la tensión contenida, la angustia que no puede salir de sí, el hombre atrapado en un cerco de impotencia. El nivel de tensión interior queda expresado en la intensidad de los colores del cielo, donde un incendio parece amenazar toda la realidad. En la baranda del puente vemos simbolizado el límite que cerca al hombre. Es un límite que se hace tan agresivo, que por momentos pensamos que el desesperado se convertirá en suicida.

Angustia (imagen 168) nos mantiene en la línea del cerco. Los personajes que atraviesan el puente semejan un desfile de espectros, entre máscaras y cadáveres. La mujer —¿o niña?— que encabeza la procesión parece estar siendo estrangulada por su pañuelo. El cielo es el mismo de *Desesperación* pero el incendio se ha convertido en lava volcánica, en un magma de fluidos que amenazan con precipitarse sobre la procesión espectral. Esa lava a punto de precipitarse expresa la intensidad del angostamiento. La baranda del puente esta vez es apenas perceptible y el color de los trajes y la ropa de la mujer apenas se diferencian del agua junto al puente. Los barcos en el agua podrían verse como una especie de fuga de esta tensión insostenible, pero también se los podría ver como girando en el abismo. Al silencio solitario del hombre desesperado se le opone este silencio de la multitud donde no hay ningún tipo de comunicación. En este silencio ve Argullol la presencia de una ausencia absolutamente insoportable. *El grito* (imagen 169) funciona como liberador de la tensión, pero de una manera ilusoria. El horror deviene espanto igual de insoportable que el silencio. El cielo está teñido de sangre. Los barcos, toda la ensenada, se pierden en la vorágine del trazo. Munch relata la experiencia que lo llevó a este cuadro: *Una tarde estaba paseando por un camino; a un lado estaba la ciudad y, por debajo de mí, el fiordo. Me sentía cansado y enfermo. Me detuve a observar el fiordo: el sol se estaba poniendo y las nubes se teñían de color rojo sangre. Sentí que un grito atravesaba la naturaleza; me apreció que oía ese grito. Pinté ese cuadro, pinté las nubes como sangre de verdad. Los colores gritaban*⁶⁵⁷. El grito de la máscara humana sobre ese puente es el mismo grito de Kurtz, el del papa de Francis Bacon, es el grito que revela un horror insuperable, la transmutación de la desesperación y la angustia en ese espanto que aniquila todo otro sonido. No se trata del *Lema sabachtani* que clama por el abandono metafísico, sino de la humanidad que está atrapada en el límite del cual no podrá salir nunca. El grito es infernal y revela que el único infierno es el del aquí y ahora. Argullol considera que esta obra *es una síntesis de los contenidos munchianos. El dolor individual frente a la indiferencia de las máscaras, el sometimiento al poder de un instinto cósmico e inapelable, la impotencia grotesca de toda conciencia moral, el terror al vértigo mudo con que el vacío cerca al hombre. El estrecho resquicio que le queda al alma para sobrevivir en el seno de un caos sin sentido: la lucidez despiadada*⁶⁵⁸.

Junto a la representación de situaciones emocionales extremas, el otro gran tema de la obra de Munch que queremos considerar es la irrupción de lo instintivo a través de la sexualidad. En este sentido Munch funciona a simple vista como una especie de *alter ego* de August Strindberg, obsesionado por denunciar el canibalismo de las relaciones entre los sexos, un canibalismo donde la mujer juega el papel de monstruo devorador. Aunque, haciendo honor a Munch, su visión no llega a la radicalidad de la de Strindberg. Si la

⁶⁵⁶ Argullol, R., *Territorio del nómada*, op. cit., p. 140.

⁶⁵⁷ Hodin, J.P., *Edvard Munch*. Barcelona, Ediciones Destino, 1994, p. 48.

⁶⁵⁸ Argullol, R., *Territorio del nómada*, op. cit., p. 151.

negación de la sexualidad femenina había sido una constante en el rígido puritanismo protestante victoriano, la irrupción de esa sexualidad en la expresión estética, ya vista con la belleza medusea y con el simbolismo, alcanza ahora el nivel de una transgresión revolucionaria. Las mujeres de Munch no son histéricas sometidas al poder médico sino que están investidas de poder, un poder que expresan sin la necesidad de encubrirse, como en el romanticismo o en el simbolismo, bajo la máscara del mito. Su *Madonna* (imagen 170) no tiene nada que ver con la pequeña Augustine sometida a los ataques histéricos que documentan las fotos de Charcot. La mujer del cuadro se parece más a una diosa de las bacanales que a la Madonna a la que alude el título. La ambigüedad de la posición insinúa un estado donde el deseo, el propio y el del pintor-espectador, juega un papel innegable. Evidentemente no de una manera tan explícita como en la *Olimpia* de Manet, pero no menos inquietante para la mirada de la época. Bischoff afirma que *justamente en este estado de indecisión –entre el sueño y la vigilia, entre estar de pie o acostado, entre el emerger de las aguas y el sumergirse en ellas, entre el mostrar y el ocultar- radica el encanto del cuadro que representa, junto con “El grito”, la creación pictórica más famosa de Munch*⁶⁵⁹. Siguiendo a Bischoff, el cuadro reflejaría también la conexión natural entre la vida y la muerte.

Munch sitúa lo femenino en relación directa con la naturaleza. El carácter devorador de la mujer tiene que ver con ese vínculo, de igual manera que su papel generador. Munch está reflejando los planteos de Franz Wedekind, que crea con Lulú el prototipo de mujer-naturaleza moderna⁶⁶⁰. *Hombre y mujer* (imagen 171) sitúa al espectador en la intimidad de una pareja. La mujer está sentada y mira al hombre, atrapado en una especie de ola de oscuridad. La atracción sexual parece suspendida ante un conflicto. La mujer sentada no sugiere ni sometimiento ni ideal. Al margen de la presentación expresiva del cuadro, tiene una sugestión de realidad intensa. La contemporaneidad de la pintura es evidente. Basta pensar en Eric Fischl o en Nan Goldin. Munch se adelanta al proceso de liberación política y sexual de la mujer. Pareciera que es en la alcoba donde esta comienza, con el reconocimiento de su propia entidad, de su propia sexualidad. Lo siniestro se manifiesta en la conflictividad que el sexo lleva aparejado, en el entrecruzamiento de pulsiones que supone. No es un detalle insignificante pensar que el cuadro fue pintado apenas quince años después del estreno de *Casa de muñecas*, de Hendrik Ibsen. Como reconoce Rafael Argullol, *el antagonismo entre mujer y hombre es trasladado por Munch a un antagonismo entre naturaleza y moral, con el agravante de que ésta no es más que la conciencia impotente y atormentada de ocupar un lugar débil en el flujo implacable de la vida*⁶⁶¹. *El vampiro* (imagen 172) vuelve sobre el tema del poder de la mujer. La representación del hombre rompe estereotipos, revela su vulnerabilidad. La interpretación tradicional sobre el cuadro recalca la supuesta misoginia de Munch, al ofrecer el espectáculo de una mujer que parece morder al hombre. De hecho, el otro título de la obra, *Amor y dolor*, se acerca más a la percepción que podemos tener actualmente de ella. Salvo la cabellera roja de la mujer y las anécdotas de contemporáneos que la relacionan con una prostituta, no queda claro que estemos ante una representación de canibalismo, aunque sus contemporáneos lo hayan interpretado así. La vulnerabilidad masculina funciona aquí como el elemento transgresor, aquello que, al alterar el tópico dominante, se convierte en siniestro para sus contemporáneos, porque es percibido como una amenaza.

⁶⁵⁹ Bischoff, U., *Munch*. Colonia, Taschen, 2006, p. 42.

⁶⁶⁰ Wedekind, F., *Lulú*. Madrid, Cátedra, 1995.

⁶⁶¹ Argullol, R., “Edvard Munch: una fisiología del alma”. En: VVAA, *Munch, 1863-1944*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 36.

Los celos (imagen 173) vuelve a mostrar la vulnerabilidad masculina, ahora a través del estado de alteración psíquica que provocan los celos. Munch representa la tortura de un obseso, el tormento interior, la desestabilización psíquica. Los ojos del hombre del frente están fijos mientras la mujer se muestra “desnudada” ante el otro hombre, los dos al fondo. El hecho de que el hombre principal esté de espaldas y la mujer extrañamente “desnudada” nos hace pensar que el pintor representa la proyección de la psiquis del celoso. Al parecer, por datos biográficos, el cuadro alude a una relación triangular de Munch con la mujer de un amigo. *La muerte de Marat* (imagen 174), además de funcionar como una recreación o un homenaje al cuadro de David, representa la realidad de un asesinato, aparentemente por razones pasionales. La pulsión erótica llevada al extremo. La fusión con la pulsión de muerte. El asesinato pasional, en tanto logra reunir las dos pulsiones, supone uno de los momentos privilegiados de lo siniestro. El ser humano es prácticamente pura pulsión. La mujer se halla de pie, paralizada, mientras el hombre asesinado pierde sangre. La vulnerabilidad masculina llevada hasta la aniquilación. La mujer fatal convertida en criminal. El enigma de los motivos de este crimen nos permite imaginar una historia donde los controles racionales habían dejado de existir hace tiempo. *La muerte de Marat* vuelve a dejarnos frente a la Madonna, en su cara más sanguinaria.

La irrupción de una sexualidad desestabilizadora de la moral sexual decimonónica alcanza en Egon Schiele una de sus manifestaciones más virulentas. Schiele refleja en muchas de sus obras el carácter polimorfo de lo sexual, se atreve a violar tabúes como el de la masturbación o el lesbianismo. Véase sino *Masturbación*, pintado en 1911 (imagen 175), cuando el onanismo era estigmatizado por la ciencia médica. En cuanto reflejo de pulsiones instintivas, podemos ubicarlo en el territorio de lo siniestro, pero en cuanto a la representación del sexo prohibido, indudablemente en lo abyecto. Los cuerpos sexuados desafían lo establecido, constituyen en su momento una imagen de lo abyecto social. No expresan ni culpa ni turbulencia psíquica, se limitan a experimentar. El mecanismo del placer puesto a la vista de la sociedad vienesa. Donde lo siniestro se revela de una manera más tajante en su obra es en sus autorretratos, que, como destaca Reinhard Steiner, *mediante las poses más extravagantes y los gestos más patéticos destruyen, más bien, la unidad de la persona; crean una tensión entre el yo real y el yo enajenado en el cuadro, que se convierte en testimonio de la despersonalización en lugar de servir para asegurarse y cerciorarse de la propia persona*⁶⁶². Schiele experimenta con las posibilidades de su cuerpo, con las múltiples variaciones de su identidad corporal. El *Autorretrato desnudo*, de 1910 (imagen 176), poco tiene que ver con el *Autorretrato con los brazos levantados*, de 1914 (imagen 177), salvo por la voluntad de contorsión, por el escándalo de una desnudez que destroza modelos establecidos, por el intento de expresar una tensión nerviosa que adquiere diversos rostros. El cuadro de 1910 correspondería a una especie de ataque histérico. El de 1914 a una forma de catalepsia. El cuerpo en Schiele se libera no sólo de tabúes sociales sino también de las convenciones de la representación realista: no hay representación del espacio, la figura no refleja las proporciones del cuerpo, las contorsiones cuestionan lo que el cuerpo puede llegar a alcanzar físicamente, el color no pretende ser “natural”. *Hombre desnudo con taparrabo rojo* (imagen 178), por ejemplo, inquieta por la aparente incomodidad de la pose. Incluso se atreve a mutilarse figurativamente. Veamos sino *Autorretrato desnudo*, otro cuadro de 1910 (imagen 179), donde parece ofrecerse como monstruo de feria. Schiele realiza vandalismo de su propia imagen, a un nivel pocas veces visto en la historia del arte, como si pintar fuera una orgía autodestructiva, tan furiosa y tan fascinante y tan inevitable como la sexual. Podríamos decir que lleva a cabo el programa de “desorden de los sentidos” reclamado por

⁶⁶² Steiner, R., *Schiele*. Colonia, Taschen, 2001, p. 8.

Rimbaud y anticipa la reconfiguración del cuerpo que reclamará Artaud, sin hablar del exhibicionismo mutilador de un Schwarzkogler o un Nebreda –estos sobre el cuerpo real-. El cuestionamiento de la identidad llega hasta la representación del desdoblamiento, como en *Los videntes (La muerte y un hombre)* (imagen 180), donde no sabemos si representa al doble o a la sombra, cualquiera de los dos como la muerte. Steiner relaciona esto con exacerbación del yo del expresionismo: *El Narciso moderno no crea un retrato artístico que reproduzca los perfiles reales de todas las cosas, más bien invierte la perspectiva de la visión del mundo: en la inversión, el yo o el sujeto, tal como dice Nietzsche, se convierte a sí mismo en línea del horizonte*⁶⁶³. Esa “inundación del mundo” por parte del yo convierte al arte en elemental. El yo expresionista es heredero del romántico, pero sin la tensión hacia el Absoluto, por lo cual, sin centro unificador de las fuerzas, la energía se disgrega, la identidad se pulveriza, la multiplicidad del yo corresponde con la multiplicidad de pulsiones. En la obra de Schiele el cuerpo es reflejo del inconsciente. Por lo tanto, no puede haber ni pretensión de orden ni ejercicio de lucidez consciente. Habíamos dicho antes que algunos de sus autorretratos representaban la histeria o la catalepsia. Todos parecen reflejar una forma de neurosis narcisista, la imposibilidad del yo para estabilizarse y lograr el equilibrio entre lo consciente y lo inconsciente. Pero esa obra no se reduce a la mera experiencia estética de un artista, encarna las pulsiones de una época que, bajo la aparente seguridad y estabilidad del orden burgués, estaba a punto de estallar.

La novia del viento, de Oskar Kokoschka (imagen 181) también nos lleva al tormento interior del pintor, pero esta vez no se trata del yo confrontado consigo mismo, sino con el carácter agónico de su relación con Alma Mahler. La relación tuvo, al parecer, una carga sexual muy intensa, que no satisfizo sin embargo las expectativas amorosas de Kokoschka. La pintura representa a la pareja descansando, presumiblemente después del acto sexual. Alma Mahler duerme plácidamente mientras el pintor tiene los ojos muy abiertos, formando parte de la tormenta que los rodea. Kokoschka convierte su propia turbulencia emocional en un fenómeno atmosférico, un fenómeno similar al que hemos visto en van Gogh o en Strindberg. La naturaleza no es para nada sublime, está siniestrada, es el espejo del infierno del deseo. La tormenta eleva a la pareja más allá de cualquier asidero. La representación roza lo fantástico. Los amantes desafían las leyes de la gravedad. El deseo conforma una inmensa nube arrastrada por la tormenta. La amenaza de la caída, el terror del abismo, impiden el sueño. La pasión que deviene pesadilla.

Tras la ruptura, en 1915, Kokoschka entrará en una espiral autodestructiva (depresiones, persecución compulsiva de la viuda Mahler, voluntario en el frente militar, y los cuadros intentando conjurar el abandono) hasta que en 1918 encargue a Hermine Moos la confección de una muñeca (imagen 182). Si Freud considera al fetichismo una sustitución del falo imaginario de la madre al cual el niño no quiere renunciar, Kokoschka hará de la muñeca el sustituto de la amada imposible, la cual por cierto, había jugado un cierto papel maternal, dándole más confianza en sí mismo y en su obra. Las instrucciones a Hermine Moos no tienen desperdicio: *Tiene que tener en cuenta que la mano y el pie deben conservar algo de atractivo aún desnudos, algo vivaz, y no deben parecer apelmazados sino vigorosos. El tamaño, algo así como para poder ponerle un elegante zapato de mujer, porque en Viena he conservado yo mucha y bonita ropa de mujer y vestidos con esa intención. Por lo que se refiere a la cabeza, la expresión es así, extraña, muy extraña y debe ser intensificada lo más posible, pero todas las huellas de la costura ¡bágalas en lo posible! desaparecer. ¿Se puede abrir la boca? Y ¿tiene dentro lengua y dientes? ¡Me haría muy feliz!*⁶⁶⁴ La

⁶⁶³ Steiner, R., *Schiele*, op. cit., p. 18.

⁶⁶⁴ Dietmar E., *Expresionismo*. Köln, Taschen, 2002, p. 242.

muñeca funcionará como modelo para algunas pinturas, como *Autorretrato con muñeca* (imagen 183), pero finalmente el pintor decidirá cerrar su historia con Alma Mahler destruyéndola. La muñeca de Kokoschka anticipa la belleza convulsa del surrealismo, también a la otra célebre muñeca de la historia del arte moderno, la de Hans Bellmer que, con su *Anatomía de la imagen* nos permitirá entender el proceso de desplazamiento desde Alma Mahler a la muñeca y su conversión en obra de arte. Indudablemente en la genealogía de la muñeca también jugó un papel clave *El Hombre de la arena*, el famoso cuento de Hoffmann. Curiosamente, el mismo año en que Kokoschka destruye su muñeca, 1919, Sigmund Freud escribe *Lo siniestro*, donde dota a todas las experiencias artísticas que venimos presentando en este capítulo de una categorización que ya hacía tiempo que se hacía necesaria, y que, por las circunstancias generales de ese año, se hizo imprescindible.

7-5-El impacto de la guerra y la conceptualización freudiana

En el verano de 1914 las potencias europeas se movilizaron masivamente. Lo que iba a ser una guerra patriótica al viejo estilo terminó convirtiéndose en una masacre nunca antes vista. En noviembre de ese año, poco antes de suicidarse con una sobredosis de cocaína, Georg Trakl escribió la segunda versión de *Grodeck*, la definitiva:

*En la tarde resuenan los bosques otoñales
de armas mortales, las aéreas llanuras
y lagos azules, sobre ellos el sol
rueda más lóbrego; abraza la noche
murientes guerreros; la queja salvaje
de sus bocas destrozadas.
Pero silente se reúne en los prados del valle
roja nube, allí habita un Dios airado
la sangre derramada, frescura lunar;
todos los caminos desembocan en negra putrefacción.
Bajo el áureo ramaje de la noche y las estrellas
oscila la sombra de la hermana por la alameda silenciosa
al saludar los fantasmas de los héroes, las cabezas sangrantes;
y suenan suave en el Cañar las oscuras flautas del otoño.
¡Oh duelo tan orgulloso! Oh altares de bronce,
a la ardiente llama del espíritu nutre hoy un inmenso dolor,
los nietos no nacidos⁶⁶⁵.*

Mientras Trakl encarna la sensación de catástrofe inminente, Franz Kafka escribe el primer borrador de *El proceso* y el cuento *En la colonia penitenciaria*. Ambos textos reflejan un universo donde el hombre se halla sometido a fuerzas que escapan a cualquier forma de comprensión. Al margen del sentimiento de culpa que subyace en ambos relatos y que tiene que ver con la biografía del autor, nos encontramos con la descripción de una maquinaria sostenida por la apariencia de necesidad. Hannah Arendt insiste en este aspecto: *El poder de la máquina que atrapa y destruye a K. [se refiere a El proceso pero es aplicable al cuento] reside en la apariencia de necesidad, una apariencia que se hace real gracias a la fascinación de los seres humanos por la necesidad. La máquina se pone en marcha porque los hombres consideran la necesidad como un principio supremo, y porque su automatismo, sólo interrumpido por la arbitrariedad humana, es tomado por símbolo de la necesidad. La máquina se mantiene en funcionamiento gracias a las mentiras que justifican la necesidad, de modo que, consecuentemente, un hombre que se niegue a someterse a ese “orden del mundo”, a*

⁶⁶⁵ Trakl, G., *Obras completas*. Madrid, Editorial Trotta, 2000, pp. 148-149.

esa maquinaria, se convierte a ojos de todos en un criminal contra una especie de orden divino. Esa sumisión se alcanza cuando el hombre deja de preguntarse por la culpabilidad y la inocencia, y pasa a desempeñar resueltamente el papel ordenado por el poder arbitrario en el juego de la necesidad⁶⁶⁶. Esa maquinaria se encarna en una burocracia impenetrable e impersonal, que es la que lleva a cabo la “movilización total” que describía Ernst Jünger en *El trabajador*. En la *colonia penitenciaria* describe una máquina de tortura espantosa que funciona como símbolo paroxístico de esto. Kafka intuye aquí lo siniestro tecnocrático que comienza a desplegarse en embrión en la Alemania Guillermina durante la guerra, con el control del país por parte de la cúpula militar, pero que alcanzará su plena expresión con el sistema de los campos de concentración.

1919 es un año catastrófico. Las estructuras estatales del II Reich y del Imperio Austrohúngaro se derrumban, provocando el colapso social. La seguridad de la era de oro de la burguesía desaparece definitivamente. Un hecho que la hiperinflación de los tres años siguientes no hará más que convalidar. En esa atmósfera de descomposición, se produce la liberación de las pulsiones largamente controladas por la disciplina y la moral tradicional. *La noche*, de Max Beckmann (imagen 184) sintetiza esta sociedad atrapada por lo siniestro. Su obra posterior a la guerra está marcada por la transformación del lenguaje formal con un predominio de colores opacos, generalmente grises y amarillentos; con los cuerpos mortecinos y mórbidos, con la deformación de los miembros y las proporciones. Como dice Elger, *las figuras barrocas de su pintura histórica han cedido el puesto –ante la impresión de la cercanía de la muerte durante la guerra- a un tipo de hombre más bien gótico marcado por las huellas del dolor. Su constante utilización de lienzos –en estrechos formatos verticales- se remiten a la misma fuente histórica; ellos corresponden a los alargados cuerpos y los encierran en espacios estrechos y apretados*⁶⁶⁷. *La noche* transmite el horror de la violencia desatada, una violencia que cubre toda la realidad, evidenciada por el *horror vacui* que domina el cuadro. La familia, ese símbolo de la estabilidad burguesa, se halla sometida a incruentas torturas, al parecer producidas por ladrones u oficiales –no queda claro el estamento al que pertenecen los torturadores-. La aparente buhardilla es un espacio sin perspectiva, claustrofóbico, que también anuncia la representación espacial del cine expresionista. Caligari no está presente en el cuadro pero su sombra amenazante comienza a extenderse. Por su parte, Otto Dix logra, en *Combate en la calle* (imagen 185), una pintura de evidentes referencias goyescas, transmitirnos el carácter radical de la lucha ideológica que agitará casi permanentemente la endeble República de Weimar; mientras que en *Asesinato* (imagen 186) representa la violencia sexual que también integra esa atmósfera de instintos desatados. En esos años de los que hablamos lo familiar se ha vuelto extraño, la racionalidad burguesa estalla en pedazos, y el hombre, quizás como no se veía desde finales de la Edad Media y comienzos de la Moderna, revela su cara más monstruosa. La atmósfera epocal se halla siniestrada.

En ese contexto, Freud plantea, en *Lo siniestro*, la incorporación de esa categoría al territorio de la estética, a la que entiende como *la ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad*⁶⁶⁸. En ese artículo, como acabamos de decir, sintetiza gran parte de la expresión estética que hemos analizado en este capítulo. En líneas generales, *lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás*⁶⁶⁹. Lo siniestro supone un estado de

⁶⁶⁶ Arendt, H., “Franz Kafka revalorado”, en Kafka, Franz, *Obras completas*. Tomo I. Madrid, Aguilar, 2004, p. 83.

⁶⁶⁷ Elger, D., *Expresionismo*, op. cit., p. 211.

⁶⁶⁸ Freud, S., “Lo siniestro”, *Obras completas*. Tomo I. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 2483.

⁶⁶⁹ Freud, S., “Lo siniestro”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 2484.

desorientación en el mundo, una pérdida de referencias estables. Cita a Schelling: *Unheimlich* [siniestro] sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado⁶⁷⁰. Analiza *El Hombre de la arena*, donde el efecto siniestro se produce por la combinación de la presencia de la muñeca autómatas y del miedo a la privación de la vista que produce el arenero. Ese miedo es determinante, porque remite a la angustia infantil de la castración, la que se convierte en la clave para entender lo siniestro: *la amenaza de perder el órgano sexual despierta un sentimiento particularmente intenso y enigmático, sentimiento que luego repercute también en las representaciones de la pérdida de otros órganos. Todas nuestras dudas desaparecen cuando, al analizar a los neuróticos, nos enteramos de las peculiaridades de este “complejo de castración” y del inmenso papel que juega en la vida psíquica*⁶⁷¹. La muñeca también remite a la infancia, pero no a una vivencia angustiosa sino a la fantasía infantil de que la muñeca u otros objetos de juego cobren vida.

También toma como referencia *Los elixires del diablo*, y especialmente el tema del doble que la novela plantea. El doble arranca del protonarcisismo original, y adquiere nuevos contenidos en otros estadios de desarrollo del yo. *En este se desarrolla paulatinamente una instancia particular que se opone al resto del yo, que sirve a la autoobservación y a la autocrítica, que cumple la función de censura psíquica, y que nuestra consciencia conoce como conciencia. /.../ La existencia de semejante instancia susceptible de tratar al resto del yo como si fuera un objeto, o sea la posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación, permite que la vieja representación del “doble” adquiera un nuevo contenido y que se le atribuya una serie de elementos: en primer lugar, todo aquello que la autocrítica considera pertinente al superado narcisismo de los tiempos primitivos*⁶⁷². También se incorporarían al motivo del doble las fantasías y posibilidades no realizadas. Lo siniestro aparece por la recurrencia al carácter primitivo. Otro de los motivos de la novela, que Freud, analiza es el factor de la repetición de lo semejante, que recuerda la sensación de indefensión de ciertos estados oníricos. La repetición involuntaria desconcierta y nos lleva al terreno de la superstición, del misterio, del desconcierto, que subyace en tal fenómeno. En términos de la psicología refleja el automatismo de los instintos, por lo que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar ese impulso de repetición interior.

A esto Freud suma la interpretación de ciertas coincidencias en estado de neurosis, y temores más específicos como al del “mal de ojo”, que atribuye a un supuesto enemigo la capacidad de dañarnos sólo con el deseo. Esto correspondería a la “omnipotencia del pensamiento”, que también halla su fundamento primitivo en el animismo, *caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa, por la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos*⁶⁷³. Aunque esta sea una fase superada en el desarrollo psicológico quedan rastros de la misma que son activados en determinadas circunstancias. La angustia que esto conlleva se identifica con la esencia de lo siniestro. Esto confirma la afirmación de Schelling de lo familiar reprimido. Lo relacionado con la muerte, con los cadáveres, con los muertos aparecidos, los espectros y los fantasmas también pertenecería a esta esfera. El inconsciente se resistiría a la idea de la propia mortalidad. */.../ con el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración, casi hemos agotado el conjunto de los factores que transforman lo angustioso en siniestro*⁶⁷⁴.

⁶⁷⁰ Freud, S., “Lo siniestro”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 2487.

⁶⁷¹ Freud, S., “Lo siniestro”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 2493.

⁶⁷² Freud, S., “Lo siniestro”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 2494.

⁶⁷³ Freud, S., “Lo siniestro”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 2497.

⁶⁷⁴ Freud, S., “Lo siniestro”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 2499.

La epilepsia y la demencia, a las cuales se les ha atribuido históricamente cualidades siniestras, reflejan el hecho de que *el profano ve en ellas manifestaciones de fuerzas que no sospechaba en el prójimo, pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en los rincones recónditos de su propia personalidad*⁶⁷⁵. Lo demoníaco sería la versión medieval de lo siniestro, en este contexto. Los miembros separados o las cabezas cortadas, si parecen conservar una actitud independiente, por su relación con el complejo de castración, también merecen integrar esta lista de motivos. *Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real, cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente*⁶⁷⁶. La magia se ubicaría en este punto. El caso de los neuróticos que ven siniestros los genitales femeninos tendría que ver con el vientre materno en el cual todo ser humano estuvo alojado primeramente.

De todas formas, considera que hacen falta otras condiciones, además de estos motivos, los cuales pueden ser interpretados de una manera no siniestra. Es importante diferenciar lo siniestro vivenciado de lo siniestro imaginado o por referencias. Lo vivenciado requiere condiciones mucho más simples y puede reducirse a lo antiguamente familiar y ahora reprimido, una fórmula a la que Freud retorna permanentemente en el artículo. La sobrevivencia de esas creencias, de la llamada “omnipotencia del pensamiento” funciona como ejemplo de esto, un ejemplo donde se cuestiona la realidad material del fenómeno. Aquello que deriva de complejos infantiles supone la represión de contenidos psíquicos reales. Freud sintetiza esto diciendo que *lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación*⁶⁷⁷. Ambas experiencias no se dan necesariamente por separado.

Lo siniestro estético es más complejo ya que interviene la fantasía. Si se trata de un relato sobrenatural o preternatural, ubicado fuera de la realidad cotidiana, Freud duda de la realidad del sentimiento siniestro. Si se sitúa en lo cotidiano, puede activar esas vivencias a las que ha aludido antes: */.../ en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la mixtificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objeto*⁶⁷⁸. También aquí existe el recurso al suspenso que amplía el efecto. Esto evidencia el poder de la ficción para crear nuevas posibilidades de lo siniestro. Pero la mayor tenacidad de lo siniestro emana de los complejos reprimidos. La soledad, el silencio y la oscuridad refuerzan la angustia infantil.

Con la teorización freudiana la emergencia de lo siniestro culmina su proceso. La nueva categoría no hace más que reconocer un tipo de experiencia estética que, a lo largo de un siglo, ha pasado de confundirse con la terribilidad sublime a representar el terror de una manera propia, basada en un sentimiento diferente, aunque, por momentos, cercano. Toda la construcción teórica freudiana (el inconsciente, la teoría de la sexualidad, la interpretación de los sueños, el fetichismo, el complejo sadomasoquista, la percepción de

⁶⁷⁵ Freud, S., “Lo siniestro”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 2499.

⁶⁷⁶ Freud, S., “Lo siniestro”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 2500.

⁶⁷⁷ Freud, S., “Lo siniestro”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 2503.

⁶⁷⁸ Freud, S., “Lo siniestro”, *Obras completas*. Tomo I, op. cit., p. 2504.

las diferentes formas de neurosis, el análisis del delirio, el choque entre el principio del placer y el principio de la realidad, la dualidad Eros-Tánatos) reforzará la idea de lo siniestro y potenciará la experiencia estética basada en ella. De igual modo que la historia de la emergencia de esa idea a lo largo del siglo XIX hasta principios del XX. Los eventos del siglo XX (la radicalización de la inmanencia y la secularización en el mundo occidental, su extremo grado de violencia y la irrupción de la sexualidad en la teoría y en la vida cotidiana, especialmente) conforman un terreno de cultivo para que lo siniestro se despliegue con un protagonismo marcado, hasta convertirse en la categoría que engloba, de manera más general, la representación -y la presentación- del complejo de lo terrible. El surrealismo, con su belleza convulsa, supone un nuevo momento de ese despliegue, con lo siniestro en el centro de la escena.

8-La belleza convulsa del surrealismo

8-1-Breton y la constitución del paradigma estético surrealista

André Breton cierra *Nadja* enfáticamente: *La belleza será convulsiva o no será*⁶⁷⁹. En *El amor loco* describe a la “belleza pasional” como *la turbación física caracterizada por la sensación de un golpe de viento en las sienas susceptible de ocasionar un verdadero escalofrío*⁶⁸⁰. Esa belleza convulsiva es la que revela el deseo a la vez que desestabiliza cualquier estabilidad racional, cualquier certeza racional que pretenda reducir al hombre a la mera conciencia, al territorio de la vigilia. Lo inconsciente aparece con la emergencia del deseo, y lo siniestro deviene, por lo tanto, categoría explicativa central del surrealismo. Pero, tal como Hal Foster pone en evidencia⁶⁸¹, el retorno de lo reprimido también nos traslada al terreno de lo compulsivo. La belleza surrealista, siguiendo a Foster, será *convulsiva en su efecto físico, compulsiva en su dinámica psicológica*⁶⁸². El surrealismo reclama los derechos de la imaginación, la integración de la noche con la vigilia. Donde Freud había descrito un inconsciente basado en la represión primordial, Breton lo basa en la unidad originaria, aunque esa tensión entre represión y unidad originaria no llegue a resolverse del todo. Esa nostalgia de la unidad originaria, de una lógica de lo maravilloso más allá de la lógica instrumental, convierte al surrealismo en un continuador del romanticismo, si bien la búsqueda del Absoluto de este queda reducida a una surrealidad impregnada de psicologismo. Ese salto de lo metafísico a lo psicológico es el que explica el salto de lo sublime a lo siniestro, y el que hace de Freud –reinterpretado, e incluso cuestionado- la piedra basal de todo el edificio de Breton y su grupo. El vitalismo nietzscheano queda como el hálito indudable que impregna toda la nueva construcción, de igual modo que el marxismo provee de las explicaciones sociales o económicas a la hora de situar el movimiento en su horizonte epocal, pero son los análisis freudianos los que subyacen en su poética.

Con el surrealismo la sospecha se hace certeza: la racionalidad moderna es insuficiente, se opone al despliegue de la vida, imposibilita la plena expansión de las aspiraciones humanas; y por lo tanto se impone la necesidad de un nuevo modelo de racionalidad, que anuncie una nueva realidad posible. La surrealidad no pretende la aniquilación de la razón ilustrada, sino la inclusión de los márgenes de aquella en una nueva razón. Es la razón fronteriza que abandona la aparente seguridad del centro, de un centro que se ha revelado débil y vulnerable, y se apresta a la confrontación con su propia frontera. Esa experiencia de confrontación con la frontera es la que explica el carácter convulsivo de la belleza que reclaman, porque todo el ser del hombre entra en zozobra, en escalofrío, en estupefacción. Todo el ser del hombre se arroja sobre aquello que espanta a la razón y pretende mirar al monstruo cara a cara, y no a un monstruo muerto precisamente, sino al monstruo que constituye al hombre, que se halla en la base de sus motivaciones, de su conducta, de sus aspiraciones, de sus ilusiones, de sus trampas. La belleza convulsiva habita en la frontera, pero sobre todo en la sombra. Breton, en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, llega a definir la

⁶⁷⁹ Breton, A., *Nadja*. Madrid, Cátedra, 2004, p. 243.

⁶⁸⁰ Breton, A., *El amor loco*. Madrid, Alianza, 2005, p. 21.

⁶⁸¹ Foster, H., *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

⁶⁸² Foster, H., *Belleza compulsiva*, op. cit., p. 61.

ideología surrealista como *el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos*⁶⁸³ y a reclamar que *Conservemos en la mano nuestra terrible mercancía*⁶⁸⁴.

Esa experiencia abismal coloca a lo terrible en un lugar privilegiado de la estética surrealista. Pero -y aquí es donde lo siniestro se hace evidente- ese terror no pertenece a lo fantástico preternatural o sobrenatural, sino a lo cotidiano, al intersticio donde lo maravilloso adquiere carta de ciudadanía. En el hallazgo, que supone esa quiebra de la lógica ordinaria, *sólo en él nos es dado reconocer el maravilloso precipitado del placer. Sólo él tiene el poder de ensanchar el universo, de volverlo parcialmente sobre su opacidad, de descubrirnos en él poderes de ocultamiento extraordinarios, proporcionales a las innumerables necesidades del espíritu*⁶⁸⁵. Toda la realidad se halla preñada de posibilidades poéticas. Lo terrible sigue teniendo que ver con la amenaza de la aniquilación, pero no se sitúa en un más allá del hombre, es puramente inmanente, y el hombre es dueño de entregarse a sus fantasmas como también de reconocerlos e integrarlos poéticamente. La integración poética surrealista, a diferencia de lo sublime que suponía -en última instancia- el triunfo de la razón humana, plantea una ampliación de lo humano, una reconsideración de lo que se entiende por razón. Nuevamente, la razón y su frontera, su propia frontera interna, aquella que la sostiene, que la fundamenta.

En 1924, en el *Primer manifiesto del surrealismo*, Breton define al surrealismo, opuesto a la falacia de la razón instrumental moderna, como *automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral*⁶⁸⁶. La definición presenta una mecánica que ha suprimido controles, que deja a la conciencia habitual inerte frente a la realidad más profunda del pensamiento. La escritura automática se revela como la experiencia privilegiada de ese pensamiento puro, y las imágenes asociadas fortuitamente corresponden al carácter visual de dicha experiencia. La deconstrucción de la racionalidad habitual deja al hombre ante “paisajes peligrosos”, ante el *grito del espíritu que se revuelve sobre sí mismo y que está totalmente dispuesto a triturar sus entrañas*, como se afirma en una declaración posterior⁶⁸⁷. O incluso la de toda la realidad, como esa afirmación tan cuestionada y citada del *Segundo manifiesto: El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revolver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revolver*⁶⁸⁸. Vale la pena recordar el vínculo que establece Foster entre automatismo y autenticidad, entendida esta como una superación de la amenaza del cálculo y la corrección. El autómatas surrealista funciona como recibiendo un “dictado mágico” de la realidad más profunda.

⁶⁸³ Breton, A., “Segundo manifiesto del surrealismo”. En: González García, Ángel y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid, Istmo, 1999, p. 420.

⁶⁸⁴ Breton, A., “Segundo manifiesto del surrealismo”. En: González García, Ángel y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, op. cit., p. 436.

⁶⁸⁵ Breton, A., *El amor loco*, op. cit., pp. 26-27.

⁶⁸⁶ Breton, A., “Primer manifiesto del surrealismo”. Breton, A., “Segundo manifiesto del surrealismo”. En: González García, Ángel y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, op. cit., p. 399.

⁶⁸⁷ Breton, A., “Declaración del 27 de enero de 1925”. En: González García, Ángel y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, op. cit., p. 411.

⁶⁸⁸ Breton, A., “Segundo manifiesto del surrealismo”. En: González García, Ángel y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, op. cit., p. 415.

Ese reclamo de sobrerrealidad del automatismo evoca la nostalgia de la totalidad y permite explicar el reclamo de la superación de la dicotomía arte y vida, que desemboca, en la versión oficial del surrealismo, en la de Breton, en esa cercanía con el marxismo, entendida como la ideología de la totalidad reconciliada. Lo pensado sucumbe al empuje de lo pensable, y la apertura utópica es el correlato de la ampliación de la racionalidad, como ya anticipamos. Nuevamente la reivindicación de la imaginación y de lo maravilloso, a lo que Louis Aragon considera *la materialización de un símbolo moral en violenta oposición con la moral del mundo del que ha surgido*⁶⁸⁹. La sobrerrealidad (o surrealidad) resultante es la conciliación de lo real con lo maravilloso. El artista surrealista se enfrenta a su propio terror, a esas imágenes desestabilizadoras que vienen del inconsciente, y reivindica —en la búsqueda de integración— ese terror frente a la falsa seguridad del mundo burgués. La terribilidad surrealista deviene terrorismo, terrorismo automático.

Otra de las facetas del automatismo tiene que ver con la compulsión, que remite al funcionamiento de los procesos psíquicos, y, especialmente, a lo relacionado con el trauma. La fantasía traumática nos instala en un territorio donde el principio de placer ha quedado fuera de juego, tal como lo plantea Freud en *Más allá del principio del placer*⁶⁹⁰, un texto escrito apenas cuatro años antes del *Primer manifiesto* de Breton. El trauma supone una perturbación en el intercambio de las energías del organismo y la puesta en movimiento de todos los medios de defensa. Los sueños, que también están atravesados por la compulsión a la repetición, se convierten en una vía de acceso a la experiencia traumática. Breton, en su *Primer manifiesto*, coloca a la investigación de los sueños al mismo nivel que la escritura automática como una manera de acceder a la suprarrealidad. Donde el psicoanálisis apunta a la terapia como una manera de debilitar esa represión y hacer accesible el fantasma, la experiencia estética surrealista busca la salida poética —o mejor dicho, poiética— al fantasma. El automatismo, en este sentido, hace posible el juego de representación o presentación.

La reivindicación del pensamiento puro trae aparejada una nueva perspectiva sobre el concepto de enfermedad mental. *La inmaculada concepción*, de Breton y Eluard, lleva a cabo, en algunos de sus textos, un ejercicio de simulación de estados mentales considerados patológicos por la racionalidad convencional: /.../ *no se trata de ninguna manera de prejuzgar la verosimilitud perfecta de esos falsos estados mentales, siendo lo esencial hacer pensar que con algún entrenamiento podrían volverse perfectamente verosímiles. Sería el fin de las categorías orgullosas en las cuales uno se solaza en incluir a los hombres que han tenido que rendir cuentas a la razón humana, esa misma razón que nos niega cotidianamente nuestro derecho a expresarnos a través de nuestros medios instintivos*⁶⁹¹. El mismo concepto de enfermedad mental queda en entredicho —*Ya no cuenten conmigo para hacerlos olvidar que sus fantasmas tienen el porte de los habitantes del paraíso*⁶⁹²—, y por corolario, la idea de una identidad estable y definida. *El espejo es un maravilloso testigo que cambia sin cesar*, afirman en otro texto⁶⁹³. De hecho, el artista surrealista utiliza su “trastorno mental” como una fuente de la cual manan sus creaciones. Salvador Dalí, en *La conquista de lo irracional*, alude a ese proceso: *Toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar con el afán de precisión más imperialista las imágenes de la irracionalidad concreta. Que el mundo imaginativo y el de la irracionalidad concreta sean de la misma evidencia objetiva, de la misma consistencia, de la misma*

⁶⁸⁹ Aragon, L., “La pintura desafiada”. En: González García, Ángel y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, op. cit., p. 439.

⁶⁹⁰ Freud, S., “Más allá del principio del placer”, *Obras completas*. Tomo VII, op. cit., pp. 2507-2540.

⁶⁹¹ Breton, A. y Eluard, P., *La inmaculada concepción*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, p. 43.

⁶⁹² Breton, A. y Eluard, P., *La inmaculada concepción*, op. cit., p. 69.

⁶⁹³ Breton, A. y Eluard, P., *La inmaculada concepción*, op. cit., p. 87.

dureza, de la misma densidad persuasiva, cognoscitiva y comunicable, que la del mundo exterior de la realidad fenoménica. Lo importante es aquello que se quiere comunicar: el tema concreto irracional. Los medios de expresión pictóricos están puestos al servicio de este tema⁶⁹⁴. La actividad paranoico crítica, con la que Dalí pretende superar los métodos pasivos como la escritura automática o el onirismo experimental, organiza y objetiva de manera reductora las posibilidades ilimitadas y desconocidas de asociación sistemática de fenómenos subjetivos y objetivos que se presentan ante nosotros como solicitaciones irracionales exclusivamente en función de la idea obsesiva⁶⁹⁵.

En 1928, Breton publica *Nadja*, que funciona como obra-síntesis de la estética surrealista hace ese momento. Allí la lógica es considerada *la más odiosa de las prisiones*⁶⁹⁶, y toda la obra procede a su liquidación, desde la propia experiencia de Breton, encarnada en la figura de Nadja. La locura de la mujer permite a Breton cuestionar las categorías establecidas por la psiquiatría en beneficio de una realidad percibida como palimpsesto, como un jeroglífico de signos que no pueden descifrarse desde la lógica habitual sino desde lo que denomina el “demonio de la analogía”. La selva de signos a la que sólo se accede derribando los muros de la lógica habitual nos deja frente a lo maravilloso, y al vértigo que produce. En el *Léxico sucinto del erotismo*, Breton había definido a lo escabroso como *lo que bordea el precipicio entero, manteniendo la distancia justa para mantener su vértigo*⁶⁹⁷. Esa sensación de precipicio atraviesa todo el surrealismo, constituye el núcleo de la convulsión. Los hechos “azarosos” que provocan esa sensación pueden parecer inaccesibles para la lógica habitual pero no hacen más que evocar una realidad superior, confusa, pero por eso mismo irresistible: *Se trata de hechos cuyo valor intrínseco es sin duda difícilmente apreciable pero que, por su carácter absolutamente inesperado, violentamente incidental, y por la naturaleza de las sospechosas asociaciones de ideas que suscitan, haciéndole pasar a uno de los hilos de la araña a la telaraña, es decir a la cosa más centelleante y graciosa del mundo sino fuera porque cerca, o en los alrededores, está la araña; se trata de hechos que, aunque hubiera que considerarlos como meras constataciones, siempre aparentan ser una señal, sin que pueda decirse con precisión qué señal, que me hacen descubrir inverosímiles complicidades en plena soledad, que me convencen, cada vez que creo que yo manejo el timón del barco, de que soy un iluso. Habría que jerarquizarlos, estos hechos, desde el más simple al más complejo, desde esa reacción especial, indefinible, que provoca en nosotros la visión de muy escasos objetos o nuestra llegada a tal o cual lugar, acompañadas por esa sensación muy evidente de que para nosotros algo muy grave y esencial depende de ello, hasta la completa ausencia de paz con nosotros mismos que nos provocan ciertas concatenaciones, determinadas ocurrencias de circunstancias que desbordan ampliamente nuestro entendimiento y no permiten que regresemos a una actividad racional más que si, en la mayoría de los casos, recurrimos al instinto de conservación. Cabría repertoriar buen número de pasos intermedios entre esos hechos-deslices y esos hechos-precipicio*⁶⁹⁸.

Toda la parafernalia conceptual y práctica del surrealismo se desprende de esa sensación y de los “hechos azarosos” que la provocan: el sueño despierto, la hipnosis, la alucinación, lo maravilloso cotidiano, el azar objetivo, el libre curso de las analogías. La impresión general que se desprende de esto es la de una razón que reconoce su propia sombra y habita en esa

⁶⁹⁴ Dalí, S., “La conquista de lo irracional”. En: González García, Ángel y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, op. cit., p. 478.

⁶⁹⁵ Dalí, S., “La conquista de lo irracional”. En: González García, Ángel y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, op. cit., p. 480.

⁶⁹⁶ Breton, A., *Nadja*, op. cit., p. 223.

⁶⁹⁷ Breton, A., *Nadja*, op. cit., p. 128.

⁶⁹⁸ Breton, A., *Nadja*, op. cit., pp. 104-105. Transcribimos la nota al pie de página de José Ignacio Velázquez, el traductor de *Nadja*, en relación con la última frase de la cita: “*Faits-glissades*” y “*faits-précipices*” (en el original) tienen en común el que ambos hacen perder pie: queda sobreentendido, en el mundo de lo racional. Trátese del deslizamiento del resbalón o de la caída al abismo, cabe imaginar el vértigo de la alternancia metonímico-metafórica (p. 105).

coexistencia: /.../ *sin zona de sombras, no hay zonas de luz*⁶⁹⁹. O en otra afirmación de Breton: *Prefiero, una vez más, caminar a oscuras mejor que tomarme por el camino iluminado*⁷⁰⁰. Como si el grito final de Kurtz, de *El corazón de las tinieblas*, como si esa experiencia del horror del límite, se hubiera instalado en lo cotidiano del *flâneur*, vivenciado como lo maravilloso, lo terrible maravilloso, lo escabroso, lo convulsivo, lo siniestro. Cuando el Breton narrador pregunta a Nadja quién es, y ella responde: *Soy el alma errante*⁷⁰¹, no hace más que revelar el carácter errabundo de una razón que camina junto a su sombra, en la oscuridad, al borde del precipicio, entregada al vértigo de la “furia de los signos”. Esta razón errabunda surrealista se despoja de cualquier pretensión omniexplicativa y reconoce la provisoriedad de sus límites, unos límites tan inciertos y fluctuantes como su propia identidad. De todas maneras, y esto es importante de cara a lo que veremos más adelante en relación al desplazamiento a lo abyecto en Bataille y Artaud, Breton lleva la razón hasta el precipicio pero no la disuelve, no la entrega a su desintegración. La sobrerrealidad se revela como una razón ampliada, algo que ya hemos destacado.

La persecución de Nadja, ese intento de llegar hacia ella, potencia esa experiencia del límite. El “beso que contiene una amenaza” prelude todo el deambular del narrador, el deseo y el precipicio: *Existen esas falsas anunciaciones, esas gracias de un único día, verdaderos precipicios para el espíritu, abismos, abismos en los que se ha arrojado el espléndidamente triste pájaro de la adivinación*⁷⁰². Todo el mundo se transmuta en esa experiencia: *¿Quiénes éramos nosotros ante la realidad, esa realidad que yo conozco ahora postrada a los pies de Nadja, como un perro retozón? ¿En qué latitud podríamos encontrarnos, entregados de ese modo a la furia de los símbolos, presas del demonio de la analogía, sintiéndonos objeto de solicitudes extremas, de atenciones singulares, especiales? ¿Cuál es la razón de que, expulsados juntos, para siempre, tan lejos de la tierra hayamos podido intercambiar ciertas visiones increíblemente concordantes en aquellos cortos intervalos que nuestro maravilloso estupor nos dejaba, por encima de los humeantes escombros del viejo pensamiento y de la sempiterna vida?*⁷⁰³ Una experiencia visionaria. El personaje de Nadja se revela mujer-enigma, una especie de esfinge que encarna el palimpsesto de la realidad. Podríamos situarla como una nueva Beatriz o una nueva Aurelia, aquellas mujeres que guardan el secreto, y que cumplen el papel de guía para el artista en el paisaje de las nuevas realidades. La singularidad de Nadja consiste en que el viaje al que está sirviendo de guía es el de su desintegración lógica, encarnando ella misma el “desorden de los sentidos”, en este caso, el de la mente. Al afirmar, ante la internación de la mujer en un asilo en Vaucluse, que *no creo que para Nadja pudiera existir una gran diferencia entre el interior y el exterior de un manicomio*⁷⁰⁴, Breton revela la falacia del saber médico, incapacitado de ir más allá de la razón instrumental y de la lógica hegemónica. La lógica de la prisión del manicomio opuesta a la nueva lógica de la libertad de Nadja, y de todo el movimiento surrealista. El arte que propugna la reconciliación con la vida y con la vida llevada a su máxima expresión posible: *¿Es cierto que el más allá, todo el más allá se encuentra en esta vida?*⁷⁰⁵ La trascendencia posible es la de los límites de lo convencionalmente establecido, una trascendencia que se alcanza en el vértigo del borde del precipicio, *la vida hasta perder el aliento*⁷⁰⁶.

⁶⁹⁹ Breton, A., *Nadja*, op. cit., p. 141.

⁷⁰⁰ Breton, A., *Nadja*, op. cit., p. 146.

⁷⁰¹ Breton, A., *Nadja*, op. cit., p. 154.

⁷⁰² Breton, A., *Nadja*, op. cit., p. 172.

⁷⁰³ Breton, A., *Nadja*, op. cit., p. 192.

⁷⁰⁴ Breton, A., *Nadja*, op. cit., p. 216.

⁷⁰⁵ Breton, A., *Nadja*, op. cit., p. 226.

⁷⁰⁶ Breton, A., *Nadja*, op. cit., p. 218.

Nadja, además de encarnar la “furia de los signos”, revelando las falacias de la razón, funciona a la vez como presentimiento, como prefiguración del amor. Aquí Breton da un salto de esa persecución hasta el límite hacia la experiencia de lo que llama “amor genial” –y que luego será el “amor loco”- por Suzanne Muzard, y que supone la culminación –en ese momento- de sus experiencias amorosas: *Sin tú quererlo, has tomado el lugar de las formas que me eran familiares, sí como el de algunas figuras de mis presentimientos. Nadja pertenecía a estas últimas, y es perfecto que me la hayas ocultado. Todo lo que sé es que esta sustitución de personajes se detiene en ti, porque nada te puede sustituir, y que estaba escrito que era ante ti donde terminaría para mí esta sucesión de enigmas*⁷⁰⁷. El viaje tras Nadja y luego tras Suzanne deriva en una actitud hacia la belleza, lejos del ideal clásico de equilibrio y armonía, una belleza que *se compone de espasmos, muchos de los cuales apenas tienen importancia, pero que nosotros sabemos que están destinados a producir un Espasmo, que sí la tiene. Que tiene toda la importancia que yo no quisiera arrogarme. Un poco en cualquier dominio, el entendimiento se atribuye derechos que no posee. La belleza, ni dinámica ni estática. El corazón humano, hermoso como un sismógrafo*⁷⁰⁸. Finalmente, tal como hemos citado al comenzar el capítulo, *la belleza será convulsiva o no será.*

Nueve años después de *Nadja*, en *El amor loco*, Breton vuelve sobre este tema, sobre el carácter convulso de la belleza, la cual será *erótico-velada, explosivo-fija, mágico circunstancial, o no será*⁷⁰⁹. Tanto lo erótico-velado o lo explosivo-fijo funcionan como categorías de la belleza convulsiva, mientras lo mágico circunstancial introduce el tema del azar objetivo, como señala Foster en su obra ya citada. Rosalind Krauss⁷¹⁰ considera lo “erótico-velado” como lo que ocurre en la naturaleza de la representación cuando un animal imita a otro o cuando la materia inorgánica se desarrolla hasta parecer una estatua; mientras lo “explosivo-fijo” se relaciona con la expiración del movimiento, con la experiencia de algo que debería estar en acción pero que ha sido, por alguna razón, detenido, descarrilado, o retardado. *El amor loco* se estructura a partir del entrecruzamiento del deseo, reflejado en cualquiera de las dos categorías, con ese azar objetivo. El vértigo del precipicio se mantiene pero coexiste con la añoranza de la sublimidad. Breton reinterpreta el amor místico en clave surreal: lo traslada de las alturas celestiales a las profundidades del inconsciente, pero un inconsciente que halla su correspondencia en los fenómenos exteriores. La realidad se vuelve una interminable recreación del deseo, y el último rostro amado viene a ser una condensación de todos los rostros amados anteriormente, tal como lo había planteado en *Nadja* ante la irrupción de Suzanne. En ese paisaje lleno de indicios del deseo, es donde se produce *el encuentro de una causalidad externa y de una finalidad interna*⁷¹¹, que constituye el azar objetivo. Breton ejerce nuevamente de *flâneur* ante el cual se despliega una sucesión de objetos encubridores de dicho deseo, desde la imagen de la locomotora de gran potencia abandonada en la selva que prácticamente abre la obra, hasta los hallazgos del mercadillo de pulgas, como una máscara de metal o una cuchara de madera, cuyas asociaciones demuestran que los hallazgos juegan un papel catalizador, impregnando la realidad de una sensación de inquietante extrañeza. La dialéctica entre la cuchara y la máscara no hace más que reflejar la dialéctica entre Eros y Tánatos. En cualquier caso, el misterio de la realidad que esas asociaciones ponen de manifiesto anticipa el estremecimiento que le produce la visión de una mujer

⁷⁰⁷ Breton, A., *Nadja*, op. cit., pp. 239-240.

⁷⁰⁸ Breton, A., *Nadja*, op. cit., p. 242.

⁷⁰⁹ Breton, A. *El amor loco*, op. cit., p. 30.

⁷¹⁰ Krauss, R., “Photography in the service of surrealism”. En *L’amour fou. Photography & surrealism*. Washington, Corcoran Gallery of Art, 1985.

⁷¹¹ Breton, A. *El amor loco*, op. cit., p. 32.

“escandalosamente bella”. Lo escabroso ahora no tiene que ver con una ruptura de la lógica habitual sino con el vértigo erótico

El amor, que supone un paso más allá del deseo, una especie de deriva mística del mismo, funciona como promesa y como nostalgia. Por un lado, *cualquier instante venidero contiene todo el secreto de la vida, con la posibilidad de revelarse un día azarosamente en otro ser*⁷¹². Por otro, amar es *recuperar la gracia perdida del primer instante en que se ama*⁷¹³. Todos los indicios premonitorios del encuentro, incluso un poema escrito más de diez años atrás, permiten confirmar la existencia del azar objetivo. Con la experiencia del amor se produce la reconciliación del principio del placer con el principio de la realidad, pero una reconciliación que se halla sometida a infinidad de tentaciones y peligros. El delirio amoroso corresponde a la unidad del sistema nervioso del delirante con todas las pulsaciones del universo: *Los objetos de la realidad no existen solamente en cuanto tales: de la consideración de las líneas que configuran el más común de entre ellos surge –sin que sea necesario entrecerrar los ojos– una significativa imagen-acertijo, con la que forma cuerpo y nos habla, sin error posible, del único objeto real, actual, de nuestro deseo*⁷¹⁴. Una cadena de pulsaciones que funcionan como iluminaciones, revelaciones del deseo: */.../ acabaré por encontrarte y el mundo entero se iluminará de nuevo porque nosotros nos amamos, porque una cadena de iluminaciones nos traspasa*⁷¹⁵. La expansión del deseo será ilimitada: *ese amor en el cual el deseo, llevado al extremo, sólo parece impelido a dilatarse para explorar con luz de faro las claridades siempre renovadas de la vida*⁷¹⁶. Toda esta experiencia del “amor loco” está atravesada por el vértigo, un vértigo que la obra poética trasciende. El ideal de amor absoluto que reclama Breton deviene el *único principio de selección física y moral que pueda responder de la no vanidad del testimonio y del paso humano*⁷¹⁷. La exaltación del “amor loco” derriba el viejo orden representado por la familia, la patria, y la religión, y permite a la criatura humana alcanzar su autenticidad perfecta.

El erotismo bretoniano es convulsivo en cuanto rebasa límites establecidos, en cuanto cuestiona la respetabilidad burguesa y la racionalidad que reprime la pulsión sexual. Esa reivindicación de la pulsión inconsciente descubre la sombra de la respetabilidad pero no alcanza a rozar la sombra de la sexualidad en su lado más brutal y salvaje. Breton es transgresor pero a la vez clásico, está dando nueva forma a la sublimidad romántica para situarla ahora en el deseo, pero un deseo que no deja de estar mediado por lo intelectual. Este erotismo pertenece al terreno del vértigo, del delirio, desestabiliza la razón pero no amenaza con aniquilarla, la lleva a la frontera del intelecto pero no al abismo de la carne. Esa actitud elusiva hacia el lado más oscuro de lo sexual, hacia la pura corporalidad, el rechazo de cualquier indicio de lo escatológico, se convertirá una línea divisoria, fluctuante sin duda, pero presente de todas maneras, entre el surrealismo liderado por Breton, el “oficial”, y sus diversas formas de disidencia. La nostalgia de lo sublime y su transformación en “amor loco”, refleja una forma desestabilizada pero aún existente.

⁷¹² Breton, A. *El amor loco*, op. cit., p. 56.

⁷¹³ Breton, A. *El amor loco*, op. cit., p. 58.

⁷¹⁴ Breton, A. *El amor loco*, op. cit., p. 100.

⁷¹⁵ Breton, A. *El amor loco*, op. cit., p. 102.

⁷¹⁶ Breton, A. *El amor loco*, op. cit., p. 105. El mecanismo del delirio descrito por Breton nos remite al ensayo de Freud, “El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen”, *Obras completas*. Tomo IV, op. cit., pp. 1285-1336, donde el delirio y el sueño revelan su procedencia de lo reprimido, llegando incluso a definir el sueño como el “delirio fisiológico del hombre normal”. Breton se mantiene en la estela freudiana, pero su concepto del “amor loco” rebasa los límites de lo reprimido y revela, como se ha dicho, la pervivencia de la sublimidad romántica.

⁷¹⁷ Breton, A. *El amor loco*, op. cit., p. 132.

Cuando Dalí exalte las formas evanescentes y licuefactas, llegando a lo escatológico, la reacción de Breton será fulminante. El deseo cuestiona la respetabilidad burguesa pero lo escatológico entra al terreno de lo abyecto, desafía la pudibundez de la forma -incluso desestabilizada. La negativa de Artaud a aceptar la corporalidad establecida, su reivindicación del “desorden de los sentidos”, incluso hasta deconstruir los límites del cuerpo, también da un paso más allá de lo siniestro surrealista, coloca al cuerpo y no al intelecto en el centro de la práctica estética, transforma la convulsión del deseo erótico en la desintegración del cuerpo. El intelecto, y no sólo la lógica racional, se revela una falacia y ya no se tratará de ampliar los límites de la realidad, de ir hacia la surrealidad, sino hacia otra realidad muy otra. La categoría de lo informe, reclamada por Bataille, se sitúa en las antípodas de la nostalgia de lo sublime transmutada por Breton, rechaza cualquier forma, lleva la desestabilización hasta el nihilismo, hasta el territorio de aquello que no puede ser delimitado. En otro capítulo nos concentraremos en este despliegue del surrealismo “disidente”, un despliegue que introduce la figura de lo abyecto.

8-2-Ernst y el principio-collage

La belleza convulsa se presenta, entonces, como el paradigma estético surrealista, como la concreción de la figura de lo siniestro en este movimiento. Este modelo de belleza debe corresponder, según Breton⁷¹⁸, a un “modelo puramente interior”, un modelo que debe esforzarse por alcanzar el campo psicofísico total. La obra de arte funciona como la metáfora del inconsciente que desborda lo consciente, como la plasmación de la ampliación del campo de la realidad. Todo estos elementos que hemos presentado (automatismo, onirismo, azar objetivo, amor loco...) se ponen al servicio de una estética orientada a provocar el espasmo, a evocar el vértigo, a revivir la convulsión del deseo y el trauma, una estética que reclama lo maravilloso en lo cotidiano, que aspira a ser el espejo de la “inquietante extrañeza” que rodea de modo permanente al hombre, que pretende ella misma ser una “inquietante extrañeza”, una obra que no está hecha para ser meramente contemplada sino para estremecer y modificar la visión de la realidad, para llevar al espectador hacia su propia sombra, hacia su propio terror interior, para desestabilizarlo si fuere el caso, pero sobre todo para hacer factible un cambio de la vida en todos sus aspectos. Una obra surrealista no está hecha para cumplir una función ornamental, tiene un imperativo “político”, una exigencia utópica, es una poética que se pretende praxis, y praxis convulsiva, y muchas veces revulsiva. El carácter subversivo de la estética surrealista, un carácter que parece atenuado por la progresiva y definitiva integración del surrealismo al mercado del arte, fue definitorio en el contexto de su aparición, en los años '20. Al margen del compromiso político con las izquierdas revolucionarias, un compromiso que marcó las discusiones internas del grupo especialmente en los años '30, la gran subversión del surrealismo es la de lo cotidiano, la de la irrupción de una grieta en la seguridad burguesa, una seguridad que ya había estallado con el impacto de la guerra, una grieta que liquidaba el optimismo racionalista imperante desde la ilustración. Esa grieta de la lógica habitual, de la respetabilidad, de la moral sexual burguesa, de las creencias religiosas, adquirió diversos matices en los diferentes motivos que inspiró. En cualquier caso esa grieta, y lo decimos a

⁷¹⁸ Breton, A., “Genèse et perspectives artistiques du surréalisme”. En: Breton, A., *Le surréalisme et la peinture*. París, Gallimard, 2006.

riesgo de repetirnos, fue lo que contribuyó a establecer lo siniestro como una categoría central del arte contemporáneo.

Max Ernst, en sus novelas gráficas de finales de la década de 1920, representa la belleza convulsa utilizando material de la cultura popular del momento, como manuales didácticos, publicaciones de divulgación científica, famosas ilustraciones de relatos bíblicos y de poemas épicos, y folletines novelescos. La grieta irrumpe desde el imaginario decimonónico, desestabilizando el orden burgués. Como señala Juan Antonio Ramírez, los grabados aluden al “conflicto doloroso entre la (sin)razón y la libertad”⁷¹⁹. *Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo* es una parodia, que oscila entre lo grotesco y lo siniestro, del típico relato de vida edificante religiosa. En el subtexto de la novela visual pueden reconocerse fácilmente las presencias de la literatura libertina del siglo XVIII, de la *Justine* del Marqués de Sade, de la novela gótica, y del folletín del XIX. Los collages deconstruyen las imágenes de textos y grabados de época, alterando su contenido. La “inquietante extrañeza” permea toda la novela y ofrece un catálogo de elementos surrealistas. Ernst transmite la dinámica de un sueño, donde la condensación de imágenes y su permanente desplazamiento anulan la lógica racional, aunque, tal como indica Freud en *La interpretación de los sueños*⁷²⁰, la fuerza expresiva de los cuadros visuales conforma apenas una fachada de comprensibilidad. Precisamente el contraste entre esa fachada de comprensibilidad y el contenido de la imagen produce el efecto siniestro.

En la imagen con el emblema *Decidme quien soy: ¿yo o mi hermana?* (imagen 187), la joven asomada al balcón contempla un par de cabezas cortadas, una de las cuales se presenta al estilo de las cabezas de trofeos de caza. Junto al balcón una salamandra enredada con una serpiente, y el emblema que alude a la confusión de identidad. Todo el conjunto sitúa la aparentemente cándida joven en un contexto de amenaza. La quiebra de la identidad se hace presente también en la imagen de *Marceline-Marie: “¿Quién soy? ¿Yo, mi hermana o ese escarabajo oscuro?” (Desasosiego)* (imagen 188) donde la referencia kafkiana es ineludible. La confusión que Ernst atribuye a la joven que sueña es la de una razón donde no hay asideros posibles, donde incluso el yo puede presentarse como el rostro del espejo, como cualquier otro rostro, o asumir una forma monstruosa. Además del desconcierto que genera la figura del escarabajo, el hombre vestido como galo, la estatua del fondo, la aparente escena de tragedia pequeño-burguesa, lo aleatorio que no permite encontrar el hilo conductor.

Marceline-Marie saliendo del mar antropófago: “Todas mis alegrías tienen una coartada y mi cuerpo se cubre de cien fisuras profundas” (imagen 189) ya nos traslada a una especie de marina siniestra. El barco a lo lejos, el cuerpo de pez con máscara humana del cual salen pájaros en manada, la cabeza que emerge, la piedra-sapo que está parada sobre el mar. Aquí no hay asidero espacial, toda ley física ha sido anulada. Si el barco y los pájaros hubieran remitido a la imagen de una tormenta inminente en el mar, la figura monstruosa de la cual salen los pájaros nos trasladan a lo maravilloso. Las fisuras profundas a las que alude el emblema son las de un cuerpo que ha dejado de ser tal, ha devenido un objeto fuera de toda ley biológica. La sucesiva anulación de leyes deja en evidencia al onirismo como un paisaje-escenario-territorio de absoluta libertad. *La madre asistente: “Separada de todas las cosas, he entrado con Dios en su vasto interior”* (imagen 190) representa un descenso a las profundidades donde animales marinos rodean una cesta donde se halla y no se halla la figura espectral

⁷¹⁹ Ramírez, J.A., “El sueño de los monstruos produce la (sin)razón. Lo emblemático y lo narrativo en las novelas visuales de Max Ernst”. En: Ernst, M., *Tres novelas en imágenes*. Barcelona, Atalanta, 2008.

⁷²⁰ Freud, S., *La interpretación de los sueños*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1989.

que sostiene un pequeño cachorro. La imagen puede funcionar como la representación del inconsciente donde todo se halla en estado flotante, mutante, larvado y confuso, en esa profundidad donde la conciencia apenas puede reconocer las formas de la vigilia. “¡Monstruo! ¿Sabéis que amo?!”. *Fin del sueño* (imagen 191) cierra *Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo*. La figura monacal espectral que abre la puerta para despedir a un conglomerado de seres y objetos no hace más que mantener la fantasmagoría, mientras el cuerpo de una mujer desnuda vislumbrada tras la ventana abierta contribuye a ese efecto. El sueño termina pero la realidad es la que no logra recuperar sus fueros, ha sido trastocada de una manera que hace sospechosa cualquier cotidianidad regulada. Finalmente la comprensión racional se revela imposible, y queda la intuición como garante de interpretaciones equívocas. Dar forma al deseo, a lo pulsional, se revela como una aporía en lo intelectual pero como una fuente de casi ilimitadas posibilidades en lo estético. La obra alcanza lo indecible y se reconoce en ello aunque no pueda explicarlo.

Si *Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo* representa el universo onírico, *Una semana de bondad o los siete elementos capitales* apela a lo maravilloso. Cada una de las postales trastoca la verosimilitud de las imágenes decimonónicas utilizadas como referencia con la intrusión de elementos absolutamente desconcertantes. Lo siniestro no se disimula con el mecanismo del sueño sino que se revela en el territorio de la vigilia, un territorio atravesado por el principio-collage. La poética del collage, de acuerdo a palabras del mismo Ernst, *es la explotación sistemática de la coincidencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado /.../ y el chispazo de poesía, que salta al producirse el acercamiento de esas realidades*⁷²¹. Aquí Ernst no hace otra cosa que parafrasear a Maldoror, el personaje creado por Lautréamont, que encarna la impertinencia que crea significados que ha reclamado Breton: *Es bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña, o también como la incertidumbre de los movimientos musculares en las heridas de las partes blandas de la región cervical posterior, o mejor como esa ratonera perpetua, que aprieta de nuevo cada animal atrapado, que puede cazar sola infinidad de roedores, y funcionar hasta escondida en la paja y, sobre todo, como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas*⁷²².

¿Qué representa la estampa con la pareja atada junto a los dos seres monstruosos (imagen 192) sino ese choque de dos realidades antagónicas y la emergencia de lo extraño que se impone sobre lo conocido? ¿Qué es la esfinge que se asoma tras la puerta del carruaje para espiar al hombre con rostro de ave, que viaja junto a un cuerpo posiblemente asesinado (imagen 193), sino la liquidación de cualquier relato racional y el triunfo de lo insoluble? ¿Qué celebran el león con la mujer con cabeza de mesa-bola o lámpara (imagen 194) sino una frontera que atrae y repele a la razón? Toda la serie del domingo, por ejemplo, la que corresponde a la figura del León de Belfort, parece expresar una pulsión animal que ha devorado las convenciones, el imperio del deseo. De igual modo, las otras series, de los otros días de la semana, presentan un universo donde lo humano se metamorfosea, coexiste con lo animal, se halla inundado por monstruosidades. La hibridez de una gran parte de los personajes centrales revela la propia hibridez de lo humano, oscilando entre la razón y la sombra, entre el sueño y la vigilia, entre la conciencia y el inconsciente. El principio-collage se revela como algo más que una técnica, es la materialización de la

⁷²¹ Ramírez, J.A., “El sueño de los monstruos produce la (sin)razón. Lo emblemático y lo narrativo en las novelas visuales de Max Ernst”. En: Ernst, M., *Tres novelas en imágenes*, op. cit., p. 499.

⁷²² Lautréamont, *Obras completas*. Barcelona, Argonauta, 1974, p. 228. Lautréamont adquiere un carácter icónico para el surrealismo, tanto para el “oficial”, como para sus heterodoxos. La figura de lo siniestro y la de lo abyecto se nutren de su obra, la cual oscila entre lo convulsivo y lo repulsivo, siempre en la subversión.

sobrerrealidad, ese espacio y ese tiempo donde lo cotidiano y lo extraordinario se hacen indistinguibles, el espacio y el tiempo de lo maravilloso. En *Una semana de bondad*, la belleza convulsa se expresa a través del collage, y de su encarnación más concreta en el monstruo. El monstruo surrealista funciona como la irrupción de lo inconsciente, de lo reprimido, y que, por lo tanto, irrumpe con mayor violencia. Si la razón dormida producía los monstruos en el grabado de Goya, aquí es la razón despierta la que habita con ellos. La mujer que flota en el aire ante la mirada atenta del ave, en el último grabado de la serie (imagen 195), se ha liberado de las constricciones de la gravedad, gira en una especie de no-espacio y no-tiempo, se halla entregada a las turbulencias del inconsciente. No importa si duerme o está plenamente consciente; ese tenue límite se ha disuelto: la frontera de la razón se ha hecho suprarrealidad, el infinito del más acá es el único mundo posible para ella.

Pero la representación “literalmente” monstruosa es una excepción en la imagen surrealista, salvo si se la presenta como un escenario onírico, o como el resultado de una razón “alterada”, o de una visión. Breton, al preguntarse por el método para representar más adecuado para el surrealismo, había marcado su preferencia por el automatismo, por la imagen producida por un mínimo control consciente, a la vez que había señalado la validez del *trompe l’oeil*, si bien remarcando la posibilidad de riesgos o peligros. Ernst, al utilizar un material preexistente y subvertirlo con el principio-collage, realiza una incursión en lo maravilloso sin destruir del todo la verosimilitud de la imagen resultante. Al final de cuentas, es un experimento gráfico. Dalí, al situar sus imágenes en la esfera del delirio, también mantiene la apariencia de verosimilitud. Para que lo siniestro se revele como tal, la verosimilitud es necesaria, para evitar el desplazamiento de lo maravilloso a lo puramente fantástico. La grieta es efectiva si quiebra lo verosímil, si lo desestabiliza. Por todo esto, la fotografía pasará a ser fundamental por sus posibilidades para revelar el “inconsciente óptico”, al cual Rosalind Kraus define como *la concepción de la visión humana en la que ésta no gobierna todo lo que se domina con la vista, hallándose como se halla en conflicto con lo que es interno respecto del organismo que la hospeda*⁷²³.

8-3-El flâneur de la “selva de signos”

La cámara puede captar aspectos que el ojo ni siquiera ha visto, con lo que la foto hace posible una ampliación del campo visual. Walter Benjamin lo explica así: *Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. /.../ Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que de otra manera no se vería claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas. Y tampoco el retardador se limita a aportar temas conocidos del movimiento, sino que en éstos descubre otros enteramente desconocidos que «en absoluto operan como lentificaciones de movimientos más rápidos, sino propiamente en cuanto movimientos deslizantes, flotantes, supraterráneos». Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente. /.../ Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud*

⁷²³ Krauss, R., *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos, 1997, p. 195.

*experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional*⁷²⁴. El terreno queda abierto para un sinfín de exploraciones, como lo demostrarán Jacques-André Boiffard, Dora Maar, Brassai, André Kertész, Hans Bellmer, Raoul Ubac, Claude Cahun, o Man Ray, todos ellos vinculados con el surrealismo. Además del lugar que la fotografía juega en las publicaciones del grupo, ya sean las revistas o las obras de narrativa, como ya dijimos en el caso de *Nadja*.

El otro tema importante a considerar en relación con la fotografía es lo que Roland Barthes denomina “punctum”. Mientras el “studium” tiene que ver con el interés intelectual que puede despertar una fotografía, el “punctum” alude a su capacidad de impactarnos, tal como afirma Barthes: *Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberano el campo del studium) es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo /.../. Este segundo elemento que viene a perturbar el studium lo llamaré punctum; pues punctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)*⁷²⁵. No toda fotografía provoca el “punctum”, e incluso puede ser provocado por un detalle de la fotografía, sin que ocurra lo mismo con su totalidad. Aquello que provoca el efecto punzante es prácticamente inexplicable. El espectador añade ese suplemento a la foto, pero a la vez es algo que se halla en ella. Ese “punctum” es un sutil más-allá-del-campo, que se hace evidente de una forma más definida cuando la fotografía desencadena algo próximo al deseo erótico. Demorándose en una fotografía de su madre, Barthes revela el carácter espectral del medio, en cuanto presencia de lo que ha sido, y por lo tanto evidencia de una ausencia. La experiencia de esa dialéctica inevitable entre presencia y ausencia ronda lo alucinatorio.

Si la técnica hace posible la ampliación de la visión, el “punctum” certifica el carácter convulsivo de la fotografía surrealista. El inconsciente óptico conecta con el inconsciente del espectador, lo hace partícipe del estremecimiento que ha explorado el fotógrafo. El “punctum” podría darse en cualquier obra de arte, pero la fotografía, en cuanto “realidad” - y en el caso de lo siniestro, “realidad inquietante”-, se convierte en el medio privilegiado para esa experiencia porque la distancia crítica es menor, en un principio, al tratarse de una señal, de una huella de eso que fue o ha sido. Las fotografías que Boiffard realiza para *Nadja* intentan plasmar esa “selva de signos” de la que habla la obra, intentan traducir la *flânerie* bretoniana en imágenes, nos incitan a vivir la experiencia del “punctum” que completaría la lectura de la obra.

La fascinación surrealista por las fotografías del viejo París de Eugène Atget va en esta dirección. Atget había captado una ciudad prácticamente desaparecida y esto es lo que dota a sus imágenes de un carácter alucinatorio. El París que transitan los surrealistas está atravesado por los fantasmas del de Atget. La alucinación se sustenta sobre la melancolía. Susan Sontag se refiere a esta voracidad de coleccionistas de imágenes: *Los fotógrafos, operando dentro de los términos de la sensibilidad surrealista, insinúan la vanidad de intentar siquiera comprender el mundo y en cambio nos proponen que lo coleccionemos*⁷²⁶. De alguna manera, juegan el mismo papel que habían jugado las ruinas para la sensibilidad romántica. Indudablemente

⁷²⁴ Benjamin, W., “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973, p. 67.

⁷²⁵ Barthes, R., *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 2006, pp. 58-59.

⁷²⁶ Sontag, S., *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1981, p. 92.

que no son restos de una civilización fenecida, pero sí reflejo de otro momento de una modernidad que cambia a ritmo frenético. Además, del mundo anterior a la guerra, el mismo de la infancia de los surrealistas, y sobre todo el de sus padres. Lo que acentúa el efecto convulsivo es la soledad de sus escenarios. Lo dice Benjamin: *Es igualmente interesante el que casi todas sus imágenes se encuentren vacías. Vacía está la Porte de Arcueil, vacías las ostentosas escaleras, como los patios, o las terrazas de los cafés / .../ Pero no están en soledad, sino ya sin ambiente: en todas esas imágenes, la ciudad aparece vaciada, al igual que una casa que aún no tiene un nuevo inquilino*⁷²⁷.

El universo de Atget nos remite a los escenarios de de Chirico, otro de los grandes referentes del surrealismo, aunque él no dejara de reivindicar el carácter “metafísico” de su pintura. Hay algo de posthumano en sus pasajes desolados, pero los surrealistas, al apropiarse de sus imágenes, harán de todo ese viejo París una especie de *objet trouvé*, permitirán que el inconsciente los pueble con sus fantasmas y alucinaciones. Nunca mejor a cuenta la presencia-ausencia de Barthes. Las figuras de sus fontanas parecen seres a punto de comenzar a gritar, poseídos por el espíritu de la revelación. Los callejones estrechos y descascarados huelen a crimen, o por lo menos a amenaza (imagen 197). La entrada al derruido cabaret en forma de inmensa boca parece prometer lo que anuncia (imagen 198). Las iglesias vacías de fieles invocan las apariciones de seres sobrenaturales. Esas escaleras del ocaso podrían no conducir a ninguna parte. Los maniquíes se hallan congelados, únicos habitantes de escaparates que nadie observa (imagen 200). Si se vislumbra alguien es tras el cristal empañado de una taberna o un café, y no sabemos si espera o si quedó impreso en el cristal (imagen 199). El circo vacío parece condenado a un espectáculo inexistente (imagen 201). Todo ese viejo París capturado en las fotografías ha logrado sobrevivir al tiempo aunque ha desaparecido. Ha ganado su supervivencia al precio de volverse espectral.

La experiencia del “punctum” aquí tiene que ver con el estremecimiento de esas asociaciones, con el vértigo de la fantasmagoría, con la danza de los espectros, con el sinfín de correlaciones que el inconsciente encuentra en la ciudad vacía. La percepción de la ciudad como palimpsesto también puede vivirse en el París contemporáneo, como lo refleja Louis Aragon en “El pasaje de la Ópera” -incluido en *El campesino de París*-, y como lo había manifestado Breton en *Nadja*. La errancia de Aragon pretende encarnar el sentimiento moderno de la existencia, dominado por la nueva mitología que se despliega desde lo “maravilloso cotidiano”. En la ciudad moderna se experimenta una mutación del sentimiento de lo sublime: *No se adora hoy los dioses sobre los altares. / .../ El espíritu de los cultos dispersándose en el polvo ha desertado de los lugares sagrados. Pero hay otros lugares que florecen entre los hombres, otros lugares donde se dedican sin preocuparse a su vida misteriosa, y donde poco a poco nacen a una religión profunda. La divinidad no los habita todavía. Se está formando, es una divinidad nueva que se precipita en esos modernos Efesos como, en el fondo de un vaso, el metal disuelto por un ácido; es la vida la que hace aparecer aquí esta divinidad poética al lado de la cual mil personas pasarán sin ver nada, y que, de golpe, deviene sensible, y terriblemente inquietante, para aquellos que la han percibido una vez*⁷²⁸. “Esta metafísica” de los lugares se halla impregnada del sentimiento de lo insólito, que es el sustrato de esta nueva “religiosidad”. El Pasaje de la Ópera (imagen 202) es el escenario de la experiencia que describe Aragon, un escenario que constituye un paisaje fantasmático, donde todo se transmuta para el *flâneur* rendido al vértigo y al hechizo de lo insólito, una

⁷²⁷ Benjamin, W., Benjamin, W., “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos interrumpidos I*, op. cit., pp. 394-395.

⁷²⁸ Aragon, L., “Le Passage de l’Opéra”, *Le paysan de Paris*. Paris, Gallimard, 2008, p. 19. [La traducción es mía]

embriaguez que deviene erotización de la realidad, y un deambular también apresado por la nostalgia, debido a la pronta demolición del pasaje. Si las fotos de Atget fascinaban por ser una mirada perdida, el ejercicio de Aragon se ve como una última mirada. *Olvidaba decir que el pasaje de la Ópera es un gran ataúd de vidrio y, como la misma blancaurica deificada desde los tiempos en que se la adoraba en los suburbios romanos, preside siempre el doble juego del amor y de la muerte. Libido que, en estos tiempos, ha elegido por templo los libros de medicina y que deambula seguida del pequeño perro Sigmund Freud, se ve en las galerías en las cambiantes luminarias que van de la claridad del sepulcro a la sombra de deliciosas muchachas sirviendo el uno y el otro culto con provocativos movimientos de caderas y el afilado juego de la sonrisa. En escena, señoritas, en escena, y desvestíos un poco...*⁷²⁹

La insinuación de las prostitutas, el equívoco de los baños, todo alienta un placer decodificado, no sometido a reglas, vivencia del sentimiento de lo inútil. *Hay en el amor, en todo amor, esa furia física, o ese espectro, o ese genio de diamante que me murmura un nombre parecido a la frescura, hay en el amor un principio fuera de la ley, un sentido irreprimible del delito, el desprecio de la prohibición y el gusto del saqueo*⁷³⁰. Precisamente por su marginalidad respecto a la moral convencional, ese territorio del erotismo es territorio de la libertad, del ensueño, y de lo efímero, el escenario donde la imaginación puede eclosionar y revelarse visionaria de un nuevo mundo. Aragon hace hablar a la Imaginación, como si fuera la anunciante de un nuevo producto, uno más de los personajes insólitos del pasaje: *Hoy os aporto un estupefaciente venido de los límites de la conciencia, de las fronteras del abismo. ¿Qué habéis buscado en las drogas sino un sentimiento de poder, una megalomanía mentirosa y el libre ejercicio de vuestras facultades en el vacío? El producto que tengo el honor de presentarles procura todo esto, y procura también inmensas ventajas inesperadas, supera vuestros deseos, los suscita, os hace acceder a deseos nuevos, insensatos; no lo dudéis, sn los enemigos del orden los que hacen circular el filtro del absoluto. Lo hacen pasar secretamente bajo los ojos de los guardianes, bajo la forma de libros, de poemas. El pretexto anodino de la literatura les permite daros a un precio que desafía a cualquier competencia este fermento mortal, del cual hay que generalizar el uso. Es el genio en la botella, la poesía en barra. Comprad, comprad la condenación de vuestra alma, finalmente os perderéis, aquí la máquina de trastornar el espíritu. Anuncio al mundo este hecho novel de primera grandeza: un nuevo vicio viene de nacer, un vértigo más es dado al hombre: el Surrealismo, hijo del frenesí y de la sombra. Entrad, entrad, es aquí que comienza el reino de lo instantáneo*⁷³¹. Y con el surrealismo, su imagen subversiva: *El vicio llamado Surrealismo es el empleo sin reglas y pasional de la imagen estupefaciente, o sobre todo de la provocación sin control de la imagen por ella misma y por lo que ella supone en el dominio de la representación de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis: cada imagen con cada golpe os fuerza a revisar todo el Universo. Y para cada hombre, hay una imagen que debe encontrar con la que aniquilar el Universo. [...] os comprometo hoy, corazones aventureros y graves, poco preocupados por la victoria, a que encontréis en la noche un abismo donde arrojaros*⁷³². El pasaje adquiere una dimensión metafísica, surreal: *Amo dejarme atravesar por los vientos y la lluvia: el azar, esa es toda mi experiencia. Que el mundo me ha sido dado, ese no es mi sentimiento. [...] quiero estar pendiente de si este pasaje no es otra cosa que un método para liberarme de ciertas limitaciones, un medio para acceder más allá de mis fuerzas a un territorio todavía prohibido*⁷³³. El mismo flâneur se convierte en pasaje, en médium de esa suprarrealidad: *No soy más que el momento de una caída eterna. El pie perdido no se encuentra jamás. El mundo moderno es el que esposa mis maneras de ser. Una gran crisis nace, una cuestión inmensa que se va precisando. Lo bello, el bien, lo justo, lo verdadero, lo real... igual que muchas otras palabras abstractas que en este mismo instante han entrado en quiebra.*

⁷²⁹ Aragon, L., "Le Passage de l'Opéra", *Le paysan de Paris*, op. cit., p. 44.

⁷³⁰ Aragon, L., "Le Passage de l'Opéra", *Le paysan de Paris*, op. cit., p. 65.

⁷³¹ Aragon, L., "Le Passage de l'Opéra", *Le paysan de Paris*, op. cit., p. 81.

⁷³² Aragon, L., "Le Passage de l'Opéra", *Le paysan de Paris*, op. cit., pp. 82 y 84.

⁷³³ Aragon, L., "Le Passage de l'Opéra", *Le paysan de Paris*, op. cit., p. 109.

/.../ *Me atraviesa un relámpago a mí mismo. Y buye. No puedo descuidar nada, pues yo soy el pasaje de la sombra a la luz, yo soy a la vez el occidente y la aurora, Soy un límite, un trazo. Que todo se mezcle al viento, mirad todas las letras en mi boca. Y lo que me rodea es una onda, la onda aparente de un temblor*⁷³⁴.

El escalofrío, el vértigo, el temblor, el abismo abierto en plena cotidianidad. No se trata de lo alucinatorio de una ciudad vacía, sino de lo maravilloso en una ciudad atrapada en el ajetreo moderno. La terribilidad de la belleza convulsiva se instala en el centro de la modernidad, derriba categorías, abstracciones, y revela el límite como el territorio del hombre, del hombre que camina junto al precipicio, del hombre que quiere ser capaz de encontrar un abismo donde arrojarse. El pasaje de Aragon llega a ser la metáfora de esa experiencia, llega a proclamar su posibilidad. La convulsión es el estremecimiento del espíritu que puede hallar lo maravilloso en el más inesperado objeto, en el más inesperado espacio, es un estado que resulta de una “ponerse a disponibilidad de la revelación”, que no es fuga sino *encontrarse con sí mismo a cada paso*⁷³⁵. El carácter concreto del acceso a lo maravilloso se pone en evidencia en la imagen, a la que Aragon considera, en otro ensayo, “El sueño del campesino”, que *no es ella misma lo concreto, sino la mayor conciencia posible de lo concreto. /.../ la vía de todo conocimiento*⁷³⁶. La imagen revela esa contradicción que aparece en lo real, que es lo maravilloso.

Mientras Aragon explora lo maravilloso cotidiano en el ajetreo de la vigilia, Brassai se interna en la noche parisina. Para el romanticismo, como hemos remarcado en otro capítulo, la noche es territorio de encuentro con el absoluto, el momento en el cual la razón se lanza al infinito y se desliga de cualquier limitación. En el surrealismo, es la entrega al misterio de la suprarrealidad, la fusión de la conciencia y el inconsciente, el momento donde el límite queda desdibujado y puede vivirse la experiencia del “pasaje” de una manera más libre aún por el debilitamiento del poder de la vigilia y la cercanía con el sueño. La noche es un pasaje, una frontera, y el *flâneur* noctámbulo vive la oscuridad como una errancia aún más misteriosa. A lo maravilloso cotidiano se le suma ese misterio del claroscuro, el silencio de ciertos lugares, la tenue luz que oculta y revela, el suspenso de la penumbra. El espacio interior y el espacio exterior se vuelven porosos, el hombre está en sí mismo y en el exterior, se percibe en la frontera pero no puede ver claramente los límites. La sensación de algo que debe ser completado, desvelado, iluminado, encontrado, propicia el ensueño.

La mirada nocturna es una mirada afilada, a la vez concentrada y a la vez dispersa, pero atenta, porque también es el territorio de la amenaza, del peligro, allí donde la vista no domina todo el panorama, donde lo insinuado es más definitivo que lo evidente. La noche libera sensaciones, emociones, pero también pulsiones. La luna tiene que ver con lo instintivo, con el inconsciente, opuesta a la claridad solar de la conciencia. La luz espectral corresponde con la suspensión de las categorías. Donde el romántico vive el estremecimiento de la infinitud, el surrealista percibe el vértigo del abismo, siente a sus fantasmas tomar el lugar de los cuerpos y los rostros del día. La noche es sueño pero también sombra, el imperio de la sombra. La serie de Brassai *Paris la nuit*, algunas de cuyas fotografías fueron publicadas en *Minotaure*, logra transmitir esa mezcla de sentimiento oceánico y de pavor. Los bancos solitarios apenas iluminados por las farolas (imagen 203)

⁷³⁴ Aragon, L., “Le Passage de l’Opéra”, *Le paysan de Paris*, op. cit., p. 135-136.

⁷³⁵ Aragon, L., “Le Passage de l’Opéra”, *Le paysan de Paris*, op. cit., p. 177.

⁷³⁶ Aragon, L., “Le Passage de l’Opéra”, *Le paysan de Paris*, op. cit., pp. 244-245.

recuerdan en parte la soledad de los espacios de Atget, pero allí se trataba de un París en demolición, y aquí es el París cotidiano deshabitado, como si la ciudad se hubiera vaciado de sí misma, de todo aquello que conforma su pulso vital, y quedase en estado de suspenso, pronta a la epifanía inminente. La luz de las farolas se vuelve un archipiélago de puntos luminosos, como estrellas sobrevolando al ras la ciudad suspendida, anticipaciones de la epifanía, y el noctámbulo *flâneur*, también suspendido, temblando en parte por el frío de la ciudad y el escalofrío de lo inminente. El resplandor de la llegada de un coche, un coche del cual no pueden verse los ocupantes, acelera el nivel de tensión (imagen 204). Pueden ser maleantes, asesinos, paseantes, hombres perdidos en la noche, pueden ser cualquier cosa, es la luz la que estremece y recuerda que la noche es abismo y peligro también, que la epifanía puede ser tenebrosa. Entonces el suspenso se hace convulso. Otra foto de Brassai nos lleva prácticamente al cielo de París, a las gárgolas de Nôtre-Dame (imagen 205). Las gárgolas parecen cobrar vida, contemplan el espectáculo de la luz y el suspenso, son los fantasmas liberados del sueño y la oscuridad, los monstruos camuflados de lo cotidiano. Brassai transmite la sensación de lo terrorífico, pero también en suspenso, a la espera de la epifanía.

Si la cámara se desplaza hacia el laberinto urbano de nuevo, esta vez a los anuncios de hoteles en medio de la oscuridad del callejón, el escenario parece volverse pedestre pero no menos inquietante (imagen 206). Es otro tipo de inquietud, la que puede surgir de la incógnita de las historias que se desenvuelven en esos hoteles en un pasaje cerrado. Esos anuncios, ese mundo urbano titilante, esas falsas estrellas de las bombillas anuncian la otra serie del fotógrafo, *Voluptés de Paris*, donde los callejones y los pasajes en apariencia cerrados conducen al noctambulismo del deseo. Los grupos de parejas o amigos en las salas de baile, muchos de ellos presentados en *myse en abyme*, donde el juego de espejos duplica la realidad, la cuestiona, duplica las identidades y deforma las convenciones del espacio (imagen 208). El mismo escenario donde señorean personajes como la chica del billar o Madame Bijou (imágenes 207 y 209), una entre provocativa y disponible, especie de mantis religiosa del mundo de la noche, la otra decrépita y decadente, caricatura de lo que alguna vez fue. El noctambulismo del deseo es situado en los márgenes de la respetabilidad, es una transgresión “tolerada” por la moral sexual convencional, y por eso mismo, por ser marginal, despliega ese aroma de libertad convulsa que el surrealismo no se cansa de reclamar. Estos personajes son signos de pulsiones desatadas, de esa “furia del amor” de la que hablaba Aragon, del “amor loco” de Breton, son los otros héroes de la “nueva mitología”, como esas jóvenes de las que hablaba el doctor O’Connor, en su soliloquio en *El bosque de la noche*, de Djuna Barnes: *¿Acaso no he cerrado los ojos con el postigo suplementario de la noche y no he tendido la mano? Y lo mismo pasa con las muchachas –dijo-, las que del día hacen noche, las jóvenes, las drogadictas, las libertinas, las borrachas y la más desdichada de todas, la amante que vela la noche entera, inmersa en el miedo y la angustia. Ésas no podrán jamás volver a vivir la vida diurna. Cuando las encuentras en pleno mediodía desprenden, como si se tratara de una emanación protectora, un algo de oscuro y apagado. La luz ya no les favorece. Empiezan a tener un aire insólito*⁷³⁷. La epifanía de la noche que termina siendo la epifanía del deseo.

Donde la fotografía sugiere el “inconsciente óptico” y apela al “punctum”, la pintura recurre al *trompe l’oeil* para transmitir la surrealidad ambiental o espacial. Veamos *El imperio de las luces*, de René Magritte (imagen 210). La representación simultánea del día y la noche es una paradoja que expresa de manera acertada la liquidación del principio de contradicción. La “inquietante extrañeza” que desprende el cuadro tiene que ver con la violación de las leyes lógicas más que con la belleza convulsiva en su lado más escabroso.

⁷³⁷ Barnes, D., *El bosque de la noche*. Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 131.

Balthus, con *La calle* (imagen 211), lejos del intelectualismo de Magritte, crea un escenario muy inquietante donde el andar maquinal de sus personajes se mantiene al margen del inicio de una violación pública. No sabemos si son seres humanos que se asemejan a máquinas o máquinas que se asemejan a seres humanos. *La calle* se revela un teatro donde el pintor da libre curso a sus fantasías, a su fascinación por las niñas a punto de entrar en la pubertad. La figura del autómatas y el erotismo transgresor sitúan al cuadro en la belleza convulsiva, y vuelven a remitirse a una realidad impregnada de deseo.

8-4-Figuras del deseo I: la mantis religiosa

Dentro del surrealismo hay tres figuras que encarnan el deseo en su lado más convulso: la mantis, la muñeca, y la máquina deseante. La mantis es la heredera de la bella medusa romántica, de la mujer fatal del simbolismo, y de la mujer natural de Wedekind⁷³⁸. Al margen de corresponder al complejo de castración y al complejo sadomasquista, teorizados por Freud, también refleja el impacto ante una mujer que reclama espacios de libertad y el ejercicio de su propia sexualidad -pretendiendo sepultar el paradigma victoriana de la mujer histérica y sin sexo-, un tipo de mujer que se hallaba muy cercana al grupo surrealista, como Gala Eluard, Kiki de Montparnasse, Dora Maar, o Lee Miller. De hecho, ante la mujer-mantis, el hombre es el que se vuelve histérico, el que siente el espasmo de la aniquilación. Roger Caillois alude a la importancia simbólica de la mantis en el folklore popular, donde la mantis establece una relación directa entre la sexualidad y la nutrición. Precisamente su belleza reside en ese carácter destructor. Caillois recuerda que el deseo sexual es casi un estado de hambre protoplásmica. El monstruo femenino devorador que representa Medusa encubre el temor a la *vagina dentata*, un temor que la tesis freudiana atribuye al miedo a la castración pero que una posición más pedestre puede atribuir al pánico a las enfermedades venéreas, que, hasta el descubrimiento de la penicilina, podían tener consecuencias devastadoras. Además de todo esto está el terreno de la afectividad, del vínculo de dependencia que supone cualquier tipo de relación mediada por el deseo o el amor. *La mantis se presenta como una especie de ideograma objetivo que realiza materialmente en el mundo exterior las virtualidades más tendenciosas de la afectividad*⁷³⁹.

A esto hay que sumar su analogía con una máquina de engranajes perfeccionados, capaz de funcionar automáticamente. No olvidemos la importancia del automatismo en el surrealismo. Ni tampoco el mimetismo animal⁷⁴⁰, que puede servir como símbolo del deseo humano de reintegración a la insensibilidad original, de fusión con la naturaleza, con lo que la mantis puede verse como una imagen sensible de una especie de renuncia a la vida. La casi-muerte del post-orgasmo masculino revela la peligrosidad del amor, por ese estrecho

⁷³⁸ Esto para referirnos a la genealogía que entra dentro de los límites temporales de la presente investigación. Pilar Pedraza, en *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona, Tusquets, 1991, desarrolla esta genealogía hasta la Antigüedad clásica, hasta la esfinge. Por su parte, José Miguel G. Cortés, en *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 2003, construye la genealogía de la mantis a partir del miedo a la *vagina dentata*, y cómo ese miedo se va imbricando con la fobia a la sangre, en el caso de la vampira, y luego con la violencia y el erotismo, en el caso de la mantis.

⁷³⁹ Caillois, R., *El mito y el hombre*. México, FCE, 1988, p. 78.

⁷⁴⁰ De acuerdo a Caillois, con el mimetismo, se produce algo más que la integración al espacio, la confusión con él. La psicastenia perturba las relaciones entre la personalidad y el espacio, y representa una amenaza de retroceso de la vida animal a la vegetal, con lo que, trasladado a lo humano, habría una tendencia al abandono de la conciencia y de la vida. Lo cierto es que esto revela la inercia del impulso vital y la indiferencia de la Naturaleza, "la misma dondequiera".

vínculo entre el principio de la realidad y el principio del placer, entre Eros y Tánatos. Aquí encontramos lo que Caillois denomina una fisiología de la detumescencia y una psicología del paroxismo. La fascinación que ejerce la mantis se basa en su carácter divino o diabólico, en su antropomorfismo, en el instinto de placer llevado a sus últimos límites. Este mito, que refleja un conflicto de la vida elemental, *representa para la conciencia la imagen de una conducta cuya solicitación siente ella*⁷⁴¹. El mito central es el de la hembra demoníaca, el de Lilith, la legendaria primera mujer de Adán a la que se le atribuía voracidad sexual⁷⁴².

Si observamos *Bañista sentada*, de Picasso (imagen 212), pintada en la época de su acercamiento al grupo surrealista, podemos advertir la dentadura-garra que destaca en la parte superior de la figura. En el universo picassiano, el erotismo es prácticamente omnipresente, aunque raramente la mujer juega un papel devorador. La insinuación de este cuadro es una de las pocas excepciones. La figura de la bañista se halla sentada en una posición soberana además. André Masson, por su parte, en *Paisaje con una mantis religiosa* (imagen 213), resalta el aspecto mecánico de la mantis, como si fuera una máquina devoradora, una constelación de dientes prontos a devorar a su presa. La dentadura de la vagina es la más poderosa, la más grande, la más amenazante. Ernst, en *La alegría de vivir* (imagen 214), alude a las teorías de Caillois sobre la mantis, y especialmente sobre el mimetismo, en ese despliegue de confusión de formas vegetales y animales. La figura humana a lo lejos mira ese universo amenazante, una amenaza que el primer plano de los insectos y las plantas hace más poderosa por el efecto cercanía. La difícil distinción de formas en ese entramado “vegetal” convierte al entramado en una especie de mantis gigantesca, de infinitas garras y dientes. El título de la obra sitúa la convulsión en la dinámica de la vida y del erotismo. Si comparamos este cuadro con el del mismo título de Matisse, la sensación que provoca la belleza convulsiva queda suficientemente explicitada.

M.C. Escher parece explotar la literalidad del nombre del animal, colocando la mantis sobre la figura papal, en un grabado donde el sentido del humor no deja de ser inquietante (imagen 215). La mantis parece dirigirse al espectador anunciando o demandando atención para pasar de la plegaria a la deglución. Por otro lado, el hecho de situar a la mantis en el universo eclesial también revela las pulsiones reprimidas, la emergencia del deseo negado. La violencia erótica se halla plasmada de una manera más directa en la escultura *Mujer degollada*, de Alberto Giacometti (imagen 216). En la línea de lo que venimos diciendo, la obra funciona como una inversión del mito de la mantis. Es el monstruo devorador el que ha sido devorado. Sin entrar a una explicación psicológica en torno a los mecanismos de compensación, evidentemente se ha producido un exorcismo, y una revelación: la hembra demoníaca ha sido destruida, y toda la sexualidad se halla transida de violencia. O la mantis devora al macho, o el macho la destruye. La violencia sexual representa la cara más convulsiva del erotismo surrealista, aleja al deseo de la nostalgia de lo sublime que hemos comentado en Breton, y lo coloca en el territorio de la animalidad, del puro instinto primitivo, de una trascendencia que se logra al poseer o aniquilar al otro. El erotismo deja de ser místico para ser puramente carnal, y una carne poseída por traumas, por fijaciones, por compulsiones, una carne siniestrada.

Man Ray vuelve a Medusa, y también nos ofrece el retrato de la mantis moderna. El retrato de la marquesa Casati, por un error de revelado, se convierte en un rostro de tres pares de

⁷⁴¹ Caillois, R., *El mito y el hombre*, op. cit., p. 92.

⁷⁴² El pánico ante la voracidad sexual femenina está presente, como ya hemos visto, en lo demoníaco, en el mito de la bruja.

ojos (imagen 217). Los ojos de la marquesa, un personaje famoso por sus extravagancias y su fascinación por lo bizarro, se tornan amenazantes, engullen al espectador, transmiten poder y subyugan, es imposible despegarse de ellos, están a un paso de engullirnos. Si observamos algunas de sus fotografías de Lee Miller, con la que mantuvo una tormentosa relación sentimental y sexual, nos encontramos con una mujer segura de su belleza, de una belleza demoledora, y de todo su poder animal. Ya sea con los cabellos desplegados en una pose medusea (imagen 219), o vestida a la moda de época (imagen 220), Man Ray la presenta con un carácter inquietante. El fotógrafo está dejándose devorar por la modelo, la desea y eso lo desestabiliza, lo coloca en el territorio de la fascinación, de la atracción y el miedo, en el vértigo del deseo. El salto de la fascinación a la obsesión, a esa amenaza de aniquilación, se hace más evidente en el *Objeto Indestructible o Metrónomo con el ojo de Lee Miller* (imagen 218), donde la figura del ojo moviéndose al compás del tiempo, termina dominando al tiempo y al espectador. El ojo-tiempo-deseo devorador. Como Jorge Luis Borges describe en *El amenazado*:

*Es el amor. Tendré que cultarme o que huir.
Crecen los muros de su cárcel, como en un sueño atroz. La hermosa máscara ha cambiado, pero como siempre es la única. ¿De qué me servirán mis talismanes: el ejercicio de las letras, la vaga erudición, el aprendizaje de las palabras que usó el áspero Norte para cantar sus mares y sus espadas, la serena amistad, las galerías de la biblioteca, las cosas comunes, los hábitos, el joven amor de mi madre, la sombra militar de mis muertos, la noche intemporal, el sabor del sueño?
Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo.
Ya el cántaro se quiebra sobre la fuente, ya el hombre se levanta a la voz del ave, ya se han oscurecido los que miran por las ventanas, pero la sombra no ha traído la paz.
Es, ya lo sé, el amor: la ansiedad y el alivio de oír tu voz, la espera y la memoria, el horror de vivir en lo sucesivo.
Es el amor con sus mitologías, con sus pequeñas magias inútiles.
Hay una esquina por la que no me atrevo a pasar.
Ya los ejércitos me cercan, las bordas.
(Esta habitación es irreal; ella no la ha visto.)
El nombre de una mujer me delata.
Me duele una mujer en todo el cuerpo⁷⁴³.*

Michel Leiris nos sitúa, en el relato de uno de sus sueños, en el pánico sexual, otro de los efectos de la mujer-mantis: *En un cine, encuentro una mujer, le hablo y la acaricio. Abrazados, vamos al pequeño apartamento que ella habita, en una calle que no es otra cosa que una sucesión de burdeles. Abre la puerta y me conduce a su habitación, la habitación de una joven. Entonces, ella se abandona, pero, en el momento en que estoy a punto de poseerla, me asalta una inquietud: esta mujer es una prostituta, y probablemente enferma. De repente, salto al jardín y me paro (como una mujer que se sube a una silla al ver una araña o un ratón) encima de uno de los montones de piedras que se hallan a la entrada. Como un estilista, me quedo sobre el pedestal. Preparándome a saltar a la calle, advierto que me encuentro en la plataforma más alta de la torre Eiffel, y me freno. Por un momento tengo la idea de salir de la torre por el exterior, utilizando los travesaños de hierro. Pero, viendo que un vértigo mortal me tomaba, renuncio también a esto y me resigno a no moverme hasta la llegada del próximo ascensor. La plataforma es, al mismo tiempo, puente de navío, avión, cumbre de un faro. No sé cuándo descenderé⁷⁴⁴. En *L'âge d'homme*, el mismo órgano sexual femenino se revela peligroso: *La significación del "ojo reventado" es muy profunda para mí. Hoy, tengo la tendencia a mirar el órgano sexual femenino como una cosa sucia o como una herida, no menos atrayente en sí, pero peligrosa por ella misma, como todo lo que es sangrante, mucoso, contaminado⁷⁴⁵*. En este punto Leiris se desplaza de lo siniestro a lo abyecto, entra al territorio de lo rechazado corporalmente, a aquello que no puede asimilar, salvo*

⁷⁴³ Borges, J.L., *Obras completas*. Tomo II. Buenos Aires, Emecé Editores, 1994, p. 485.

⁷⁴⁴ Leiris, M., *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*. Paris, Gallimard, 2002, pp. 16-17. [La traducción es mía]

⁷⁴⁵ Leiris, M. *L'âge d'homme*, op. cit., p. 80.

desde una distancia atrayente y repulsiva a la vez. *No había otra cosa sino que el coito me parecía un acto, no solamente culpable [...], sino eminentemente peligroso*⁷⁴⁶. Judith aparece como una manifestación de la mantis, interpretando la decapitación de Holofernes en el sentido de castración y aniquilación. El sexo es vivido como un “horror sagrado”: *[...] estaba apresado por este horror sagrado, por esta impresión de petrificación y de miembros cortados, que nunca me ha abandonado y que me angustia siempre, cada vez que estoy en frente del amor*⁷⁴⁷. Frente a la mantis, a Judith, Leiris coloca la figura de Lucrecia, la heroína romana, la suicida por defensa de su honor: *[...] me encuentro prisionero de esta alternativa: el mundo, objeto real, que me domina y me devora (Judith) por el sufrimiento y por el miedo, o bien el mundo, puro fantasma, que se disuelve entre mis manos, que yo destruyo (Lucrecia apuñalada) sin jamás llegar a poseerlo. ¿Quizás se trata para mí de escapar al dilema encontrando un medio por el cual el mundo y yo —el objeto y el sujeto— podemos estar uno frente al otro, ambos de pie, como el toro frente al matador?*⁷⁴⁸

8-5-Figuras del deseo II: la muñeca

Pánico sexual, obsesión, violencia, todos estos elementos del mito de la hembra demoníaca que encarna la mantis, se reconfiguran en la muñeca, otra figura que representa o presenta la belleza convulsa. Charo Crego considera que la temática del hombre y su doble genera cuatro figuras: el autómatas, la muñeca, el maniquí, y el robot, las cuales, y cada una a su manera, son *figura(s) especular(es) del hombre, con la(s) que éste pretende conocer, dominar y conjurar su naturaleza y el mundo*⁷⁴⁹. Todas son figuras inanimadas que, por su semejanza con el hombre, generan ese efecto de “inquietante extrañeza”. Hemos hablado anteriormente de este tema, al analizar la emergencia de lo siniestro. En el contexto de este capítulo, nos parece oportuno demorarnos en ese efecto de extrañeza en relación con el mecanismo del deseo y la sexualidad, que es un terreno donde la belleza convulsa se manifiesta de manera más concreta. Por eso la muñeca, y específicamente, la muñeca de Bellmer. Donde Kokoschka había actuado principalmente por instinto, Bellmer lleva a cabo una experiencia estética minuciosa. Si el primero necesitó la muñeca para exorcizar su relación con Alma Mahler, el segundo la convierte en una herramienta para reflexionar sobre el deseo. La muñeca aquí funciona como puente entre la belleza convulsiva de Breton y lo informe de Bataille, no refleja algún tipo de aspiración sublime sino que es absolutamente siniestra, su territorio no es el amor, sino la pulsión. A la mujer real amenazante, la mantis, la reemplaza un sucedáneo, un fetiche.

Freud sitúa al fetiche dentro del complejo de castración: *Sin duda despertaré decepción si anuncio ahora que considero el fetiche como un sustituto del pene, de modo que me apresuro a agregar que no es el sustituto de un pene cualquiera, sino de uno determinado y muy particular, que tuvo suma importancia en los primeros años de la niñez, pero que luego fue perdido. [...] En el mundo de la realidad psíquica la mujer conserva, en efecto, un pene, a pesar de todo, pero este pene ya no es el mismo que era antes. Otra cosa ha venido a ocupar su plaza, ha sido declarada, en cierto modo, su sucedánea, y es ahora heredera del interés que antes había estado dedicado al pene. Este interés, empero, experimenta todavía un extraordinario reforzamiento, porque el horror a la castración se erige a sí mismo una especie de monumento*

⁷⁴⁶ Leiris, M. *L'âge d'homme*, op. cit., p. 106.

⁷⁴⁷ Leiris, M. *L'âge d'homme*, op. cit., p. 171.

⁷⁴⁸ Leiris, M. *L'âge d'homme*, op. cit., pp.200-201.

⁷⁴⁹ Crego, C., *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, Abada Editores, 2007, p. 5.

al crear dicho sustituto⁷⁵⁰. El objeto permite gestionar la amenaza, permite vivir la fascinación del deseo sin que el riesgo aniquilador pueda llegar a ser real. Parafraseando a Addison, se trata de crear un monstruo artificial para evitar que el monstruo muerto pueda resucitar. El fetichista, al simbolizar, se acerca al artista -si es que no coinciden-, y la obra de arte se revela como fetiche, no tanto en relación específica con el complejo de castración sino como derivación de aquello que debe ser exorcizado, de esa sombra que debe tomar forma concreta para ser controlada, o al menos enfrentada.

La determinación de cada fetiche, y estamos volviendo a Freud, no permite formular una regla general: *Cabría esperar que los órganos y los objetos elegidos como sustitutos del falo femenino ausente fuesen aquellos que también en otras circunstancias simbolizan el pene. Es posible que así sea con frecuencia, pero éste no es, por cierto, su factor determinante. Parece más bien que el establecimiento de un fetiche se ajusta a cierto proceso que nos recuerda la abrupta detención de la memoria en las amnesias traumáticas.*⁷⁵¹ El fetiche, curiosamente, afirma aquello que está intentado negar: *En los casos muy estilizados, el fetiche mismo aloja en su estructura la repudiación tanto como la afirmación de la castración. Sucedió así en un hombre que había adoptado por fetiche un suspensorio de esos que también pueden ser empleados como pantaloncitos de baño. Esta prenda cubría los genitales en general y ocultaba así la diferencia entre los mismos. El análisis demostró que podía significar que la mujer estaría castrada, como también que no lo estaría, y permitía aun la suposición de que también el hombre podría estar castrado, pues todas estas posibilidades eran igualmente susceptibles de ocultarse tras el suspensorio, cuyo primer precursor infantil había sido la hoja de parra de una estatua. Naturalmente, un fetiche como éste, doblemente sostenido por corrientes opuestas, posee particular tenacidad*⁷⁵². La doble actitud se refleja en la manera en la que el sujeto actúa sobre su fetiche, ya sea de manera real o de manera imaginaria. Freud concluye afirmando que el pene es el prototipo normal de todo fetiche.

En el *Diccionario abreviado del surrealismo*, Bellmer había escrito el apartado MUÑECA, que dice: *¿Acaso la muñeca, pese a su docilidad complaciente e ilimitada, no se rodea de una reserva desesperante, no es en la realidad misma de la muñeca donde la imaginación encuentra su anhelo de alegría, exaltación y miedo? ¿Acaso no es el triunfo definitivo sobre las adolescentes de enormes ojos que apartan la vista como, bajo la mirada consciente que roba sus lágrimas, los dedos agresivos atacan la forma plástica y construyen lentamente, miembro a miembro, aquello de lo que los sentidos y el cerebro se han apropiado?*⁷⁵³ La muñeca refleja lo que el mismo artista denomina “inconsciente físico”, un concepto que alude a los mecanismos por los cuales la imagen –en este caso la muñeca- se convierte en la válvula de salida de un estado de malestar, además de ser claramente una proyección de la dinámica del deseo. En tanto reflejo de esas pulsiones, la muñeca es convulsa, deja al desnudo el inconsciente del artista y, al afectar al espectador, su propio inconsciente.

Bellmer dedica a este tema un ensayo, escrito en 1942, y publicado en 1957, *Pequeña anatomía del inconsciente físico o la anatomía de la imagen*⁷⁵⁴. El ensayo describe tres momentos en el funcionamiento de ese inconsciente físico: el del yo, el del amor, y el mundo exterior. La imagen funciona como la válvula de salida de un malestar. El yo se halla sometido a un sentimiento de inferioridad, a un estado neurótico, que busca compensaciones. En el desplazamiento que esta búsqueda desencadena se produce una confusión de diversas excitaciones, lo que permite entender la “reversibilidad” del comportamiento

⁷⁵⁰ Freud, S., “Fetichismo”, *Obras completas*. Tomo VIII, op. cit., p. 2993-2994.

⁷⁵¹ Freud, S., “Fetichismo”, *Obras completas*. Tomo VIII, op. cit., p. 2995.

⁷⁵² Freud, S., “Fetichismo”, *Obras completas*. Tomo VIII, op. cit., p. 2996.

⁷⁵³ Breton, André y Eluard, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid, Siruela, 2003, p. 65.

⁷⁵⁴ Publicado en español como *Anatomía de la imagen*. Barcelona, Ediciones de la Central, 2010.

psicofisiológico. El yo se halla escindido entre el yo que sufre las excitaciones y el yo que las crea. La descomposición de la identidad se supera en una síntesis que se produce en el plano más elevado de la conciencia, donde hay una condensación real y virtual en una unidad superior. El mecanismo de oposiciones es fundamental en este proceso: *la oposición es necesaria para que las cosas existan y se forme una tercera realidad*⁷⁵⁵. La imagen aquí aparece como reflejo de esa “tercera realidad”.

El momento del amor remite a un estado alucinatorio, donde se produce la “extraversión” de la imagen del cuerpo y la interiorización del deseo: *El Tú se desrealiza a favor de una imagen asimilada al Yo; él se convierte interiormente y en sus profundidades prenatales, en la mujer que se dispone a poseer*⁷⁵⁶. La transferencia que aquí se describe permite la intercambiabilidad de lo masculino y lo femenino. *El hombre impone a la imagen de la mujer sus certezas elementales, los hábitos geométricos y algebraicos de su pensamiento*⁷⁵⁷. Entonces se hacen posibles incontables posibilidades de integración y desintegración a partir de las que el deseo da forma a la imagen del deseo.

En el momento del mundo exterior se produce un choque con la duplicidad de las apariencias. Ese choque exige una revisión radical de nuestras concepciones de la identidad. Aquí Bellmer introduce la idea de proyección, donde *la expresión del dolor o del placer se proyecta sobre una imagen preexistente, dispuesta a adoptar el papel de un foco virtual de excitación*⁷⁵⁸. De igual modo, se produce el movimiento inverso desde el objeto al sujeto, que se guarda para sí la selección perceptiva. La imagen resultante es la síntesis de dos imágenes actualizadas simultáneamente, la que corresponde a la percepción y la que corresponde a la proyección. La intuición capta las dos imágenes, y alcanza una unidad alimentada simultáneamente por el exterior y el interior. En esa elección intuitiva, el azar entra en juego. Cuando la intuición traslada los componentes de la imagen vista a la conciencia, entra en el territorio de la imaginación. El yo que resulta de este proceso corresponde a una realidad distinta, más intensa, y multiplicada, lo que Bellmer denomina “soluciones de identidad”.

Toda la serie de la muñeca, todas sus permutaciones formales (imágenes 221 a 224), permite acceder a la “ingeniería del deseo” que ha teorizado en su texto. Dicha ingeniería cuestiona tanto la identidad sexual como la identidad corporal, y sobre todo la propia naturaleza y funcionamiento del deseo. Las innumerables combinaciones de posturas del marqués de Sade parecen haberse concretado en un único cuerpo, donde la pérdida de la semejanza con la forma humana, lo conduce a lo polimorfo o lo informe. Pierre Dourthe concentra su análisis en el paradigma de corporalidad presente en la muñeca, que parte del rechazo de cuerpo dado y luego se dedica a la producción de un nuevo cuerpo. En este sentido, Bellmer coincide con los planteos de Artaud. *El relato del cuerpo es el de sus transformaciones. Su lógica narrativa, que se articula sobre un movimiento incesante de vuelta, puede ser seguida en el análisis de la turbación o “principio de perversión”. El desplazamiento general de las funciones, la afección formal, los estados de confusión sexual, constituyen sus trazos principales. Atrapado en un complejo de acciones, el cuerpo deviene el lugar razonado de manipulaciones y de invenciones; un lugar experimental de composición y de resistencia a la actividad de formación*⁷⁵⁹. El principio que

⁷⁵⁵ Bellmer, H., *Anatomía de la imagen*. Barcelona, Ediciones de la Central, 2010, p. 25.

⁷⁵⁶ Bellmer, H., *Anatomía de la imagen*, op. cit., p. 34.

⁷⁵⁷ Bellmer, H., *Anatomía de la imagen*, op. cit., p. 41.

⁷⁵⁸ Bellmer, H., *Anatomía de la imagen*, op. cit., p. 55.

⁷⁵⁹ Dourthe, P., “Transformation et maîtrise du corps”. En: VVAA, *Hans Bellmer. Anatomie du désir*. Paris, Gallimard/ Centre Pompidou, 2006, p. 37. [La traducción es mía]

complementa el de la perversión es el de inadecuación formal. Dourthe considera la figura del cefalópodo como el modelo de la muñeca, dominada por la permutación y la reversibilidad, por la permanente confusión entre dentro-fuera, manifiesto-accesible, interior-exterior, e incluso masculino-femenino. La confusión más que reflejar un quiebra categorial –que de hecho realiza de cara a la lógica habitual- devela una nueva realidad fluida y coalescente, dominada por el movimiento aleatorio de las pulsiones y despreocupada de cualquier forma de producción. Nuevamente: Bellmer está radicalizando el programa sadeano. No se trata de posiciones “transgresoras”, el propio cuerpo es “transgredido” y convertido en “transgresor”, él mismo hecho límite, indefinido, fluyente, sin identidad: *La exigencia de su transformación reclama necesariamente la destitución de aquello que lo ordena, que lo unifica, su posibilidad. Escapa a cualquier definición. El cuerpo no tiene nada seguro*⁷⁶⁰. Y es más, *la tentativa de pensar todos los cuerpos posibles se inscribe en la ambición de modificar el orden de la creación*⁷⁶¹. El dominio del cuerpo acaba en pura indiferencia, y el régimen de transformación se inscribe en una relación de absoluta contradicción con lo real existente. La tensión entre la pulsión libidinal y la representación se resuelve en una especie de deriva utópica de lo corporal, sobre cuyas implicancias “políticas” no viene a cuenta demorarse ahora, pero que confirma una vez más la pretensión surrealista de representar la mecánica del deseo con toda su complejidad.

8-6-Figuras del deseo III: la máquina deseante

La tercer figura de la belleza convulsa que nos queda por considerar es la máquina deseante. La máquina, en tanto símbolo de la Revolución Industrial es absolutamente moderna, va imbricada con la utopía ilustrada del progreso indefinido. Durante el siglo XIX la constante invención de maquinarias confirma esto, aunque, en los márgenes alienta la sospecha. El paradigma Frankenstein lo revela: la máquina, el engendro, puede revolverse contra su inventor, se hace amenaza. La Olimpia de Hoffmann nos había puesto en alerta sobre sus implicaciones siniestras, y la gran guerra pone en evidencia su inmenso potencial destructor. *Los jugadores de cartas*, de Otto Dix (imagen 225), o *Tres inválidos*, de Heinrich Hoerle (imagen 226), al representar a los mutilados de la guerra como mezcla de hombre y máquina, denuncian ese atentado contra el hombre, aunque la máquina puede verse continuar viéndose como una ampliación de las posibilidades humanas, ahora como sustituto de los miembros perdidos. Tenemos el germen del cyborg de la posmodernidad. Frente al optimismo del futurismo o el constructivismo, la Nueva Objetividad pasa de la sospecha a la denuncia. Si la Olimpia era siniestra por su semejanza con lo humano, los dos cuadros nos hablan del siniestro poder de la tecnología del poder, que hace estadístico a cada hombre, que puede recomponerlo a su antojo. La máquina enlaza con el biopoder.

El surrealismo, igual de moderno, sentirá fascinación por el universo de las máquinas, pero una fascinación que, lejos de mantenerse en la utopía o desembocar en la denuncia, explora sus posibilidades, no en tanto poder, sino en tanto ampliación de la realidad. Las máquinas se vuelven surreales también, conforman otra forma de pasaje entre lo consciente y lo inconsciente, van de la mano con lo bizarro, con lo extraño, y sobre todo, con el deseo. En esa genealogía de la máquina surrealista nos encontramos con Raymond Roussel. En *Locus*

⁷⁶⁰ Dourthe, P., “Transformation et maîtrise du corps” En: VVAA, *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, op. cit., p. 45.

⁷⁶¹ Dourthe, P., “Transformation et maîtrise du corps”. En: VVAA, *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, op. cit., p. 45.

Solus el catálogo de invenciones es fascinante. La quinta de Canterel se ha convertido en una isla de la utopía científico-esotérica, y atravesarla es sumergirse en ese universo que liquida la lógica científica. Como la estatua del niño y su planta: *Echenoz quisó verlo. En la mano del niño, intacto y sonriente, seguía la famosa planta que, seca y desmirriada ahora, conjuró —el explorador consiguió saberlo— durante muchos años cada nuevo ataque de Dubl-Sérul hasta producir una total curación. Echenoz, que poseía las nociones botánicas exigidas por su profesión, reconoció en aquel viejo residuo hortícola un ejemplar de artemisia marítima —y recordó que, efectivamente, las flores secas de esta radiada, absorbidas en cantidad mínima en forma de cierto medicamento amarillo llamado semen-contra, constituyen un emegogo muy activo*⁷⁶². El semen-contra, que anticipa la expansión de la sexualidad por la realidad, incluso la de las máquinas o artilugios. Agreguemos el globo aerostático de pavimentación —al cual dedica minuciosas notas descriptivas-, los cuadros hechos con dientes, la joven inmersa en el agua ejecutando piezas musicales con su cabellera, el gato que funciona como sustancia conductora, la cabeza de Danton de la cual todavía podían ser accionados los músculos y los nervios, el revivir por medio de sustancias los últimos momentos de los cadáveres. Los mecanismos de Roussel se hallan en la frontera del ensueño y el trabajo científico. Los límites de lo orgánico y lo técnico se evaporan. La fascinación por la ciencia da paso a una realidad impregnada de lo desconcertante. Lo siniestro está presente en sus maquinarias, dota a todo ese universo, en el momento de optimismo científicista del 1900, de un “plus” que coloca la razón instrumental al servicio de lo maravilloso.

La máquina de tortura que describe Kafka, en *En la colonia penitenciaria*, que no tiene ese carácter fabuloso de las de Roussel, nos lleva de la sorpresa y el estupor al estremecimiento y el espanto: *Las agujas están dispuestas como en una rastra y el conjunto se maneja también como una rastra, aunque en un lugar concreto y con mucho más arte. Ya verá como lo entiende enseguida. Aquí, sobre la cama se instala al condenado. /.../ Sobre esa guata se acuesta al condenado boca abajo, desnudo, por supuesto; aquí hay unas correas para las manos, otras para los pies, y otra para el cuello, a fin de atarlo firmemente. Aquí, en la cabecera de la cama, donde el hombre yace primero con la cara hacia abajo, como acabo de decirle, hay este pequeño tapón de fieltro, que puede regularse fácilmente para que le entre en la boca. Tiene la misión de impedir que grite o se muerda la lengua. /.../ Tanto la cama como el diseñador tienen su propia batería eléctrica; la cama la necesita para sí misma, y el diseñador, para la rastra. En cuanto el hombre está bien atado, la cama es puesta en movimiento. Vibra simultáneamente hacia los lados y de arriba abajo con sacudidas mínimas y muy rápidas. Seguro que ya ha visto aparatos similares en algunos sanatorios, sólo que en nuestra cama los movimientos están todos calculados al milímetro, pues tienen que ajustarse con total precisión a los de la rastra. Es a esta a la que se le encomienda la ejecución real de la sentencia. /.../ Al condenado se le escribe en el cuerpo, con la rastra, la orden que ha incumplido*⁷⁶³. La crueldad de la tortura, su carácter persistente, aniquilador, nos recuerda a otra máquina célebre, la de *El pozo y el péndulo*, de Poe. La tecnología siniestrada, devenida instrumento de tortura.

Las máquinas surrealistas tienen mucho de Roussel, pero algo de Kafka. El *Teléfono bogavante*, de Dalí (imagen 227), es muy rousseliano, juega con la frontera entre lo orgánico y lo mecánico, se sitúa al nivel de un estremecimiento lúdico pero no menos inquietante. *La máquina de coser electro-sexual*, de Oscar Domínguez (imagen 228), por su lado, es kafkiana. Una planta carnívora devora el cuerpo de una mujer mutilada, y luego hay un circuito que conecta con una cabeza de toro que destila sangre. Nuevamente la frontera entre lo orgánico y lo inorgánico, pero la maquinaria esta vez es espeluznante. El título nos sitúa en

⁷⁶² Roussel, R., *Locus Solus*. Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 15.

⁷⁶³ Kafka, F., *Obras completas*. Tomo I. Madrid, RBA, 2004, pp. 632-633.

el terreno de lo sexual, en su manifestación sádica, en su carácter devorador. *Metralleta en estado de gracia*, otra obra de Bellmer (imagen 229), ofrece una máquina que reproduce los movimientos espasmódicos de una mujer. El espasmo del deseo como un continuo disparar, como un mecanismo donde lo físico se revela en su carácter más mecánico, fisiología del orgasmo. Esta obra ya nos coloca ante una máquina deseante, impregnada de erotismo. Nos lleva al *Grand Verre* de Marcel Duchamp (imagen 230), al cual el propio autor describe así, en una de sus notas de la “Caja Verde”: *La novia, en su base, es un depósito de gasolina de amor, (o potencia tímida). Esta potencia tímida, distribuida al motor de cilindros débiles, en contacto con las chispas de su vida constante (magneto-deseo) explota y expande a esa virgen llegada al término de su deseo. Además de las chispas del magneto-deseo, las chispas artificiales producidas por el desnudamiento eléctrico han de suministrar explosiones en el motor de cilindros débiles. Por lo tanto, este motor de cilindros débiles tiene 2 tiempos. El 1er tiempo (chispas del magneto-deseo) dirige el árbol-tipo inmóvil. /.../ Este árbol-tipo es una especie de columna vertebral y debe ser el apoyo de la expansión en desnudamiento voluntario de la novia. El 2º tiempo (chispas artificiales del desnudamiento eléctrico) dirige el aparato de relojería, traducción gráfica de la expansión en desnudamiento por los solteros (que expresa la lancinante sacudida de la aguja mayor de los relojes eléctricos). La novia acepta este desnudamiento por los solteros, puesto que ella suministra la gasolina de amor a las chispas del desnudamiento eléctrico; y más aún, ayuda a una completa desnudez añadiendo al 1er foco de chispas (desnudamiento eléctrico) el 2º centro de chispas de su magneto-deseo*⁷⁶⁴.

La mariée mise à nue par ses célibataires, même no provoca estremecimiento a primera vista, pero desconcierta. Janis Mink afirma que el *Gran Cristal* se ha denominado “máquina de amar”, pero se trata ante todo de una máquina de sufrimiento. Sus dominios superiores e inferiores están separados para siempre por una línea del horizonte que recibe el nombre de los “atuendos de la desposada”. Esta pende tal vez de una cuerda, en una jaula aislada, o de una cruz. Los solteros están confinados a la zona inferior, su única posibilidad es una masturbación repetitiva y desesperada⁷⁶⁵. El sufrimiento tiene que ver con la incomunicabilidad de los dos niveles, la imposibilidad de la fusión, el deseo que no puede llegar a ser satisfecho. El polvo fijado con barniz alude a ese orgasmo masturbatorio, a esa marca del orgasmo no consumado con la novia. La pluralidad de los solteros puede verse como la imposibilidad de la novia de ser finalmente “desposada”, al no haber el “marido” pertinente. Hay novia y solteros, pero no hay pareja. En cualquier caso, el fantasma del deseo se vislumbra como el gran protagonista del *Grand Verre*. Eugenio Trías habla del “desnudamiento” que se produce en la obra, y cómo su transparencia revela la transparencia del límite⁷⁶⁶. Lawrence Steefel, remarcando la importancia que la sexualidad juega en la obra de Duchamp, alude a la estrategia personal que subyace en la obra: *Para distanciarse de sus propios fantasmas, Duchamp buscaba el medio de convertir el pathos en placer y la emoción en pensamiento. El mecanismo de conversión es extraño, pero consiste principalmente en inventar un “juego de desplazamientos” que proyecta los conflictos y destila las emociones en objetos y construcciones de sustitución, sin los cuales no habría podido conservar su equilibrio mental. Dejando sufrir abominablemente a las máquinas y a los mecanismos, Duchamp podía concentrar sus energías en la supervivencia y en la poesía*⁷⁶⁷.

La belleza convulsa, expresada en los mecanismos del *Grand Verre*, pasa del vértigo del suspenso a la angustia de la imposibilidad. La solución onanista se revela como la salida

⁷⁶⁴ Duchamp, M., *Escritos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012, p. 110.

⁷⁶⁵ Mink, J., *Duchamp*. Colonia, Taschen, 2002, p. 76.

⁷⁶⁶ Trías, E., “La transparencia del límite (sobre el “Grand Verre” de Marcel Duchamp)”, *El hilo de la verdad*. Barcelona, Destino, 2004.

⁷⁶⁷ Janis Milk, *Duchamp*, op. cit., p. 84.

momentánea del circuito del deseo ante la imposibilidad de consumarlo, pero ese carácter momentáneo, precisamente, confirma la persistencia del circuito. El deseo es interminable, insistente, agotador, irrenunciable, gira atrapado en la compulsión. Como dice Luis Cernuda:

*Mas un inmenso afán oculto advierte
Que su ignoto agujón tan sólo puede
Aplacarse en nosotros con la muerte,
Como el afán del agua,
A quien no basta con esculpirse en las olas,
Sino perderse anónima
En los limbos del mar⁷⁶⁸.*

Octavio Paz hace del hermetismo de la obra una característica central de su papel como “máquina de símbolos”: /.../ *la Novia es una realidad ideal, un símbolo manifestado en formas mecánicas y que produce a su vez símbolos. Es una máquina de símbolos. Pero esos símbolos están distendidos y deformados por la ironía; son símbolos que destilan su negación. El funcionamiento de la Novia, es, a un tiempo, fisiológico, mecánico, irónico, simbólico e imaginario: la sustancia que la alimenta es un rocío llamado automovilina, sus éxtasis son eléctricos y la fuerza física que mueve sus engranajes es el deseo⁷⁶⁹. [...] La Novia es un motor deseante y que se desea a sí mismo. Su esencia, en el sentido químico-fisiológico y en el ontológico, es el deseo. Esta esencia es, al mismo tiempo, un lubricante y su ser mismo. Su esencia, su ser, es el deseo y ese deseo, irreductible a los sentidos, aunque nazca de ellos, no es sino deseo de ser⁷⁷⁰. Paz inquiere sobre las referencias que subyacen en el proyecto de Duchamp, aquellas que sobrepasan lo meramente moderno, y se remite al neoplatonismo y a su juego de dos niveles, el de la aparición y el de la apariencia. La máquina deseante (apariencia) evoca la versión moderna del mito de la Gran Diosa (aparición). La semejanza de la presentación-representación de la Novia con la imagen de la diosa Kali, en su iconografía tántrica, danzando sobre cuerpos, permite sugerir que *la Diosa y la Novia son proyecciones o manifestaciones de algo que la imaginería hindú representa de un modo mítico –Shiva en su doble forma- y que Duchamp conserva invisible: la cuarta dimensión y su arquetipo. Kali y la Novia son una representación y el mundo real es una segunda representación, la sombra de una sombra. El movimiento circular es la reintegración de la energía dispersada por la danza o el deseo sin que ningún elemento extraño la enriquezca o cambie⁷⁷¹. La insinuación de la cuarta dimensión hace posible, y aquí se revela la versión moderna del mito, que la maquinaria del Gran Vidrio aluda a la Idea crítica en el instante en que reflexiona sobre sí misma, esa Idea que sin cesar se destruye a sí misma y sin cesar se renueva⁷⁷². El deseo termina siendo una metáfora, o una manifestación, de esa Idea en permanente movimiento.**

Al considerar *Étant donnés* (imágenes 231 y 232), la última obra de Duchamp, Paz observa la persistencia –y la culminación– de la dialéctica entre apariencia y aparición, reflejada de una manera más clara por el juego entre voyeurismo y videncia, donde el erotismo sigue imperando: *El erotismo es la condición de la videncia. Además de ser conocimiento, la visión erótica es creación. Nuestra mirada cambia al objeto erótico: lo que vemos es la imagen de nuestro deseo⁷⁷³. Y hablamos de una mirada marcada por la reversibilidad, ya que nosotros nos miramos mirándola a*

⁷⁶⁸ Cernuda, L., *Obras completas I*. Madrid, RBA, 2006, p. 256.

⁷⁶⁹ Paz, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid, Alianza, 1991, p. 46.

⁷⁷⁰ Paz, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, op. cit., p. 65.

⁷⁷¹ Paz, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, op. cit., p. 81.

⁷⁷² Paz, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, op. cit., p. 91.

⁷⁷³ Paz, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, op. cit., p. 128.

ella y ella se mira en nuestra mirada que la mira desnuda⁷⁷⁴. Janis Mink observa que Duchamp quiere asegurar dos cosas: que el erotismo solapado de “El Gran Cristal” sea esta vez mostrado abiertamente, y que “el espectador” sea provocado de la manera más agresiva, no pudiendo hacer intervenir su punto de vista y sometiéndose a la amenaza de su sensación y de su percepción. “Dándose” es un diorama comparable a un peep-show. Por tanto, se podría comparar con la vitrina de algún museo de historia natural en el que un espécimen salvaje disecado sería expuesto en una decoración tridimensional que reprodujera su entorno natural ante un fondo pintado⁷⁷⁵. Triás ve en la obra un desnudo radical que remite al origen matricial, al cerco del aparecer⁷⁷⁶. La realidad es presentada de una manera brutal, la disponibilidad del cuerpo de la mujer -¿tras haber sufrido algún tipo de violencia?, su sexo a al vista sin tapujos, depilado. La lámpara de gas, por comentar uno de sus elementos, podría verse como el elemento fálico de la obra, como sugiere Mink, o refleja algún otro tipo de pretensión más esotérica, como lo señala Paz, el cual vuelve a referirse al neoplatonismo, ubicándola dentro de la simbólica relacionada con el amor cortés⁷⁷⁷. Grego⁷⁷⁸ enumera todos los temas que se despliegan desde *Étant donnés*: el deseo, representado por el voyeur que espía por el agujero de la puerta que cubre la instalación; la réplica irónica al *Grand Verre*; la crítica de la pintura como reproducción que se da en esa unión de “apariencia” y “aparición”, y que lleva al arte a un nuevo límite, y anuncia la “presentación” del arte contemporáneo; el erotismo, directamente desplegado; lo siniestro y su revelación de la sexualidad como fuerza primordial; la sexualidad perversa, la “heterogeneidad” de Bataille, donde las fuerzas de la vida se hacen visibles en su total crudeza y desnudez.

El espectador-voyeur completa el acto creativo, como declara el mismo Duchamp: *El acto creativo adquiere un nuevo cariz cuando el espectador experimenta el fenómeno de la transmutación: con la transformación de la materia inerte en obra de arte se produce una auténtica transubstanciación y el papel que corresponde al espectador es el de determinar el peso de la obra según una escala estética. En definitiva, el acto creativo no es algo que realice únicamente el artista. Al descifrar e interpretar sus cualidades internas, el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior y, con ello, hace su contribución al acto creativo. Todo ello resulta todavía más obvio cuando la posteridad pronuncia el veredicto definitivo y, en ocasiones, rehabilita a artistas olvidados*⁷⁷⁹. La transmutación, antes de llegar a la determinación del peso estético, pasa por la experiencia del “punctum”, por esa capacidad de ser afectado por lo que se ha visto, por el impacto de la experiencia. En *Étant donnés*, más allá de la muñeca, de la mantis, de la máquina, más allá del espacio surrealista -más allá y, a la vez, suponiéndolos a todos ellos-, Duchamp nos ofrece la experiencia de la belleza convulsa, deja a nuestro inconsciente encontrarse con el aparecer del “mundo” y de la obra, y nos remite a un nivel de conciencia superior, ese nivel donde toda la realidad es proyección y excitación del deseo, donde nos reconocemos en el deseo porque el deseo nos conforma. La belleza convulsa logra, otra vez, su cometido: llevarnos al vértigo, al borde del precipicio, donde la libertad desborda las convenciones y los límites, donde vivimos la

⁷⁷⁴ Paz, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, op. cit., p. 129.

⁷⁷⁵ Janis Milk, *Duchamp*, op. cit., p. 86.

⁷⁷⁶ Triás, E., “La transparencia del límite (sobre el “Grand Verre” de Marcel Duchamp)”, *El hilo de la verdad*, op. cit.

⁷⁷⁷ Afirmo, en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, op. cit., pp. 181-182, que *a la manera del gas de alumbrado, el amante heroico asciende y, al ascender, el objeto de su deseo se retira en el horizonte hasta desvanecerse. El Uno se repliega en sus pliegues, la figura en sus tres dimensiones desaparece en el espejo-molde de la cuarta dimensión. El Uno no es visible ni decible ni pensable.*

⁷⁷⁸ Grego, C., *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, op. cit., capítulo “El deseo descarnado: Bellmer, Kokoschka y Duchamp”.

⁷⁷⁹ Duchamp, M., “El acto creativo”. En: Tomkins, C., *Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 572-573.

experiencia de la sombra y de la frontera, donde la razón se reconoce más allá de las categorías y de lo instrumental.

La belleza convulsa confirma la derrota de la belleza clásica, gana preeminencia como nuevo paradigma del arte, e inaugura la hegemonía de lo siniestro, la figura sin la cual es imposible comprender gran parte del arte del último siglo. En esto, Breton fue profético.

9-Auschwitz y lo siniestro tecnocrático

9-1-Fotografía y testimonio

En junio de 1944, Lee Miller logró una credencial del Ejército de los Estados Unidos, y se sumó a las tropas que invadían la Europa nazi en calidad de corresponsal de guerra para *Vogue*. A fines de abril del '45, llegó a Munich con las tropas del general Patton. El 29 de abril envió un telegrama muy conciso: *Te imploro que creas que esto es verdad*⁷⁸⁰. Ese día había entrado a Dachau. Poco después, también participó en la liberación de Buchenwald. Las fotografías de Miller, prácticamente las primeras de los campos de concentración tras el colapso del Reich, revelan lo más aberrante del sistema de poder nazi, el universo concentracionario, el exterminio deliberado y planificado. Las pilas de huesos, los cadáveres por doquier, los hornos crematorios, todo convertía al hasta entonces rumor en una realidad innegable, en una monstruosidad que se situaba en el límite de lo representable, de lo presentable (imágenes 233-238). Miller había fotografiado el *Blitz* de Londres, había vivido la experiencia de lo sublime tecnológico, de esa fuerza en apariencia impersonal que aniquilaba. Ahora, en Dachau y Buchenwald, se halla frente a lo siniestro tecnocrático, frente al poder absoluto respaldado por la eficiencia técnica, la de las máquinas y la de los hombres, porque en Dachau y Buchenwald, en todo el complejo “Auschwitz”⁷⁸¹, puede verse el rostro humano del que produce la amenaza, no se encubre bajo lo impersonal del bombardeo o del botón nuclear, es el rostro que aparece en las fotos de los ejecutados tras la liberación, el del oficial suicidado bajo los restos de un retrato del Führer.

Miller fotografía los restos del horror, y, al hacerlo, supera el carácter simbólico de cualquier representación, nos deja cara a cara con aquello que podría calificarse de innumerable o intraducible. Precisamente por ese carácter de signo del cual está investida la fotografía -y más aún la fotografía documental- la experiencia de contemplar esas imágenes es espeluznante, pertenece claramente al ámbito de lo terrible. El espectador podría haber sido una de las víctimas, y como ya veremos, uno de los verdugos. La cercanía con el espanto, esa familiaridad con lo humano que puede volverse monstruoso, es lo que nos remite a lo siniestro. Eso que está allí no sólo podríamos ser nosotros, sino que lo es.

Más espantoso aún: imágenes fotográficas desde el mismo corazón del horror, porque nos convierten en testigos inmediatos de lo que está pasando. Y toda una odisea a riesgo de la propia vida para quien pudo hacerlo. Como dice Georges Didi-Huberman: *Arrancarle una imagen a eso, ¿a pesar de eso? Costara lo que costara había que darle forma a este inimaginable*⁷⁸². Por eso, unos miembros del *Sonderkommando*⁷⁸³ de Auschwitz, lograron hacer seis fotos del

⁷⁸⁰ Lambron, M., *Lee Miller*. Barcelona, Circe, 2001, p. 231.

⁷⁸¹ Término en el que incluimos tanto los campos de trabajo como los de exterminio, y todos los situados en el territorio ocupado por el III Reich.

⁷⁸² Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 28.

⁷⁸³ Los *Sonderkommando* estaban integrados por judíos obligados a trabajar en las cámaras de gas. Shlomo Venezia narra a Béatrice Prasquier su experiencia en una de estas brigadas. Sus integrantes se encargaban del “acompañamiento” de la operación: acompañaban a la víctima hasta la sala para desnudarse, evitando que se dieran cuenta de lo que ocurriría, los ayudaban a desvestirse, recogían la ropa, sacaban los cuerpos de las cámaras de gas, retiraban las prótesis dentales y los dientes de oro, cortaban el cabello a las mujeres, quemaban los cuerpos en los hornos crematorios o los disponían en las fosas comunes al aire libre, machacaban los huesos, arrojaban las cenizas al Vístula, limpiaban la cámara de gas encalando las paredes. Jamás participaban del acto de la ejecución, que era competencia exclusiva de los SS. Vivían aislados de los

campo de concentración, del momento del exterminio, para hacerlas llegar a la resistencia polaca: una foto del seto de camuflaje del crematorio V; otra del crematorio; dos de la incineración de los cuerpos gaseados (imagen 239); y otras dos donde se pueden ver mujeres empujadas hacia la cámara de gas (imagen 240). Las fotos fueron tomadas de prisa, en la ansiedad por captar alguna prueba antes de ser descubiertos. No se trata en ese momento de un ejercicio de memoria, sino, volviendo a Didi-Huberman, de “imágenes-hechos”, de *un hecho de resistencia histórica que tiene la imagen como envite*⁷⁸⁴. Lee Miller había dado testimonio de lo encontrado, los resistentes del *Sonderkommando* de lo presenciado y vivido. Más que nunca, las imágenes funcionan como vestigio, como decía Barthes, están revelando la muerte. La dificultad de transmitir el acontecimiento se encuentra frente a lo inimaginable y lo desborda. Nos hallamos ante lo que Susan Sontag considera una “epifanía negativa”: *Las fotografías producen un shock en la medida en que muestran algo nunca visto. /.../ El primer encuentro que tenemos con el inventario fotográfico del horror absoluto es como una revelación, el prototipo moderno de la revelación: una epifanía negativa. En mi caso, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y de Dachau que descubrí por casualidad en la tienda de un librero de Santa Mónica, en julio de 1945. Nada de lo que he visto desde entonces, en foto o en vivo, me ha afectado de forma tan aguda, tan profunda, tan instantánea. /.../ Cuando miré esas fotos algo en mí se quebró. Había alcanzado un límite, y no era solamente el del horror; me sentí irremediablemente enlutada, herida, pero una parte de mis sentimientos empezaron a resistir: fue el fin de algo; fue el principio de unas lágrimas que nunca he terminado de derramar*⁷⁸⁵. O ese “efecto desgarró” al que alude Jorge Semprún: *una dimensión de realidad desmesurada, perturbadora, que mis propios recuerdos ni siquiera alcanzaban*⁷⁸⁶.

Frente a lo intraducible, la imagen se yergue inquietante, nos aproxima a esa esfera, se sitúa entre lo visible y lo invisible: */.../ la noción misma de imagen –tanto en su historia como en su antropología– se confunde precisamente con la tentativa incesante de “mostrar lo que no puede ser visto”. No se puede “ver el deseo” como tal, pero los pintores han sabido jugar a encarnarlo para mostrarlo; no se puede “ver la muerte”, pero los escultores han sabido modelar el espacio como la entrada a una tumba que “nos mira”; no se puede “ver la palabra”, pero los artistas han sabido construir sus figuras como otros tantos dispositivos enunciativos; no se puede “ver el tiempo”, pero las imágenes crean el anacronismo que nos lo muestra en acción; no se puede “ver el lugar”, pero las fábulas tópicas inventadas por los artistas nos muestran –por medios a la vez sensibles e inteligibles– la potencia “vaciadora” de éstas. De este modo, toda*

otros prisioneros y eran recambiados cada tres meses, donde eran ejecutados también, pero generalmente por inyección letal. El *Sonderkommando* se hallaba en la frontera entre las víctimas y los verdugos, eran víctimas en suspenso, en la frontera entre la vida y la muerte, se hallaban en el centro del horror: *Nosotros, en el Sonderkommando, tal vez tuviéramos mejores condiciones de supervivencia cotidiana; teníamos menos frío, más comida, menos violencia, pero vimos lo peor, estábamos dentro de ello todo el día, en pleno meollo del infierno* (Venezia, S., *Sonderkommando. El testimonio de un judío obligado a trabajar en las cámaras de gas*. Barcelona, RBA, 2010, p. 125). Los miembros de la brigada, atrapados en la versión concentracionaria de la “movilización total”, en la espiral de la sobrevivencia, devenían autómatas: *No tenías más remedio que acostumbrarte. Muy pronto, incluso. Los primeros días yo no conseguía tragar el pan cuando pensaba en todos los cadáveres que mis manos habían tocado. ¿Pero qué hacer? Bien, había que comer... Al cabo de una o dos semanas, acababas acostumbrándote. Te acostumbrabas a todo. Como me había acostumbrado al olor nauseabundo. Al cabo de un rato ya no sentías nada. Habías entrado en la rueda que giraba. Pero no te dabas cuenta pues, sencillamente, ya no pensabas en nada. Los diez o veinte primeros días estabas constantemente impresionado por la enormidad del crimen, luego dejabas de pensar* (Venezia, S., *Sonderkommando. El testimonio de un judío obligado a trabajar en las cámaras de gas*. Barcelona, RBA, 2010, p. 124). Un automatismo que también los instalaba en la frontera entre lo humano y lo mecánico. Aunque el poder llevar a cabo un hecho de resistencia como el que comentaremos, desplaza el límite hacia la afirmación de lo humano, hacia el destello de la conciencia que se niega a anularse. Muy diferente del caso de los “musulmanes”, prisioneros en estado prácticamente catatónico, instalados en el polo de lo inanimado, de la muerte en vida.

⁷⁸⁴ Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, op. cit., p. 114.

⁷⁸⁵ Sontag, S., *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1996, p. 34.

⁷⁸⁶ Semprún, J., *La escritura o la vida*. Barcelona, Tusquets, 1995, p. 217.

la historia de las imágenes puede explicarse como un esfuerzo por “rebasar visualmente” las oposiciones triviales entre lo “visible” y lo “invisible”⁷⁸⁷. Lo inimaginable entra en suspenso, ese acercamiento “pese a todo” abre una fisura en la inaccesibilidad. El horror paralizador deviene fuente de conocimiento: *Lo que ocurrió ante los ojos del “fotógrafo clandestino” de Auschwitz no era más que el poder de aterrorizar de los verdugos. Este poder aniquila la víctima y petrifica, vuelve ciego o mudo, al testigo de ojos desnudos. Pero el horror reflejado, reconducido, reconstruido como imagen /.../, puede ser fuente de conocimiento, a condición, sin embargo, de que uno comprometa su responsabilidad al dispositivo formal de la imagen producida. /.../ Hay, dice Kracauer a propósito de Perseo, un “valor de conocer”: es el valor de “incorporar en nuestra memoria” un saber que, reconocido, elimina un tabú que el horror, siempre paralizador, continúa haciendo pesar sobre nuestra comprensión de la historia*⁷⁸⁸. Por lo tanto, respuesta ética: */.../ me enfrentaré a la Medusa, mirándola de otro modo*⁷⁸⁹. O, volviendo a lo que decía Bataille en relación a Hiroshima, “hay que estar a la altura y no gemir y no poder soportar la idea”.

De igual modo que las fotos de Miller y las de los resistentes polacos se convierten en documento desbordando lo inimaginable, también funcionan como experiencia estética, como fuente de contemplación. Hay una revelación de lo humano presente en ellas, una revelación diametralmente opuesta a la que podría incluirse en la categoría de la belleza -no hay duda-, pero una revelación que confronta a la razón con sus propios límites. Si nos instalamos en la esfera del mal absoluto, entramos a lo sublime en su cara más terrorífica, pero ese mal que las fotos revelan tiene que ver con la existencia humana, con un mal que lleva a mostrarse banal, cotidiano, trivial, siniestro. Si lo ominoso forma parte de la condición humana, en la experiencia de los campos de concentración, va unido de una manera radical a la vivencia cotidiana del poder absoluto, capaz de generar la movilización total y el exterminio masivo. El campo de concentración se convierte en la estructura mínima donde el totalitarismo queda sintetizado⁷⁹⁰. El campo destruye toda jerarquía de edad o posición social para establecer una jerarquía nueva donde los SS reinan, ayudados por su red de kapos, sobre una masa heterogénea que incluya todo aquello que el nazismo rechaza: judíos, homosexuales, gitanos, eslavos, europeos occidentales, izquierdistas y otros opositores políticos, enfermos mentales, vagabundos. Los “puros” frente a los “impuros”, ya sea por decadentes o por desechos. El hombre desaparece para devenir “concentracionario”, en ese mundo donde la violencia es la *ultima ratio, la fuerza y la trampa como las únicas relaciones naturales entre los hombres*⁷⁹¹. Una violencia destinada a la destrucción

⁷⁸⁷ Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, op. cit., p. 197-198.

⁷⁸⁸ Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, op. cit., p. 258.

⁷⁸⁹ Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, op. cit., p. 258.

⁷⁹⁰ En relación a la bibliografía sobre este fenómeno, indudablemente, debido a la cantidad de material, nos hemos visto obligados a priorizar, dando importancia a los testimonios de víctimas de los campos. En la lista de bibliografía consultada, aparte del relato de Shlomo Venezia, queremos citar a Primo Levi y su ya clásica trilogía *Si esto es un hombre*. Barcelona, Muchnik Editores, 2002, *La tregua*. Barcelona, Muchnik Editores, 1988, *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, Muchnik Editores, 2000; David Rousset y *El universo concentracionario*. Barcelona, Anthropos, 2004; Viktor Frankl y *El hombre en busca de sentido*. Barcelona, Herder, 1991; Pierre Seel y Jean Le Bitoux y *Deportado homosexual*. Barcelona, Bellaterra, 2001; Heinz Heger y *Los hombres del triángulo rosa*. Madrid, Amaranto, 2002; Jean Le Bitoux y *Les oubliés de la mémoire*. París, Hachette, 2002; Robert Antelme y *La especie humana*. Madrid, Arena Libros, 2001; Chil Rajchman y *Je suis le dernier juif. Treblinka (1942-1943)*. París, Éditions des Arènes, 2009; Christian Dorrière y *L'Abbé Jean Dalgaard. Un peintre dans les Camps de la mort*. París, Les Éditions du Cerf, 2001; Jean Améry y *Más allá de la culpa y la expiación*. Valencia, Pre-textos, 2001; Bruno Bettelheim y *Sobrevivir*. Barcelona, Crítica, 1981, y *El peso de una vida*. Barcelona, Crítica, 1991; y Jorge Semprún y *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona, Tusquets, 2001, *El largo viaje*. Barcelona, Tusquets, 2004, y *La escritura o la vida*, citado anteriormente.

⁷⁹¹ Rousset, D., *El universo concentracionario*, op. cit., p. 43.

del hombre prisionero. Como nos dice Primo Levi: *En un instante, con intuición casi profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo. Más bajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse. No tenemos nada nuestro: nos han quitado las ropas, los zapatos, hasta los cabellos; si hablamos no nos escucharán, y si nos escuchasen no nos entenderían. Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca*⁷⁹².

Pero una violencia racionalizada, que funciona con la precisión de una maquinaria. Sobre los prisioneros y los futuros cadáveres se establece una burocracia minuciosamente planificada, que gestiona desde la llegada del convoy hasta el horno crematorio, que no deja nada librado al azar, que lleva un registro de cada movimiento, de cada recurso de cada “elemento” que integra el campo. Toda una superestructura de cargos para gestionar el trabajo forzado y la muerte: *El Lägerälteste, el Küchekapo, el Kapo del Revier, un puñado de altos funcionarios de la Schreibstube, de la Politische Abteilung, del Arbeitseinsatz y el Kapo del Arbeitsstatistik, coronan la cima de la burocracia concentracionaria; los responsables de Block, el alto personal del Revier, los Kapos de los almacenes, los altos funcionarios de las oficinas policiales y los Kapos constituyen los cuadros fundamentales, los cimientos de esta aristocracia de los campos. Los jefes de dormitorio, los Vorarbeiter, los policías, los pequeños funcionarios, los Stubendienst, componen la amplia base de esta burocracia*⁷⁹³.

El terror constituye el hábitat del sistema, ya fuera por su presencia cotidiana en los campos de trabajo, o por su presencia definitiva en los de exterminio, pero un terror impersonalizado, un terror que se dirige a números y no a personas nominales⁷⁹⁴. Eugen Kogon sintetiza: *Los campos de concentración trataban las almas de sus víctimas como piedras de molino*⁷⁹⁵. El concentracionario vivía la experiencia de su degradación social y luego humana, que lo automatizaba. Era apenas un engranaje con vida pero sin conciencia -ese era el objetivo de toda la estructura-. Pero un engranaje mínimamente alimentado y sometido al terror constante. La normalización del terror supone una cotidianidad siniestra, dominada por el espanto, por la amenaza aniquilatoria omnipresente. Terror industrializado. Rousset transmite esta atmósfera: *El perro del SS, un animal de raza, pleno de una majestad sin artificios, olfatea con una indiferencia irritante a los que parten. En el aire gris, el humo del Krematorium*⁷⁹⁶. Y tratándose de las cámaras de gas, el terror alcanza lo absoluto: */.../ en el momento inevitable en que las poderosas puertas de la cámara de gas se cierran, todos se precipitan, se aplastan en la locura de vivir el poco tiempo que les resta, si bien cuando los batientes de la puerta se abren, los cadáveres se vienen abajo, inextricablemente mezclados, en cascadas, sobre los rieles*⁷⁹⁷. Auschwitz engloba todos matices del complejo miedo-terror, se convierte en el símbolo más perfecto de la terribilidad contemporánea.

Giorgio Agamben, por su parte, ve en Auschwitz el paradigma biopolítico de lo moderno. Retomando el concepto de “biopolítica” de Michel Foucault, de la implicación de la vida natural del hombre en los mecanismos y los cálculos del poder, observa la aplicación de dicho concepto en Auschwitz. Lo que deviene es la “politización de la vida”: *Esta*

⁷⁹² Levi, P., *Si esto es un hombre*, op. cit., p. 13.

⁷⁹³ Levi, P., *Si esto es un hombre*, op. cit., p. 78.

⁷⁹⁴ Como señala Rees, en *Auschwitz. Los nazis y la solución final*. Barcelona, Planeta DeAgostini, 2005, la utilización del gas Zyklon B permitiría a los verdugos no tener que mirar a los ojos de sus víctimas, lo que refuerza la “industrialización” de la muerte.

⁷⁹⁵ Kogon, E. *Sociología de los campos de concentración*. Madrid, Taurus, 1965, p. 477.

⁷⁹⁶ Rousset, D., *El universo concentracionario*, op. cit., p. 19.

⁷⁹⁷ Rousset, D., *El universo concentracionario*, op. cit., p. 35.

neutralización de las diferencias políticamente relevantes y la relativa pérdida de importancia de las decisiones se han desarrollado a partir de la emancipación del Tercer Estado, la formación de la democracia burguesa y su transformación en democracia industrial de masas hasta llegar al punto decisivo en que todo esto se ha trocado en su opuesto: en una politización total de todo, incluso de las esferas de la vida más neutrales en apariencia. Así empezó en la Rusia marxista un Estado del trabajo que es más intensivamente estatal que todo lo que se ha conocido nunca en los Estados de los soberanos absolutos; en la Italia fascista un estado corporativo, que regula normativamente no sólo el trabajo nacional, sino el después del trabajo y toda la vida espiritual; y en la Alemania nacionalsocialista un Estado integralmente organizado, que politiza por medio de las leyes raciales incluso la vida que hasta entonces había sido privada⁷⁹⁸. En este sentido, el marqués de Sade aparece como un antecedente de la significación biopolítica de la sexualidad y de la misma vida fisiológica. Los señores del castillo de Silling, de *Los 120 días de Sodoma*, encarnan esto. Un análisis en el que coincide con Pier Paolo Pasolini.

La soberanía se convierte en un ejercicio del poder sobre la vida, en el determinante de su valor. El salto nazi de la biopolítica a la tanatopolítica, aplicado en los campos de concentración, pero anunciado con su programa de eutanasia, sigue la estela de los señores de Silling. La identificación del yo con el cuerpo convierte al cuerpo en un objeto al servicio del poder. Con los campos de concentración se confunde el hecho con el derecho, la excepcionalidad pasa a ser norma. Si el Führer encarna la ley viviente, los moradores del Reich quedan reducidos a *nuda vida*, a un fenómeno puramente biológico desprovisto de sacralidad o trascendencia, más allá de la que el poder soberano quiera otorgar. La categoría de *nuda vida* se vincula con el *homo sacer*, con esta figura del derecho romano arcaico, que aludía al hombre malo e impuro, dotado a la vez de sacralidad. Esa ambivalencia supone una excepcionalidad, la de la vida insacrificable y a la que puede darse muerte a la vez. La vida queda sujeta a un poder de muerte. El *homo sacer* era un devotus, alguien que consagraba su vida a los dioses infernales para salvar a la ciudad de un peligro grave. La emancipación de la esfera sacrificial que supone la modernidad, lejos de anular la disponibilidad del *homo sacer*, la hace extensiva a todos los ciudadanos, sometidos al poder soberano. En este sentido, Auschwitz es la modernidad llevada al extremo, es la reducción del individuo humano a parte de un engranaje, su conversión en obsoleto como ser racional. La tecnocracia absoluta liquida al humanismo en beneficio de la técnica, del aparato estatal y de la ideología que lo sostiene.

Agamben ve en Auschwitz la aporía de *unos hechos tan reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales*⁷⁹⁹. Esa inabarcabilidad del hecho lleva a la evidencia de que *los supervivientes daban testimonio de algo que no podía ser testimoniado*⁸⁰⁰. De hecho, el testigo se convierte, en el contexto del campo de concentración, en una excepcionalidad, tal cual afirma Primo Levi: *Lo repito, no somos nosotros, los supervivientes, los verdaderos testigos. /.../ Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor discreción, contar no solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los "hundidos"; pero se ha tratado de una narración por cuenta de terceros, el relato de cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo. La demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado, como no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte. Los hundidos, aunque hubiesen tenido papel y pluma, no hubieran escrito su testimonio, porque su verdadera muerte había empezado ya antes de la muerte corporal. Semanas y meses antes de extinguirse habían perdido ya el poder*

⁷⁹⁸ Agamben, G., *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-textos, 2006, pp. 154-155.

⁷⁹⁹ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia, Pre-textos, 2002, p. 9.

⁸⁰⁰ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit., p. 10.

de observar, de recordar, de apreciar y de expresarse. Nosotros hablamos por ellos, por delegación⁸⁰¹. El testigo imposible, el que ha llegado a los últimos extremos del horror, ya no puede hablar, se ha extinguido en el infierno. El “musulmán” encarna esa imposibilidad de testimonio. Levi ve en ellos *los hundidos, el nervio del campo; ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, no hombres que marchan y penan en silencio, apagado en ellos el brillo divino, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente.*⁸⁰² El musulmán lleva en sí la señal del poder absoluto: su radical aniquilación de humanidad. Bronislaw Goscinski recuerda una canción del campo:

*¿Hay algo peor que el musulmán?
¿Acaso tiene derecho a vivir?
¿No está allí para que le pisoteen, le empujen y le peguen?
Deambula por el campo como un perro vagabundo.
Todos le apartan, pero su salvación es el crematorio.
La ambulancia le quita de en medio*⁸⁰³.

El musulmán es la pura *nuda* vida inasignable e intestimoniable.

Pero frente al musulmán, tenemos al testigo, al hombre que tomó las fotos del Crematorio V, a los supervivientes que luego narraron sus experiencias, a los artistas que intentaron plasmar en música o en imágenes el infierno. Como dice Agamben, el testigo es un resto de humanidad, un habitante de la frontera entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo no-humano: *El hombre está siempre, pues, más acá y más allá de lo humano, es el umbral central por el que transitan incesantemente las corrientes de lo humano y lo inhumano, de la subjetivación y de la desobjetivación, del hacerse hablante del viviente y del hacerse viviente del logos. Estas corrientes coexisten, pero no son coincidentes, y su no coincidencia, la divisoria sutilísima que las separa, es el lugar del testimonio*⁸⁰⁴. El testimonio, que según Agamben supone al testigo y al no-testigo, al musulmán, refuta el aislamiento de la supervivencia con respecto a la vida. En este territorio del testigo y del testimonio también se halla, como dijimos antes, una experiencia estética. Nosotros como espectadores vivimos la experiencia de contemplar ese horror, de acercarnos a lo anti-bello, a lo terrible, a la epifanía negativa. El testigo que crea desde el infierno, al vivir en ese horror, crea para sobrellevarlo, para tomar distancia, para afirmar su humanidad, para reclamar su presencia en medio del imperio de la pura negatividad, crea para sobrevivir. Fundamentalmente. En un segundo nivel, crea para testimoniar. Y para recordar, para exorcizar ese infierno vivido.

9-2-Nussbaum y el viaje de la amenaza

Si Auschwitz encarna la terribilidad contemporánea, el artista de Auschwitz nos ofrece una experiencia privilegiada del terror, reafirma el carácter simbólico del arte, fuerza los límites de lo indecible, y al forzar esos límites, logra sobrevivir, aunque sea en su obra, y con su supervivencia garantiza la de esa humanidad negada en el campo. La obra trae a la vida al musulmán, a los gaseados, a los ejecutados, a los sobrevivientes, a todas las víctimas, y también a los verdugos. La obra de arte nos ofrece el espectáculo de ese monstruoso lugar llamado Auschwitz y de un monstruo que no ha muerto, que habita en la memoria del artista, y que pasa a habitar nuestra conciencia, la de cómodos espectadores. Aquí también,

⁸⁰¹ Levi, P. *Los hundidos y los salvados*, op. cit., pp. 34-35.

⁸⁰² Levi, P. *Los hundidos y los salvados*, op. cit., p. 44.

⁸⁰³ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit., p. 180.

⁸⁰⁴ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit., p. 142.

a pesar del infierno, a pesar de la hecatombe, el arte logra una pequeña victoria, no puede hacer resucitar la vida aniquilada pero puede evocarla. Y el recuerdo es sobrevivencia.

Hemos aludido anteriormente -en el capítulo sobre la emergencia de lo siniestro- a otros momentos en la genealogía de lo siniestro tecnocrático que conduce a Auschwitz. Los *Desastres de la guerra*, de Goya, nos habían presentado una humanidad atrapada en el horror cotidiano de la guerra, en el aquelarre de la masacre. Kafka había ofrecido el relato de un universo donde el hombre veía su cotidianidad sometida a las fuerzas de un absurdo incomprensible, el de una maquinaria burocrática que decidía sobre la vida y la muerte. Tenemos las obras que intentaron transmitir la experiencia de la primera guerra mundial, donde la brutalidad tecnológica se hace equivalente a una fuerza sobrehumana. Dix, Beckmann o Grosz nos han ofrecido la atmósfera siniestrada de la Alemania después de la guerra, una atmósfera que coincide con el despliegue del nazismo y cuya violencia generalizada anuncia la violencia sistemática llevada a cabo por el nazismo en el poder.

En la experiencia estética de lo siniestro tecnocrático de los campos de concentración, de sus testigos, podemos distinguir tres grandes temas: el de la amenaza, donde la fuga o el escondite padecen la sombra cada vez más alargada del poder amenazante; el de la vida cotidiana en el campo, que describe la vida de los prisioneros y el poder y la brutalidad de los verdugos, ya fueran los kapos o los SS; y el del Holocausto⁸⁰⁵, que representa el horror de la aniquilación y la omnipresencia de la muerte. Los temas marcan las etapas hasta el horror absoluto. En cualquiera de ellos se refleja el complejo del miedo-terror, con sus diversos matices.

En el famoso *Diario* de Ana Frank puede percibirse la amenaza creciente. Como es bien sabido, los Frank, los van Daan y Alfred Dussel⁸⁰⁶, se refugian en el anexo de un viejo edificio de Amsterdam, y permanecen allí durante los años de la ocupación alemana de los Países Bajos. Los “exiliados” intentan mantener visos de normalidad mientras la guerra los rodea. El mundo de ensueño y de descubrimientos de la adolescente, un mundo artificial en medio de la guerra, comenzará a ser invadido por el de la realidad ambiente, esta cada vez más violenta por la reacción nazi al avance aliado. Así el 8 de noviembre de 1943: *Nos veo a los ocho refugiados en el anexo como si estuviéramos en un rincón de cielo azul, que poco a poco fueran rodeando nubes negras, densas y amenazantes. El pequeño círculo, este islote que nos mantiene todavía en seguridad, se va reduciendo constantemente por la presión de las nubes que aún nos separan del peligro cada vez más cercano. El peligro y las tinieblas se ciernen a nuestro alrededor y, al buscar desesperadamente una salida, todo lo que conseguimos es chocar los unos contra los otros*⁸⁰⁷ El 11 de abril de 1944: *Peter había oído dos golpes secos desde el descansillo y bajó en seguida a la planta baja, donde pudo ver que faltaba en la hoja izquierda de la puerta del almacén. Dio media vuelta [y] comunicó su descubrimiento /.../. Al llegar al almacén el señor Van Daan perdió la cabeza y se le escapó un grito: -¡La policía!*⁸⁰⁸. La tensión del riesgo crece mientras llegan las noticias del desembarco en Normandía. La última anotación del *Diario* tiene que ver con la percepción de sí de Ana. Tres días después, el 4 de agosto, comienza el periplo de desplazamientos con el arresto de los ocho escondidos, un periplo que concluye con la muerte de todos, excepto el señor Frank, en campos de concentración. De todas formas, lo prodigioso del *Diario* es el esfuerzo de vida normal en

⁸⁰⁵ Entendemos “Holocausto” no sólo como la “solución final” aplicada al pueblo judío, sino también, de una manera ampliada, a todos los grupos humanos que sufrieron la política de exterminio nazi.

⁸⁰⁶ Me remito a los nombres del *Diario*.

⁸⁰⁷ Frank, A., *Diario y cuentos*. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 138-139.

⁸⁰⁸ Frank, A., *Diario y cuentos*, op. cit., p. 229.

medio de la catástrofe, y la amenaza está, pero juega un papel creciente –sin duda- pero secundario, el del ruido que ocasionalmente distrae a Ana de su viaje de descubrimiento personal, un ruido que, al convertirse en estallido imparable, liquidará ese viaje. Al respecto, Bruno Bettelheim considera que el comportamiento de los ocupantes del refugio clandestino representa una mentalidad de *ghetto*, la cual *no es un crimen, es un error fatal*⁸⁰⁹, porque niega la realidad y no pasa a la acción.

Las pinturas, y especialmente los autorretratos, de Felix Nussbaum, a partir de su salida de Berlín para una estadía de estudios en Italia en 1932, convertida en exilio con la llegada de Hitler al poder, se convierten en un barómetro mucho más contundente de la amenaza. Nussbaum no cuenta con la seguridad financiera de los Frank y los van Daan, y además su condición de apátrida complica paulatinamente sus desplazamientos, luego agravados por el estallido de la guerra y la expansión nazi. *Autorretrato con servilleta de té*, pintado en 1936 en Ostende (imagen 241), nos ofrece una humorada del artista que no alcanza a disimular el rictus de sus labios y una cierta expresión de consternación. *Autorretrato con flor del manzano*, de 1939 y ya en Bruselas (imagen 242), sugiere un ambiente más lúgubre. Nussbaum lleva seis años de exilio, y la situación política en Europa prefigura una eventual guerra. Al margen del juego de seducción que sugiere el artista con la flor de manzano en su boca y la mujer que camina por la calle, los árboles están raquíticos, el cielo oscurecido, vuelan cuervos. El rictus ha devenido en angustia y lucha entre el principio del placer y el principio de la realidad. En *El refugiado*, del mismo año (imagen 243), la angustia se exagera, da paso a la desolación, al sentimiento de extranjería absoluto, a la imposibilidad de hallar una salida. El hombre encorvado sobre su dolor se ve minúsculo al lado del globo terráqueo que muestra a Europa. Fuera, árboles esqueléticos y cuervos. El espacio lo aplasta. *El judío errante* (imagen 244), con su peregrino, su árbol solitario, los cuervos en lontananza, nos remite a la famosa leyenda medieval, y al arquetipo de Caín, del hombre marcado en la frente a quien nadie puede tocar pero tampoco acoger, esa metáfora de la enraciación y la imposibilidad de asidero. Además, el recurso a la propia identidad judía, que irá aumentando a medida que aumente la amenaza. Pensemos que en 1939, además de dar comienzo la segunda guerra mundial, ya ha comenzado a ponerse en marcha el plan de exterminio de los judíos. Más que nunca, la condición de judío lleva aparejada una condena, y de modo irrevocable, porque, de acuerdo a la lógica del biologismo racial nazi, es imposible abandonar ese estatuto. *El secreto* (imagen 245) habla de la vulnerabilidad de los refugiados, de la sucesión de rumores, de la información necesariamente confidencial para eludir la amenaza. Con el secreto, la fuga y el exilio semejan una conspiración de sobrevivientes. Al mismo tiempo, el susurro revela invisibilización, que ya es una manera del cumplimiento del plan nazi. Los emigrantes habitan en una especie de catacumba vital.

Prisionero, del año siguiente (imagen 246), supone un paso más en la amenaza. Nussbaum está en Saint-Cyprien, en un campo de internamiento francés. El prisionero es prácticamente el mismo refugiado del cuadro del año anterior, ahora rodeado de alambradas, sin posibilidad real de escapatoria, y en una progresiva reducción a *nuda vida*, al decir de Agamben. Los otros prisioneros haciendo sus necesidades a la vista de todo el mundo dejan en evidencia el hombre reducido a biología, obligado a dejar de lado los pudores y las constricciones del espíritu. El desgarrador lamento del prisionero es el lamento por la condición humana negada. *Autorretrato con llave* (imagen 247) ofrece un salto del pasmo a la furia. La nariz fruncida parece marcar una decisión, y el puño reivindica resistencia. Frente a la aparente impasibilidad del otro prisionero, que quizás se haya

⁸⁰⁹ Bettelheim, B., *El peso de una vida*, op. cit., p. 234.

resignado a su situación, Nussbaum proclama la voluntad de seguir luchando y recuperar su libertad. La llave colgada en la alambrada da pistas sobre esto. Nussbaum logrará engañar a las autoridades francesas y, al ser trasladado a Alemania, escapará y podrá volver a Bruselas. Esa llave en la alambrada supone una libertad decidida, la soberanía de quien se hace con la llave y abre la cerradura, ejerciendo su pleno derecho de hombre libre. *Miedo (Autorretrato con su sobrina Marianne)*, de 1941 (imagen 248), vuelve a situarnos en el pánico. La noticia del periódico “Tempestad sobre Europa” puede aludir al poderío nazi en su máximo esplendor y a los bombardeos de la Luftwaffe sobre Inglaterra, los cuales atraviesan Bélgica. La degradación de la situación de Nussbaum se hace más evidente en las pinturas que siguen. La “fortaleza Europa” es un territorio amenazante al extremo pero del cual es imposible escapar. La sensación de callejón sin salida se une a la angustia, a la paranoia, a la desolación, como se revela en *Soledad* (imagen 249), donde las ramas de los árboles semejan tentáculos que desbordan los muros de madera hasta amenazar con derribarlos, mientras el hombre del megáfono parece anunciar públicamente la fuga del personaje del primer plano. El año del cuadro, 1942, es el mismo en el que los Frank y compañía se han refugiado en la casa de atrás, es el año en el que los nazis han comenzado a trasladar judíos de los países ocupados a los campos del este. La amenaza, la paranoia, juegan el papel de premonición aquí. Nussbaum sabe que está en peligro, sabe que toda la realidad puede deformarse para alcanzarlo. El arte ha devenido un diario visual de ese estado de tensión.

El organista nos lleva a la situación del artista entre 1942 y 1943 (imagen 250), obligado a refugiarse en casas de amigos y en todo tipo de escondites en la Bruselas ocupada. El cerco se va estrechando, y la única música que puede salir del órgano es la de la muerte. Salvo por su autorretrato demacrado y al borde de la extenuación, podríamos estar frente a un paisaje post-humano, una versión moderna de las danzas de la muerte. Los trapos negros, los esqueletos, las casas abandonadas, el cielo nublado y tormentoso, el vacío de la ciudad. Hay una columna quebrada a la derecha, que parece hacer un esfuerzo para sostener la estructura del edificio. Esa columna refleja el estado de agotamiento extremo de Nussbaum, funciona como su doble. Por otro lado, su forma “clásica” podría sugerirnos también la belleza imposible, el arte que no puede evitar el derrumbe. El agotamiento del artista disminuye la distancia con la sombra amenazante, con los tentáculos del biopoder nazi. Ese año los campos del este fueron reorganizados y ampliados, porque la eficiencia técnica se debilitaba por el inmenso número de exterminados. En agosto de 1942, sólo en Treblinka, perdieron la vida 312.500 personas, 10.000 al día. Una vecina del campo recuerda: *El olor de los cadáveres en descomposición era terrible. No podíamos abrir las ventanas ni salir a la calle por el hedor. No puede ni imaginarse aquella pestilencia*⁸¹⁰. *Autorretrato con pasaporte judío*, de 1943 (imagen 251), nos ofrece un Nussbaum visiblemente demacrado, acercándose a lo cadavérico, sosteniendo su pasaporte judío mientras los muros son cada vez más altos, los árboles siguen desnudos, se vislumbran alambrados, y los cuervos sobrevuelan un cielo prácticamente negro. El pintor parece hallarse en el patio de una prisión, ya no quedan salidas, y el hecho de mostrar su documentación funciona como especie de reivindicación en el límite, de afirmación de sí. Frente a los susurros o a la atmósfera de ocultamiento de otros cuadros, aquí el pasaporte queda a la vista. Nussbaum comienza a aceptar que si tiene que morir por ser judío, ocurrirá. *Los condenados* (imagen 252) reúne un grupo de perseguidos judíos, donde podemos reconocer al propio Nussbaum, con una procesión de esqueletos que se acerca portando un ataúdes. El escenario de *El organista* se ha poblado con sus habitantes posibles, los cadáveres y los vivos a punto de devenir tales. Al margen de que sea una premonición de su propio final, Nussbaum nos lleva a la desesperanza, a

⁸¹⁰ Rees, L., *Auschwitz. Los nazis y la solución final*, op. cit., p. 223.

algo que se vuelve inexorable. La tensa espera de la llegada de la procesión de esqueletos y ataúdes supone la espera del destino. La historia se está haciendo grieta para devorarlos.

Jaqui en la calle, de enero de 1944 (imagen 253), representa el desamparo y la aceptación. No hay furia, no hay angustia, sin duda miedo, pero es el miedo de quien sabe que no habrá salida. La farola de la calle contrasta con la soledad de Jaqui. Se despide de él, mientras el cielo se vuelve más mortecino. *Muerte triunfante (La Danza de los esqueletos)*, fechada en abril de 1944 (imagen 254), ya sitúa al organista en el reino de la muerte, testigo fastidiado de la celebración de las ruinas y los restos. Los instrumentos de viento alejan las cometas con rostros expresivos, tenues calcos de los de la humanidad liquidada. La ciencia, el arte, la música, todo aquello que pudiese considerarse cultura humana, ha sucumbido. La fanfarria de los esqueletos, ese triunfo de lo grotesco, ha desterrado la voz humana y cualquier música posible. Los bombardeos se han convertido en el gran concierto de la muerte. Dos meses después de la fecha del cuadro, Nussbaum y su mujer fueron arrestados. Terminaron siendo asesinados en Auschwitz a principios de agosto, un mes antes de la liberación de Bruselas.

Con Nussbaum podemos acceder a la experiencia de la amenaza, a la tensión imparabla que convierte a toda la realidad en emergencia del horror. Si lo siniestro propiamente dicho es lo familiar que se vuelve extraño, aquí es lo extraño que se vuelve familiar. En las pinturas de Nussbaum el terror se vuelve cotidiano, se convierte en la atmósfera de un universo cerrado donde no hay escapatoria. La claustrofobia de sus cuadros refleja la claustrofobia de la Europa nacionalsocialista. La muerte en el campo lleva a la culminación la lógica de la tecnocracia absoluta, que ha reducido el ser humano a un objeto, a una estadística. La singularidad de cada hombre sucumbe ante la indiferencia de la técnica, una indiferencia macabra que, provista de una ideología racista, deriva en esa muerte industrializada. La claustrofobia que representa Nussbaum corresponde al “mundo exterior” al campo, al supuesto mundo “libre”. En el campo esa claustrofobia se mantiene, se condensa a un extremo insoportable, hasta hacer casi imposible cualquier resquicio de resistencia.

9-3-Olère y la representación del horror cotidiano

El tema de la vida cotidiana en el campo de concentración permite un acercamiento microscópico al dinamismo del siniestro tecnocrático en su radicalidad. Veamos los dibujos de David Olère, quien fue Sonderkommando en Birkenau, y que logró sobrevivir utilizando sus habilidades de ilustrador con los oficiales nazis. Su obra es uno de los pocos testimonios directos del funcionamiento de los Sonderkommando, además. La mirada de Olère es incisiva, patética de cara a los prisioneros, grotesca ocasionalmente de cara a los verdugos. Mientras se mantiene en lo documental, explora a la vez una especie de ensueño macabro. Por el hecho de ser Sonderkommando, su cotidianidad es la de la muerte. En Olère el Holocausto y el campo de concentración se identifican.

Los ineptos para el trabajo (imagen 255) ya nos presenta el carácter desechable de la vida humana. La mujer madura, la de atrás, y los niños-jóvenes están famélicos, pertenecen a la línea de la muerte, como lo revela el espectro cadavérico que parece cubrirlos y envolverlos. De hecho, todo este grupo humano es espectral. La distancia entre el espectro alucinatorio y los vivos es apenas temporal, y de un tiempo muy breve. *Últimos pasos* (imagen 256) alude a los musulmanes, en este caso a tres caminantes que apenas pueden sostenerse y que se

hallan en el centro de una masacre infernal. La llama que los desborda y cubre los convierte en apariciones. Detrás, dos oficiales SS cumplen con su trabajo. Al fondo, la multitud de hombres alineados, una constante en gran parte de los dibujos de Olère, que logra transmitir el efecto de despersonalización maquinal. Algo que se puede ver en la ilustración donde las filas de hombres pasan al costado de los ejecutados por intento de fuga (imagen 257). Las filas se pierden *ad finitum* transmitiendo esa sensación de algo inabarcable, insoportable, imposible de quebrar. Vale la pena recordar a Primo Levi: *Cuando suena esta música sabemos que nuestros compañeros, afuera en la niebla, salen en formación, como autómatas; tienen las almas muertas y la música los empuja, como el viento a las hojas secas, y es un sustituto de su voluntad. La voluntad ya no existe: cada latido se convierte en un paso, en una contracción refleja de los músculos deshechos. Los alemanes lo han conseguido. Son diez mil y son sólo una máquina gris: están determinados exactamente; no piensan y no quieren, andan*⁸¹¹. En la ilustración que relata el servicio religioso judeocristiano (imagen 258), donde los cuerpos se hallan apilados, sin embargo se percibe la sensación de reposo, un reposo inquietante, como se advierte por el prisionero que controla por la mirilla de la puerta. Aquí los seres maquinales han recuperado momentáneamente su humanidad. La figura humana se presenta aquí de estas dos maneras, espectral o mecánica, en ambos casos en la frontera de lo animado-inanimado.

Otro de los tipos humanos del campo es el prisionero activo, resistente a su manera y dentro de sus posibilidades, al límite siempre, pero que todavía mantiene su humanidad. El mismo Olère se representa en estos casos (imagen 259). El autorretrato, más que una indagación sobre el propio estado emocional o psicológico, más que como una afirmación de sí en cuanto resistente o judío, como hemos visto en Nussbaum, juega en Olère el papel de autenticación de su testimonio. Yo lo he visto, yo lo he vivido. Estoy garantizando la veracidad de todo esto aunque no sea verosímil. Por eso la autorepresentación, incluso con su número de prisionero, el 106.144. Ese número, más aún que la propia imagen, es el signo de Auschwitz. Toda la autoridad de Olère se basa en ese signo, y en el prodigio de su sobrevivencia. Y también el imposible olvido, como dice Primo Levi: */.../ es un signo indeleble, no saldréis nunca de aquí*⁸¹². *La comida de los muertos para los vivos* (imagen 260) refleja la lucha diaria por la sobrevivencia. El hombre debe lograr mantenerse en la frontera aún a costa de lo ajeno. De hecho, la distinción propia-ajeno desaparece prácticamente en el campo, donde el límite de cada individuo se disuelve, por la mecanización, esto es, por la inmersión en la maquinaria; o por la espectralización, es decir, por la evaporación del alma y del ser. El hombre escuálido que se apropia de la comida de los muertos se afirma en este acto: todavía puede hacerlo. La ilustración con los hombres acarreado un carro con cadáveres vuelve nuevamente a jugar con ese carácter entre espectral y mecánico (imagen 261). Los portadores se asemejan, mientras que los cadáveres se diferencian. *Castigado en el bunker* (imagen 262) deja al prisionero casi en estado de plegaria o de meditación, mientras el SS señorea sobre los cadáveres.

El verdugo, ya sea un SS o un kapo, es el otro tipo humano del campo, el que se opone a los prisioneros en cualquiera de sus formas. Olère acude a lo monstruoso grotesco para presentar ocasionalmente a estos guardianes. *La masacre de los inocentes* (imagen 263) reduce al SS a una versión de la muerte, a una especie de jinete del Apocalipsis. Detrás suyo, el pandemónium de cadáveres, que parece un río de cuerpos que desembocan en el monstruo. Las tres chimeneas a lo lejos impregnan el cielo de un color volcánico, como si los elementos también se revolviesen en el espectáculo aniquilador. La geometría y el orden

⁸¹¹ Levi, P., *Si esto es un hombre*, op. cit., p. 29.

⁸¹² Levi, P., *Los hundidos y los salvados*, op. cit., p. 103.

de los SS se corresponden con el carácter geométrico del esqueleto-muerte. Este esqueleto no es espectral sino contundente, ha reemplazado la guadaña por el rifle, pero no ha perdido eficacia. Hay otra ilustración, esta muy grotesca, donde el SS devora niños de una manera pantagruélica (imagen 264). En varias ilustraciones de Olère se repite el motivo del canibalismo, y especialmente del de los niños. Como si estuviera invirtiendo la leyenda medieval del judío devorador de niños, aquí el representante de la raza superior queda reducido a una boca inmensa y a un cuerpo aparatoso, símbolos de la gula, de una gula imparable, la de una máquina de deglución. El SS monstruo grotesco deviene metáfora del Holocausto y del mecanismo de aniquilación, que Olère tan bien conoció.

En este punto, y evidentemente no existe representación de este rostro del verdugo, se plantea un tema que va ligado estrechamente con lo siniestro tecnocrático, que es el de la banalidad del mal, que hace a cualquiera capaz de gestionar algo como Auschwitz. El tecnócrata, y en este caso el tecnócrata de la muerte que es el oficial SS, generalmente es un hombre de hábitos ordenados y vida familiar estable, la encarnación del orden doméstico pequeñoburgués. *Fuga de muerte*, de Paul Celan, juega con el contraste entre el oficial refinado impregnado de romanticismo que piensa en su amada, y, al mismo tiempo, gestiona el campo con brutalidad y absoluto desprecio por la vida humana:

*Negra leche del alba la bebemos por la tarde
la bebemos a mediodía y de mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos una tumba en el aire quien yace ahí no está estrecho
En la casa vive un hombre que juega con serpientes que escribe
que escribe cuando oscurece en Alemania tu pelo dorado Margarete
él escribe y se asoma a la puerta y las estrellas brillan él con un silbido llama los
mastines
con un silbido hace salir a sus judíos hace cavar una tumba en la tierra
y nos ordena toquen pues para el baile*

*Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos de mañana y a mediodía te bebemos por la tarde
bebemos y bebemos
En la casa vive un hombre que juega con serpientes que escribe
que escribe cuando oscurece en Alemania tu pelo dorado Margarete
Tu pelo cenizo Sulamita una tumba cavamos en el aire quien yace ahí no está estrecho*

*Él nos grita entierren más hondo las palas en la tierra los otros toquen y canten
saca del cinto un fierro lo blande sus ojos son azules
ustedes hundan más hondo las palas los otros sigan tocando para el baile*

*Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos a mediodía y de mañana te bebemos por la tarde
bebemos y bebemos
en la casa vive un hombre tu pelo dorado Margarete
tu pelo cenizo Sulamita él juega con serpientes
Nos grita toquen más dulcemente la muerte la muerte es un clásico alemán
nos grita saquen a los violines un tono más oscuro así ustedes subirán como humo en
el aire
así tendrán en las nubes una tumba quien yace ahí no está estrecho*

*Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos a mediodía la muerte es un clásico alemán
te bebemos por la tarde y de mañana bebemos y bebemos
la muerte es un clásico alemán su ojo es azul*

*te acierta con una bala de plomo te acierta seguro
 en la casa vive un hombre tu pelo dorado Margarete
 contra nosotros azuza sus mastines nos regala una tumba en el aire
 juega con las serpientes y sueña la muerte es un clásico alemán
 tu pelo dorado Margarete
 tu pelo cenizo Sulamita⁸¹³*

Albert Speer, perteneciente a la burguesía ilustrada alemana, encarna esto en el máximo nivel de la jerarquía nazi. La carrera profesional de Speer es impecable y su ascenso dentro del poder nazi, jugando un papel privilegiado junto a Hitler, resulta imparable hasta finales de la guerra, cuando comienza a dudar de las decisiones del Führer que lo ha fascinado. Al mantenerse en las altas esferas parece flotar en un universo de planes arquitectónicos megalómanos y de pura ingeniería civil. Con la guerra, y en tanto ministro de Armamentos, su implicación en la movilización total bélica supone la toma de decisiones que luego serán consideradas crímenes de guerra, como la deportación de obreros franceses a Alemania para utilizarlos como mano de obra semiesclava. En sus *Memorias* niega cualquier vinculación con la “solución final”, y justifica su falta de información por su dedicación a otras áreas del poder, y siempre como técnico. Sus *Memorias* rebosan de asepsia ideológica, salvo la fascinación por Hitler, y reflejan la obsesión por la eficiencia y la pasión por los avances que la técnica posibilita. En el proceso de Nüremberg cierra su defensa con una denuncia de la dictadura tecnológica. Las palabras de Speer ponen de manifiesto las sombras de la tecnocracia, su lado siniestro: *La de Hitler fue la primera dictadura de un estado industrializado en estos tiempos de técnica moderna, una dictadura que, para ejercer el dominio sobre su pueblo, supo servirse a la perfección de todos los medios técnicos. [...] Las dictaduras de otros tiempos precisaban de hombres de grandes cualidades incluso en los puestos inferiores; hombres que supieran pensar y actuar por su cuenta. El sistema autoritario de los tiempos de la técnica puede prescindir de ellos; los medios de telecomunicaciones permiten mecanizar el trabajo del mando inferior. La consecuencia de todo ello es el tipo de hombre que se limita a obedecer órdenes sin cuestionarlos. [...] Cuanto mayor se tecnifique el mundo, mayor es el peligro. [...] Nada impediría a una técnica y a una ciencia que hubieran escapado a nuestro control consumir la obra de aniquilación del ser humano que han iniciado en esta guerra de forma tan terrible. [...] Todos los estados del mundo corren hoy el peligro de caer bajo el terrorismo de la técnica, aunque en una dictadura moderna ese peligro me parece ineludible. Por lo tanto, mientras más se tecnifique el mundo será más necesario que, en contrapartida se fomente la libertad individual y el respeto del hombre hacia su propia dignidad⁸¹⁴.*

Pero si Speer puede escudarse por las aberraciones nazis en su papel meramente técnico - y en las altas esferas-, no ocurre lo mismo con los oficiales SS que dirigían los campos de concentración, en contacto permanente con dichas aberraciones, por cumplimiento de órdenes o por su propia iniciativa. Así Rudolf Hoess, el comandante del campo de exterminio de Auschwitz, declara haber aceptado su puesto como parte de su destino: */.../ me apropié de las opiniones que predominaban y me habitué a ejecutar las órdenes que me daban. Me reconcilé con mi suerte, conservando siempre la esperanza de poder encontrar, alguna vez, otro empleo, aunque, según Eicke, yo era adecuado a mis funciones. Me había sometido a lo inevitable, pero no quise matar en mí los sentimientos de compasión por la miseria humana. Siempre experimenté esos sentimientos, pero en la mayoría de los casos no los tuve en cuenta, porque no me estaba permitido ser “blando”. Para no ser acusado de débil, quise tener la reputación de un “duro”⁸¹⁵.* No niega las ventajas de los puestos “responsables” y más aún: *Para los alemanes, súbditos del Reich de todas las categorías, no había*

⁸¹³ Celan, P., *Obras completas*. Madrid, Editorial Trotta, 1999, p. 153.

⁸¹⁴ Speer, A., *Memorias*. Barcelona, Acantilado, 2001, pp. 921-924.

⁸¹⁵ Hoess, R., *Yo, comandante de Auschwitz*. Barcelona, Muchnik, 1979, p. 75.

problemas. Ocupaban, casi sin excepción, todos los puestos de “responsables”, suficientemente elevados como para satisfacer todas sus necesidades materiales. Lo que no podían obtener por las vías legales, se lo procuraban de otra manera. Por otro lado, ese privilegio se extendía, en Auschwitz, a todos los representantes de la administración, cualesquiera fuera su nacionalidad o su “triángulo”. Sólo de la inteligencia, la audacia y la falta de escrúpulos dependía el éxito. Las ocasiones nunca faltaron⁸¹⁶. La indiferencia pasa a formar parte de su papel en el campo: *Me veía obligado a exhibir un aire frío e implacable cuando asistía a escenas que trastornarían a cualquier ser humano. No me estaba permitido apartar la vista aunque la emoción se apoderara de mí. Debía mostrar indiferencia mientras las madres entraban en las cámaras de gas llevando de la mano a sus hijos que reían o lloraban*⁸¹⁷. El único cuestionamiento que se permite al exterminio es que la muerte inmediata no significaba ningún beneficio para la industria militar, de igual modo que la alimentación deficiente iba contra la eficiencia de la mano de obra. Evidentemente una preocupación meramente técnica. A la hora de valorar el exterminio en su conjunto, considera que fue contraproducente porque permitió a la judería provocar el odio mundial contra Alemania. La conclusión es elocuente: *Pero como las cosas ocurrieron en Auschwitz, soy el responsable. El reglamento lo dice expresamente: “El comandante es enteramente responsable de toda la extensión de su campo”*⁸¹⁸.

Gitta Sereny, que había trabajado con niños desplazados después de la guerra, logró entrevistar al comandante de Treblinka, Franz Stangl, mientras era juzgado en los años '60. Stangl también había participado en el programa de eutanasia llevado a cabo por el régimen nazi entre 1934 y 1941, al que Simon Wiesenthal considera una “escuela de asesinatos” formales; y en las ejecuciones masivas de la campaña de Rusia, antes de llegar al campo de trabajo de Sobibor en la primavera del '42. Fue trasladado al campo de exterminio de Treblinka a fines de ese año. Stangl apela a la casuística para justificar su implicación: *Era cuestión de supervivencia, siempre de supervivencia. Lo que yo tenía que hacer, mientras seguía con mis esfuerzos por salir, era limitar mis acciones a aquello por lo que, en mi propia conciencia pudiera responder. En la escuela de formación policial nos enseñaban (recuerdo que era el Rittmeister Leitner quien siempre lo decía) que la definición de un crimen debe presentar cuatro requisitos: tiene que haber un sujeto, un objeto, una acción y una intención. Si falta cualquiera de los cuatro elementos, entonces no se trata de una infracción censurable. /.../ El único modo en que yo podía vivir era compartimentando mi pensamiento. Al hacerlo, podía aplicarlo a mi situación. Si el “sujeto” era el gobierno, el “objeto” los judíos, la “acción” la muerte por gas, entonces podía decirme a mí mismo que para mí el cuarto elemento, “la intención” —él la llamó “libre albedrío”— faltaba*⁸¹⁹. En relación a la pregunta por la humanidad de los prisioneros llegados en tren, Stangl los califica de “cargamento”: *Una vez de viaje, años más tarde en Brasil /.../ mi tren se detuvo cerca de un matadero. El ganado en los rediles, al oír el ruido del tren, trotó hasta la valla y se puso a mirar el tren. Estaba muy cerca de mi ventana, atestado, y las reses me miraban a través de la valla. Entonces pensé: “Mira eso: me recuerda a Polonia; así es como miraba la gente, confiada, justo antes de ir al bote”. Creo que empezó el día en que vi por primera vez el Totenlager en Treblinka. Recuerdo a Wirth allí de pie, junto a las fosas repletas de cadáveres azulados. No tenía nada que ver con la humanidad; no podía, era una masa, una masa de carne en putrefacción. Wirth dijo: “¿Qué podemos hacer con esta basura?”. Creo que inconscientemente eso empezó a hacerme pensar en ellos como cargamento*⁸²⁰. Y el sistema percibido como necesario e inevitable: *El sistema era éste. /.../ Y en la medida en que*

⁸¹⁶ Hoess, R., *Yo, comandante de Auschwitz*, op. cit., p. 114.

⁸¹⁷ Hoess, R., *Yo, comandante de Auschwitz*, op. cit., p. 156.

⁸¹⁸ Hoess, R., *Yo, comandante de Auschwitz*, op. cit., p. 185.

⁸¹⁹ Sereny, G., *Desde aquella oscuridad*. Barcelona, Edhasa, 2009, pp. 233-234.

⁸²⁰ Sereny, G., *Desde aquella oscuridad*, op. cit., pp. 292-293.

*funcionaba, era irreversible*⁸²¹. En última instancia, un asunto de conciencia personal: /.../ *sólo soy responsable ante mí y ante mi Dios. Sólo yo sé lo que hice por mi voluntad. Y por eso puedo responder ante mi Dios. Lo que no hice por propia voluntad, lo que tuve que hacer obligado, pero eso no necesito responder... Sí, sabía que llegaría el día en que los nazis se hundirían y que probablemente me hundiría con ellos. Si sucedía, no había nada que pudiera hacerse*⁸²². Nuevamente el destino.

Elisabeth Roudinesco⁸²³ considera que la adhesión a un sistema perverso es lo que permite negar la responsabilidad en el acto criminal, o incluso negar el mismo acto. El sistema perverso en este caso es la norma criminal racionalizada, que convierte al Estado en “protector” de sus ciudadanos y “verdugo” de la población indeseable, ya sea por pertenecer a una especie, a un género o a un grupo determinado. El mismo suicidio de oficiales y jerarcas nazis equivale a un autogenocidio en miniatura, a pagar por no haber sido capaces de ser superiores. El mismo Stangl, cerrando la serie de entrevistas, confiesa sentirse culpable por no haber muerto antes, antes del exilio y del juicio. Franco Fornari⁸²⁴, por su parte, plantea que con el caso Eichmann –aplicable a todos estos que estamos comentando y sus análogos- se produce una mutación radical del significado moral de las relaciones entre los individuos y el Estado. Eichman y sus similares han sido alienados moralmente al obedecer de manera ciega al Estado. Un hipotético rechazo hubiera significado reapropiarse de su propia moral individual. Lo que reclamaba Speer para contrarrestar el riesgo de “dictadura tecnológica”. La actitud de entregarse al Estado, de aceptarse como engranaje de la maquinaria total, hace equivalentes a los verdugos y a sus víctimas. Como ya dijimos, ambos se han deshumanizado. Evidentemente el verdugo ha decidido esa situación, hubo un momento en el cual abdicó de su responsabilidad individual; mientras que la víctima ha sido arrastrada a ella, aunque sobre este particular Bettelheim⁸²⁵ considera que la falta de resistencia judía refleja una forma de colaboración en la matanza, no por alguna forma de antisemitismo, de autorrechazo, sino por la propia dinámica del individuo en la sociedad de masas. Hannah Arendt⁸²⁶ considera que la falta de reflexión, unida a la búsqueda de la propia seguridad egoísta, es lo que se halla en la base de la “banalidad del mal”. Esto nos deja a todos con la posibilidad de ser Speer, Eichmann, Stangl o Hoess. Imposible no recordar las palabras de Dimitri Karamazov: *Aquí lucha el diablo contra Dios, y el campo de batalla es el corazón del hombre*⁸²⁷.

9-4-El Holocausto y el límite de lo representable

Volvamos a Olère. *Crematorio II en Birkenau* (imagen 265) es un paisaje del Holocausto. La fila humana rodeando el crematorio al ingresar al campo, mientras la combustión de los cadáveres alcanza el cielo. Los guardines se ven inmensos mientras los prisioneros parecen empequeñecidos. El Holocausto como tema alcanza mayor intensidad en otra obra de Olère, *Gaseamiento* (imagen 266), donde da rostro a los gritos y gemidos que escapan de las cámaras de gas. Los cuerpos gritan hasta devenir espectrales, están en pleno tránsito. La

⁸²¹ Sereny, G., *Desde aquella oscuridad*, op. cit., p. 294.

⁸²² Sereny, G., *Desde aquella oscuridad*, op. cit., p. 343.

⁸²³ Roudinesco, E., *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona, Anagrama, 2007.

⁸²⁴ Fornari, F., “El proceso al nazismo”. En: Bettelheim, B. y otros, *Psicología del torturador*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1973.

⁸²⁵ Bettelheim, B., *Sobrevivir*. Barcelona, Crítica, 1981, p. 50.

⁸²⁶ Arendt, H., *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona, Lumen, 1999.

⁸²⁷ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamázov*. Madrid, Cátedra, 2009, p. 215.

disolución de su humanidad ha dado paso a su disolución en tanto seres vivos. Olère imagina el momento supremo de espanto, aquel donde el terror alcanza su máximo paroxismo hasta la aniquilación. También aquel en el cual supuestamente los cuerpos acabarán por liberarse de su tormento con el tránsito a otra realidad. Con *La marcha de la muerte* (imagen 267), nuestro artista representa el último acto de la tragedia de los campos de concentración, el desplazamiento de los prisioneros por el territorio del Reich, esa otra masacre donde la muerte industrializada cede su lugar a la hambruna y al agotamiento físico y psicológico extremos. La barbarie llevada al colapso de la propia tecnocracia, todavía funcionando como biopoder.

Zoran Music también fue testigo del Holocausto, pero en Dachau, aunque no de la manera tan inmediata de Olère. El cadáver en una representación que ronda lo informe, que llega a transmitir el sentimiento de aniquilación de la muerte industrial, es el gran tema de Music. Y aquí nos encontramos otra vez con la ambivalencia de la experiencia del terror. Desde el punto de vista de las víctimas puede tratarse del mal absoluto, de lo sublime pues, o del biopoder y la cotidianidad dominada por el terror, de lo siniestro, en este caso tecnocrático. El cadáver del Holocausto encarna cualquiera de estas perspectivas. Y también lo abyecto que significa cualquier cadáver. Pero desde el punto de vista de los verdugos, es lo abyecto político-social, el ser desechable por la lógica racista del Reich, un subhumano, una bacteria peligrosa, un contaminante. Los nazis reivindicaban el tabú y despliegan todo ese arsenal tecnológico para eliminar los elementos indeseables del cuerpo social. La higiene política vuelve a reinstaurar la idea de pureza, de mancha. No es el momento para demorarnos en este abyecto, pero es importante no perderlo de vista. Esos cuerpos a los que el humanismo dota de trascendencia, son basura para el nazismo, y basura de la peor ralea. La deshumanización de la víctima supone la deshumanización del verdugo.

Music recuerda su primera impresión de Dachau: *Cadáveres por todas partes. Ya nadie los contaba. Era un mundo alucinante, una especie de paisaje, montañas de cadáveres. Circulando entre ellas estaban los que se encargaban de abrir las bocas y recuperar los dientes de oro. /.../ Así era como se apilaban los cadáveres, unos sobre otros, contrapeados, una capa así, otra capa así, como leños. Acababa por hacer una torrecilla. Por la tarde, la torre aún se movía un poco. Incluso se oían chirridos, eran los últimos gemidos de los moribundos. Y por la noche —estábamos a finales de febrero— nevaba un poco. Y, por la mañana, la torre ya no se movía... En el crematorio, no se podía apilar a todos los muertos en la sala de los hornos. Así que se formó otro montón de cadáveres, en el exterior, que quizás llegaba hasta el techo*⁸²⁸. En ese momento, y durante su estadía en el campo, dibujará todo lo que pueda: *Un pintor no puede descansar —incluso corriendo el terrible peligro de ser descubierto—, no puede, no digo no prestar testimonio, ¡en absoluto! Pero era una necesidad absoluta, una necesidad de... No sé cómo decirlo... De reproducir, de representar, de mostrarlo, de guardarlo para la posteridad. Porque no sabías si saldrías de aquel universo. Era no sólo alucinante, sino algo que no podías imaginar. ¡Yo ya estaba entre ellos, entre aquellos cadáveres, era como ellos!*⁸²⁹ Por esto mismo, Jean Clair celebra la obra de Music, a la que considera exaltación del poder del arte sobre las potencias del mal.

El pintor de Dachau es un continuador del sentimiento barroco sobre la carne, que se encuentra en su genealogía con Goya, Kokoschka, Schiele. La fórmula de la “carne precaria”, al decir de Clair, *parece dictada por una necesidad interior, un movimiento interno, surgido del fondo del ser, un desmoronamiento, un alud, una ruptura en el corazón o la mente, y que se traduciría,*

⁸²⁸ Music, Z., “Entrevista con Zoran Music”. En: Clair, J., *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2007, pp. 96-97.

⁸²⁹ Music, Z., “Entrevista con Zoran Music”. En: Clair, J., *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, op. cit., p. 123.

en la superficie de la carne, en una alteración, una erosión, una fragmentación o una fibrilación de los rasgos y las superficies, de manera que el dibujo del cuerpo nunca aparece en reposo. No sólo los rasgos sino el galvanismo, la contractura que los crispa o los afloja, la vibración interior que, en el lugar en el que figuran sobre el lienzo o el papel despojados de toda eternidad, o descansando de ella, según las leyes de una armonía o una simetría rígidas, sustenta en ellos una inquietud que los fragmenta, los divide, los hojea, desplaza sus cimientos sin cesar⁸³⁰. Precisamente esa necesidad interior afirma el poder del espíritu sobre la oscuridad y el sufrimiento. Los muertos y los moribundos de Music conforman ese paisaje de cadáveres donde los orificios del cuerpo tienden a invadirlo todo: *Aberturas: la boca, las fosas nasales, el sexo, todo aquello por lo que se derrama o se expresa el cuerpo tiende a extenderse sobre su cierre; la envoltura se agujerea por todas partes, se desploma. También el rostro se deja comer la carne: son los ojos los que devoran todo. El cuerpo parece así reducirse a una mirada exorbitada y un sexo prominente. Como si, a medida que los rasgos se borran y tiran del rostro hacia el anonimato, a medida que la vida se retira, los órganos de la vida y la generación, en un último esfuerzo, recogiesen en sí los últimos destellos de energía*⁸³¹.

Sus cuerpos representados como apariciones, representan el surgimiento de lo visible al borde de lo invisible, como voluntad de reparar el ultraje a lo humano que significa Dachau (y todo el sistema concentracionario) (imágenes 268 y 269). Por eso la experiencia de enormidad, y aquí es donde los cuerpos de Music evocan un sentimiento de terror sublime, *lo que excede la vista, lo que la mirada no puede contener, no puede absorber. / ... / la ultranza de la vida humana*⁸³². El pintor recuerda esa sensación: *Un pintor no podía mirar todo aquello, era tan enorme, tan enorme... No se puede describir hoy en día. Todos aquellos muertos que todavía andaban, que se hundían e intentaban levantarse. Aquella especie de llanura de muertos como se ve la nieve en la montaña. Aquellos guardias de las SS que andaban como dioses entre nosotros. Es verdaderamente imposible de describir. Y luego el olor, es decir, el olor de la chimenea donde se quemaba a los muertos. Toda aquella atmósfera era indescriptible. Todo era tan irreal, pero parecía tan normal*⁸³³.

El título de una de sus series, *No somos los últimos*, puede entenderse como la celebración de haber sobrevivido, como la humanidad que a pesar de la enormidad logra seguir adelante, pero también como la posibilidad de repetición del espanto: habrá más muertos, el mal puede ser infinito. Music lo explica así: *Pasaba cerca de los hornos crematorios, donde había cuatro metros de cadáveres. Un amigo checo me decía: “¿Ves? Mañana o pasado mañana, pasarán por la chimenea. Nunca volverá a pasar algo semejante. Somos los últimos que vemos algo como esto”. Más tarde, cuando la carga interior se volvió demasiado fuerte, cuando los recuerdos del campo reaparecieron, comencé a pintarlos unos cuantos años más tarde, y descubrí que no era verdad. No somos los últimos*⁸³⁴. En cualquier caso, nuevamente la *nuda vida*, el campo de concentración como símbolo de la ley de la modernidad, del biopoder. Y curiosamente, la obra de Music funcionando frente al biopoder como en su propia vida, como un ejercicio de ἀναμνησις, de recuerdo, de testimonio.

⁸³⁰ Clair, J., *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, op. cit., p. 17.

⁸³¹ Clair, J., *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, op. cit., p. 45.

⁸³² Clair, J., *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, op. cit., p. 77.

⁸³³ Music, Z., “Entrevista con Zoran Music”. En: Clair, J., *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, op. cit., p. 109.

⁸³⁴ Music, Z., “Biografía”. En: VVAA, *Zoran Music. De Dachau a Venecia*. Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2008, p. 124.

9-5-Lo siniestro tecnocrático más allá de Auschwitz

Nussbaum, Olère, Music, los tres testigos directos del complejo Auschwitz. Nussbaum vive el infierno psicológico y emocional de la amenaza, y paga con su propia vida. Los otros dos sobreviven pero a costa de asistir al infierno de los cuerpos también, a esa experiencia de horror absoluto, comparable por su daño a lo humano a Hiroshima. En los tres lo siniestro tecnocrático se revela como una nueva forma de terror, un terror planificado, metódico, continuo, donde la tecnología se alía con la burocracia, ambas accionadas por el mal que habita en el hombre, por el poder de la sombra. El imaginario mundo de Kafka ha tomado forma real, pero exacerbada. El tormento del insomne ha devenido tortura de la vigilia, reducción a lo mecánico y a lo espectral. La misma forma es aniquilada, y queda el fantasma de lo informe, de la vuelta al caos por exclusiva decisión humana.

La decisión última de Hitler de aniquilar a la misma Alemania por no poder ganar la guerra es parte de la lógica del siniestro tecnocrático llevada a su máximo extremo, el del sometimiento al puro poder aún a costa de la autoaniquilación. Lo siniestro tecnocrático se revela entonces como nihilismo, como el rostro moderno del infierno. No es inocente que Grosz coloque a Hitler como nuevo Caín (imagen 270), como el señor absoluto de la destrucción, como el profeta más contundente de la nada. Si parece abrumado en el infierno, en ese pandemónium de destrucción y muerte, es porque no ha logrado llevarlo hasta sus últimas consecuencias. Su fracaso final queda como advertencia de sus logros, de los de una razón entregada a su sombra y con la capacidad de disponer de un poder como el que nunca antes ha conocido la humanidad. Auschwitz, en tanto siniestro tecnocrático, y Hiroshima, en tanto sublime tecnológico, pasan a conformar un nuevo territorio para la razón fronteriza, el de una frontera que debe ser colonizada, sin duda, pero nunca superada.

Valeriano Bozal⁸³⁵ describe el estupor que siguió a la segunda guerra mundial y su impacto en el arte. Sin llegar al planteo de Adorno de la imposibilidad de poesía tras Auschwitz, se hacía evidente que algo no podía ser dicho o debía decirse de otra manera. Obras como la de Francis Bacon o Zoran Music planteaban un “museo imaginario del horror”. Si la belleza venía siendo cuestionada en el arte, ahora era imposible acudir a ella. Apelar a la belleza era negar el horror de Auschwitz y Hiroshima. La publicidad, en tanto encubridora del sistema de dominación y promotora del espectáculo, reclamará su herencia, mientras el arte se internará por otros derroteros. El siniestro tecnocrático, lejos de resultar obsoleto, se revela como una categoría novísima que permite entender algunos de esos derroteros. Quisiera señalar cuatro.

En primer lugar, los *Rehenes* de Jean Fautrier (imagen 271). Fautrier ha pintado la serie al recordar las detonaciones que ejecutaban a los rehenes de la Gestapo, en una acción contra la resistencia francesa, mientras él mismo estaba refugiado en una clínica psiquiátrica. El informalismo puede interpretarse como una regresión al caos de la no-forma, también como la incapacidad de la forma para asir una realidad que la supera por completo. En cualquier caso, como el mismo pintor señala, no puede separarse de lo real: *La irrealidad de un informe absoluto no aporta nada. Juego gratuito. Ninguna forma de arte puede alcanzar la emoción si no se mezcla con una parte de real. Por ínfima que sea, o impalpable, esta alusión, esta parcela irreductible es como la clave de la obra. Ella la hace legible, alumbra el sentido, abre su realidad profunda, esencial, a*

⁸³⁵ Bozal, V., *El tiempo del estupor*. Madrid, Siruela, 2004.

la sensibilidad que es la inteligencia verdadera⁸³⁶. Esa realidad que impregna la serie es lo que André Malraux calificó de “jeroglífico del dolor”: /.../ primera tentativa para desencarnar el dolor contemporáneo hasta encontrar sus ideogramas patéticos -, hasta hacerlo penetrar con fuerza, desde hoy, en el mundo de lo eterno⁸³⁷. Ese dolor es el de los cuerpos destrozados por la violencia totalitaria, por esa planificación metódica del exterminio que hace imposible poder reconocerse en la forma habitual del cuerpo. El caos supone anulación de la forma pero también potencialidad de una forma nueva. En cualquier caso, los *Rehenes* dejan a nuestra vista el rostro definitivamente desfigurado del hombre atrapado en la movilización total, el rehén del sistema tecnocrático, esa carne que se resiste a habitar en la trampa de la sociedad del espectáculo. Los *Rehenes* se entienden en el contexto de la brutalidad nazi, pero dan un paso más allá, hacia esa representación de una nueva humanidad, inmensamente contemporánea. Las *Cabezas de partisanos*, pintadas en relación con la invasión de Hungría de 1956, no hacen más que reactualizar ese mensaje.

En segundo lugar, yendo más allá de la inmediata posguerra, la obra de los accionistas vieneses, especialmente Otto Muehl y Hermann Nitsch⁸³⁸. El *body-art* no se entiende sin el nuevo cuerpo de la posguerra, sin esa corporalidad desfigurada, dañada, mutilada, aniquilada. Tanto la celebración de lo sexual de Muehl como la orgía mística de Nitsch funcionan como denuncia y alternativa, desde lo estético y vital, al sistema consolidado, al que no se deja de percibir como siniestro. Austria había integrado el Reich, y muchos austriacos habían sido cómplices de los crímenes nazis. Las contorsiones del cuerpo sexuado de las acciones de Muehl (imagen 272) metaforizan la resistencia a la represión social, política y religiosa, suspenden dogmas y dejan en evidencia –evidente continuidad con Schiele, Bellmer, entre otros- la innegable realidad del deseo y su carácter subversivo, una subversión que intenta suplantarse el imperio de la tecnocracia y su uniformización y reducción de lo humano a estadística. Si el erotismo, como había señalado Ernst Jünger en *La emboscadura*, era un territorio de resistencia, aquí deviene utopía social, como lo intentará llevar a cabo el propio Muehl con su comuna en Friedrichshof. El ejercicio de resistencia que propugna Nitsch tiene que ver con la vuelta a la pulsión primitiva, al éxtasis del sacrificio, al festival de la resurrección. Su *Orgien Mysterien Theater* opone a la razón instrumental la razón simbólica, a la uniformidad de la tecnocracia la comunión dionisiaca, al abuso del sistema el exceso primordial, a la violencia tecnológica la violencia sacrificial, al hombre aniquilado por fuerzas impersonales el hombre reencontrado con sí mismo en la comunidad mística, al nihilismo secularizado el ritual sagrado. En ambos casos, ya sea a través de la pulsión sexual o de la comunión mística, al liberar la sombra y luego pretender integrarla en lo utópico o en lo místico, se reconoce el papel de lo siniestro a la vez que se rechaza la tecnocracia y el discurso del biopoder. El individuo que reivindica su sombra pero rechaza la sombra social. Un discurso que está imbricado con el realismo traumático y con el abyecto político-social.

En tercer lugar, el proyecto *Apocalipsis*, llevado a cabo por William Burroughs y Keith Haring en 1988, en el contexto de la hegemonía neoconservadora en Estados Unidos y la epidemia del sida. El proyecto, que está conformado por diez serigrafías (imagen 273), fusiona las críticas de Burroughs al sistema como poder total, con su carácter virósico, que

⁸³⁶ Fautrier, J., "A chacun sa réalité", *Écrits publics*. Paris, L'Échoppe, 1995. [La traducción es mía]

⁸³⁷ Malraux, A., "Les Otages". En VVAA, *Fautrier. 1898-1964*. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 216. [La traducción es mía]

⁸³⁸ Para un acercamiento a las líneas generales de este movimiento, véase VVAA, *Wiener Aktionismus, 1960-1971*. Klagenfurt, Ritter Verlag, 1989.

afecta cualquier instancia de la vida humana, con la iconografía de Haring, una iconografía construida desde los márgenes del mercado del arte. El virus del poder del sistema coincide aquí con la representación del virus del sida, que aquejaba a Haring, y se convierte en el nexo de las serigrafías. Lo siniestro tecnocrático encuentra su encarnación en el propio cuerpo del hombre. El arte entonces reivindica entonces, una vez más, una potestad profética, la decisión de imaginar el derrumbe del biopoder. La utopía toma forma en el nuevo lenguaje que emerge. *Los rascacielos rascan jirones de pintura azul y blanca desde el cielo, los ríos se arremolinan con color, ocre nitroso y rojos consumen los puentes, cayéndose sobre los ríos, salpicando de color los depósitos y los muelles y las calles y los edificios, arte DESBOCADO que rebosa charcos inorgánicos, agitando pasiones de metal y de vidrio, vigas de acero que retorciéndose en lujurias minerales hacen estallar las cubiertas de cemento, muros de cristal que se derriten y se queman con furia en un billón de ojos enloquecidos, puentes que vuelcan coches y camiones a los ríos, las aceras avanzan adelante más y más rápido, la energía molida en las aceras por millones de zapatos y de neumáticos emerge de las alcantarillas y los túneles, estallando con una fuerza volcánica: DEJA QUE VENGA. Atrapado en Nueva York bajo los animales de la ciudad, el Flautista hizo caer el cielo*⁸³⁹.

Por último, Alfredo Jaar y su *Proyecto Ruanda*, que es una obra de múltiples formatos donde rescata las imágenes del genocidio de Ruanda, de 1994, que considera que fueron “secuestradas” por los medios internacionales, debido a la decisión de la comunidad internacional de no intervenir en el conflicto. Así, por ejemplo, *Los ojos de Gutete Emerita*, una de las fotografías colocadas en cajas negras (imagen 274), alude a la historia de la mujer que da nombre a la obra: *Gutete Emerita, de 30 años, está delante de la iglesia. Va vestida con ropa modesta y gastada, y lleva el pelo escondido bajo un pañuelo de algodón rosa. Estaba asistiendo a misa cuando empezó la matanza. Mataron ante sus ojos con machetes a su marido, Tito Kabinamura (40 años), y a sus dos hijos, Muhoza (10 años) y Matirigari (7 años). Por puro milagro, consiguió escapar con su hija Marie-Louise Unumararunga (12 años), y estuvo escondida durante tres semanas en una zona pantanosa, de donde solo salía de noche en busca de comida. Cuando habla de la familia que ha perdido, hace gestos hacia los cadáveres del suelo, que se descomponen bajo el sol africano*⁸⁴⁰. Si bien por sus características el genocidio ruandés se halla más próximo a una masacre tradicional que a la muerte industrializada nazi, su contexto es radicalmente otro: el de la globalización, el del desnivel aparentemente insuperable entre los países desarrollados y el Tercer Mundo, el del neocolonialismo en África. En este sentido, funciona dentro de un sistema-mundo totalizado. Por eso mismo, la no intervención internacional se revela interesadamente perversa. Además, el genocidio implosiona una cotidianidad donde el vecino podía liquidar al vecino, donde la sangre derramada es familiar. La obra de Jaar sitúa el siniestro tecnológico dentro del arte político y militante de las últimas décadas, y concretamente dentro de la temática del multiculturalismo y el poscolonialismo. El sistema de poder, funcional al capitalismo multinacional, y centrado en Occidente, alcanza una dimensión mundial donde el flujo de información y las redes económicas y financieras, incluso por una matanza a la vieja usanza, refuerzan el biopoder, ahora global.

Auschwitz representa un límite en la historia humana, la quiebra del ideal ilustrado de progreso indefinido, una quiebra que la guerra del '14 ya había puesto en evidencia, también el límite de la razón instrumental moderna. Después de Auschwitz –e incluso en el

⁸³⁹ The Keith Haring Foundation, *Apocalypse*. <http://www.haring.com/!/art-work/191#.VZuEDfntmko>. [Traducción del CCCB] [Consultado el 12/06/2015]

⁸⁴⁰ Citado por David Moriente, en “Los dioses tienen sed: reflexión sobre “Proyecto Ruanda” de Alfredo Jaar”. En: *Aisthesis*. Santiago de Chile, n° 52, diciembre 2012. Para una visualización más amplia del *Proyecto* se puede consultar la web de Jaar: <http://www.alfredojaar.net/>.

mismo Auschwitz- son posibles la poesía y el arte, pero bajo nuevos parámetros y nuevas condiciones. Con la experiencia de los campos de concentración, la versión tecnocrática de lo siniestro alcanza una presencia abrumadora, se revela como uno de los rostros del terror, quizás como la terribilidad límite, junto al sublime tecnológico: la de la aniquilación del hombre como tal. La razón fronteriza no se halla confrontada con su afirmación solamente, sino también con su sobrevivencia, con su capacidad de recuperar el hecho humano, con el reconocimiento de la oscuridad devastadora de su sombra y de la necesidad de integrarla, con la necesidad de producir un arte de rescate y resistencia. En el panorama del arte contemporáneo, el siniestro tecnocrático se entrelaza con el realismo traumático pero especialmente con el abyecto político-social, en un arte político en el sentido más genuino del término, el de impulsar la razón comunicativa en la aldea global. A pesar del terror.

10-Dalí, Artaud, Bataille: el desplazamiento de lo siniestro a lo abyecto

10-1-Siniestro y abyecto: coexistencia y desplazamiento

La terribilidad moderna se expresa inicialmente a través de lo sublime, de esa amenaza que viene de fuera del hombre, de esa amenaza que la razón conjura para afirmarse a sí misma en tanto centro neurálgico de la vida humana. Lo sublime surge cuando la razón logra la superación de la amenaza. El repetidamente citado monstruo muerto de Addison. Hasta aquí el esquema es simple: razón (hombre)-exterior. En tanto la razón encarna lo específicamente humano, todo lo que sale de sus parámetros resulta exterior. En este sentido, la razón moderna es heredera del alma medieval, pero un alma orientada más hacia la mente que hacia el espíritu. La antropología moderna se construye inicialmente desde la combinación del racionalismo cartesiano y del empirismo gnoseológico. En el dualismo del cuerpo y la mente, cada una de estas corrientes filosóficas marca un punto de partida distinto para llegar al conocimiento. Hay una dialéctica, una oscilación entre cada uno de esos polos. Con Kant y el idealismo trascendental, la razón intenta situarse más allá de esa dialéctica, englobándola. El gran tema de la filosofía pasa a ser el funcionamiento de esa razón. Si nos mantenemos aferrados al esquema dualista, la mente se confunde con la razón, y la hegemonía de uno de los dos polos se vuelve inevitable. La trascendencia de esa razón desborda sus categorías propias.

La figura de lo sublime, que va unida a esta lógica, entra en crisis con el “descubrimiento” del inconsciente. En el romanticismo, este es la manera en que lo absoluto, lo exterior a la razón se manifiesta, aquello de infinito contenido en el propio hombre. La deriva psicologista hace del inconsciente un territorio inmanente, algo que coexiste en el hombre con su conciencia. El dualismo consciente-inconsciente existe en la psiquis, una psiquis que funciona como una red de conexiones que abarca todo lo humano. Si hay una amenaza, es aquella que no puede ser asumida por la conciencia, aquel territorio indefinible, difícilmente categorizable, pulsional. El esquema ahora es conciencia-pulsiones, consciente-inconsciente. La teorización freudiana señala matices, pero el esquema básico se mantiene. En este punto, esa amenaza inmanente, ubicada en lo inconsciente, se encarna en lo siniestro. Lo siniestro desborda el sereno dominio cotidiano de la conciencia, desestabiliza a la razón con la que aquella se identifica, y genera un estado de convulsión e incluso de revulsión. Lo siniestro no es un monstruo muerto sino una sombra con la que la vigilia de la conciencia está obligada a coexistir, aunque esa coexistencia puede desarrollarse de diferentes maneras, desde la negación de la sombra, pasando por su reconocimiento, hasta alcanzar su integración, lo que supondría un nivel psíquico más elevado. Aquí Jung releva a Freud.

Ahora bien, ese funcionamiento pulsional es ambivalente, tanto mental como fisiológico, y el cuerpo entonces vuelve a reclamar sus fueros. Si la amenaza se percibe desde lo fisiológico, si tiene que ver con el funcionamiento del cuerpo, si cuestiona la misma idea de cuerpo o de vida orgánica, si niega la percepción “normalizada”, entonces debe ser expulsada, porque al amenazar la vida orgánica o la percepción ideal de esa vida orgánica, debe volverse desecho, excremento, residuo, abyección. Lo corporal se entiende a un nivel fisiológico, que es lo eminentemente corporal, y a un nivel simbólico, que corresponde al territorio de lo racional, de lo ideológico, de lo social. Lo abyecto tiene que ver con una

amenaza interior, si volvemos a remitirnos al esquema básico razón (hombre)-exterior, pero que proviene de lo fisiológico, aunque indudablemente implique lo psicológico. Se revela como una especie de par complementario de lo siniestro en muchos casos, donde aquel ubica la amenaza en lo psicológico con implicaciones fisiológicas. Por eso, según el caso, es difícil distinguir a uno y a otro. Lo abyecto vinculado con lo fisiológico, con aquello que suscita una reacción de rechazo o de repulsión física, es lo propiamente abyecto. Lo abyecto que corresponde al cuerpo social, que suscita una reacción ideológica, que puede o no suscitar repulsión física, tiene que ver con lo metafórico, con la relación de fuerzas entre los grupos de poder y los discursos ideológicos hegemónicos, con el centro, y aquellos grupos disidentes o heterodoxos o marginales o excluidos, con la periferia. En este sentido, por ubicarse en el territorio de lo simbólico político, lo abyecto político-social se hace análogo a lo siniestro tecnocrático y a lo sublime tecnológico, que son figuras (o subfiguras) vividas individualmente pero percibidas socialmente.

En el arte moderno, como corresponde a una cultura desacralizada y prácticamente atea, lo sublime se mantiene pero de manera residual, en los resquicios del *mainstream*, o en aquello donde se despliega lo humano en sí, como la naturaleza, o donde se despliega por sí, como la tecnología. En el primer caso, de manera evidente al margen de la voluntad racional, en el segundo como el fantasma de los productos de esa voluntad sin su dirección. Por eso, todo aquello que podemos catalogar como sublime tecnológico es sospechoso como sublime y se aproxima a lo siniestro, sirviendo de elemento de diferenciación básica la percepción de la amenaza como personal o como impersonal. En lo que atañe a la percepción del terror, la figura de lo siniestro, en una cultura racionalizada y racionalizadora, se revela como central, porque la sombra es inmanente al hombre y alude al territorio no conquistado aún -o imposible de conquistar- por la conciencia. La terribilidad del arte tardo-moderno es principalmente siniestra, pero progresivamente desplegando con mayor fuerza la figura de lo abyecto.

La abyección tiene orígenes remotísimos, se remonta al tabú, a la prohibición divina. Esto por la puramente fisiológica. En cuanto a la social, ocurre de igual modo. En cualquier momento histórico, los grupos hegemónicos han distinguido entre lo permitido y lo prohibido, entre la civilización y la barbarie, entre los puros y los herejes, entre nosotros y los otros. Por el lado de lo abyecto social, no ocurre más que la reactualización de ese esquema. Por el lado de lo fisiológico, tiene que ver con una nueva percepción de lo corporal. El cuerpo del siglo XIX se hallaba sometido a la razón instrumental. El dualismo era una realidad innegable con el cuerpo jugando el papel de territorio colonizado o por colonizar. La representación oficial de lo corporal, la académica, repetía los clichés del clasicismo y del neoclasicismo, derivando todo aquello que no cuadraba con esa representación a lo bizarro, lo feo, o lo patológico. La resistencia subterránea o marginal a esa corporalidad decimonónica gana espacio en la representación artística con ayuda de las vanguardias del 1900, por voluntad de subversión, y luego como consecuencia de la desfiguración de lo corporal, tanto fisiológica como social, provocada por la primera guerra mundial. En el período de entreguerras hay un choque entre la vuelta al orden clasicista y el reconocimiento de otras percepciones de lo corporal, una gran parte de las cuales estaban integradas en la órbita de lo siniestro y el paradigma de la belleza convulsiva.

Con la aniquilación masiva e industrial del cuerpo en la segunda guerra mundial, el orden clasicista queda reducido a determinados circuitos del arte y a la publicidad, y el cuerpo emerge de manera brutal reclamando su realidad, su existencia. La corporalidad de la

posguerra, y especialmente de la segunda vanguardia, no duda en apelar incluso a su lado escatológico, a aquello que se revela difícilmente simbolizable o que es incluso irrepresentable de acuerdo a los estándares habituales del gusto. Con la hegemonía casi absoluta del capitalismo de consumo el cuerpo reivindica los residuos, como una manera de reivindicarse a sí mismo, hecho residual por la sociedad del espectáculo. La figura de lo abyecto encarna una cierta forma de terribilidad para el orden simbólico capitalista, y una terribilidad repulsiva para el orden racional, ya sea por lo excrementicio que es propiamente humano y desde siempre, ya sea por formas de corporalidad que cuestionan la forma hegemónica. En cualquier caso, el arte de (o desde) lo abyecto funciona como subversivo frente a la fantasmagoría del espectáculo, recuerda lo Real contra lo virtual, afirma el olor o el gusto o el olfato contra la omnipotencia de la imagen, se consolida como una especie de vanguardia desde la transgresión visceral. La emergencia de lo abyecto lo sitúa junto a lo siniestro, pero desde otra forma de radicalidad, aunque, como hemos dicho, el territorio de confusión entre ambos, como lo demuestra la percepción contemporánea de la sexualidad, es bastante amplio. La terribilidad contemporánea, al margen de la sobrevivencia minoritaria de lo sublime, es siniestra y ocasionalmente abyecta.

Ese territorio confuso existe desde la emergencia de lo siniestro en el arte, sobre todo en el tránsito del siglo XIX al siglo XX. Lo hemos visto en Schiele, lo veremos en Kafka también. Pero es dentro del paradigma de la belleza convulsiva surrealista donde lo abyecto comienza a marcar una presencia inquietante, incluso para dicho paradigma, al que cuestiona e intenta superar, en una sobrerealidad que no supone sólo la incorporación de la pulsión inconsciente sino también la de una corporalidad reconfigurada, acéfala y anal, y también informe. En este capítulo queremos ver cómo se produce el desplazamiento de lo siniestro a lo abyecto dentro de la belleza convulsa, hasta revelarla insuficiente y generar nuevos territorios de experimentación estética.

10-2-La paradoja daliniana: de lo abyecto a lo sublime

En el caso de Salvador Dalí, más que de desplazamiento habría que hablar de una coexistencia inicial, e incluso de una exaltación ocasional de lo abyecto, y luego de una subordinación de lo abyecto a lo siniestro, en la medida en que la asunción de categorías psicoanalíticas lo lleva a desarrollar el “método paranoico-crítico”, que será central en su estética hasta el “misticismo atómico” de los años ‘50.

En la época de la Residencia de Estudiantes, la de su amistad con Federico García Lorca, lo “putrefacto” tiene que ver con una especie de “estilo residente”, de dandismo provocador juvenil, y de búsqueda de lenguaje propio. Los jóvenes artistas se enfrentan a esa putrefacción, que describe al conservador en arte, al reaccionario en cualquier sentido, a lo mezquino, pedante y aburrido, a todo aquello en lo que ven una autoridad a la que oponerse. Dalí y Buñuel escribirán en una carta a Juan Ramón Jiménez: *Nuestro distinguido amigo: Nos creemos en el deber de decirle –sí, desinteresadamente- que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por cadavérica, por arbitraria. Especialmente: ¡¡MERDE!! para su “Platero y yo”, para su fácil y malintencionado “Platero y yo”, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado. Y para V. para su funesta actuación también: ¡¡¡MIERDA!!!!*⁸⁴¹. La respuesta a

⁸⁴¹ Dalí, S. y otros, *Putrefactos*. Barcelona, Fundación Caixa Catalunya-Residencia de Estudiantes, 1998, p. 113.

Platero es la metáfora del burro podrido, presentada en *Un perro andaluz*, y que el mismo Dalí había representado en una pintura de 1928 (imágenes 275 y 276).

En un artículo publicado en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, en julio de 1930, se refiere al burro podrido en el contexto de una voluntad de “sistematizar la confusión”, frente al descrédito del mundo de la realidad. Esa voluntad de sistematización tiene que ver con la actividad paranoica: */.../ se sirve de materiales controlables y reconocibles. Basta con que el delirio de interpretación haya llegado a relacionar el sentido de las imágenes de los cuadros heterogéneos que cubren una pared, para que ya nadie pueda negar la existencia real de dicha relación. La paranoia utiliza el mundo exterior para imponer la idea obsesiva, con la turbadora particularidad de convertir en válida la realidad de tal idea para los demás. La realidad del mundo exterior sirve como ilustración y prueba, y se pone al servicio de la realidad de nuestro pensamiento*⁸⁴². En este punto es donde aparece el simulacro, el “objeto doble”, entendido como *la representación de un objeto que, sin la más mínima modificación figurativa o anatómica, sea, al mismo tiempo, la representación de otro objeto absolutamente diferente, representación despojada también de todo tipo de deformación o anomalía que pudiese hacer pensar en cualquier manipulación*⁸⁴³. El burro podrido va asociado a la materia fecal, la sangre, la putrefacción, pero también a los “tesoros escondidos”. El simulacro funciona como un mecanismo de referencias que remiten una a otra. *Como buenos conocedores de los simulacros, hemos aprendido desde hace tiempo a reconocer la imagen del deseo tras los simulacros del terror, e incluso, el despertar de “edades de oro” tras los ignominiosos simulacros escatológicos*⁸⁴⁴. Las nuevas imágenes surrealistas, como la del burro podrido, generan desmoralización y confusión para quien prosigue atrapado en la lógica convencional, pero remiten a las *claras fuentes de la masturbación, del exhibicionismo, del crimen, del amor*⁸⁴⁵. El salto de la Residencia de Estudiantes al París surrealista lleva la provocación de los “putrefectos” a convertirse en una estética de la putrefacción, que indudablemente pertenece a la figura de lo abyecto.

Pero reducir la putrefacción a una mera provocación significa olvidar que el universo daliniano, tal cual él mismo lo anticipa en el artículo que hemos citado, se construye desde esas imágenes obsesivas, muchas de las cuales tienen que ver con lo escatológico. Veamos algunos ejemplos. La obsesión por la muerte y la descomposición corporal: *Mi juego supremo es imaginarme muerto, devorado por los gusanos. Cierro los ojos, Y con increíbles detalles de una precisión absoluta y escatológica, me veo mordido y deglutido lentamente por un hervidero infernal de larvas grandes y verduscas que se alimentan con mi carne. Se instalan en mis órbitas tras haber roído mis ojos y atacan mi cerebro con glotonería*⁸⁴⁶. La visión de los fluidos del útero materno, donde lo había antecedido el hermano muerto con su mismo nombre: *Para ello me basta con cerrar los ojos, apretarlos con mis puños, y vuelvo a encontrar los colores del purgatorio intrauterino, los del fuego luciferino: el rojo, el naranja, el amarillo de reflejos azulados; una viscosidad de esperma y clara de huevo fosforescente en la que floto como un ángel despojado de su gracia*⁸⁴⁷. La fascinación por los olores humanos: *En mi deseo de encontrar el alimento, el calor, la protección de la placenta original, arrastraba también un gusto intenso por los fuertes olores humanos: la sangre, el sudor, la orina. Me gustaba esconderme detrás de las puertas de la cocina para respirar los relentes turbadores del sudor de las criadas, cuyas grupas rotundas se movían a la altura de mis ojos*⁸⁴⁸. El placer de la propia orina: *Me oriné mucho tiempo en la cama, y no solamente por provocación, sino por el placer de sentir mi orina cálida correr por mis piernas y sumergirme en su olor*.

⁸⁴² Dalí, S., “El burro podrido”, *Obra completa*. Volumen IV. Barcelona, Destino, 2005, p. 202.

⁸⁴³ Dalí, S., “El burro podrido”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., p. 203.

⁸⁴⁴ Dalí, S., “El burro podrido”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., p. 205.

⁸⁴⁵ Dalí, S., “El burro podrido”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., p. 207.

⁸⁴⁶ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*. Barcelona, Bruguera, 1975, p. 4.

⁸⁴⁷ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 4.

⁸⁴⁸ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 33.

Los adultos olvidan demasiado aprisa la intensa satisfacción que procura el revolcarse en su cobija y embriagarse de sí mismos.⁸⁴⁹ También el de la orina ajena: Un paseo con tres mujeres jóvenes, muy bellas, muy elegantes, muy finas. Las tres gracias. Hablan bajo e intentan alejarme, pero yo las espío. Una de ellas se detiene, las otras dos la observan. Con sus dos manos se sube ligeramente su larga falda, abucándola por delante. Y, de repente, entre sus dos zapatos blancos, surge un chorro de orina que perfora en el polvo del camino un pequeño cráter, y luego corre alrededor de dos pies que se salpican y quedan señalados por una mancha húmeda que se hace gris sobre el blanco de España. Luego, dos arroyos más corren en silencio. Miro alucinado esos tres chorros que horadan el suelo, manchando zapatos y faldas, y cada salpicadura me señala con un picotazo de vergüenza. Estoy fascinado por ese gorgoteo amarillo y espumeante que restalla en el suelo⁸⁵⁰. La magia del sudor: Dejo a las tres mujeres caminar delante de mí y las sigo, turbado por un sentimiento tan voluptuoso como un secreto robado. He recogido un insecto que brillaba y mi puño está lleno de sudor. Una gota cae en el camino y, como un ácido, agujerea la costra ligera del polvo. Siento el hormigueo de la piel de gallina que asciende por mis brazos⁸⁵¹. La reivindicación de las evacuaciones corporales: Cuando era estudiante y libertino tuve mierdas pestilenciales y salpiconas; hoy, y desde que me convertí en asceta, mis deposiciones son admirables, moduladas y bien moldeadas. /.../ Me hubiera divertido relatar las diferentes clases de pedos: los pedos vocales naturalmente llamados petardos, con el gran pedo petardo. Este fénix de los pedos se puede comparar con el estruendo de un cañonazo y el estallido de grandes vejigas, pues siempre va seguido del olor poco grato que lo compone y que molesta al olfato; es esto lo que le hace culpable: se hace seguir de su más vergonzoso satélite y siempre deja la huella de su mala compañía, mientras que el verdadero pedo, o pedo claro, no huele en absoluto⁸⁵². Y por supuesto, el papel de la materia fecal: Toda la gran pintura sale de las entrañas. Chardin, Gustave Moreau, ilustran la paleta de la mierda. Para sugerir el oro y la cocina, o la naturaleza muerta, sólo se puede utilizar la tierra de Siena, el ocre, la tierra tostada, el amarillo, el marrón, es decir, los colores excrementales. En el origen de los grandes temas plásticos siempre encontramos el hechizo escatológico⁸⁵³. Mi deposición es suave, casi inodora. A mis excrementos les concedo una gran importancia: son el signo más seguro que tenemos no sólo de nuestro estado interno, sino también de la calidad de nuestra inmortalidad. Tema capital. Para vivir felices, estudiemos la mierda. Nuestro desgaste aparece primero por el culo. Quisiera hacer mis heces tan dulces como la miel; ello sería la prueba de mi éxito existencial. Como los anacoretas, masticadores de raíces y saltamontes, quisiera llegar a no tragarme los alimentos y contentarme con masticarlos y luego escupirlos⁸⁵⁴.

La alusión al saltamontes tampoco es gratuita. Asociada a la fascinación por lo excrementicio y putrefacto en todas sus formas, va la presencia constante de insectos en sus obsesiones personales, y por lo tanto en su obra: gusanos, langostas, saltamontes, moscas, abejas, hormigas... La mosca, en este sentido, juega un papel clave en su percepción de la realidad: Una mosca se posa sobre mi glande y lo tantea con una pata arácnida, pero perezosamente. Me gusta pensar en aquella leyenda que cuenta cómo una mujer deslumbrante y enamorada de Endimión, Mosca, despertaba demasiado a menudo a su amante con sus canciones, y éste, enfadado, la metamorfoseó en insecto. ¿Va ella a picarme con su trompa dentada? ¿O, como su antepasada cortesana ateniense, va a procurarme la caricia que excitará mi virilidad matinal? Me digo que si pusiera una gota de café azucarado sobre mi bita, obtendría satisfacción; pero mi gesto molesta a Mosca... /.../ ellas, las moscas, son inmortales, se perpetúan hasta el infinito, se multiplican como la luz, tejiendo una red inmensa de connivencias y de movildades entre todas las formas de lo real con una maravillosa economía de medios,

⁸⁴⁹ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 33.

⁸⁵⁰ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 33.

⁸⁵¹ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 33.

⁸⁵² Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 56.

⁸⁵³ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 77.

⁸⁵⁴ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 119.

geniales. Sabias o delirantes, feroces o indiferentes, actúan con una inteligencia browniana. ¡Imaginémoslas a nuestra medida: quizá no seríamos nada! Excepto yo, Dalí, porque yo soy, sin duda, el único ser humano capaz de ver y, por lo tanto, de pensar como una mosca⁸⁵⁵. Hay una entomología daliniana inseparable de su escatología, como en la realidad orgánica.

Dalí no duda que la repugnancia juega, por lo tanto, un papel clave en el mecanismo del deseo: *Antes de cumplir los seis años vi animales en estado de putrefacción, fue lo que más me trastornó. Luego, hacia los doce, sentí una atracción más y más imperialista por todo lo que era putrefacción. Eran siempre unos sentimientos de repugnancia mezclados con lo grandioso⁸⁵⁶. La repugnancia es el centinela apostado a las puertas de las cosas que más se desean⁸⁵⁷*. Lo abyecto aparece, pues, como provocación y como integración. En el primer caso, es voluntad de ruptura hacia lo consolidado, hacia el arte establecido, hacia los “monstruos sagrados” que el Dalí vanguardista quiere demoler, y también hacia la pudibundez burguesa. En el segundo, es reconocimiento del hecho orgánico, y aceptación del papel que juega en la continuidad de la vida y la muerte –aunque la pretensión daliniana es trascender la muerte, uno de sus grandes fantasmas-, y por supuesto revelación del deseo, integración de ese hecho orgánico y del deseo en una sobrerrealidad por encima de la realidad puramente pulcra de la razón. Lo excrementicio pasa a ser parte de una operación alquímica donde el pintor convierte la materia fecal en oro. La transmutación de planos que realiza mezcla la correspondencia con la proyección: *Y cada vez que veo a una mujer rica cubierta de diamantes, no puedo dejar de transformar mentalmente cada una de aquellas piedras preciosas en otras tantas cagarrutas que adornan su cuello, sus senos, sus manos, escaparate de lo que ella se esfuerza en olvidar de la naturaleza humana. Los americanos se han esforzado mucho para pasteurizar los elementos fundamentales y eliminar de su pensamiento los excrementos y la muerte. Han inventado la UNESCO, es decir, una idea teórica del hombre y de la sociedad, y han pintado un decorado rosa caramelo y pistacho para disimular las realidades. A mí, me parece que están mal sentados sobre sus culos. Descubren sus nalgas y expelen su fortuna como una diarrea inútil. Dalí, por el contrario, cree en las virtudes de la putrefacción, en el olor de la vida y, en pintura, en la mágica paleta excremental. Siento horror por los colores antimierda y por la falsa alegría. Todo arte grande nace de la alquimia y de la superación de la muerte. Yo hago oro trascendiendo mis entrañas por hiperconsciencia⁸⁵⁸*. *Cenicitas* (imagen 277), al igual que una gran parte de su producción de finales de la década de 1920 y comienzos de la de 1930, refleja esa pulsión escatológica, cada vez más unida al delirio paranoico. *El enigma del deseo –Mi madre, mi madre, mi madre*, de 1929 (imagen 278), que provocó el escándalo familiar cuando Dalí afirmó escupir sobre el retrato de su madre muerta, además de las ambivalentes connotaciones edípicas –o contraedípicas-, y de insinuar las formaciones geológicas del Cap de Creus, presenta la dialéctica entre lo blando y lo duro, en este caso puntual entre lo inerte y lo orgánico, central en su representación estética. La forma geológica central deviene o surge de una cabeza de perfil cubierta de insectos, mientras en la parte superior emerge un león. No hay propiamente hablando putrefacción sino descomposición de la forma establecida, lo geológico participando de la licuescencia del sueño.

El juego lúgubre (imagen 279) escandalizó a Breton y fascinó a Bataille. La reacción de Breton la relata Dalí: *Declaró que había quedado realmente perplejo ante aquella imagen y me exigió que afirmara que ese detalle escatológico era un falso pretexto. Yo me reí, y le dije que la mierda trae felicidad y que su aparición en su obra surrealista era el signo de un valor nuevo para todo el movimiento. Además, la*

⁸⁵⁵ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., pp. 118-119.

⁸⁵⁶ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 123.

⁸⁵⁷ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 39.

⁸⁵⁸ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 77.

literatura antigua es rica en alusiones a los excrementos, desde la gallina de los buevos de oro al divino cólico de Danae. Pero desde aquel día comprendí que me encontraba frente a revolucionarios hechos de papel higiénico, acogotados por los prejuicios pequeño-burgueses y a los cuales los arquetipos de la moral clásica habían sellado con unas marcas indelebles. La mierda les daba miedo. La mierda y el ano.⁸⁵⁹ Por su parte, Bataille realiza su propia interpretación de la pintura (imagen 280): *El título “El juego lúgubre” adoptado por Dalí puede ser considerado como una indicación del valor explícito de este cuadro, donde la génesis de la emasculación y las reacciones contradictorias que ella provoca son transmitidas con gran lujo de detalles y con una fuerza expresiva extraordinaria. Sin pretender agotar los elementos psicológicos de la obra, puedo indicar aquí su desarrollo general: El acto mismo de la emasculación está expresado por la figura A, cuyo cuerpo, a partir del centro, está completamente desgarrado. La provocación que desencadenó ese castigo sangriento está expresado en B por sueños de virilidad de una temeridad pueril y burlesca (Los elementos masculinos no sólo están representados por la cabeza de pájaro, sino también por la sombrilla de colores; los elementos femeninos por los sombreros de hombre). Pero la causa profunda y antigua de ese castigo no es otra que las innobles manchas del personaje en calzoncillos (C), aunque esa suciedad no comporta una provocación, pues el personaje encuentra una real virilidad en la ignominia y el horror. Sin embargo, la estatua de la izquierda (D), encarna la satisfacción insólita producida por la repentina emasculación y descubre la necesidad poco viril de una ampliación poética del juego. La mano que disimula la virilidad de la cabeza constituye la supresión de una regla en la pintura de Dalí, donde los personajes que perdieron su cabeza sólo la encuentran a condición de gesticular horrorizados. Ello conduce a preguntarnos seriamente si tienen razón aquellos que ven abrirse aquí por primera vez las ventanas mentales en toda su amplitud, y que sitúan una complacencia poética emasculada allí donde sólo aparece la necesidad chillona de recurrir a la ignominia⁸⁶⁰. Tanto la reacción pudibunda de Breton frente a la materia fecal y la supuesta coprofilia de Dalí como la interpretación de Bataille ponen de relieve esa coexistencia de lo abyecto y lo siniestro. Donde el primero ve algo abyecto, asqueroso, inasimilable, el segundo ve la constitución de una nueva virilidad, tras la emasculación, en “la ignominia y el horror”. Bataille da un paso más allá del mero hecho fisiológico y se aventura en el territorio de lo acéfalo, anuncia su poética de lo informe.*

En *El gran masturbador* (imagen 281), Dalí sintetiza todos los elementos de su estética que venimos mencionando: la putrefacción, el universo entomológico, la dialéctica entre lo blando y lo duro, a la vez que alude también a la idea de una “belleza comestible” -asociada en este caso con la oralidad-, y refleja su propio estado de ansiedad sexual. La belleza comestible parte del delirio culinario. Al año siguiente de pintar *El gran masturbador*, plantea, en un artículo, la idea de “belleza comestible” a partir del estilo modernista. Ese imperialismo caníbal está estrechamente ligado al mecanismo de funcionamiento de los deseos: *Es, pues, para mí (y nunca insistiré lo suficiente sobre este punto de vista) la arquitectura completamente ideal del “Modern Style” la que encarnaría la más tangible y delicada aspiración de hiper-materialismo. Se puede encontrar un ejemplo de esta aparente paradoja en una comparación corriente, usada, es cierto, en sentido negativo, pero aun así muy lúcida, que consiste en asimilar una casa modernista a un pastel, una tarta exhibicionista y ornamental de “confitero”. Repito que se trata de una comparación lúcida e inteligente, no sólo porque denuncia el violento prosaísmo materialista de las necesidades inmediatas, urgente, en el que se basan los deseos ideales, sino también porque, a causa de eso mismo y en realidad, se hace de esta forma alusión sin enfemismos al carácter nutritivo, comestible, de este tipo de casas, que no son otra cosa que las primeras casas comestibles, que los primeros y únicos edificios erotizables, cuya existencia verifica esa “función” urgente y tan necesaria para la imaginación amorosa: poder, de la manera*

⁸⁵⁹ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., pp. 55-56.

⁸⁶⁰ Bataille, G., “Le jeu lúgubre”. *Documents*. París, n° 7, diciembre 1929, nota p. 372 [Traducción de Pedro Guillemet. En: Descharnes, R. y Néret, G., *Dalí. La obra pictórica*. Colonia, Taschen, 1993, p. 143]

más real posible, devorar el objeto del deseo⁸⁶¹. El modernismo se halla en paralelo con lo psicopatológico: *Invencción de la “escultura histórica”*. –Éxtasis erótico continuo. –Contracciones y actitudes sin precedentes en la historia de la estatuaria (se trata de las mujeres descubiertas y conocidas a partir de Charcot y la escuela de la Salpêtrière). –Confusión y exacerbación ornamental en relación con las comunicaciones patológicas; demencia precoz. –Relaciones estrechas con el sueño; ensueños, fantasías diurnas. –Presencia de los elementos oníricos característicos: condensación, desplazamiento, etc. –Eclósión del complejo sádico anal. –Coprofagia ornamental flagrante. –Onanismo muy lento, agotador, acompañado de un enorme sentimiento de culpabilidad⁸⁶². Todo este estilo supone el regreso a la belleza, pero bajo un nuevo paradigma: *El deseo erótico es la ruina de las estéticas intelectuales. Allí donde la Venus de la lógica se extingue, la Venus del “mal gusto”, la “Venus de las pieles” se anuncia bajo el signo de la única belleza, la de las reales agitaciones vitales y materialistas. –La belleza no es nada más que la suma de consciencia de nuestras perversiones*. Breton ha dicho: “La belleza será convulsiva o no será”. La nueva edad surrealista del “canibalismo de los objetos” justifica igualmente esta conclusión: “La belleza será comestible o no será”⁸⁶³.

Lo comestible, pues, como el universo pulsional que emerge en la obra de arte, que sitúa al arte en la esfera de las “perversiones” y lo aleja de la lógica intelectual. En este punto, Dalí concreta el reclamo de belleza convulsiva bretoniana pero lo traslada a un territorio donde el control racional, que también reclamaba Breton, entra en cuestionamiento. Sí que habrá un tipo de control racional en la ejecución de la obra, pero la materia-base es ese territorio pulsional, que aquí se revela materialista, y que, como ya veremos, se situará luego en la esfera del delirio, en un juego donde la belleza comestible se confunde con la belleza convulsiva. Tenemos, por lo tanto, una maniobra de distancia-cercanía con el surrealismo oficial. En cualquier caso, Dalí asume los postulados de Breton para digerirlos en su propio sistema. Hay una “comestibilidad” de lo convulso donde lo abyecto gana su espacio en tanto “defecación” del mismo. La materia fecal de *El juego lúgubre*, tal como la interpreta Bataille.

Otro de los elementos presentes en *El gran masturbador*, y que ya mencionamos con *El enigma del deseo –Mi madre, mi madre, mi madre*, es esa dialéctica entre lo duro y lo blando, donde la estabilidad de las formas entra en licuescencia –no en evanescencia, porque la materia se transforma, no se evapora-. *La persistencia de la memoria* (imagen 282) ha sido vista por la crítica como el ejemplo más acabado de esta dialéctica. En el cuadro hay señales de la estética de la putrefacción de los años anteriores, representada por las hormigas sobre el estuche de unos de los relojes, pero lo abyecto cede territorio frente a lo siniestro, frente a la realidad atrapada por la extrañeza, representada por los relojes blandos. La realidad del Cap de Creus, la dureza de su geología, sufre una transformación, materializan el principio de la “metamorfosis paranoica”, con el cual Dalí se coloca dentro de la lógica de lo siniestro. El mecanismo del delirio paranocio desestabiliza las formas, revela la maleabilidad de toda la realidad fenoménica, el poder que tiene la psiquis de recrearla, e incluso crearla. La imagen del queso camembert derritiéndose que le inspira el cuadro lo confirma. Lo “blando” y lo “superblando” amplían la realidad al hacerla licuescente. La rama que sostiene uno de los relojes prefigura otra de sus imágenes reiterativas, obsesivas, la de la

⁸⁶¹ Dalí, S., “De la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura Modern Style”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., p. 309.

⁸⁶² Dalí, S., “De la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura Modern Style”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., p. 310.

⁸⁶³ Dalí, S., “De la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura Modern Style”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., p. 312.

muleta, y que el mismo Dalí había definido como *soporte de madera derivado de la filosofía cartesiana. Es empleado en general para servir de sostén a la ternura de las formas blandas*⁸⁶⁴. De manera más explícita aún: /.../ *Muy pronto se me apareció como la más elevada expresión de la autoridad y la solemnidad... La borquilla de la muleta, donde descansa la axila, estaba recubierta de una especie de fieltro muy fino, gastado y con manchas terrosas, en cuya suave curva pude apoyar alternadamente mi tierna mejilla y la frente pensativa. Descendí al jardín blandiendo la muleta en una mano. El objeto me proporcionaba una seguridad en mí mismo y una arrogancia hasta entonces desconocidas. Desde entonces la muleta representa para mí el símbolo de la muerte y un símbolo de la resurrección*⁸⁶⁵. Todo esto, además de las implicaciones fálicas. Si retomamos el análisis de Bataille en relación a *El juego lúgubre*, la muleta, que puede entenderse como fetiche que sustituye al pene materno –en la interpretación freudiana–, aquí funciona como sustituto del propio pene, ya esa por emasculación o por impotencia. Lo duro y lo blando siguen reflejando la erotización de toda la realidad. En sus *Confesiones inconfesables*, Dalí lo dice explícitamente: *Invito a replantearlo todo a partir de unas evidencias sensoriales, carnales, eróticas, existenciales*⁸⁶⁶.

La obsesión por el *Angelus* de Millet le permite definir el método paranoico-crítico, que pertenece a la figura de lo siniestro. Esa belleza que “no es nada más que la suma de la consciencia de nuestras perversiones”, se halla sometida al delirio paranoico y al tratamiento de dicho delirio, a su transmutación en experiencia estética. En *Las conquistas de lo irracional*, otro de sus artículos, Dalí considera que su obra es la materialización con la mayor precisión de la “irracionalidad concreta”. Los procedimientos iniciales del surrealismo como el automatismo psíquico o el onirismo experimental no eran evolutivos, no permitían llegar a la concreción de lo irracional, a su representación. La actividad paranoico-crítica es el *método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes*⁸⁶⁷. La paranoia, entendida como un *delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática*⁸⁶⁸, por ese mismo carácter sistemático, permite la aplicación de un sistema a la hora de confrontarla o expresarla: *Se trata de la organización sistemática-interpretativa del sensorial material experimental surrealista, disperso y narcisista*⁸⁶⁹. *Atavismo del crepúsculo* (imagen 283) es una de las pinturas donde Dalí aplica los principios del método, partiendo de una variación del motivo del cuadro de Millet. La actividad paranoico-crítica refleja la dialéctica entre lo blando y lo duro, donde el delirio paranoico corresponde a lo blando, y la crítica a lo duro. La operación estética parte del fenómeno delirante inicial: *El “Ángelus” de Millet se convierte de súbito para mí en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás ha existido*⁸⁷⁰. Arrancando desde el erotismo rural, esa erotización de los instrumentos de trabajo como la carretilla, Dalí despliega el análisis de todos los elementos que refuerzan, o producen, ese delirio paranoico. El crepúsculo coloca toda la realidad, la flora y la fauna, en un sentimiento de extinción. La geología alude a la era terciaria, a lo “fósil”, a los animales ancestrales, a los impulsos primigenios. El atavismo surge como *la repetición estereotipada y convertida en símbolo de la agresión sexual ancestral, costumbre que debía de revestir una fuerza y una importancia extremas en los primeros seres humanos*⁸⁷¹. Esa agresión sexual primitiva se refleja en la actitud expectante de la mujer, cuya inmovilidad prefigura las violencias

⁸⁶⁴ Dalí, S., “Muleta”. En: Breton, André y Eluard, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, op. cit., p. 64.

⁸⁶⁵ Dalí, S., *Vida secreta de Salvador Dalí*. Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 163.

⁸⁶⁶ Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, op. cit., p. 70.

⁸⁶⁷ Dalí, S., “La conquista de lo irracional”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., p. 411.

⁸⁶⁸ Dalí, S., “La conquista de lo irracional”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., pp. 410-411.

⁸⁶⁹ Dalí, S., “La conquista de lo irracional”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., p. 412.

⁸⁷⁰ Dalí, S., *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet*. Barcelona, Tusquets, 2004, p. 27.

⁸⁷¹ Dalí, S., *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet*, op. cit., p. 81.

inminentes. Esa mujer se halla dentro del modelo de la mantis religiosa, pronta a devorar al macho. La representación cadavérica del mismo lo revela, mientras la leche tibia alude a la leche materna, a la tibieza de la madre devoradora del pene. La carretilla detrás del hombre insinúa el coito aniquilador, a la vez que un complejo de impotencia o debilidad sexual. Como se ve, la aplicación consciente de la actividad paranoico-crítica sobre los fenómenos hace posible un *cambio esencial del mundo objetivo, cambio que se presenta como súbito y que absorbe, por su poder asociativo instantáneo, toda nuestra atención y afectividad, las cuales quedan irresistiblemente fijadas en un “determinado” número de hechos y objetivos, en detrimento y exclusión de todo el resto*⁸⁷². En *Gala y el “Ángelus” de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cónicas* (imagen 284), Dalí representa otra variación del motivo, donde Gala al fondo sonriendo se corresponde con la figura monstruosa que está a punto de irrumpir tras el personaje de cabeza rapada. Una instantánea del canibalismo inminente.

A partir de las obras de principios de la década de 1930, lo abyecto, entendido como putrefacto, aparece de manera intermitente y fugaz en la obra de Dalí. La fascinación putrefacta ha dado paso a la exhibición perversa, y en todo caso, es bajo la máscara de lo perverso donde podemos advertir todavía la presencia de lo abyecto. Aquí lo abyecto se entiende como una representación de aquello que la moral convencional no permite, de lo que desafía la sexualidad genital establecida. En este sentido, *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad*, de 1954 (imagen 285), conecta con la reivindicación de lo anal llevada a cabo por Bataille, y que desestabiliza las categorías hegemónicas de lo sexual. El cuerno del rinoceronte, durante los años '50, pasa a convertirse en el nuevo elemento de su imaginario erótico-estético. El placer anal de la joven virgen supone una visión “sublimizada” de lo escatológico de *El juego lúgubre*, pero no deja de ser perversa. Paralelamente a la persistencia de lo perverso –y, por lo tanto, de lo siniestro y lo abyecto–, a partir de finales de la década de 1940, a raíz del shock ocasionado por Hiroshima, Dalí lleva a cabo un giro hacia lo místico, hacia lo sublime⁸⁷³. Ese giro supone dos movimientos convergentes. Por un lado, la llamada “pintura atómica”, donde incorpora la iconografía del átomo. Por otro, la reinterpretación de la iconografía católica⁸⁷⁴. En su *Manifiesto místico*, de 1951, describe al éxtasis místico como “*super-alegre*”, *explosivo, desintegrado, supersónico, ondulatorio y corpuscular, ultragelatinoso, porque es la misma eclosión estética del máximo de felicidad paradisíaca que el ser humano pueda tener en la Tierra*⁸⁷⁵. La teoría de la relatividad y la física cuántica reemplazan al psicoanálisis como proveedor de categorías. La “monarquía anárquica” como nueva visión de la realidad: *Monarquía absoluta, cúpula estética perfecta del alma, homogeneidad, unidad, continuidad biológica hereditaria suprema. Todo esto arriba, elevado cerca de la cúpula celeste. Abajo, anarquía hormigueante y super-gelatinosa, heterogeneidad viscosa, diversidad ornamental de las ignominiosas estructuras blandas comprimidas entregando el último jugo de sus últimas formas de reacción. “Monarquía anárquica”, he aquí “la armonía (casi divina) de los contrarios” proclamada por Heráclito, que sólo el molde incorruptible del éxtasis amasará un día con nuevas piedras del Escorial*⁸⁷⁶. Como puede verse, el salto místico daliniano supone pasar del esquema de la proyección al de las correspondencias, lo que él mismo afirma en su *Manifiesto antimateria*:

⁸⁷² Dalí, S., *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet*, op. cit., p. 156.

⁸⁷³ Podríamos haber incluido este giro místico en el capítulo sobre la sublimidad tecnológica, como una de las maneras en que ésta puede manifestarse, pero hemos considerado más apropiado incluirlo en el análisis de la obra de Dalí llevado a cabo en este capítulo, aunque desborda –en parte– su tema.

⁸⁷⁴ Esta segunda fase influida, al parecer, por la conversión al catolicismo después de una grave enfermedad de Gala.

⁸⁷⁵ Dalí, S., “Manifiesto místico”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., p. 638.

⁸⁷⁶ Dalí, S., “Manifiesto místico”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., p. 641.

/.../ el mundo exterior –el de la física- ha trascendido el de la psicología⁸⁷⁷. Heisenberg toma el lugar de Freud. Obras como *La Madonna de Port Lligat* (imagen 286) o *Galatea de las esferas* (imagen 288) reflejan esos dos movimientos convergentes que confluyen en la “mística nuclear”.

Cabeza rafaelsca estallando (imagen 287), donde el bombardeo de esperma se corresponde con los átomos de *Galatea de las esferas*, refleja la persistencia –tenue, sin duda- de lo abyecto y, a la vez, el juego de sublimación. En sus últimas obras, el salto a lo sublime se corresponde con un rechazo radical del arte moderno, no sólo con el reclamo de regreso al paradigma de arte renacentista sino con la reivindicación del arte *pompier* de finales del siglo XIX, el mismo arte academicista contra el cual se habían rebelado las vanguardias modernas⁸⁷⁸. En *La pesca del atún* (imagen 289) o *El torero alucinógeno* (imagen 290), Dalí lleva al lienzo una síntesis de sus investigaciones pictóricas, adentrándose en corrientes contemporáneas de la pintura, como el pop-art, el op-art, o el arte psicodélico.

En lo que atañe al tema de esta tesis, la obra de Dalí funciona de una manera opuesta al despliegue de las figuras de lo terrible, yendo desde lo abyecto a lo sublime, revelando, a la vez, la coexistencia de dichas figuras en una misma pintura o en el corpus de toda su obra. En la experiencia estética daliniana, lo abyecto va unido inicialmente a la voluntad de escandalizar, a la transgresión, pronto puesto al servicio de los fantasmas interiores. Este primer desplazamiento desemboca en un siniestro que no duda en acudir a lo putrefacto, en un primer nudo de imbricación de las dos figuras. Con el segundo desplazamiento, desde ese nudo a lo sublime, desembocamos en un nuevo nudo, donde la mística supera el inconsciente a favor de una percepción “atómica” de la realidad. Lo siniestro o lo abyecto pueden ser evocados pero ya no juegan un papel central en su estética, permanecen como elemento marginal -o decorativo-, como las moscas en *El torero alucinógeno*. El último Dalí se ofrece, incluso con sus aproximaciones al arte contemporáneo, como un “nuevo clásico”, encarna el “retorno al orden”, ronda y alcanza, de manera especial en lo ideológico, el carácter de reaccionario. Cualquier atisbo de desestabilización, cualquier posibilidad de emergencia de lo terrible, ha desaparecido. Representa una razón fronteriza que rechaza su propia sombra, que, por lo tanto, descarta cualquier frontera a colonizar.

10-3-Artaud: herida y reconfiguración del cuerpo

Frente al despliegue de la obra de Dalí y su deriva en un orden místico suprahumano, en la autocomplacencia de su personalidad y su arte, Antonin Artaud crea desde el desgarró, se instala en la herida, en esa grieta que amenaza con liquidar al hombre, en esa conmoción sísmica de sus sentidos y su razón. Donde Dalí parece reaccionario, Artaud se consagra como inmensamente contemporáneo, desborda los márgenes establecidos, no por pura transgresión, sino como respuesta a una búsqueda vital que se vuelve manifiesto de un arte nuevo. Ese desplazamiento desde la herida, desde el fantasma interior, al puro límite hasta desbordarlo, desde lo siniestro a lo abyecto, lo convierte en punto de referencia de la terribilidad contemporánea, que oscila entre la herida y lo marginal. Artaud impacta porque la obra de arte más siniestra y abyecta que pudiera crear es su propia vida. El niño de cuatro años que sufre meningitis, el joven que padece paranoia, el adulto diagnosticado de

⁸⁷⁷ Dalí, S., “Manifiesto antimateria”, *Obra completa*. Volumen IV, op. cit., p. 691.

⁸⁷⁸ Dicho rechazo del arte moderno queda de manifiesto en su ensayo *Los cornudos del viejo arte moderno*. Barcelona, Tusquets, 2004.

esquizofrenia, intenta escapar de la tortura de la mente y del cuerpo a través del arte, en un juego de permanente fuga y búsqueda, un juego trágico que produce una de las obras más convulsivas de la literatura.

Desde el primer momento, su obra proclama el rechazo de todo lo establecido. El furor juvenil de Artaud nos remonta al joven Rimbaud, igualmente provinciano, igualmente trastornado, igualmente genial. La correspondencia con Jacques Rivière permite acceder al trasfondo de esa repulsa. Nos presenta la “herida”, aquello de lo que Artaud no puede escapar y que explica todo su despliegue vital. Así el 5 de junio de 1923: *Yo sufro de una espantosa enfermedad de la mente. Mi pensamiento me abandona en todos los peldaños. Desde el hecho simple del pensamiento hasta el hecho exterior de su materialización en palabras. Palabras, formas de frases, direcciones interiores del pensamiento, reacciones simples de la mente, yo estoy en constante búsqueda de mi ser intelectual. Así pues, cuando puedo agarrar una forma, por imperfecta que sea, la fijo, temeroso de perder todo el pensamiento. Estoy por debajo de mí mismo, lo sé y sufro de ello, pero consiento por miedo a perder del todo*⁸⁷⁹. Vuelve sobre esto en su carta del 29 de enero de 1924: */.../ hay un algo que destruye mi pensamiento; un algo que no me impide ser lo que podría ser pero que me deja, como quien dice, en suspenso. Un algo furtivo que me despoja de las palabras que yo he encontrado, que disminuye mi tensión mental, que va destruyendo la masa de mi pensamiento en su sustancia, que me quita hasta el recuerdo de los giros con los que solemos expresarnos y que traducen con exactitud las modulaciones más inseparables, más localizadas, más existentes del pensamiento*⁸⁸⁰.

La experiencia de la inquietante extrañeza de Artaud se libra en su propia mente, es la mente que se hace extraña a sí misma. Pocas veces hemos accedido a la revelación del trastorno mental de esta manera. No se trata de ganar una mirada nueva, sino de perder la razón, de devenir pura frontera. El 25 de mayo, el tono es aún más dramático: *Y puedo decir, de veras, que no estoy en el mundo, y no es una simple actitud mental. /.../ prefiero mostrarme tal cual soy, en mi inexistencia y en mi desarraigo. /.../ El lector tiene que creer en una verdadera enfermedad y no en un fenómeno de época, en una enfermedad que atañe a la esencia del ser y sus posibilidades centrales de expresión, y que se aplica a toda una vida. Una enfermedad que afecta al alma en su más profunda realidad y que le infecta sus manifestaciones. El veneno del ser. Una verdadera parálisis. Una enfermedad que nos quita la palabra, el recuerdo, que nos desarraiga el pensamiento*⁸⁸¹. Si venimos planteando lo siniestro fundamentalmente como la conciencia amenazada por el inconsciente, en Artaud, es la conciencia amenazada por su propia ausencia, es la conciencia que se descubre deviniendo inconsciente.

La voluntad de destrucción arranca desde lo visceral, tal cual escribe en el *Manifiesto en lenguaje claro*: *Destruyo porque en mí todo lo que proviene de la razón no resiste. No creo sino en la evidencia de lo que agita mis médulas, y no de lo que se dirige a mi razón. /.../ Hay para mí una evidencia en el campo de la carne pura, que no tiene nada que ver con la evidencia de la razón. El conflicto eterno de la razón y el corazón se desempeña en mi propia carne, pero en mi carne irrigada de nervios. En el campo del imponderable afectivo, la imagen acarreada por mis nervios toma la forma de la intelectualidad más alta, a la que me niego a arrancarle su carácter de intelectualidad*⁸⁸². Lo dicho, el inconsciente convertido en el centro del hombre, ante la libertad de cualquier tipo de control racional. Ante la ausencia de la razón, la carne se convierte en el nuevo territorio del yo. En *El*

⁸⁷⁹ Artaud, A., “Correspondencia con Jacques Rivière”, *Carta a la vidente*. Barcelona, Tusquets, 1971, pp. 15-16.

⁸⁸⁰ Artaud, A., “Correspondencia con Jacques Rivière”, *Carta a la vidente*, op. cit., p. 19.

⁸⁸¹ Artaud, A., “Correspondencia con Jacques Rivière”, *Carta a la vidente*, op. cit., pp. 28-29.

⁸⁸² Artaud, A., “Manifiesto en lenguaje claro”, *Carta a la vidente*, op. cit., p. 40.

ombbligo de los limbos vuelve sobre esta nueva forma de lucidez: /.../ *hay una lucidez que ninguna enfermedad podría quitarme, es la que me dicta el sentimiento de mi vida física*⁸⁸³. Un sentimiento que alcanza el estremecimiento en *El pesa-nervios: Soy un completo abismo*⁸⁸⁴. /.../ *Bajo esta costra de hueso y piel, que es mi cabeza, hay una constancia de angustias, no como un punto moral, como los razonamientos de una naturaleza imbécilmente puntillosa, o habitada por un germen de inquietudes dirigidas a su altura, sino como una (decantación)*

en el interior

como la desposesión de mi sustancia vital,

como la pérdida física y esencial

(quiero decir pérdida de la esencia)

*de un sentido*⁸⁸⁵.

Pero que también impulsa la voluntad de rehacerse: *Estoy en el instante en que no me aferro más a la vida, pero llevo conmigo todos los apetitos y las insistentes titilaciones del ser. No tengo más que una ocupación: volverme a hacer*⁸⁸⁶. Aunque ese rehacerse no pueda apartarse del abismo: *Para mí es el perpetuo dolor y la sombra, la noche del alma, y no tengo una voz para gritar. Dilapidad vuestras riquezas lejos de este cuerpo insensible a todo lo espiritual o sensual. He elegido el dominio del dolor y de la sombra como otros el de la irradiación y el amontonamiento de la materia. No trabajo en la extensión de cualquier dominio. Trabajo en la duración única*⁸⁸⁷.

Tenemos, pues, en marcha el programa de Artaud, dispuesto a reconfigurar el lenguaje, la mente, el cuerpo, la vida, a sí mismo, un programa que se establece desde la corporalidad, y por lo tanto, si se piensa desde la lógica convencional, una nueva corporalidad, porque significa el quiebre del dualismo cartesiano mente-cuerpo, con una mente directora. Ahora, en Artaud, ante la dislocación de la mente, la existencia se afirma desde el cuerpo. No es que el dualismo haya invertido los polos, sino que desaparece. La terribilidad de la experiencia de la disolución de su mente, de ese trauma central, anuncia el realismo traumático de las décadas siguientes, que puede ubicarse en la esfera de lo siniestro, pero el reclamo de esa nueva corporalidad, al ubicarlo fuera de la establecida, significa un desplazamiento hacia lo abyecto. Artaud deviene un marginal, un paria social, un hombre fuera de la lógica racional. Esa nueva corporalidad se queda sin punto de referencia en la modernidad, y por lo tanto, emprenderá una búsqueda del nuevo paradigma al que asirse, lo que explica su exploración de visiones del hombre no modernas -como la del dios solar de Heliogábalo o la del ocultismo o la del mundo celta-, o no occidentales -como la indígena americana, la de los tarahumara-

Pero el territorio privilegiado de esa búsqueda en lo estético es el teatro, y aquí es donde formula la idea del “teatro de la crueldad”, con la que pretende responder a esa posibilidad orgánica nunca colmada, y por lo tanto es *afirmación de una terrible y además ineluctable necesidad*⁸⁸⁸. El nuevo cuerpo es “obsceno”, no corresponde con el que prescriben las instituciones:

¿Quién soy?

¿De dónde vengo?

⁸⁸³ Artaud, A., “El ombbligo de los limbos”, *El pesa-nervios*. Madrid, Visor, 1976, p. 33.

⁸⁸⁴ Artaud, A., “El pesa-nervios”, *El pesa-nervios*, op. cit., p. 50.

⁸⁸⁵ Artaud, A., “El pesa-nervios”, *El pesa-nervios*, op. cit., p. 56.

⁸⁸⁶ Artaud, A., “El pesa-nervios”, *El pesa-nervios*, op. cit., p. 64.

⁸⁸⁷ Artaud, A., “El pesa-nervios”, *El pesa-nervios*, op. cit., p. 86.

⁸⁸⁸ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*. Madrid, Fundamentos, 1977, 106.

*Soy Antonin Artaud
 y si lo digo como sé decirlo
 inmediatamente
 veréis mi cuerpo actual
 saltar en pedazos
 y reunirse
 bajo diez mil aspectos
 notorios
 un nuevo cuerpo con el que no podréis
 olvidarme
 nunca jamás⁸⁸⁹.*

El teatro de la crueldad surge como *un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores⁸⁹⁰, porque no somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo⁸⁹¹*. La crueldad, según la entiende Artaud, es *la acción extrema llevada a sus últimos límites⁸⁹²*. Es decir, *en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida⁸⁹³*. En esa reivindicación del paroxismo, no duda en comparar el teatro con la peste, en exigir que se le parezca en su funcionamiento. El actor debe devenir un apestado, presa de sus convulsiones y de su situación límite. La frontera, pues, llevada a la escena, reducida a la línea del límite que se confunde con la tensa cuerda arriesgada del funambulista. La desorganización física que provoca la peste corresponde a la emergencia de la nueva corporalidad en escena, una novedad que tiene que ver con la liquidación del cuerpo cartesiano más que con la definición de un nuevo cuerpo. El cuerpo que reclama Artaud muta en la convulsión, habita en esa liquidación de sus límites convencionales. Esa permanencia en lo “virtual”, en la potencialidad explosiva, es lo que evita devenir forma consolidada, es lo que nos lleva al territorio del mal, de la negación, al *triumfo de las fuerzas ocultas, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún⁸⁹⁴*. /.../ *el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos⁸⁹⁵*.

El teatro se coloca en una relación directa con la realidad y el peligro, muy lejos del “conformismo” del teatro burgués y de su deriva psicologista. En este sentido, Artaud vuelve a lo dionisiaco, a la tragedia antigua, a la vez que se nutre de otras fuentes, como el teatro balinés, que también se dirige a lo arquetípico y primitivo, y que constituye un ritual más que una representación. La palabra teatral se vuelve “metafísica”, reconcilia al hombre con las fuerzas del universo, se hace mágica, ejercicio de hechicería, ceremonia chamánica. El primitivismo de Artaud es la vuelta a lo primigenio, a lo esencial, al misterio, a la epifanía de la realidad en su plenitud, y no enmascarada por la máscara racional. Por lo tanto, ese

⁸⁸⁹ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 113.

⁸⁹⁰ Artaud, A., *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1983, p. 92.

⁸⁹¹ Artaud, A., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 89.

⁸⁹² Artaud, A., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 96.

⁸⁹³ Artaud, A., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 116.

⁸⁹⁴ Artaud, A., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 32.

⁸⁹⁵ Artaud, A., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 34.

inconsciente que es llevada a la escena y revelado en ella, implica a la totalidad del hombre, a su ser en convulsión y reflexión al mismo tiempo. El teatro de la crueldad en la estela de la “obra de arte total” para un “hombre total”: /.../ *sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu*⁸⁹⁶. La puesta en escena que debe producir un estado alucinatorio y una alteración orgánica, todo el hombre convulsionado. La reivindicación de lo convulsivo, de la perturbación orgánica, de lo alucinatorio, no llega a alcanzar una concreción definitiva en escena, al menos en lo que se refiere a la utilización de recursos o técnicas “perturbadoras”, más allá del texto. Así, en *Los Cenci*, donde retoma un relato de Stendhal ambientado en la Italia renacentista, la crueldad descansa sobre el furor del texto -el tema de la sucesión de incestos y asesinatos familiares-, más que sobre las vibraciones sonoras, los maniqués, o el decorado diseñado por Balthus. Desde la perspectiva actual, los recursos de esa puesta en escena no alcanzan la radicalidad pretendida en el texto. En este sentido, el teatro de la crueldad nace póstumo. Si, en tanto práctica concreta, el teatro de la crueldad del propio Artaud fracasa, su teoría y su “escritura de la crueldad” continúan llevando a cabo su programa. Incluso desde la traducción, como lo demuestra su versión de *El monje* de Lewis⁸⁹⁷, donde Artaud exagera la violencia y la atrocidad del texto.

Heliogábalo o el anarquista coronado es una biografía-ensayo sobre la Antigüedad tardía y su choque de cosmovisiones, sobre el culto sirio al dios solar, sobre lo corporal, y nuevamente sobre la poética de la crueldad, a través de la figura del emperador travestido. El texto se halla atravesado por imágenes abyectas, de órganos y fluidos corporales. Esperma: *El esperma corre a mares quizá, pero es un río inteligente ese río de esperma que corre y sabe que no se pierde. Ya que la blandura, aquí, no es más que la espuma de la fuerza: una cresta que tiembla en el viento*⁸⁹⁸. Menstruación: *Esas menstruaciones rojo amarillas que son el color y la bandera de los reacios, vuelven a delinear el recuerdo de la más terrible de las guerras. Rojo amarillo, estandarte de la mujer, contra blanco esperma, estandarte del sexo masculino*⁸⁹⁹. Sangre: *Por esas cloacas en forma de espiral ardiente, cuyo círculo disminuye a medida que avanzan en las profundidades del suelo, esa sangre de seres sacrificados con los ritos requeridos va a llegar a los rincones sagrados de la tierra, a los primitivos filones geológicos, a los estrechamientos coagulados del caos*⁹⁰⁰. Órganos: *Estamos sumidos en la creación hasta el cuello; lo estamos con todos nuestros órganos: los sólidos y los sutiles. Y es duro llegar a Dios por el camino escalonado de los órganos, cuando esos órganos nos fijan al mundo en que nos encontramos y tratan de convencernos de que no hay otra realidad*⁹⁰¹. Excrementos: *El Tíber está demasiado lejos. Los soldados demasiado cerca. Heliogábalo, loco de miedo, se arroja de un salto a las letrinas, se zambulle en los excrementos, es el fin*⁹⁰². Entre el esperma y el excremento, la sexualidad, una sexualidad orgiástica sacralizada ocasionalmente, marca el ritmo del libro: *Esta es la señal de un intenso desbordamiento de sexos, al que todo lo que es especialmente religioso en el reino, y hasta lo que no lo es, no vacila en mezclarse. Pero aquello que para los coribantes es un llamado a la mutilación, para la mayoría del pueblo es un estímulo para la fornicación. Mientras las nuevas vírgenes sacrifican sobre el altar de la Luna su virginidad recién adquirida, sus santas madres, que por un día salen del gineceo familiar, se entregan a los barrenderos del templo, a los guardianes de las esclusas sagradas, que también emergen de sus tinieblas por un día, y vienen a ofrecer su sexo macho a los rayos del sol exterior*⁹⁰³.

⁸⁹⁶ Artaud, A., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 112.

⁸⁹⁷ Lewis, M., *Le Moine, raconté par Antonin Artaud*. París, Gallimard, 1966.

⁸⁹⁸ Artaud, A., *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Buenos Aires, Argonauta, 1972, p. 35.

⁸⁹⁹ Artaud, A., *Heliogábalo o el anarquista coronado*, op. cit., pp. 24-25.

⁹⁰⁰ Artaud, A., *Heliogábalo o el anarquista coronado*, op. cit., p. 42.

⁹⁰¹ Artaud, A., *Heliogábalo o el anarquista coronado*, op. cit., p. 52.

⁹⁰² Artaud, A., *Heliogábalo o el anarquista coronado*, op. cit., p. 110.

⁹⁰³ Artaud, A., *Heliogábalo o el anarquista coronado*, op. cit., p. 32.

El mismo emperador, travestido y celebrante del culto al sol, encarna la anarquía, la unidad de todas las cosas en su multiplicidad, y por encima de todo, la unidad del principio masculino y del principio femenino, la contradicción en el principio: *El caso es que Heliogábalo, el rey pederasta y que pretende ser mujer, es un sacerdote de lo Masculino. Realiza en sí mismo la identidad de los contrarios, pero no sin esfuerzo, y su pederastia religiosa no tiene otro origen que una lucha obstinada y abstracta entre lo Masculino y lo Femenino*⁹⁰⁴. Su llegada al poder subvierte el orden romano: */.../ Heliogábalo puede torcer como le venga en gana las costumbres y hábitos romanos, tirar al diablo la toga romana, ponerse la púrpura fenicia, dar ese ejemplo de anarquía que, para un emperador romano, consiste en adoptar las ropas de otro país, y para un hombre, ponerse vestidos de mujer, cubrirse de piedras, pieles, perlas, moños de plumas, corales y talismanes; aquello que desde el punto de vista romano es anárquico, para Heliogábalo es la fidelidad a un orden /.../*⁹⁰⁵. El senado formado sólo por mujeres, el falo gigantesco que preside su traslado a Roma, los rituales del avance con Heliogábalo celebrando rituales orgiásticos, todo supone una quiebra simbólica radical. La elección de los ministros en función del tamaño de su miembro viril o el proyecto de prefectos para corromper a los jóvenes, además de su participación en orgías con prostitutas o el hecho de vestirse de prostituta y venderse en los templos cristianos, no es más que la aplicación concreta de esa ruptura simbólica. Heliogábalo es la aplicación histórica de la convulsión que Artaud reclama: */.../ ha llevado al paroxismo la búsqueda del arte, la búsqueda del rito y de la poesía en medio de la más absurda magnificencia*⁹⁰⁶, por eso mismo la complacencia del escritor en describir la subversión del orden romano, en observar la emergencia de un cuerpo dominado por las pulsiones y el éxtasis sagrado, un cuerpo donde la sexualidad se transmuta en nueva realidad. El *Heliogábalo* de Artaud trasciende la investigación histórica para devenir una pieza clave en la deconstrucción de la lógica moderna: subvierte la religión establecida, la moral convencional, la sexualidad hegemónica, la estructura del género normalizada. Hoy mismo, con la nueva era, el neopaganismo, la liberación sexual, el feminismo, la teoría queer, incluso el multiculturalismo, Heliogábalo es inmensamente actual. Artaud nos provee de un personaje que encarna lo abyecto en su dimensión más política, que se asienta en su pura fisiología, en la corporalidad, que deviene incluso “nuevo cuerpo”. Ese salto del margen al centro, descrito en el libro como el desplazamiento del universo religioso, político y moral de Siria a Roma, refleja el lado subversivo del abyecto político-social, su inclusión en una “guerra cultural”, en una lucha de hegemonías por imponer un nuevo modelo antropológico. El rechazo inicial de la *Carta a los poderes*, pura negación, se ha convertido aquí en afirmación de lo otro, en esa anarquía que se pretende nuevo orden. El recurso al relato de la subversión en la Antigüedad tardía encubre la propia subversión de Artaud, esa búsqueda de alternativas a la lógica instrumental cartesiana moderna, a su conciencia atrapada entre la dislocación de la mente, la emergencia de lo inconsciente, y el tormento de lo corporal.

Poco después de la redacción del *Heliogábalo*, el viaje mexicano. Estamos en 1936. En sus conferencias pronunciadas en la Universidad de México, Artaud reivindica la revuelta surrealista, en la cual se revela el carácter físico del inconsciente. En esa búsqueda del secreto, apela a otras tradiciones culturales, como la tibetana o la de los indígenas mexicanos, o la del esoterismo occidental, donde se intenta alcanzar un ideal de cultura unitaria. Los textos sobre los tarahumara, escritos una década después, reflejan hasta qué punto llegó su inmersión en el mundo indígena. El viaje alucinógeno, esta vez por el peyote, se convierte en vía de acceso a lo maravilloso, y por eso mismo barrera contra los

⁹⁰⁴ Artaud, A., *Heliogábalo o el anarquista coronado*, op. cit., p. 62.

⁹⁰⁵ Artaud, A., *Heliogábalo o el anarquista coronado*, op. cit., p. 101.

⁹⁰⁶ Artaud, A., *Heliogábalo o el anarquista coronado*, op. cit., p. 116.

fantasmas interiores. Artaud describe el inconsciente natural de los indígenas, integrados en el principio trascendente de la Naturaleza, a la vez Macho y Hembra, un principio que supone una “nueva conciencia”, reflejada en la danza del peyote. La terribilidad se disuelve a favor de un estado de supraconciencia.

De regreso en Francia, se encuentra inmerso en el esoterismo occidental. Tras un infructuoso viaje por Irlanda, terminará maniatado por la policía, deportado a Francia, y luego internado en una sucesión de asilos psiquiátricos: Sotteville-lès-Rouen, Sainte-Anne, Ville-Evrard, Chezal-Benoît, Rodez. Durante los años de la guerra mundial, logra sobrevivir al programa de exterminación de enfermos mentales instrumentado por los nazis y aplicado también por el régimen de Vichy, para terminar siendo sometido a cincuenta y ocho sesiones de electroshock en Rodez, desde junio de 1943 hasta enero de 1945. Los *Cuadernos de Rodez* reflejan la situación de un hombre donde el destello verbal coexiste con el opacamiento de la razón. De hecho, los dibujos que acompañan a las anotaciones de los cuadernos pertenecen, con total propiedad, al *art brut*. Escribir y dibujar desde la locura es escribir desde la abyección, desde la exclusión de la comunidad humana. La conciencia de su dislocación mental, presente desde hace más de una década, ahora se ve sancionada por el dictamen institucional. Para Vichy y el nazismo fue considerado literalmente un desecho. Ahora, en Rodez, se convierte en un ser orgánico sometido al saber psiquiátrico.

En la experiencia del abismo la corporalidad se reafirma como la prueba de la propia existencia. Una corporalidad dañada, quebrada, como se hace evidente en dibujos como *La execración del Padre-Madre* (imagen 291) o *La proyección del verdadero cuerpo* (imagen 293), donde el mecanismo del cuerpo se vuelve irreconocible, absolutamente extraño. Sarah Wilson describe este proceso: *En los dibujos de Artaud, las formas geométricas evolucionaron hacia zarabandas de huesos y partes del cuerpo, uñas, borcas y ataúdes que, hasta cierto punto, reflejaban la confusión mental provocada por sus experiencias con los electroshocks y agudizada con la memoria de los tarahumaras*⁹⁰⁷. Evidentemente el enfermo mental es uno de los territorios privilegiados de la experimentación biopolítica, precisamente por su situación de extrema vulnerabilidad – mental, física, y especialmente jurídica-. Es alguien condenado a ser tutelado. En este sentido, sus textos y sus dibujos del asilo son el testimonio de un sobreviviente. Sus autorretratos (imagen 292), hechos sin ayuda de un espejo, constituyen un esfuerzo de identificación, de recobrar una identidad, aunque sea dislocada, en medio de la oscuridad del abismo, como lo relata Jean Dequeker: *He asistido durante varios días a la perforación de una imagen de esa clase, al martilleo salvaje de una forma que no era la suya. Sobre una gran hoja de papel blanco había dibujado los contornos abstractos de un rostro, y, en esa materia apenas esbozada, donde había plantado las manchas negras de futuras apariciones, sin espejo reflectante, le he visto crear su doble como en un crisol, al precio de una tortura y una crueldad sin nombre. Trabajaba con rabia, rompía lápiz tras lápiz, sufría las angustias internas de su propio exorcismo. En medio de los gritos y de los poemas más enfebrecidos que hayan salido de sus entrañas de suplicado, golpeaba y encantaba a un tropel de larvas rebeldes, cuando, cobrando realidad de golpe, apareció su rostro*⁹⁰⁸. La capacidad de recobrase desde la memoria confirma esa voluntad de resistencia que hemos mencionado.

Van Gogh, el suicidado de la sociedad representa su ajuste de cuentas con el saber psiquiátrico, pero especialmente con la sociedad que lo produce: *vieja atmósfera de estupro, de anarquía, de desorden, de delirio, de desenfreno, de locura crónica, de inercia burguesa, de anomalía psíquica (pues no es el hombre sino el mundo el que se ha vuelto anormal), de intencionada deshonestedad y de hipocresía insigne,*

⁹⁰⁷ Wilson, S., “Artaud, homo sacer”. En: VVAA, *Artaud*. Madrid, La Casa Encendida, 2009, p. 31.

⁹⁰⁸ Dequeker, J., “Autorretrato”. En. VVAA, *Artaud*, op. cit., p. 324.

de miserable desprecio por todo lo que acredita linaje, de reivindicación de un orden enteramente basado en el cumplimiento de una primitiva injusta, de crimen organizado en suma⁹⁰⁹. El “loco” se revela como un profeta, un ser inmensamente lúcido, que molesta a la sociedad: *Es un hombre que prefirió volverse loco, en el sentido socialmente admitido, antes que prevaricar contra determinada idea superior del honor humano. Así es como la sociedad mandó estrangular en su manicomio a todos aquellos de quienes quería desembarazarse o defenderse, porque habían rechazado convertirse en cómplices de algunas inmensas porquerías. Pues un alienado es también un hombre al que la sociedad no ha querido escuchar y al que ha querido impedir que propalase verdades insoportables*⁹¹⁰. El “suicidio” de van Gogh encubre el asesinato que aquella ha perpetrado contra él por haber descubierto quién era él mismo, por haber tenido el valor de separarse de la sociedad:

*Luego la sociedad se introdujo en su cuerpo,
esta sociedad
absuelta,
consagrada,
santificada
y poseída,
borró en él la conciencia sobrenatural que acababa de descubrir, y como una inundación de cuervos
negros en las fibras de su árbol interno,
le sumergió en una última oleada,
y, tomando su lugar,
le mató.
Pues está en la lógica anatómica del hombre moderno el no haber podido vivir nunca, ni pensar en vivir,
sino como poseído*⁹¹¹.

El delirio del artista es una vía de escape a las opresiones preparadas por la vida. El mismo arte también lo es: *Nunca nadie ha escrito o pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, sino para salir realmente del infierno*⁹¹². La ebullición interna de van Gogh es su propia ebullición interna. Artaud recupera la *terribilitas* para situarla en el tiempo-espacio de la revelación de la absoluta realidad:

*No hay fantasmas en los cuadros de van Gogh, no hay visiones ni alucinaciones.
Sólo la tórrida verdad de un sol de las dos de la tarde.
Una lenta pesadilla genésica poco a poco elucidada.
Sin pesadilla y sin consecuencias.
Pero allí está el sufrimiento de lo prenatal*⁹¹³.

Al que describe como *el tiempo en que no hubo alma, ni espíritu, ni conciencia, ni pensamiento, tan sólo elementos primeros, alternativamente encadenados y desencadenados. Paisajes de intensas convulsiones, de frenéticos traumatismos, como los de un cuerpo al que la fiebre atormenta para restituirlo a la perfecta salud*⁹¹⁴. La misma idea de salud que reclama Artaud aquí es subversiva, se opone a la

⁹⁰⁹ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 15.

⁹¹⁰ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 18.

⁹¹¹ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 21-22.

⁹¹² Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 33.

⁹¹³ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., pp. 40-41.

⁹¹⁴ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 50.

definición médica: /.../ *la buena salud es una plétora de males desgastados, de formidables ansias de vivir, corroídas por cien llagas, y que, a pesar de todo, es preciso hacer vivir, que es preciso encaminar a perpetuarse. Aquel que no busmea la bomba cocida y el vértigo comprimido no merece estar vivo*⁹¹⁵. La crueldad que reaparece transmutada en salud, que es sed de infinito.

En su análisis del impulso al infinito de van Gogh y la condena social subsiguiente, Artaud continúa situado en lo abyecto social, en el margen que cuestiona aquello que lo define como tal. Artaud-van Gogh es un enfermo mental, definido como tal por la sociedad, cuando no hace otra cosa que reflejar una lógica distinta de la normalizada. Si Heliogábalo subvertía la moral dominante, el imaginario religioso, el conjunto de creencias, los símbolos, el artista del infinito subvierte la lógica que los establece, revela la mala conciencia de la “buena conciencia” social. En este sentido, Artaud reafirma su pertenencia al surrealismo, aunque radicaliza su rechazo, se nutre de la fascinación surrealista por la enfermedad mental, que él mismo encarna, pero se desliga del psicologismo de Breton, de la atracción por el inconsciente pulsional, para internarse en lo escatológico. Esa deriva escatológica que puede hallarse en parte de su obra, se hace más evidente en sus últimos textos, donde la escatología juega un papel central pero ambivalente. Por un lado, sirve como herramienta de denuncia de la sociedad establecida, por otro como reclamo de lo real del ser, de ser-en-un-cuerpo. Lo obsceno es la emergencia de todo aquello que la sociedad rechaza y mutila la vida.

Artaud el Momo describe el encuadramiento que significa la constitución del cuerpo, una constitución dada, decidida por los otros:

*Esta lengua entre cuatro encías,
esta carne entre dos rótulas,
este pedazo de orificio para los locos.
Pero no exactamente para los locos.
Para los decentes
A quienes un delirio de eructar los corroe
por todas partes,
y han trazado un itinerario
de ese eructo,
pongan atención:
trazaron el itinerario
del inicio de las generaciones
en el cuero palmípedo de mis orificios,
míos*⁹¹⁶.

El poema funciona como una letanía de partes y funciones corporales, todas abyectas. El sexo del Momo también desborda el sistema binario, se sitúa más allá del género:

*/.../ es porque ustedes no han llegado al fondo,
no al fondo de las cosas,
sino al fondo de mi vagina,
mía,
aunque desde el fondo de las edades
ustedes chapalean en redondo
como se trama una internación*⁹¹⁷

⁹¹⁵ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 49.

⁹¹⁶ Artaud, A., *Artaud el Momo*. Buenos Aires, Need, 1998, pp. 16-17.

⁹¹⁷ Artaud, A., *Artaud el Momo*, op. cit., p. 19.

La boca, el ano, la vagina, todo alude a la penetrabilidad de ese cuerpo, cuyos orificios no son más que encuadramiento:

*Está ese orificio sin cerco
que la vida quiso encuadrar.
Porque no es un orificio
es una nariz
que supo siempre olfatear excesivamente bien
el aire de la apocalíptica
cabeza
que succionan sobre su ano cerrado,
y porque el ano de Artaud es bueno
para los traficantes de putas en miserere⁹¹⁸.*

Ese cuerpo dado es la “prisión” del tótem, del arquetipo, de la energía vital:

*/.../ el tótem amurado va a terminar
reventando la panza de nacer
atravesando la pileta inflada
del sexo de la madre abierta
por la cerradura de patrón-gafo⁹¹⁹.*

El tótem nos remite a lo prenatal, al territorio informe donde Artaud vive la nostalgia de su verdadero ser:

*Ocurre que yo no entré
en esta maldita jodida vida
desde que nací hace cincuenta años⁹²⁰.*

El cuerpo, entonces, es una falacia, una trampa, cuyos órganos no son más que límites. Todo lo corpóreo se vuelve angustiante, no porque amenace con aniquilar sino porque es la misma aniquilación:

*Si cada mañana me despierto con este terrible
olor a esperma a mi alrededor,
no es porque los espíritus femeninos del más allá
me hayan poseído;
sino debido a que los hombres de este mundo
se pasan la clave en su “periespíritu”:
sobamamiento de sus testículos cargados
sobre el conducto de su ano
bien frotado y bien agarrado,
con la intención de aspirarme la vida⁹²¹.*

Cerrando el poema, el regreso al bipoder, al saber psiquiátrico, sostenedor de la falacia del cuerpo y de la razón:

*Si no hubieran aparecido los médicos
no hubieran existido los enfermos,*

⁹¹⁸ Artaud, A., *Artaud el Momo*, op. cit., p. 25.

⁹¹⁹ Artaud, A., *Artaud el Momo*, op. cit., p. 32-33.

⁹²⁰ Artaud, A., *Artaud el Momo*, op. cit., p. 56.

⁹²¹ Artaud, A., *Artaud el Momo*, op. cit., p. 52.

*ni osamentas de muertos
ni enfermos para descuartizar y despellejar,
porque la sociedad comenzó
con los médicos y no con los enfermos*⁹²².

Para acabar de una vez con el juicio de Dios cierra la obra de Artaud. El texto, base de una emisión radiofónica no emitida hasta los años '70, comienza donde cierra *Artaud el Momo*, en el biopoder. Artaud parte de la entonces eventual fecundación artificial, que revela y amplía las posibilidades de la fabricación de un cuerpo:

*Porque hay que producir,
por todos los medios posibles de actividad hay que sustituir a la
naturaleza allí donde pueda ser sustituida,
hay que encontrar un campo de acción mayor para la inercia
humana, el obrero debe tener de qué ocuparse,
deben crearse nuevos campos de actividad,
donde reinarán por fin los falsos productos fabricados,
todos los inmundos sucedáneos sintéticos
donde la hermosa y verdadera naturaleza nada tiene que hacer,
y de una vez por todas, vergonzosamente, debe dejar sitio al
conjunto triunfal de productos de repuesto,
entre los que la esperma de todas las fábricas de fecundación
artificial
hará maravillas
para producir ejércitos y acorazados*⁹²³.

Entonces entona la danza del Tutuguri, de los tarahumara, del ritual del peyote, que supone la abolición de la Cruz:

*Cuando terminan de girar
arrancan
las cruces del suelo
y el hombre desnudo
a caballo
enarbola
una herradura inmensa
empapada en un tajo de su sangre*⁹²⁴.

Este segundo momento de la pieza es un intermedio, una especie de mirada preñada de nostalgia sobre ese mundo donde el hombre habita en el inconsciente natural que había descrito en sus artículos sobre los tarahumara. El tarahumara, el practicante del rito del peyote y de esta danza, al habitar en lo orgánico, en la unidad con la vida, al no estar esclavizado por las categorías racionales occidentales, aparece a Artaud como un ideal, pero inaccesible. El escritor no deja de ser un habitante del abismo, alguien atrapado en un cuerpo dado.

En el tercer momento, la voz de Artaud se lanza hacia el elogio de lo fecal:

Todo lo que huele a mierda

⁹²² Artaud, A., *Artaud el Momo*, op. cit., p. 59.

⁹²³ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 69.

⁹²⁴ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 77.

*buele a ser.
El hombre bien hubiera podido no cagar,
no abrir el bolsillo anal,
pero eligió cagar
del mismo modo en que debió elegir la vida
en vez de consentir en vivir muerto.
/.../
En el ser hay algo especialmente tentador para el hombre
y ese algo es precisamente la
LA CACA⁹²⁵*

El descenso del hombre hacia lo abyecto se produce por haber elegido el interior ínfimo en vez del exterior infinito:

*Allí donde basta con apretar
la rata,
la lengua,
el ano,
o el glande.
Y el mismo Dios comprimió el movimiento⁹²⁶.*

El infinito al que aspira

*Es una palabra
de la que nos servimos
para indicar
la apertura
de nuestra conciencia
hacia la posibilidad
desmesurada,
infatigable y desmesurada⁹²⁷.*

Ante la imposibilidad de poder definir aquello a lo que aspira, vuelve hacia su realidad inevitable:

*la presencia
de mi dolor
corporal,
la presencia
amenazadora,
jamás fatigosa
de mi
cuerpo;⁹²⁸*

Y desde esa realidad responde ante el agobio de las preguntas, ante el ataque de los otros, de todos aquellos a los que Artaud percibe como amenazantes:

Y fue entonces cuando sentí lo obscuro

⁹²⁵ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 82.

⁹²⁶ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 83.

⁹²⁷ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 87.

⁹²⁸ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, pp. 91-92.

*y cuando solté un pedo
de desatino
y de exceso
y de rebelión
por mi sofocación.
Porque me oprimían
hasta mi cuerpo
y hasta el cuerpo
y fue entonces cuando lo hice estallar todo
porque mi cuerpo
es intocable⁹²⁹.*

En la entrevista que sigue al recitado del texto, Artaud habla de “emascular al hombre”:

*haciéndole pasar, una vez más pero la última, por la mesa de la autopsia para
rehacerle su anatomía.
Digo, para rehacerle su anatomía.
El hombre está enfermo porque está mal construido.
Hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese animáculo
que le pica mortalmente,
dios,
y con dios
sus órganos.*

*Pues áteme si así lo quiere,
pero no existe nada más inútil que un órgano.
Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos,
entonces lo habrá liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera
libertad.
Entonces usted volverá a enseñarle a bailar al revés
como en el delirio de las fiestas populares
y ese revés será su verdadero derecho⁹³⁰.*

Si colocamos *Para acabar con el juicio de Dios* en el panorama de toda su obra, el discurso desde el trauma ha dado paso de manera evidente a lo abyecto, a lo escatológico. La aparente afirmación de sí al final de la emisión, de su cuerpo “intocable”, remite nuevamente al rechazo del biopoder, pero, luego, en la entrevista, reclama una nueva forma de corporalidad, emasculada, sin órganos, cuerpo que vuelve hacia su verdadera libertad. Ese reclamo de cuerpo sin órganos se convierte en una deriva utópica, en su propia versión del otro cuerpo posible. Pero la fecalidad revela, por esa tensión hacia lo informe, el único salto posible, hacia el estado prenatal, un estado donde se halla ese cuerpo sin órganos que reclama. Toda la experiencia vital de Artaud, reflejada en sus escritos, concluye en el dolor por haber salido de ese estado primigenio y haber sido obligado a vivir la experiencia devastadora del cuerpo, y de la mente que supone. La paradoja del artista que hubiera preferido no llevar a cabo su arte, ese inútil esfuerzo por salir del infierno.

⁹²⁹ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., p. 93.

⁹³⁰ Artaud, A., *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*, op. cit., pp. 99-100.

10-4-Bataille: lo informe como operación estética

El impacto de Antonin Artaud en el arte moderno es innegable. La vigencia de su obra puede rastrearse en manifestaciones de las últimas décadas, pero es una vitalidad que se sostiene, indudablemente por la lucidez de sus escritos, esa lucidez confusa, ilegible por momentos, pero más aún por su propia experiencia vital. Artaud puede ser siniestro, pero es sobre todo “lo abyecto”. La trayectoria vital de Georges Bataille es muy distinta, pero el peso de su reflexión sobre lo informe lo convierte en el otro gran referente de la figura de lo abyecto, y por lo tanto del arte contemporáneo. La escritura de Bataille se despliega sinuosa, elíptica, esquiva a veces, juega con la paradoja para hablar de aquello que desborda a la razón. Todo lo contrario de la escritura convulsa, cruel, de Artaud. Con el análisis de algunos elementos de su obra intentaremos dar cuenta de otro de los desplazamientos de lo siniestro a lo abyecto, un desplazamiento que no deja de manifestar esa imbricación que se da entre ambas figuras. Como hemos dicho anteriormente, la línea de separación, evidente en algunos casos, se revela tenue en la mayoría de ellos, como lo ha puesto de manifiesto Artaud, sin cuya herida fundante no se entiende el desplazamiento hacia lo fecal, hacia el margen.

La escritura erótica de Bataille puede situarse, inicialmente, en la estela de la belleza convulsa, pero es una belleza convulsa mucho más carnal que la de Breton. El erotismo se ha liberado de la tentación de lo sublime, deviene mecanismo de puro placer y pulsión de muerte, abarca toda la realidad y llega a la reconfiguración de los cuerpos según el mecanismo del deseo. No es casual que Bellmer ilustrara la edición de 1944 de su *Historia del ojo*, publicada bajo el seudónimo de Lord Auch. La escritura de Bataille es el equivalente en palabras de la muñeca de Bellmer. Simone, uno de los personajes de la novela, encarna esa convulsión ilimitada del deseo: */.../ es tan ávida de lo que perturba los sentidos que la menor llamada confiere a su rostro un carácter evocador de sangre, de terror súbito y de crimen, de todo cuanto destruye irremediamente la beatitud y la buena conciencia. Vi por primera vez esa muda y absoluta crispación —que yo compartía— cuando puso su trasero en el plato. Rara vez nos miramos con atención sino en esos momentos*⁹³¹. El placer se revela como aquello que dota de sentido a la existencia: *El placer es toda mi vida. Jamás he elegido y sé que no soy nada sin el placer en mí, que todo lo que en mi vida es espera no sería. Tan sólo podría ser el universo sin luz, el tallo sin la flor, el ser sin la vida. Lo que digo es pretencioso, pero es sobre todo insulso comparado con la turbación que me habita, que me ciega hasta el punto de que, perdida en ella, ya no veo, ya no sé nada*⁹³². En *El año solar*, el mecanismo del placer abarca todo el funcionamiento del universo: *Los dos movimientos principales son el movimiento rotativo y el movimiento sexual, cuya combinación se expresa mediante una locomotora compuesta de ruedas y de pistones. Estos dos movimientos se transforman uno en otro recíprocamente. De este modo constatamos que la tierra al girar hace copular a los animales y a los hombres, y (como lo que resulta es también la causa de lo que provoca) que los animales y los hombres hacen girar a la tierra copulando. La combinación o transformación mecánica de estos movimientos es lo que los alquimistas buscaban bajo el nombre de piedra filosofal*⁹³³. */.../ Los sistemas planetarios, que giran en el espacio como rápidos discos y cuyo centro se desplaza igualmente describiendo un círculo infinitamente más grande, se alejan continuamente de su propia posición para volver a ella acabando su rotación. El movimiento es la figura del amor incapaz de detenerse sobre un ser en particular y pasando rápidamente de uno a otro*⁹³⁴. */.../ Un hombre se levanta tan*

⁹³¹ Bataille, G., *Historia del ojo*. Barcelona, Tusquets, 1978, p. 53.

⁹³² Bataille, G., *La madre*. Barcelona, Tusquets, 1986, p. 129.

⁹³³ Bataille, G., “L’anus solaire”, *Oeuvres complètes*, Tomo 1. París, Gallimard, 1970, p. 82. [La traducción es mía]

⁹³⁴ Bataille, G., “L’anus solaire”, *Oeuvres complètes*, Tomo 1, op. cit., p. 83.

bruscamente como un espectro sobre un ataúd y se acuesta de la misma manera. Vuelve a levantarse algunas horas después y se acuesta de nuevo y continúa así cada día: este gran coito con la atmósfera celeste está regulado por la rotación terrestre frente al sol. Así, aunque el movimiento de la vida terrestre esté acompañado por esta rotación, la imagen de este movimiento no es la tierra que gira, sino la verga penetrando a la hembra y saliendo de ella casi por completo para volver a penetrar⁹³⁵. /.../ Del movimiento del mar, coito uniforme de la tierra con la luna, procede el coito polimorfo y orgánico de la tierra y el sol⁹³⁶. /.../ Las deflagraciones eróticas revolucionarias y volcánicas están en antagonismo con el cielo. Lo mismo que los amores violentos, se producen quebrantando la fecundidad. A la fecundidad celeste se oponen los desastres terrestres, imagen del amor terrestre incondicional, erección sin fin ni regla, escándalo y terror⁹³⁷. Este mecanismo, pues, es continuo, polimorfo, donde la penetración se convierte en la práctica central, pero una penetración no exclusiva, y sin ninguna pretensión de trascendencia más allá del puro hecho del deseo. Nos hallamos ante una especie de circuito cerrado en permanente expansión, tanto de movimientos como de elementos participantes, horizontalidad contrapuesta a la verticalidad del cielo, quiebra del orden moral convencional y a la vez conexión con la energía del universo.

Historia del ojo se convierte, en tanto texto sobre el deseo y el placer, en referente de esta quiebra de la sexualidad establecida, reconocimiento del polimorfismo sexual liberado de la verticalidad del orden. La exacerbación del mecanismo se construye a partir de la recurrencia de la asociación ojo-ano-vagina-huevo-boca, donde el ojo juega el papel más inquietante y persistente. En el *Diccionario crítico*, Bataille se había referido al ojo relacionándolo con lo cortante, como un elemento de horror. *Pues el ojo, según la exquisita expresión de Stevenson, "golosina caníbal", es para nosotros el objeto de tanta inquietud que nunca lo morderíamos. El ojo ocupa incluso un rango extremadamente elevado en el horror ya que es, entre otras cosas, el ojo de la conciencia*⁹³⁸. El ojo se convierte en el texto en un elemento erótico, por sí mismo y como parte del juego, asociado a lo penetrable, como si cada orificio del cuerpo pudiera disponer de uno. Pero también en la metáfora, y esto en relación con el "horror de la conciencia", de la conciencia abrumada por el ardor del deseo, abrumada hasta la ceguera. El ojo casi omnipresente confirma la experiencia del desbordamiento de la razón por el mecanismo del placer. Es la propia conciencia la que emerge en las diversas prácticas, absolutamente erotizada, hasta el punto de su disolución. Lo obsceno remite a la raíz de las energías vitales, al placer entendido como un "estado de existencia abierta".

Las ilustraciones de Bellmer para la novela (imágenes 295-297) remarcan la centralidad de la relación ano-ojo, de la penetrabilidad de ambos, de esa conciencia atrapada en las infinitas combinaciones del deseo. Si la muñeca permitía una reconfiguración del cuerpo en función del polimorfismo del placer, aquí, además de la reconfiguración corporal, es la conciencia la que se reconfigura, vive en el puro goce, que es un quedarse en suspenso en beneficio de la pulsión, o se estremece ante lo alucinatorio. Bellmer logra captar ese estremecimiento-opacamiento-derrota de la conciencia, logra transmitir, una vez más, la disolución de las formas que produce la mecánica del placer, nos ofrece el espectáculo de un caos pulsional que puede llegar hasta la misma muerte.

⁹³⁵ Bataille, G., "L'anus solaire", *Oeuvres complètes*, Tomo 1, op. cit., p. 83.

⁹³⁶ Bataille, G., "L'anus solaire", *Oeuvres complètes*, Tomo 1, op. cit., p. 84.

⁹³⁷ Bataille, G., "L'anus solaire", *Oeuvres complètes*, Tomo 1, op. cit., p. 86.

⁹³⁸ Bataille, G., "Ojo". En: *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 38.

Si el erotismo va estrechamente ligado al desborde de la conciencia, también se halla en estrecha cercanía con la muerte, como lo confirma su descripción del orgasmo como muerte: *El movimiento de rápida rotación de la rueda evocaba, por otra parte, mi sed, esa erección que me arrastraba ya hacia el abismo del culo pegado al sillín. El viento había amainado un poco, parte del cielo se llenaba de estrellas; me vino la idea de que la muerte, al ser la única salida para mi erección, muertos Simone y yo, el universo de nuestra vida personal se vería sustituido por las estrellas puras, realizando en frío lo que me parecía el término de mis excesos, una incandescencia geométrica (coincidencia, entre otras, de la vida y de la muerte, del ser y de la nada) y perfectamente fulgurante*⁹³⁹. Y más aún, la pulsión libidinal unida a la pulsión de muerte junto a un cadáver, doble muerte pues: *Corté la cuerda, ella estaba bien muerta. La instalamos sobre la alfombra, Simone me vio ereccionar y me la meneó; nos tumbamos en el suelo y follé con ella junto al cadáver. Simone era virgen, y nos dolió, pero nos alegraba precisamente que nos doliese*⁹⁴⁰. También la pulsión de muerte presente en la tauromaquia: */.../ hay que decir que, cuando la temible bestia pasa una y otra vez por la capa sin largas pausas y sin fin, a un dedo de la línea del cuerpo del torero, se experimenta el sentimiento de proyección total y repetida, característica del juego físico del amor. Se siente allí del mismo modo la proximidad de la muerte. Esas series de pases acertados son escasas y desencadenan en la muchedumbre un verdadero delirio; en esos momentos patéticos, gozan las mujeres, tanto se tensan los músculos de las piernas y del bajo vientre*⁹⁴¹. Y la muerte misma como una experiencia que supone y trasciende el erotismo: *El verdugo la pega, ella es indiferente a los golpes, indiferentes a las palabras de la devota, está perdida en la tarea de agonizar. No es en absoluto un goce erótico, es mucho más. Pero sin salida. Tampoco es masoquista y, profundamente, esta exaltación supera cuanto la imaginación puede representar, lo trasciende todo*⁹⁴². Bataille vuelve en *Madame Edwarda* sobre el carácter agónico del placer. La sexualidad meramente reproductiva es superficial, revela el carácter irrisorio del placer, la *actitud de compromiso ante algo que repugna*⁹⁴³, se inscribe en la verticalidad del orden trascendente de la regla moral y social. El éxtasis no puede comprenderse sin el horror: *Al aproximarme al momento en que el horror me arrebatara, el dolor de los demás, o el mío propio, no sólo puede hacerme llegar al estado de goce que se desliza hacia el delirio, sino que no existe forma alguna de repugnancia en la cual no discerna una afinidad con el deseo. No es que el horror se confunda con la atracción, pero, si no puede inhibirlo, destruirlo, ¡el horror refuerza la atracción! El peligro paraliza, pero si es menos fuerte, puede excitar el deseo. Sólo llegamos al éxtasis en la perspectiva, aunque lejana, de la muerte, de lo que nos destruye*⁹⁴⁴. Esto tiene que ver con el vínculo entre el éxtasis (en este caso el erótico) y el exceso, *aquello por lo que el ser se sitúa ante todo, antes que nada, fuera de todos los límites*⁹⁴⁵. Ese desbordamiento del ser explica la cercanía con la muerte: *El ser nos es dado en un intolerable desbordamiento del ser, no menos intolerable que la muerte. Y como en la muerte, al mismo tiempo que nos es dado nos es retirado, debemos buscarlo en el sentimiento de la muerte, en esos momentos intolerables en los que nos parece que morimos, porque el ser en nosotros ya no está ahí sino por exceso, cuando coinciden la plenitud del horror y la del goce*⁹⁴⁶. Aquí, en la experiencia del erotismo tan unida a la muerte, es donde Bataille sitúa lo divino, entendido como esa superación vertiginosa de los límites: */.../ el ser abierto sin reserva —a la muerte, al suplicio, al júbilo—, el ser abierto y mugiente, doloroso y dichoso, aparece ya en su velada luz: esta luz es divina. Y el grito que este ser profiere, con la boca torcida quizás, es un inmenso alleluya, perdido en el silencio sin fin*⁹⁴⁷.

⁹³⁹ Bataille, G., *Historia del ojo*, op. cit., p. 81.

⁹⁴⁰ Bataille, G., *Historia del ojo*, op. cit., p. 99-100.

⁹⁴¹ Bataille, G., *Historia del ojo*, op. cit., p. 106.

⁹⁴² Bataille, G., *Historia del ojo*, op. cit., p. 143.

⁹⁴³ Bataille, G., *Madame Edwarda*. Barcelona, Tusquets, 1988, p. 21.

⁹⁴⁴ Bataille, G., *Madame Edwarda*, op. cit., p. 25.

⁹⁴⁵ Bataille, G., *Madame Edwarda*, nota p. 27.

⁹⁴⁶ Bataille, G., *Madame Edwarda*, pp. 26-27.

⁹⁴⁷ Bataille, G., *Madame Edwarda*, p. 33.

Bellmer también realiza ilustraciones para una de las ediciones de *Madame Edwarda*. No se trata ahora, como en *Historia del ojo*, de representar la reconfiguración de lo corporal, la mutabilidad de sus formas, que también lo hay, sino de transmitir la experiencia del vértigo, el estado agónico del erotismo. Una de las ilustraciones representa un inmenso ser lleno de protuberancias en la parte superior, que parece abrirse en una especie de ano-agujero negro dispuesto a engullir al observador (imagen 298). Otra es una cabeza llena de protuberancias, de formas lacrimales, que parece estar constituida por una superposición de cuerpos ensamblados en diferentes posiciones hasta resultar irreconocibles (imagen 299). Si en la primera ilustración, Bellmer transmite el carácter amenazante, agónico, en la segunda nos deja de lleno frente a lo informe, que tiene que ver con esa desintegración del ser en el placer. La lengua cubierta de fluidos nos remite a la viscosidad del estertor, mientras el ojo que puede vislumbrarse tras las protuberancias insinúa la conciencia en estado paralizante. De igual modo que en las ilustraciones para la otra novela, Bellmer no pretende reflejar la celebración de los cuerpos sino el caos pulsional, transmite la imposible imagen de un territorio ilimitado.

En su ensayo *El erotismo*, Bataille define al erotismo como *la aprobación de la vida hasta en la muerte*⁹⁴⁸. El impulso erótico es una búsqueda independiente, como ya había señalado en *Madame Edwarda*, del fin natural dado en la reproducción, vinculado con la pervivencia de la especie. El erotismo supone exacerbación del ser, la actividad sexual simple una mera pulsión biológica. Esa experiencia de la disolución de las formas constituidas puede producirse en los cuerpos (placer), en los corazones (pasión), y en la experiencia de lo sagrado (misticismo). En el centro de la dinámica erótica, la dialéctica entre continuidad y discontinuidad, la que hace posible esa cercanía con la muerte que ya hemos mencionado. Por su carácter violento, por su transgresión respecto de normas y tabúes, por el peligro del exceso, el erotismo se revela como la parte problemática de lo humano, más problemática aún por la imposibilidad del lenguaje de acceder del todo -e incluso en parte- a él. Por esto mismo, en primera instancia, se produce la incompatibilidad entre el mundo del erotismo y el del pensamiento. El erotismo entra dentro de lo inconcebible, y el pensamiento mira a la humanidad “desde lo alto”, desde aquello que puede concebir. Cualquier esfuerzo de comprensión total del hombre debe conjugarlos a ambos.

Bataille observa que la dinámica histórica de lo erótico se construye desde la dialéctica entre la prohibición y la transgresión. Por principio, el erotismo es transgresor, reivindica la soberanía del individuo y la libertad del placer frente a las constricciones del orden social y la sexualidad puramente reproductiva. Precisamente, la transgresión erótica es lo que permite incluirlo dentro de figura de lo abyecto. El tabú apunta a todo aquello que aproxime al hombre a la animalidad, y Bataille menciona la prohibición bíblica de la desnudez y el horror por los excrementos. Pero la prohibición del incesto ocupa un lugar privilegiado en el tabú, porque supone la renuncia al disfrute animal, inmediato, sin reservas. El matrimonio, y además el matrimonio exogámico, supone la instauración de un orden cultural, esto es humano, aunque Bataille considera que el verdadero mundo humano es aquel que puede transgredir las reglas. En este sentido, el erotismo es plenamente humano, ya que mientras los animales están sometidos al imperativo biológico de la reproducción, el hombre puede esquivarla en beneficio del placer, lo que no significa un rechazo de la animalidad sino su inclusión en el territorio de la soberanía. Las primeras

⁹⁴⁸ Bataille, G., *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1997, p. 15.

prohibiciones tienen que ver con el rechazo de lo animal, pues: la de la negación de la naturaleza, la de la sangre menstrual, la de las deyecciones diarreicas. Las prohibiciones de aseo ya suponen un grado de civilización más avanzado, igual una cuestión vinculada con lo racial, la riqueza o el rango social. Los orificios y las funciones excrementicias son evitados bajo el manto de la vergüenza. La agitación erótica surge como una revuelta: */.../ es la naturaleza transfigurada por la maldición a la cual el espíritu no accede entonces más que por un nuevo movimiento de rechazo, de insumisión, de revuelta*⁹⁴⁹. La muerte, especialmente lo relacionado con el cadáver y la podredumbre, alude al horror del anonadamiento, al inmenso poder de la naturaleza, es el *horror inevitable que debe ser negado*⁹⁵⁰. A esto se debe agregar que el conocimiento de la muerte va asociado al conocimiento de lo sexual, por lo que el erotismo implica la aprehensión de la muerte. Bataille, con su característico estilo paradójico, declara a la muerte la forma más lujosa de la vida, porque va unida a la máxima exaltación del ser. En *Las lágrimas de Eros*⁹⁵¹ considera que precisamente el “conocimiento estremecedor de la muerte” del hombre prehistórico es el que hace posible la realidad del erotismo. El hombre con cabeza de pájaro de Lascaux, muerto y con una erección a la vez, remite al enigma del erotismo.

La transgresión supone el fracaso de la negación de esta animalidad. La fiesta, y aquí Bataille se refiere a las fiestas de las sociedades premodernas, encarnan una especie de “licencias rituales” toleradas y que permiten la violación del orden para luego reafirmarlo. La aparente regresión a la animalidad que se produce en ellas, sin embargo, *es el salto a lo desconocido donde la animalidad es el impulso*⁹⁵². La culminación de ese salto es el ingreso a lo sagrado, a la naturaleza transfigurada, al exceso de la exacerbación del ser. En este punto, la vida profana, con su regularidad, se ve obligada a tolerar momentáneamente la irrupción de lo divino. Otra de las manifestaciones del carácter transgresor del erotismo es lo que Bataille denomina “complejo de Fedra”, donde se produce la conexión entre el horror y el deseo: */.../ la resistencia es la prueba que nos asegura la autenticidad del deseo y que de esta forma le da una fuerza que viene de la certidumbre de su imperio*⁹⁵³. Cada horror disimula una posibilidad de seducción⁹⁵⁴. Aquí Bataille menciona el atractivo ligado a la corrupción del cadáver, o la angustia que surge del carácter erótico de la sexualidad. El deseo más puramente erótico es de perder y de perderse, el de disolverse en la totalidad del ser. Esa vida a la “altura de la muerte” es la que ha hecho posible las riquezas de la religión y del arte. Esa totalidad del ser es el verdadero objeto del deseo, y el deseo sexual aspira, por su misma corporalidad, a la totalidad concreta de lo real. La búsqueda de disolución en esa totalidad le permite afirmar que *el erotismo es aquí análogo a una tragedia donde la hecatombe reúne a todos los personajes. /.../ el amor es una especie de inmolación*⁹⁵⁵.

El erotismo se desarrolla desde la sexualidad ilícita, fuera del matrimonio. Bataille niega la posibilidad del deseo en el matrimonio por el carácter paralizante de la rutina. La necesaria permanente tensión se ve bloqueada por el ordenamiento de los sentidos. Históricamente, las formas en que se ha expresado culturalmente esa sexualidad ilícita son la orgía ritual y el sabbat, la misa negra, donde lo demoníaco es lo dionisiaco redivivo. En el planteo cristiano

⁹⁴⁹ Bataille, G., “L’histoire de l’erotisme”, *Oeuvres complètes VIII*. París, Gallimard, 1976, p. 67. [La traducción es mía]

⁹⁵⁰ Bataille, G., “L’histoire de l’erotisme”, *Oeuvres complètes VIII*, op. cit., p. 70.

⁹⁵¹ Bataille, G., *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets, 1997.

⁹⁵² Bataille, G., “L’histoire de l’erotisme”, *Oeuvres complètes VIII*, op. cit., p. 81.

⁹⁵³ Bataille, G., “L’histoire de l’erotisme”, *Oeuvres complètes VIII*, op. cit., p. 83.

⁹⁵⁴ Bataille, G., “L’histoire de l’erotisme”, *Oeuvres complètes VIII*, op. cit., p. 83.

⁹⁵⁵ Bataille, G., “L’histoire de l’erotisme”, *Oeuvres complètes VIII*, op. cit., p. 103.

de la separación entre la luz y las tinieblas, el erotismo queda adscripto al mal, que Bataille entiende fundamentalmente como la negación del orden, al que se califica de bien, un orden basado en el cálculo y la razón. El malditismo que Bataille presenta se halla en la genealogía del dandismo de lo abyecto, sobre el que volveremos. Ese malditismo deviene negación y afirmación de sí: *Creo que el hombre se yergue necesariamente contra sí mismo y que no puede reconocerse, que no puede amarse hasta el fin si no decide ser objeto de una condenación*⁹⁵⁶. En el despliegue de esa sexualidad ilícita, en el pleno desenvolvimiento del erotismo, se produce una distinción entre el frenesí, el deseo sin objeto definido, y el sentido distintamente erótico de un objeto. El objeto del deseo tiene el sentido del goce en un instante, está alentado por la compulsión a la posesión. Bataille considera a los objetos del deseo una *fulguración dada a la conciencia*⁹⁵⁷, una vía de acceso a la revelación de la totalidad del ser.

En su fascinante recorrido por las imágenes del erotismo –un recorrido que no recrearemos– Bataille encuentra que el surrealismo, su pintura concretamente, *representa, en resumen, el manierismo actual. ¿Manierismo? Esta palabra ya no tiene el sentido, en quienes la usan, de algo desacreditado. Yo recurro a ella en la medida en que traduce la violencia tensa sin la cual no podríamos liberarnos de la convención. Me gustaría usarla para expresar la violencia de Delacroix o de Manet, la fiebre de Gustave Moreau. Me sirvo de ella a fin de insistir sobre la oposición con un clasicismo persiguiendo verdades inmutables: ¡ el manierismo es la búsqueda de la fiebre.*⁹⁵⁸ Bataille ataca aquí la supremacía de la palabra y el subyacente racionalismo de los planteos de Breton: *Nadie reserva la palabra surrealismo para la escuela que querría, mediante ese nombre, vincularse con André Bretón. Yo prefiero hablar de manierismo; quiero marcar así la unidad fundamental de las pinturas cuya obsesión es traducir la fiebre: la fiebre, el deseo, la pasión ardiente. No quiero tener en cuenta el artificio que sugiera la palabra; si la palabra se liga con el deseo, es en la cabeza de aquellos que quieren el énfasis. El rasgo esencial de los pintores de los que hablo es el odio a la convención. Sólo esto les hizo amar el calor del erotismo, el irrespirable calor que desprende el erotismo.. . . Esencialmente la pintura de la que hablo está en ebullición, vive, arde . . . no puedo hablar de ella con la frialdad que exigen los juicios, las clasificaciones*⁹⁵⁹.

Breton había cuestionado a Bataille por su artículo *El juego lúgubre*, donde interpretaba el cuadro de Dalí, y además por su negativa a considerar el marxismo en conjunción con Freud. La interpretación psíquica del surrealismo entra en colisión con el llamado “bajo materialismo” de Bataille. La respuesta de Bataille es celebrar la “irrupción de las fuerzas excrementales”. En *El culpable* escribe: *El asco, el miedo, en el momento en que el deseo nace de lo que da miedo, y da náuseas, son la cumbre de la vida erótica: el miedo nos deja al borde de desfallecer. Pero el signo del vacío (la basura) no sólo tiene el poder de traer el desfallecimiento. Le hace falta, uniéndose a los colores seductores, concertar su horror con ella a fin de mantenernos angustiados en la alternativa del deseo y de la náusea. El sexo está unido a la basura: es el orificio de ella; pero no es el objeto del deseo más que si la desnudez del cuerpo maravillo*⁹⁶⁰. En el relato *El azul del cielo*, escrito en 1935, explora esa asociación entre el asco y el placer. Pero Bataille no se limita a la presentación textual de esa excrementalidad, sino que coloca esa “erupción de las fuerzas excrementales” en un perspectiva filosófica más amplia. Parte de dos pares opuestos, la apropiación y la excreción, y los sitúa en la perspectiva de lo homogéneo -que tiene que ver con el orden, con el mundo exterior que logra su enclave dentro de categorías, y que refleja el impulso humano de apropiación, y que afecta a todos los productos de su actividad, materiales y

⁹⁵⁶ Bataille, G., *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus, 1959, p. 29.

⁹⁵⁷ Bataille, G., “L’histoire de l’erotisme”, *Oeuvres complètes VIII*, op. cit., p. 125.

⁹⁵⁸ Bataille, G., *Breve historia del erotismo*. Uruguay, Calden, 1970, p. 61.

⁹⁵⁹ Bataille, G., *Breve historia del erotismo*, op. cit., p. 62.

⁹⁶⁰ Bataille, G., *El culpable*. Madrid, Taurus, 1981, p. 177.

culturales- opuesto a lo heterogéneo -a aquello que no puede englobarse categorialmente, aquello que excede el orden, y que refleja el impulso de excreción-. El cuerpo extraño, heterogéneo, que no puede ser asimilado, apropiado, permite *indicar la identidad elemental subjetiva de los excrementos (esperma, menstruaciones, orina, materias fecales) y de todo lo que ha podido ser considerado como sagrado, divino o maravilloso: una cadáver semidescompuesto vagando de noche envuelto en un lienzo luminoso puede considerarse como característico de esa unidad*⁶¹. Podría verse una cierta analogía entre esta identidad y el juego que sugiere Artaud entre la materia fecal y lo prenatal, pero Bataille alude a lo religioso –algo que Artaud rechaza radicalmente, por esa identificación ente lo religioso y Dios- y tampoco despliega una postura de rechazo al cuerpo como tal. Bataille rechaza en todo caso, el uso del cuerpo consagrado por lo homogéneo, mientras que Artaud refleja un maniqueísmo extremo, un angelismo. La excreción se conforma con los residuos irreductibles de la operación apropiadora. En este terreno, es donde la filosofía –al menos como la entiende Bataille- lleva a cabo una consideración positiva de los residuos de la apropiación intelectual. Esto es lo que denomina heterología, “ciencia de lo radicalmente distinto”, y de la cual la escatología forma su doblete concreto. De todas formas, la filosofía, la religión, y la poesía, que de por sí tienden hacia lo heterogéneo, en tanto proyecciones ilimitadas de la naturaleza humana, han estado históricamente a merced de los grandes sistemas de apropiación.

La heterología se opone a cualquier representación homogénea del mundo, invierte la actitud filosófica tradicional entendida como apropiación: *Cuando se dice que la heterología trata científicamente los problemas de la heterogeneidad, no hay que entender que la heterología sea, en el sentido habitual de dicha fórmula, la ciencia de lo heterogéneo. Puede decirse incluso que lo heterogéneo está decididamente situado fuera del alcance del conocimiento científico que, por definición, sólo es aplicable a los elementos homogéneos. En primer lugar, la heterología se opone a cualquier representación homogénea del mundo, es decir, a cualquier sistema filosófico. Dichas representaciones siempre tienen por objeto privar en la medida de lo posible al universo en que vivimos de cualquier fuente de excitación y desarrollar una especie humana servil, apta únicamente para la fabricación, el consumo racional y la conservación de los productos. Pero el proceso intelectual se limita automáticamente al producir por sí mismo sus propios residuos y al liberar con ello el elemento heterogéneo excremental de una manera desordenada. La heterología no hace más que proseguir consciente y decididamente el proceso terminal que, hasta el momento, estaba considerado como el aborto y la vergüenza del pensamiento humano*⁶². La excreción se convierte entonces en la reivindicación de las satisfacciones violentas implicadas por la existencia social. Bataille no se detiene ante el problema de objetivar lo residual, y considera que *la objetividad de los elementos heterogéneos sólo tiene, pues, un interés puramente teórico puesto que únicamente es posible alcanzarla a cambio de considerar los residuos bajo la forma total del infinito obtenido por negación (en otros términos, la heterogeneidad objetiva tiene el inconveniente de que sólo puede ser considerada bajo una forma abstracta, mientras que la heterogeneidad subjetiva de los elementos particulares es prácticamente la única concreta)*⁶³. Esa heterogeneidad concreta nos remite al trance extático, al orgasmo, y a las deyecciones corporales.

Al plantearse el tema de la heterología práctica, Bataille se sitúa dentro de una perspectiva revolucionaria, ya que la revolución social es una fase excretora, vinculada a la abolición de la explotación del hombre por el hombre. La revolución coincide con la comprensión de una naturaleza incontestablemente estruendosa y torrencial. Pero su planteo no se reduce a

⁶¹ Bataille, G., “Dossier de la polémica con André Breton”, *Obras escogidas*. Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 249.

⁶² Bataille, G., “Dossier de la polémica con André Breton”, *Obras escogidas*, op. cit., p. 254.

⁶³ Bataille, G., “Dossier de la polémica con André Breton”, *Obras escogidas*, op. cit., p. 255.

la revolución como única forma de dar salida a los impulsos colectivos, sino que alude a una escisión, en la fase posrevolucionaria, entre la organización política y económica de la sociedad, y la organización antirreligiosa y asocial, dominada por lo orgiástico y lo destructivo. Ese carácter orgiástico se vincula indudablemente a las formas religiosas anteriores al Estado moderno. Esta fascinación por lo orgiástico premoderno, por lo dionisiaco y lo gnóstico especialmente, toma forma práctica, durante mediados de la década de 1930, en la formación del grupo *Acéphale*, que edita la revista del mismo nombre, y cuyas prácticas secretas incluyen ceremonias de iniciación, ritos de aceptación, nuevas reglas de vida, una nueva división cíclica del tiempo en torno a períodos de tensión y de descanso, los primeros caracterizados por cierta ascesis, los segundos por la autorización de los excesos, incluida la promiscuidad.

La fascinación por lo orgiástico lo lleva a la consideración de la consumación. En *La parte maldita*⁹⁶⁴, Bataille despliega una analítica de lo económico a partir de la energía excedente, la cual constituye una manifestación de la efervescencia de la vida. Partiendo de datos antropológicos como la institución del *potlach* en Oceanía o los sacrificios humanos de los aztecas, y llegando luego a la dinámica de la sociedad industrial, observa las leyes de la economía general, sometida en todo momento a la sobreabundancia de la energía bioquímica y el crecimiento. La presión ejercida por la vida implica un primer efecto de expansión, y otro posterior de dilapidación o lujo. Los lujos de la naturaleza se relacionan con el exterminio de una especie por otra, con la muerte, y con la reproducción sexuada. La “parte maldita” emerge en estrecha vinculación con el sobrecrecimiento de riquezas. La dilapidación, evidentemente rechazada por el mundo burgués, se revela en consonancia con el cuestionamiento del “orden” que supone la heterología, tanto la teórica como la práctica.

Otro aspecto de la heterología práctica que Bataille toma en cuenta es la llamada “excreción colectiva”, sustentada en la idea de “cuerpos extraños” dentro del cuerpo social –que nos remite, por ejemplo, al imaginario de la Cristiandad asediada que vimos al considerar la figura de lo demoníaco-, y que tiene que ver con el esquema alto-bajo, opresores-oprimidos, y fundamentalmente con la oposición entre existencia imperativa y abyección social. A la abyección personal se le superpone la abyección de clases, central en el mundo moderno capitalista, y otros mecanismos de abyección como el religioso, el racial, el sexual. La abyección social implica un proceso de deshumanización. Con la heterología práctica, Bataille está presentando lo abyecto político-social. Queremos remarcar que el planteamiento de Bataille, a pesar de su distancia con el marxismo, no deja de asociarse con el mito de la revolución “clásica”, mientras que el abyecto político-social en su rostro subversivo, posterior al mayo del '68, se desplegará a partir del discurso de las minorías, con un bagaje teórico distinto –feminismo, multiculturalismo, teoría queer, microfísica del poder, antipsiquiatría-, un bagaje que recuperará algunos de sus planteamientos y, como ya hemos dicho, los de Artaud.

Para cerrar este recorrido por la obra de Bataille, quisiéramos volver a la heterología filosófica y concreta, para señalar otro elemento de la misma que hemos insinuado, que es la reconfiguración de lo corporal, su puesta en función de la excreción. El cuerpo al que alude Bataille se halla descentrado, niega la centralidad de la razón, del logos. En *La conjuración sagrada*, el manifiesto inaugural de *Acéphale*, lo afirma rotundamente: *El hombre ha escapado a su cabeza como el condenado a la prisión. Ha encontrado más allá de sí mismo no a Dios, que es la prohibición del crimen, sino a un ser que ignora la prohibición. Más allá de lo que soy, encuentro un*

⁹⁶⁴ Bataille, G., “La Part maudite. Essai d'économie générale”, *Oeuvres complètes VII*. París, Gallimard, 1976.

ser que me da risa porque no tiene cabeza, que me llena de angustia porque está hecho de inocencia y de crimen: empuña un arma de hierro en su mano izquierda y unas llamas parecidas a un sagrado corazón en su mano derecha. Reúne en una misma erupción el Nacimiento y la Muerte. No es un hombre. Tampoco es un dios. No es yo pero es más yo que yo: su vientre es el laberinto en que se ha extraviado él mismo, me extravió con él y en el que me encuentro siendo él, es decir, monstruo⁹⁶⁵. Bataille se refiere al dibujo de Masson para la portada de la revista (imagen 300). La corporalidad excretora no tiene cabeza, se sitúa en lo material, y en el “bajo materialismo”, quiebra el “orden arquitectural” clásico: *Las formas se volvieron cada vez más estáticas, cada vez más dominantes. Asimismo, el orden humano sería desde su origen solidario con el orden arquitectónico, que sólo es su desarrollo. Si nos referimos a la arquitectura, cuyas producciones monumentales son actualmente los verdaderos amos sobre toda la Tierra, reuniendo bajo su sombra a multitudes serviles, imponiendo la admiración y el asombro, el orden y la coerción, nos referimos de alguna manera al hombre. Actualmente toda una actividad terrestre, y sin duda la más brillante en el orden intelectual, apunta por otro lado en ese sentido, denunciando la insuficiencia del predominio humano: así, por extrañamiento que pueda parecer tratándose de una criatura tan elegante como el ser humano, se abre una vía —indicada por los pintores— hacia la monstruosidad bestial; como si no hubiera otra posibilidad de escapar del presidio arquitectónico*⁹⁶⁶.

Tenemos, pues, un hombre acéfalo, liberado de la dialéctica alto-bajo. Hemos hablado del ojo, como el “horror de la conciencia” y como un orificio también erógeno. La boca se redefine como aquello donde se produce la liberación de la violencia bestial. Agreguemos la liquidación de tabúes relacionados con los flujos corporales y los excrementos, como se ha visto especialmente en su producción literaria. Incluso el dedo gordo del pie, considerado ahora la parte más humana del hombre, en tanto asiento de la posición erecta del hombre. Bataille derriba el orgullo de estar erguido y alude a las connotaciones eróticas y por lo tanto abyectas del dedo gordo: *El secreto espanto que le provoca al hombre su pie es una de las explicaciones de la tendencia a disimular en la medida de lo posible su longitud y su forma. Los tacos más o menos altos según el sexo le quitan al pie una parte de su carácter bajo y plano. Además tal inquietud se confunde frecuentemente con la inquietud sexual*⁹⁶⁷. La afirmación se inscribe absolutamente dentro del carácter provocativo y subversivo de su obra, y nos remite a la idea de lo informe. En el *Diccionario crítico* le dedica un apartado: *Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto —para que los académicos estén contentos— que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo*⁹⁶⁸.

Con la idea de lo informe, Bataille sintetiza su heterología, su exaltación del erotismo, su reconfiguración de lo corporal, su reivindicación de lo excrementicio. Además, como señala Yve-Alain Bois⁹⁶⁹, al atribuirle al término una funcionalidad práctica, lo convierte en una especie de “manual de operación” con el cual llevar a cabo la desestabilización del orden dado y todo lo que implica. Precisamente este término es el que termina asociado con el

⁹⁶⁵ Bataille, G., “La conjuración sagrada”. En: Bataille, G. y otros, *Acéphale (1936-1939)*. Buenos Aires, Caja Negra, 2010, p. 123.

⁹⁶⁶ Bataille, G., “Arquitectura”, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, op. cit., p. 20.

⁹⁶⁷ Bataille, G., “El dedo gordo”, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, op. cit., p. 45.

⁹⁶⁸ Bataille, G., “Informe”, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, op. cit., p. 55.

⁹⁶⁹ Bois, Yve-Alain, “La valeur d’usage de l’informe”. En: Bois, Yve-Alain y Krauss, Rosalind, *L’informe: mode d’emploi*. París, Centre Georges Pompidou, 1996.

despliegue teórico de Bataille y el que se ha ganado un lugar en la estética contemporánea, hasta el punto de englobar en él todas las manifestaciones relacionadas con lo abyecto. Al margen de lo cuestionable de esa identificación⁹⁷⁰, Bataille, con su despliegue teórico, se convierte en el principal referente de dicha figura, y culmina el proceso de desplazamiento iniciado desde lo siniestro. Donde Dalí se había internado para luego volver a lo siniestro -e incluso a la sublime-, o Artaud se había extraviado en su desesperación por salir del infierno, Bataille se convierte en el colonizador de una nueva frontera para la experiencia estética.

⁹⁷⁰ Así Rosalind Krauss, en “Le destin de l’informe”, en: Bois, Ive-Alain y Krauss, Rosalind, *L’informe: mode d’emploi*, afirma que los procedimientos informes no son asimilables a lo que el mundo actual del arte entiende por abyección, ya que lo informe implica una liberación del dominio de la semántica y de la servidumbre del tema, algo alejado de lo que ella considera autocomplacencia del arte abyecto. Según su óptica, lo informe tiene un destino inacabado, que es coherente con todo lo que supone.

11-El realismo traumático

11-1-Trauma y retorno de lo real

Con el realismo traumático, lo siniestro alcanza su rostro contemporáneo. Aunque el realismo traumático implica también a la figura de lo abyecto, en la medida en que el trauma se halle más estrechamente vinculado a la corporalidad, y suponga una corporalidad rechazada. El sujeto percibe una realidad que es extraña y cercana a la vez, una realidad transfigurada por la experiencia del trauma. La herida es la grieta por la que se transita. No se trata de desarrollar un arte elusivo, un arte que vaya más allá de esa herida, sino de mostrarla en toda su intensidad. La apropiación de la belleza por el aparato publicitario, por la sociedad espectacular, lleva al arte, como reacción, hacia lo especular, hacia una contemplación obsesiva de la propia sombra, hacia el exhibicionismo de la propia “monstruosidad”, de ese sufrimiento interior que hace imposible la belleza porque entrañaría una huida de sí. El artista del trauma, que puede ser siniestro o abyecto, o ambos, reafirma su identidad, y la de su época, a partir de esa herida “fundante”. Después de Auschwitz o Hiroshima, que han reafirmado la cara oscura del hombre, que se constituyen como “traumas” de la modernidad, el regreso a la realidad pasa por la aceptación de la sombra, por la experiencia estética de la confrontación con ella. El artista se coloca ante sus fantasmas interiores para darles nombre, para hacerlos imágenes. No se trata de un arte consolador, sino todo lo contrario, de una presencia más intensa en el mundo, marcada por la convulsión, por la devastación. La exigencia de una belleza convulsiva, de la puesta en escena de las pulsiones del inconsciente, deviene una puesta en escena de lo inconsciente que emerge como conciencia del sufrimiento, de un sufrimiento que afecta a todo el ser. La realidad pasa a estar impregnada por la herida. El delirio paranoico que propugnaba Dalí se hace una especie de delirio traumático, un circuito cerrado del cual el yo herido se apropia representando el trauma, o intenta escapar a través de salidas “políticas”. Nos encontramos ante un arte de presencia, de una presencia ineludible, inevitable, cuyo riesgo de insolubilidad es enfrentado a través de la representación o presentación que, si no libera, al menos intenta alcanzar su legibilidad. Como el caso de Artaud en Rodez, presa del sistema psiquiátrico, presa de su propio infierno, pero que grita, y ese grito deviene arte. La imagen del grito, o del aullido, se convierte en la metáfora del realismo traumático. De poco sirven las lágrimas, queda el grito desgarrador, que supone quebrar el silencio o la aparente serenidad de lo establecido, del orden, con esa atroz emergencia de la verdad innegable del ser.

Sigmund Freud describe un yo atravesado por el conflicto entre el principio del placer y el principio de la realidad. El principio del placer se inhibe ante la realidad, en primer lugar, para una autoafirmación del organismo frente a las dificultades del mundo exterior: *Bajo el influjo del instinto de conservación del yo queda sustituido el principio del placer por el principio de la realidad que, sin abandonar el propósito de una final consecución del placer, exige y logra el aplazamiento de la satisfacción y el renunciamiento a algunas de las posibilidades de alcanzarla, y nos fuerza a aceptar pacientemente el displacer durante el largo rodeo necesario para llegar al placer. El principio del placer continúa aún, por largo tiempo, rigiendo el funcionamiento del instinto sexual, más difícilmente “educable”, y partiendo de este último o en el mismo yo, llega a dominar al principio de la realidad para daño del organismo entero*⁹⁷¹. Pero Freud plantea que esa substracción del principio del placer por el de la realidad permite explicar una pequeña parte apenas del displacer, y que la explicación más

⁹⁷¹ Freud, S., “Más allá del principio del placer”, *Obras completas*. Tomo 7, op. cit., p. 2507.

decisiva tiene que ver con conflictos dentro de la psiquis misma: *Otra fuente no menos normal de la génesis del displacer surge de los conflictos y disociaciones que tienen lugar en el aparato psíquico mientras el yo verifica su evolución hasta organizaciones de superior complejidad. Casi toda la energía que llena el aparato procede de los impulsos instintivos que le son inherentes, más no todos ellos son admitidos a las mismas fases evolutivas. Algunos instintos o parte de ellos demuestran ser incompatibles, por sus fines o aspiraciones, con los demás, los cuales pueden reunirse formando la unidad del yo. Dichos instintos incompatibles son separados de esta unidad por el proceso de represión, retenidos en grados más bajos del desarrollo psíquico y privados, al principio, de la posibilidad de una satisfacción. Si entonces consiguen – cosa en extremo fácil para los instintos sexuales reprimidos- llegar por caminos indirectos a una satisfacción directa o sustitutiva, este éxito, que en otras condiciones hubiese constituido una posibilidad de placer, es sentido por el yo como displacer*⁹⁷².

Este es el territorio donde irrumpe el erotismo, que es sublevación del principio del placer ante el principio de la realidad. Por eso mismo su carácter convulsivo, su subversión de los órdenes establecidos. Donde Freud piensa en la economía psíquica, Bataille, como hemos visto, sitúa la exacerbación del ser. Donde Freud habla de daño, Bataille de proliferación, derroche, gasto. La belleza convulsiva de Breton también refleja esa irrupción del principio del placer, pero no para enfrentarse al de la realidad, sino para conformar una sobrerealidad. Freud, en tanto científico y terapeuta, está preocupado por reconocer la disfunción del sistema psíquico para poder restablecer el orden. Breton o Bataille pretenden explotar esa disfunción para reconfigurar el sistema psíquico o directamente hacerlo saltar en pedazos en tanto ordenamiento cercenador de la libertad.

Pero también dentro de esta dialéctica, y muy estrechamente asociada al erotismo, la emergencia del trauma, que supone la brutalidad del principio de la realidad por sobre el del placer. Freud analiza el caso de la “neurosis traumática”, que se había atribuido durante la guerra del '14 a la violencia mecánica, pero que no la requiere como condición necesaria. Los sueños funcionan como una herramienta para revelar la fijación del sujeto al suceso traumático, debido al bloqueo del recuerdo en la vigilia. La cura va en el sentido de desbloquear el trauma: *Generalmente no puede el médico aborrazar al analizado esta fase de la cura y tiene que dejarle que viva de nuevo un cierto trozo de su olvidada vida, cuidando de que conserve una cierta superioridad, mediante la cual la aparente realidad sea siempre reconocida como reflejo de un olvidado pretérito. Conseguido esto queda logrado el convencimiento del enfermo y el éxito terapéutico que del mismo depende*⁹⁷³. En el proceso de curación se opone el yo coherente al yo reprimido: *la compulsión de repetición debe atribuirse a lo reprimido inconsciente, material que no puede probablemente exteriorizarse hasta que la labor terapéutica hubiera debilitado la represión*⁹⁷⁴. En la infancia, y en el territorio de la sexualidad, es donde se produce la primera herida narcisista: *La primera flor de la vida sexual infantil se hallaba destinada a sucumbir a consecuencia de la incompatibilidad de sus deseos con la realidad y de la insuficiencia del grado de evolución infantil, y, en efecto, sucumbió entre las más dolorosas sensaciones. La pérdida de amor y el fracaso dejaron tras sí una duradera influencia del sentido del yo, como una cicatriz narcisista que /.../ constituye la mayor aportación al frecuente sentimiento de inferioridad de los neuróticos*⁹⁷⁵. Pero la obsesión de la repetición no tiene que ver sólo con el principio del

⁹⁷² Freud, S., “Más allá del principio del placer”, *Obras completas*. Tomo 7, op. cit., p. 2507.

⁹⁷³ Freud, S., “Más allá del principio del placer”, *Obras completas*. Tomo 7, op. cit., p. 2514.

⁹⁷⁴ Freud, S., “Más allá del principio del placer”, *Obras completas*. Tomo 7, op. cit., p. 2515.

⁹⁷⁵ Freud, S., “Más allá del principio del placer”, *Obras completas*. Tomo 7, op. cit., p. 2515. Es interesante contrastar el planteo de Freud con el de Otto Rank, tal cual lo desarrolla en *El trauma del nacimiento*. Barcelona, Paidós, 1991. Rank se sitúa más allá de la sexualidad infantil, en lo prenatal, considerando que el trauma del nacimiento es el trauma fundante, aquél que pasa a constituir el núcleo del inconsciente. En el proceso curativo psicoanalítico, se da esa reproducción del trauma del nacimiento. La angustia tiene que ver con la

placer, con la lucha contra la herida fundante, sino que parece pertenecer al mismo funcionamiento de la vida anímica: *La obsesión de repetición y la satisfacción instintiva directa y acompañada de placer parecen confundirse aquí en una íntima comunidad. Los fenómenos de la transferencia se hallan claramente al servicio de la resistencia por parte del yo, que, obstinado en la represión y deseo de no quebrantar el principio del placer, llama en su auxilio a la obsesión de repetición*⁹⁷⁶. Y también al funcionamiento de la vida orgánica: *¿De qué modo se halla en conexión lo instintivo con la obsesión de repetición? Se nos impone la idea de que hemos descubierto la pista de un carácter general no reconocido claramente hasta ahora —o que por lo menos no se ha hecho resaltar expresamente— de los instintos y quizá de toda vida orgánica. Un instinto sería, pues, una tendencia propia de lo orgánico vivo a la reconstrucción de un estado anterior, que lo animado tuvo que abandonar bajo el influjo de fuerzas exteriores, perturbadoras; una especie de elasticidad orgánica, o, si se quiere, la manifestación de la inercia en la vida orgánica*⁹⁷⁷

El trauma aparece al desbordar las defensas de la psique: *Aquellas excitaciones procedentes del exterior que poseen suficiente energía para atravesar la protección son las que denominamos traumáticas. Opino que el concepto de trauma exige tal relación a una defensa contra las excitaciones, eficaz en todo otro caso. Un suceso como el trauma exterior producirá seguramente una gran perturbación en el intercambio de energía del organismo y pondrá en movimiento todos los medios de defensa. Mas el principio del placer queda aquí fuera de juego*⁹⁷⁸. En el caso del niño, la compulsión a la repetición permite “dominar” el displacer, el choque con la realidad: *Aquellas manifestaciones de una obsesión de repetición que hemos hallado en las tempranas actividades de la vida anímica infantil y en los incidentes de la cura psicoanalítica muestran en alto grado un carácter instintivo, y cuando se halla en oposición al principio del placer, un carácter demoníaco. En los juegos infantiles creemos comprender que el niño repite también el suceso desagradable, porque con ello consigue dominar la violenta impresión, experimentada mucho más completamente de lo que le fue posible al recibirla. Cada nueva repetición parece perfeccionar el deseado dominio*⁹⁷⁹. En el caso del adulto, como ya se ha dicho, la repetición se convierte en una forma de enfrentar el trauma, pero debe ser provocada. Aquí es donde encontramos una de las claves centrales del realismo traumático en tanto experiencia estética, el de revivir el trauma para poder enfrentarlo. El arte funciona como análogo, en parte, a la labor terapéutica, y la figura de lo siniestro se revela una vez más como aquella que sitúa a la razón frente a su sombra para integrarla. Volviendo al análisis freudiano, en esa operación de repetir el suceso traumático para nombrarlo, para darle forma, para enfrentarlo, se estaría volviendo al principio de placer, para el cual el displacer de la experiencia de repetición es necesario. La experiencia estética, al hacer aparecer la sombra la está limitando, la circunscribe a un territorio. Que continúa la amenaza del desbordamiento, no

expulsión del vientre materno, con esa irrupción en otra realidad, mientras que el placer se vincula con la vida intrauterina. Así las perversiones se vinculan con la situación infantil primitiva, como una manera de prolongar la satisfacción intrauterina de la libido. La homosexualidad se vincularía con la bisexualidad del estado embrionario, y el exhibicionismo aludiría al estado paradisiaco de desnudez en la placenta. El rechazo de los órganos sexuales femeninos tendría relación con el órgano sexual del cual se ha sido expulsado. La neurosis traumática es la que ha quedado apegada a la materialización del recuerdo del nacimiento, y la neurosis habitual se produce por una superación insuficiente de ese trauma. El estado de sueño es el retorno pasajero a la situación fetal, mientras la psicosis constituye una regresión al estado fetal. La simbolización se convierte en la vía para llevar al cabo del proceso de adaptación al mundo exterior y el retorno a la naturaleza. La esfinge es el símbolo de la angustia primitiva, mientras que el complejo de Edipo reproduce el trauma primitivo durante la época sexual.

⁹⁷⁶ Freud, S., “Más allá del principio del placer”, *Obras completas*. Tomo 7, op. cit., p. 2517.

⁹⁷⁷ Freud, S., “Más allá del principio del placer”, *Obras completas*. Tomo 7, op. cit., p. 2525.

⁹⁷⁸ Freud, S., “Más allá del principio del placer”, *Obras completas*. Tomo 7, op. cit., pp. 2520-2521.

⁹⁷⁹ Freud, S., “Más allá del principio del placer”, *Obras completas*. Tomo 7, op. cit., p. 2524.

hay duda, pero se ha dado un paso en la colonización de esa frontera. La terribilidad transmuta en un mayor nivel de conciencia.

Tenemos aquí algunos elementos para comprender el trauma: el choque entre el principio de la realidad y el del placer, el trauma como quiebre de las defensas psíquicas, la compulsión a la repetición, la atribución del origen del trauma a la sexualidad infantil (Freud) o al nacimiento (Rank), la lucha por la integración del trauma y su superación a través de la terapia –o del arte. El reduccionismo sexual del paradigma freudiano, no puede negar otras causas del trauma por una impronta igual de “dura” del principio de la realidad –por causas exteriores más allá de la psiquis, como puede ser una enfermedad, la violencia mecánica, una catástrofe natural, un accidente, o incluso causas relacionadas con el imaginario social o la estructura socioeconómica– aunque la primacía de las pulsiones inconscientes, y específicamente de las relacionadas con lo sexual, tampoco puede ser relegada tan fácilmente. La herida narcisista es la que sustenta al realismo traumático, y explica su carácter exhibicionista.

El grito proferido desde esa herida, como señala Hal Foster⁹⁸⁰, incluso trasciende la realidad, donde lo fenoménico se halla imbricado con lo simbólico y lo imaginario, para ir hacia lo real. En este punto el referente intelectual es Jacques Lacan, que plantea lo traumático como un encuentro fallido con lo real, y que, por lo tanto, no puede ser representado, debe ser repetido: *En su seminario de 1964 sobre lo real, Lacan distingue entre Wiederholung y Wiederkehr. Lo primero es la repetición de lo reprimido como síntoma o significante, lo que Lacan denomina el autómatas, también en relación a Aristóteles. Lo segundo es el retorno /.../, el retorno de un encuentro traumático con lo real, una cosa que se resiste a lo simbólico, que no es un significante en absoluto, a lo cual Lacan llama /.../ el tuché. Lo primero, la repetición del síntoma, puede contener o tamizar lo segundo, el retorno de lo real traumático, que de este modo existe más allá del autómatas de los síntomas, más allá de “la insistencia de los signos”, e incluso más allá del principio del placer⁹⁸¹. Foster remarca que parte del arte contemporáneo se resiste al tamiz, a unir lo imaginario y lo simbólico contra lo real: *Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición. A este fin se mueve no sólo para atacar la imagen, sino para rasgar la pantalla-tamiz o sugerir que ya está rasgada⁹⁸². La crítica al hiperrealismo se basa en que el abuso de signos atenta contra lo real. Foster reafirma su conexión con Bataille y lo que entiende por “sub-realismo”, es decir, el bajo materialismo.**

Esa fascinación por el trauma tiene tanto orígenes específicamente culturales como epocales: */.../ existe insatisfacción con el modelo textualista de la cultura así como con el modelo convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la postmodernidad post-estructuralista, hubiera retornado como traumático. También, pues, hay desilusión con la celebración del deseo como pasaporte abierto de un sujeto móvil, como si lo real, despreciado por una posmodernidad preformativa, fuera dirigida contra el mundo imaginario de una fantasía cautiva del consumismo. Pero hay otras fuerzas poderosas en funcionamiento: la desesperación por la persistente crisis del sida, la enfermedad y la muerte omnipresentes, la pobreza y el delirio sistemáticos, el destruido estado del bienestar, incluso el contrato social roto (cuando los ricos deciden no tomar parte en la revolución desde arriba y los pobres son dejados en la miseria por abajo). La articulación de estas diversas fuerzas es difícil, pero juntas impulsan la preocupación*

⁹⁸⁰ Foster, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.

⁹⁸¹ Foster, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op. cit., pp. 140-141.

⁹⁸² Foster, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op. cit., pp. 144-145.

*contemporánea por el trauma y la abyección*⁹⁸³. El sujeto traumático o abyecto, el cuerpo enfermo o dañado, pasaría a ser encarnación de la verdad. Foster cuestiona la deriva restrictiva a los campos de la abyección y de lo abyecto, y observa que, en el discurso del trauma, el sujeto es evacuado (la crítica psicoanalítica del sujeto del trauma) y elevado a la vez (no se puede poner en duda el trauma de otro), con lo cual se produce la reconciliación de los análisis deconstructivos y de la política de la identidad, convergiendo el retorno de lo real con el retorno de lo referencial.

Miguel A. Hernández Navarro, al observar este fenómeno remarca la diferencia entre la pasión por lo real y la pasión por la realidad. La pasión por la realidad intenta presentar la realidad más allá del arte, donde hay un alejamiento deliberado de la ilusión. Fenómenos como Dogma 95 o el llamado arte contextual, son definitivamente “post-auráticos”, *pretenden acercar lo máximo posible el arte a la realidad bruta, situándose respecto a ella en situación de acción, interacción y participación*⁹⁸⁴. La pasión por lo real intenta llegar a la realidad del sujeto más allá de la cultura, utilizando dos estrategias radicalmente opuestas. Por un lado, la de lo excesivo, que es la que analiza Foster; y por otro, la de lo antivisual; lo bulímico y lo anoréxico visualmente hablando. Ya hemos presentado lo antivisual al hablar de *Vaporización*, de Teresa Margolles. Lo antivisual niega lo visual reduciendo lo visible, ocultándolo, desmaterializándolo, o haciéndolo desaparecer. Hay una renuncia a la simbolización, una *apófisis*. El ejercicio de “castración ocular” permite vincular lo Real lacaniano con el siniestro freudiano, donde la angustia de lo siniestro se convierte en vía de acceso a lo Real. Este realismo “apofático”, indudablemente dentro del discurso del trauma, termina desvelando la nada, la imposibilidad de reencontrar en el objeto la Cosa. Para Hernández Navarro, tanto la anorexia como la bulimia visual son *producto de la misma patología que sufre el sujeto contemporáneo: la ceguera histórica, una ceguera por haber visto la escena primordial, el vacío esencial. Ante dicha escena, ante la evidencia de que tras el señuelo no hay nada —y ante la ausencia del propio señuelo—, se pierde el equilibrio, el arte se tambalea... y ya nunca más podrá ver —ni ser visto— igual que antes. Esa escena primordial es siempre demasiado traumática*⁹⁸⁵.

El discurso del trauma tiene uno de sus momentos culminantes en 1993, con la exposición *Abject Art, Repulsion and Desire in American Art*, realizada en el Whitney Museum of Modern Art, de Nueva York. La exposición se hace eco de un movimiento que viene avanzando, como “realismo traumático”, desde los años ‘70, y que aún hoy en día mantiene su vigencia⁹⁸⁶. Pero, al margen de que, específicamente hablando en la crítica especializada, el término alude a este movimiento (o tendencia) del arte contemporáneo de las últimas décadas, quisiéramos aplicarlo también a artistas y obras que llevan a cabo una representación (y por lo tanto un discurso) desde el trauma desde finales de la segunda

⁹⁸³ Foster, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op. cit., pp. 144-145.

⁹⁸⁴ Hernández Navarro, Miguel Ángel, “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”. *Revista de Occidente*. Madrid, Fundación Ortega y Gasset, n° 297, febrero 2006, p. 10.

⁹⁸⁵ Hernández Navarro, Miguel Ángel, “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”, op. cit., p. 25.

⁹⁸⁶ Además de Foster y Hernández Navarro, se puede consultar: Guasch, A.M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2005; Hernández Sánchez, D. (ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002; Oliveras, E. (ed.), *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires, Emecé, 2013; Ramírez, J.A. y Carrillo, J., *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Arte Cátedra, 2004; Cruz Sánchez, P., *Realismo en tiempos de irrealidad*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2002; y Foster, H. y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Akal, 2006. En todos los casos, el realismo traumático es situado dentro de las coordenadas del arte contemporáneo.

guerra mundial, desde ese “tiempo del estupor”, del que hablaba Valeriano Bozal⁹⁸⁷, y para los cuales son pertinentes los análisis que venimos comentando. Tanto la pintura de la posguerra, como la fotografía, la escultura, y el body-art de los años ‘60 y ‘70, ofrecen un corpus de obras y prácticas donde el trauma juega un papel central. La belleza convulsiva surrealista, impregnada de categorías psicológicas, dominada por el principio de sobre-realidad, provocadora, evocadora de lo convulso e incluso de lo repulsivo, da paso, en la posguerra, a una recuperación de la realidad en su aspecto más íntimo y estremecedor, la de la representación de la sombra -de la individual del artista y la social-, la del dolor intrínseco de la propia condición -y de la humana-, una realidad que se revela visceral, siniestra, que reniega del carácter reconfortante o evasivo de la belleza, donde la provocación se vuelve innecesaria porque la misma realidad es abrumadora. La belleza convulsiva da paso al nuevo rostro de lo siniestro, al grito desde la herida. Aquí volvemos a encontrar, luego de un recorrido considerable, el *Estudio del retrato del papa Inocencio X de Velázquez*, y a su autor, a Francis Bacon.

11-2-Bacon: la carne traumatizada

El cuerpo, esa realidad que nos constituye, se vuelve siniestro en Bacon. La carne emerge brutal, reacción ante la aniquilación del cuerpo que ha significado la última guerra, casi excepcionalidad en un mundo del arte bajo la flamante hegemonía del arte abstracto. No se trata de reivindicar la forma humana sino su carnalidad, en un despliegue donde la razón poco puede hacer ante la invasión de la sensación, de la angustia, de aquello que sale de las entrañas. Ante el eclipse de la razón que significan Auschwitz y Hiroshima, la carne se vuelve la realidad humana más innegable, aquella donde se despliega el ser. En esa liquidación de categorías establecidas, lo dentro se confunde con lo de fuera, la dermis con la epidermis, el continente con el contenido. O como dice José Miguel G. Cortés, *no hay identidad, tan sólo dolor, rebelión animal, carne mortalmente amenazada*⁹⁸⁸. Y por encima de todo, y a pesar de –o quizás gracias a– la aparente desintegración formal, lo real que se muestra tal cual. *Una de las cosas que más me gusta de sus cuadros es que puedes olerles los huevos*, dice David Hockney⁹⁸⁹.

En *El estudio del retrato del papa Inocencio X de Velázquez*, esa carne se ha hecho una con el terror, con la angustia. El ser entero queda condensado en ese grito. Aquí no se puede oler los huevos del cuadro, pero se puede escuchar hasta el aturdimiento, hasta el espanto, el grito que profiere el papa, un papa cuya silla gestatoria ha devenido celda. La vida, la carne, la sensación es violencia, y violencia inevitable. Tal cual afirma Gilles Deleuze: [La boca] *no es ya un órgano particular, sino el agujero a través del cual el cuerpo entero se escapa y por el cual desciende la carne*⁹⁹⁰. Para luego agregar que *el cuerpo está perfectamente vivo, y con todo no es orgánico. También la sensación, cuando alcanza el cuerpo a través del organismo, adopta un paso excesivo y espasmódico,*

⁹⁸⁷ En esta ampliación del radio temporal del concepto, también nos vemos obligados, por razones del análisis categorial que venimos realizando, a discernir dentro del realismo traumático aquellos elementos que corresponden más con lo siniestro de aquellos que corresponden con lo abyecto. La imbricación de lo siniestro y lo abyecto en el arte contemporáneo que revela la categoría de “realismo traumático” es novísima, tiene que ver con la emergencia y el despliegue del llamado “arte abyecto”, aunque, como se verá en las páginas que siguen, esa imbricación también se halla presente en algunas de las obras que analizaremos.

⁹⁸⁸ Cortés, J.M.G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 2003, p. 198.

⁹⁸⁹ Peppiatt, M., *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 335.

⁹⁹⁰ Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2002, p. 34.

rompe los límites de la actividad orgánica. En plena carne, es directamente llevada sobre la onda nerviosa o la emoción vital. Se puede pensar que Bacon encuentra a Artaud en muchos puntos: la Figura es precisamente el cuerpo sin órganos (desbacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con Fuerzas que actúan sobre el cuerpo, “atletismo afectivo”, grito-soplido; cuando está así relacionada con el cuerpo la sensación deja de ser representativa, deviene real; y la crueldad estará cada vez menos ligada a la representación de algo horrible, será solamente la acción de fuerzas sobre el cuerpo, o la sensación (o lo contrario de lo sensorial). Al contrario que una pintura miserabilista que pinta cabos de órganos, Bacon no ha cesado de pintar cuerpos sin órganos, el hecho intensivo del cuerpo⁹⁹¹. Ese exceso de presencia le permite a Deleuze hablar de una “pintura histórica”: Si nos remitimos al “cuadro” de la histeria tal como se forma en el siglo XIX, en la psiquiatría y en otros lugares, encontramos cierto número de caracteres que no dejan de animar los cuerpos de Bacon. Y en primer lugar las célebres contracturas y parálisis, las hiperestesias o las anestias, asociadas o alternantes, unas veces fijas y otras veces migratorias, según el paso de la onda nerviosa, según las zonas que invista o de las que se retire. Después los fenómenos de precipitación y de adelantamiento, y al contrario, de retraso (histéresis), de yartarde, según las oscilaciones de la onda adelantada o retrasada. Después, el carácter transitorio de la determinación del órgano según las fuerzas que se ejercen. Después aún, la acción directa de esas fuerzas sobre el sistema nervioso, como si el histérico fuera un sonámbulo en estado de vigilia, un “Vigilámbulo”⁹⁹². La histeria que supone un deseo omnipresente e inaprensible, llevado hasta el paroxismo, hasta la extenuación. Sorprendente el camino recorrido desde Loudun, desde esas monjas exorcizadas hasta el hartazgo⁹⁹³. El cuerpo histérico se convierte en Bacon en el cuerpo convulsionado de la posguerra. La belleza convulsa queda opacada por la convulsión misma. La diferenciación entre la conciencia y lo inconsciente se desdibuja en beneficio de la pura pulsión, de la pura sensación, del estremecimiento que se basta a sí mismo hasta agotarse y volverse a activar.

El grito del papa nos lleva al sinsentido: La pintura refleja con exactitud el punto de vista de Bacon de que la vida es un accidente, un arrebato de brutalidad y sufrimiento que no se puede explicar porque no tiene significado⁹⁹⁴. Dicho por el mismo Bacon: La vida me parece sin sentido; pero se lo damos en nuestra propia existencia. Porque nosotros, en cierto modo, hacemos la vida posible al darle una especie de sentido, un sentido totalmente insustancial. Creamos determinadas actitudes que le dan un sentido mientras existimos, aunque sean en realidad insustanciales en sí mismas⁹⁹⁵. Un sinsentido que agota la tensión hacia la explicación consciente o racionalizada, que hace que la razón fronteriza dude de sí y confirme la atroz realidad de la frontera. Pero la pérdida de sentido de una realidad enteramente subsumida en la violencia puede revelar otra forma de sentido, la del trauma, la del dolor que se expresa en esa carne. Por eso el grito del papa, además de funcionar como símbolo de lo terrible de la condición humana, como dijimos en el prólogo, se convierte en metáfora del realismo traumático. Ese grito que quiebra la realidad es el grito de la quiebra, de la herida agrietada imposible de supurar, salvo a través del ambivalente consuelo del arte. Ese cuerpo histérico es un yo herido, desgarrado, entregado a la sensación porque la razón no puede dar cuenta de su dolor, entregado a la sensación hasta

⁹⁹¹ Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 52.

⁹⁹² Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 55.

⁹⁹³ Si el cuerpo de la pintura de Bacon puede verse como histérico, los surrealistas reivindican la histeria, como ya se señaló con *Nadja*, y establecen una analogía entre la histérica y el artista, ambos presas de convulsiones en función de una realidad que supera la cotidiana normal. El cuerpo histérico de Bacon, más que responder a la realidad –o a la suprarrealidad–, responde a lo real. Presenta la supresión de la pantalla-tamiz, inaugurando prácticamente el realismo traumático contemporáneo.

⁹⁹⁴ Peppiatt, M., *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*, op. cit., p. 148.

⁹⁹⁵ Sylvester, D., *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona, Polígrafa, 2009, p. 115.

el punto de volverse animalidad, la *etapa hacia un devenir imperceptible más profundo donde la figura desaparece*⁹⁹⁶.

La convulsión, el grito, la deriva animal, aparecen en *Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión* (imagen 301), anterior al Estudio del papa. Luigi Ficacci alude a la revelación del inconsciente presente en el tríptico: *Bacon necesita renunciar a la lógica natural, trastocarla mientras pinta, para sacar a la superficie y convertir en una forma comprensible todo aquello que procede del inconsciente, es decir, la masa compleja, múltiple y contradictoria de las emociones, y las imágenes obsesivas que las suscitan. /.../ A través de la emergencia del inconsciente en la pintura, la irrelevante existencia del individuo es la que se eleva hacia la grandeza de una experiencia mítica: a una condición que transforma las infinitas vicisitudes empíricas en vivencia trágica del hombre*⁹⁹⁷. Al margen del título de la obra, Bacon *había eliminado toda referencia al hombre crucificado. Era el tema de los infelices, la emisión inmóvil e incesante de un dolor desgarrador articulado en la triple representación iconográfica que lo unía a la historia del arte y lo asimilaba a otro arquetipo, aislado de la historia de la civilización con una fuerza análoga de identificación: las iras de la tragedia griega, personificaciones y víctimas universales de la expresión de la venganza (Bacón halló en Esquilo su fuente ideal)*⁹⁹⁸.

En su *Tríptico inspirado en la Orestíada de Esquilo*, de 1981 (imagen 302), la evocación del mito se hace explícita. La alusión a las Erinias refuerza la idea de sinsentido, al menos el sentido aprehensible por el hombre, porque dichas figuras pertenecen a un estrato de religiosidad ctónica, numinosa, antes del triunfo del logos olímpico. Este salto al terror trágico al que alude Ficacci, conecta lo siniestro de Bacon con lo sublime en su rostro más terrorífico, el de la aniquilación por las fuerzas elementales. Lo pulsional corresponde a lo pre-lógico. Imposible no escuchar las palabras de Apolo a Orestes: *No obstante, huye, pero no llegues a acobardarte, pues van a perseguirte por toda la dilatada tierra firme, cuando a zancadas recorras sin cesar el suelo que pisan las gentes errantes; y lo mismo, más allá del mar y por las ciudades que bañan las olas. No te canses pronto de alimentarte con este cruel sufrimiento*⁹⁹⁹. Aunque en Bacon falta el consuelo del “no llegues a acobardarte” que insinúa la protección divina y la liberación final del castigo por el juicio de Atenea. El salto al mito no logra desbordar lo ilimitado de la terribilidad atroz. Lo pulsional pre-lógico se convierte en lo pulsional omnipresente, post-lógico también. La jaula del papa, las armaduras que rodean a sus figuras, la atmósfera de callejón sin salida, el sinsentido, el imperio del horror. El mito se vuelve inconsistente ante la convulsión de la carne, no llega a imponer un orden. Queda lo numinoso, pero que emerge del propio ser del hombre. Bacon no puede alcanzar lo sublime, permanece en lo siniestro amenazando con convertirse en abyecto, porque esa violencia absoluta es más de lo que puede soportar el orden simbólico, porque lo desestabiliza y lo lleva a intentar eludirla o ignorarla, pero infructuosamente. Cualquier símbolo se vuelve insustancial ante la irrupción brutal de la carne.

La crucifixión, en tanto presencia de la carne torturada, aparece en varias obras de Bacon, no sólo insinuada o como título, sino representada. *Fragmento de Crucifixión* (imagen 303) es una de ellas. De nuevo volvemos a Ficacci: *En la más rigurosa concreción, la considera la imagen de un acto humano, extremo pero susceptible de ser valorado en los términos profanos de un comportamiento concerniente a la existencia humana. Todo lo que tenga que ver con el hombre. No una idea mítica del hombre considerado, por ejemplo, como la imagen de un dios, sino el hombre como animal complejo, hecho de*

⁹⁹⁶ Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 35.

⁹⁹⁷ Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 17.

⁹⁹⁸ Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 66.

⁹⁹⁹ Esquilo. *Tragedias*. Madrid, Gredos, 2001, p. 230.

*sentimiento y materia. Se trata de una concreción profunda, capaz de entender el significado completo de una tradición icónica sagrada. Esto comporta la aceptación de que la civilización ha concentrado en una imagen como la crucifixión la más sincera y lacerante expresión del dolor. Un dolor que se hace patente en la tortura de la carne, en su sacrificio y en el grito desesperado de la vida arrebatada violentamente a su organismo natural. Instintivamente, en la fantasía del artista, esta imagen se asemeja al sacrificio del animal*¹⁰⁰⁰. Y aquí encontramos otra de sus fascinaciones: el matadero. *Pintura 1946* (imagen 304) es a la vez matadero y crucifixión. Las bocas de *Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión* pueden verse emitiendo los aullidos de los animales que serán sacrificados. Bacon alude a esto: *Siempre me han conmovido los cuadros de mataderos y carne, y para mí se relacionan mucho con el tema de la Crucifixión. Se han hecho fotografías extraordinarias de animales inmediatamente antes del sacrificio; y el olor de la muerte. No lo sabemos, claro, pero da la sensación, por esas fotografías, de que los animales se dan cuenta de lo que va a sucederles. Hacen cuanto pueden por intentar escapar. Yo creo que esos cuadros se basaban sobre todo en cosas de ese tipo, que para mí están muy próximos, muchísimo, a todo el asunto de la Crucifixión. Ya sé que para la gente religiosa, para los cristianos, la Crucifixión tiene un significado completamente distinto. Pero yo no soy creyente, y para mí no era más que un acto del comportamiento del hombre, una forma de comportarse con otro*¹⁰⁰¹. La boca de *Pintura 1946* no grita, impera con una sonrisa sarcástica. Chris Stephens¹⁰⁰² señala que la boca amenazadora y el rostro semioculto le marcan como un dictador, estableciendo vínculo con el genocidio de la guerra terminada en 1945, un vínculo avalado por la colección de fotografías de Hitler y Goebbels que Bacon poseía en su estudio. El hombre del cuadro domina una escena que comparte con reses, una de las cuales se halla colocada en una armadura, crucificada, en el fondo.

Pérdida de sentido, insustancialidad de la razón, centralidad de las sensaciones, gemido de la carne. Ese descenso a la animalidad acaba con el humanismo que exaltaba la dignidad del hombre. El “dictador” de la sonrisa sarcástica, protegido de la sangre –y de la carne- por un paraguas, se yergue solitario sobre el matadero que es toda la realidad humana. El tipo de la movilización total, que había sustituido al individuo burgués, ahora cede su lugar a la carne troceada. El horror de la imagen alude también al biopoder, el poder sobre la vida hasta reducirla a pura carne muerta. Donde Lee Miller había encontrado esqueletos, Bacon coloca la carne. La sonrisa sarcástica funciona como contrapeso de los gritos de esa carne, es la atrocidad del máximo poder numinoso que aniquila todo aquello a lo que hubiera podido aterrorizar, es el mecanismo del terror llevado hasta una de sus máximas expresiones. El grito se convierte entonces en el angustiante estertor de la vida que resiste, vida animalizada pero aún subsistente, aún a costa de vivir la presencia del infierno en sí misma.

Toda la existencia de ese accidente que es el hombre está atravesada por la violencia. Bacon había padecido a un padre violento y autoritario que lo expulsa del hogar al descubrirlo probándose ropa íntima de su madre. El descubrimiento de su homosexualidad va de la mano del desarrollo de su vocación artística. Peppiatt, al describir el trasfondo íntimo de la creación de su obra, señala la persistencia de relaciones emocionales y sexuales marcadas por el sadomasoquismo. Su primera retrospectiva en la Tate Gallery, en 1962, coincide con el suicidio de Peter Lacy, con el que había mantenido una relación tormentosa por diez años; y la retrospectiva en el Grand Palais de París, en octubre de 1971, se inaugura al día

¹⁰⁰⁰ Ficacci, L., *Bacon*, op. cit., pp. 64-65.

¹⁰⁰¹ Sylvester, D., *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁰² Stephens, C., “Animal”. En: Gale, Matthew y Stevens, Chris (eds.), *Francis Bacon*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.

siguiente del suicidio de George Dyer, su pareja por casi una década y otra relación tormentosa, en la habitación del hotel donde se alojaba. La extrema violencia de su vida privada coincide con la extrema violencia de su obra, ambas son inseparables, como lo reconoce a David Sylvester: *En realidad, he tenido una vida muy desgraciada, porque todas las personas a las que quise realmente han muerto, y no puedes dejar de pensar en ellas; el tiempo no cura. Pero te concentras en algo que era una obsesión, y que habrías introducido en tu obsesión con el acto físico, lo introduces en tu obra. Porque una de las cosas terribles del llamado amor, es sin duda para un artista, creo, la destrucción*¹⁰⁰³.

Si en las obras que venimos comentando, el trauma se asocia con el desgarramiento de la condición humana, por un cuerpo lanzado al abismo del horror, en otra parte de su obra se revelan traumas más íntimos, concretamente los sexuales y emocionales, aquellos que sustentan su visión del mundo. *Estudio de cuerpo humano* (imagen 305) presenta una figura cargada de sensualidad. La obra no se puede situar inicialmente en la estela del trauma, sino en la del deseo. De igual modo que *Dos figuras*, de la década de 1950 (imagen 306), que representa una cópula homosexual, y que transmite la sensación de violencia erótica, y esa mezcla de vitalidad y muerte asociada al orgasmo. La exacerbación del ser que se confunde con la muerte, al decir de Bataille, y que recoge Michel Leiris: */.../ ¿no parece como si un arte de esta especie, en el que, casi en cada imagen, la belleza y su negación se conjugan soberanamente, recogiera la doble naturaleza de esos momentos que saboreamos como acaso los más específicamente humanos, momentos en los que —fascinados, seducidos hasta el vértigo— creemos llegar a la realidad misma, vivir finalmente nuestra vida, para comprobar inmediatamente después que nuestra alegría arrastra una extraña disonancia: la angustia que despierta esa instancia radicalmente enemiga —la muerte—, que toda aprehensión presuntamente plenaria de la vida nos dice que mora en lo más íntimo de nosotros?*¹⁰⁰⁴ Desde el punto de vista de la mecánica del erotismo, lo angustiante pasa por la vivencia de la muerte, que tan estrechamente está unida al mismo.

En *Tríptico inspirado en el poema “Sweeney Agonistes” de T. S. Eliot* (imagen 307) queda plasmada de manera más evidente la violencia erótica y la pulsión de muerte que entraña. La sensación de crimen que desprende el tríptico hace decir a Brian O’Doherty, tras establecer una línea directa Sade-Rimbaud-Genet-Bacon, que Bacon *cultiva un estilo de presentación ceremonial que le permite extender la definición de la vida para abarcar el inframundo de la violación, el suicidio y el asesinato*¹⁰⁰⁵. Cuerpos masculinos entrelazados en el panel derecho, con un tercero observándolos. Cuerpos femeninos en aparente estado de tristeza postcoital en el izquierdo. En el central, ropa y una almohada cubierta de sangre. No sabemos si el tríptico alude a un crimen o a la violencia del acto sexual. En cualquier caso, pulsión de muerte y sordidez. Pero la sordidez no se limita a la organicidad del cuerpo, sino también al carácter marginal de la sexualidad de Bacon. Hemos mencionado la temprana conciencia de su homosexualidad y la expulsión familiar subsiguiente. En este terreno es donde puede situarse el trauma. Bacon consideraba una desgracia su homosexualidad, y prefería la utilización de *queer* (raro) en vez de *gay* (alegre), refiriéndose a la cópula homosexual como “lecho del crimen”.

Nos salimos del terreno de lo siniestro para ingresar al de lo abyecto. Por un lado, lo abyecto cultural, el rechazo social a la sexualidad no convencional, que tiene que ver con

¹⁰⁰³ Sylvester, D., *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, op. cit., p. 67.

¹⁰⁰⁴ Leiris, M., *Francis Bacon. Cara y perfil*. Barcelona, Polígrafa, 1983, p. 45.

¹⁰⁰⁵ Tinterow, G. y Ian Alteveer, I., “Bacon y sus críticos”. En: Gale, Matthew y Stevens, Chris (eds.), *Francis Bacon*, op. cit., p. 35.

una práctica corporal no aceptada¹⁰⁰⁶. Por otro, la maquinaria legal contra la sodomía, vigente hasta finales de la década de 1960, que convierte al abyecto cultural en político-social, y supone no sólo la pérdida de la reputación y el ostracismo social, sino también la cárcel. A la fuerza la sexualidad no convencional deviene crimen. Como respuesta, la línea Sade-Rimbaud-Genet-Bacon, donde lo abyecto hace gala de su abyección. El programa sexual de los señores del castillo de Silling, el reclamo de Rimbaud de “desorden de los sentidos”, la exaltación del crimen y la traición de Genet, coinciden con las imágenes de erotismo homosexual de Bacon, con la brutalidad de sus coitos. Agreguemos su atracción por hombres de la clase obrera y del hampa, que además de perverso lo colocan en el límite de su clase, en una sociedad estratificada como la inglesa de entonces. Precisamente George Dyer era uno de estos hombres.

El suicidio de Dyer en el hotel, la víspera de la retrospectiva de Bacon en el Grand Palais, y además utilizando la propia medicación del pintor, llevará a los llamados “trípticos negros”, la manera en que Bacon elabora su duelo y su sentimiento de culpa. Comenta Matthew Gale: *Algo después, en 1975, el pintor observaba inesperadamente: “Parece un poco insensato pintar retratos de muertos... una vez que han muerto tienes su recuerdo, pero a ellos no los tienes”. Tal vez con esas palabras exprese la contradictoria obsesión de los trípticos de Dyer, que irían plasmando la respuesta de Bacon a su preocupación permanente por la fugacidad de la vida. La muerte transformó a Dyer en un arquetipo casi románticamente irreprochable, hasta donde el vínculo visceral de Bacon lo podía permitir*¹⁰⁰⁷. El primero de sus “trípticos negros” es *Tríptico en memoria de George Dyer* (imagen 308), terminado dos meses después de la muerte de Dyer. La imagen central con el rellano de una escalera y el hombre de brazo musculado abriendo la cerradura, remite a dos poemas de Eliot:

*En la primera vuelta de la segunda escalera
Giré y vi algo
La misma figura retorcida en el balaústre
Bajo el vapor en el aire fétido
Luchando con el demonio de las escaleras que lleva
La cara engañosa de la esperanza y la desesperación
En la segunda vuelta de la segunda escalera
Les dejé retorciéndose, girando abajo;
No había más caras y la escalera estaba oscura,
Húmeda, mellada, como boca de viejo que babea, irreparable,
O garrate dentado de un tiburón anciano*¹⁰⁰⁸.

*He oído la llave
Girar en la puerta una vez y girar sólo una vez
Pensamos en la llave, cada uno en su prisión
Pensando en la llave, cada uno confirma una prisión*¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁶ Jeffrey Weeks, en *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid, Talasa Ediciones, 1993, ofrece un panorama del imaginario sexual normativo a mediados del siglo XX y del progresivo despliegue de visiones alternativas, las llamadas políticas de la identidad. Por su parte, Guy Hocquenghem, en *El deseo homosexual*. Barcelona, Melusina, 2009, analiza el funcionamiento de la paranoia antihomosexual, y el entrecruzamiento del saber médico y de la estructura jurídica, además del papel del psicoanálisis como organizador del control de los mecanismos del deseo. Michel Foucault, en *Los anormales*. Madrid, Akal, 2001, describe el desarrollo de las tecnologías positivas del poder, que apuntan a la normalización. Para él las tres grandes figuras anómalas son el monstruo humano, el individuo a corregir (donde se incluirían los perversos), y el masturbador.

¹⁰⁰⁷ Gale, M., “Memorial”. En: Gale, Matthew y Stevens, Chris (eds.), *Francis Bacon*, op. cit., p. 213.

¹⁰⁰⁸ Gale, M., “Memorial”. En: Gale, Matthew y Stevens, Chris (eds.), *Francis Bacon*, op. cit., p. 214.

¹⁰⁰⁹ Gale, M., “Memorial”. En: Gale, Matthew y Stevens, Chris (eds.), *Francis Bacon*, op. cit., p. 214.

El juego de asociaciones está servido: el rostro del hombre mirando hacia la escalera, hacia los monstruos; la cerradura a punto de ser abierta, que puede leerse como abrir la puerta para salir de la prisión; la oscuridad que avanza por la escalera. Recordemos que el suicidio se produjo en una habitación del hotel. En el tríptico Bacon coloca todas las fichas: la belleza física de Dyer, su masculinidad, la violencia de su vida, el estertor orgásmico, la angustia, la muerte inminente. Sintetiza la relación con Dyer y se aproxima a lo numinoso del final. El tríptico es siniestro, está impregnado de muerte, esa otra fascinación de Bacon: /.../ *si la vida te estimula debe estimularte, como una sombra, su opuesto, la muerte. Quizás a ti no te estimule, pero tienes conciencia de ello lo mismo que tienes conciencia de la vida, tienes conciencia de ello como del azar que decide entre vida y muerte*¹⁰¹⁰.

Tríptico, mayo-junio 1973 (imagen 309) nos traslada a la muerte en soledad de Dyer. Bacon se enfrenta al momento traumático del suicidio, a la aniquilación final. El vómito, la agonía sobre el retrete, todo se vuelve abyecto. Dyer se está convirtiendo en un cadáver, abandona la vida, está siendo expulsado del flujo orgánico. El panel central muestra la sombra de Dyer avanzando. El tránsito se ha producido. Bacon le había dicho a Peter Beard: *La muerte es la única certeza absoluta. Los artistas saben que no la pueden vencer, pero yo creo que la mayoría de los artistas tienen muy presente su aniquilación: les sigue a todas partes como su sombra*¹⁰¹¹. La grieta que se ha convertido en el abismo insuperable.

Bacon, con el conjunto de su obra, se convierte en paradigmático del realismo traumático. Existe el trauma fundante, un trauma que es exhibido por el artista, y sobre el que vuelve reiteradamente –esa compulsión a la repetición de la que había hablado Freud-. El exhibicionismo refleja el reclamo de afecto y el rechazo del mismo a la vez, la pose de provocación, de denuncia, el grito, la puesta en escena de la herida narcisista, y una puesta en escena que pretende ir más allá de la representación, alcanzar el territorio de lo real, atravesar lo simbólico, presentar la herida sin ningún tipo de piedad –ahora recordamos el análisis de Foster-. También se da el salto del trauma íntimo al trauma público, ya sea porque el artista proyecta sobre toda la realidad su sufrimiento, o porque ese sufrimiento se ve integrado dentro de un sufrimiento más amplio, el trauma colectivo. En el caso de Bacon, logra superar los límites individuales del trauma para expresar la situación traumática de Europa después de la guerra mundial, en un momento donde el cuerpo racionalizado, y por lo tanto “ordenado”, se volvía una falacia ante el horror de la masacre y el genocidio. El propio cuerpo abyecto de Bacon, dominado por lo visceral, deviene cuerpo en su totalidad, carne, frente a la despersonalización y el carácter abstracto de la movilización total y la destrucción industrial. La trascendencia del propio cuerpo traumático revela entonces una nueva corporalidad, más orgánica, más natural –si se quiere-, igual de traumática pero también afirmativa, porque significa la emergencia de aquello que grita y se retuerce para reafirmar su existencia. A la sofisticada civilización occidental moderna –abstracta, instrumental, y progresivamente cada vez más espectacular- Bacon opone la verdad del cuerpo, el carácter inevitable de lo real con todas sus supuraciones –angustia, violencia, deseo, muerte-, refleja una dirección que una parte del arte contemporáneo ha seguido activamente. El grito del papa sigue reflejando el terror innato a la condición humana, pero deviene, a su manera, una especie de programa donde se reivindica, no el optimismo del humanismo ideal, sino la contradictoria realidad del

¹⁰¹⁰ Sylvester, D., *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, op. cit., p. 69-70.

¹⁰¹¹ Gale, M., “Memorial”. En: Gale, Matthew y Stevens, Chris (eds.), *Francis Bacon*, op. cit., p. 217.

hombre, el hecho de la propia humanidad, asediada por su lado más animal, pero también capaz de trascenderlo por medio del arte.

11-3-El exorcismo chamánico de Beuys

En Joseph Beuys el realismo traumático tiene que ver con su experiencia directa de la guerra, como combatiente, y como alemán. Beuys desplaza su herida de guerra a la herida nacional, y luego a la herida de toda la sociedad occidental. Por eso mismo, su arte es agonal, trágico. Está hecho desde la tragedia, con una visión trágica del mundo y de la existencia. El infierno de Beuys va más allá de la crisis o el dolor o la culpabilidad personales, es el de un país, el de la Alemania de los campos de concentración y la destrucción absoluta, y más aún el de una civilización, un occidente dominado por la alienación y el cinismo del poder, inmerso en la zozobra, zarandeado por el nihilismo. El nuevo cielo es la pretensión utópica, la ampliación del concepto del arte, que no es sino la ampliación de la conciencia hacia la emancipación individual y la liberación social. El realismo traumático en Beuys deviene praxis política. Su propio arte se hace indistinguible de la praxis.

La misma aparición pública “mediática” de Beuys inaugura su praxis estética (imagen 310). Lo vemos ensangrentado, la mirada extraviada y desafiante, el brazo derecho levantado, su uniforme de artista público –chaleco y sombrero de fieltro-, y la mano izquierda sosteniendo un crucifijo con soporte extensible, entre víctima, mesías, profeta o simplemente chamán. Acababa de recibir el puñetazo de un estudiante en medio de los disturbios causados tras tocar un piano relleno de caramelos, hojas secas de encina y detergente, y la audición de un discurso de Goebbels anunciando la guerra total. La fecha es una clave, el 20 de julio de 1964, vigésimo aniversario del atentado fallido contra Hitler perpetrado por la oposición interna del Reich. Con ese acto, Beuys se coloca de manera simbólica en la línea de los “exorcizadores” del infierno, y se ofrece él mismo como exorcista-víctima. La pregunta que subyace es sobre la posibilidad del arte después de Auschwitz, y sobre las condiciones y pretensiones que deben guiar ese arte, la inquietante pregunta sobre la relación entre el arte y la vida en una era de horror.

Beuys plantea dicha pregunta en instalaciones como *Muestra tus heridas* (imagen 311), que es una llamada a mirar el dolor y la escisión no sólo alemana, sino también contemporánea. Todos los elementos de la instalación se duplican: camillas, armarios, palos de limpieza, cajas con grasa, pizarras escritas, en un ambiente opaco –el gris es quizás el color favorito de Beuys, que solía repetir que al espectador le correspondía ponerle color a sus instalaciones o a sus elementos- y aséptico, hospitalario para ser más exactos. La intuición del artista expresa en la instalación el dolor de la guerra, la división de la sociedad alemana, la incapacidad de librarse del trauma, la guerra fría, y la propia escisión personal. Los tres niveles del infierno –personal, nacional, universal-, los tres niveles de la mirada. Para nada un tono elegíaco o plañidero, sino una mirada incisiva y punzante, una mirada que podemos también encontrar en *Cámara de dolor* (imagen 312), donde las planchas de plomo y hierro nos remiten al aislamiento, a la soledad esencial de cada ser humano, simbolizado por los anillos de plata –nacimiento y madurez- y por esa bombilla solitaria que alude a la angustia del conocimiento. El teléfono de la sala está fuera de servicio. Escisión, soledad, dolor, la vida y el gris.

Parada de tren (imagen 313), una instalación preparada para la Bienal de Venecia de 1976, puede ser interpretada a simple vista como un monumento al horror. Arranca de recuerdos infantiles del propio Beuys, de un “Hombre de hierro” en Cléveris, y atraviesa toda la historia alemana vivida por el artista. La vía del tren –que puede aludir a las mudanzas, a las movilizaciones militares, a los traslados a los campos de concentración, a los esfuerzos de la reconstrucción; los escombros, una metáfora de la destrucción, de las ruinas, o de la depuración; los cilindros, cimient o mutilación; la enorme columna, al mismo tiempo añoranza de la serenidad clásica, denuncia de las pretensiones monumentales y sostén; y la cabeza, rasgos clásicos deformados por la torsión y el dolor y un gemido que se hace grito. La ambigüedad simbólica permite, al mismo tiempo que recrea el dolor, insinuar el futuro, una nueva construcción, la reconciliación. El monumento al horror deviene monumento al futuro. Se produce una inversión en el sentido de la historia. El mismo Beuys aludirá, en un discurso pronunciado en Munich poco antes de su muerte, a esa capacidad del arte de actuar sobre la vida real, capacidad posible en la medida en que se produzca una ampliación del concepto mismo del arte. *Parada de tren* nos coloca frente al horror, renueva la pregunta por Auschwitz y devela el carácter sanador con que Beuys pretende dotar a su arte. Dentro de esa concepción del arte como curación, se hace factible y comprensible el recurso al primitivismo.

Aquí Beuys enlaza con la tradición primitivista del arte occidental contemporáneo, sintetizando un proceso de más de sesenta años, a la vez que pone en evidencia el agotamiento de una racionalidad hegemónica basada estrictamente en lo instrumental. La racionalidad simbólica se ubica en primer plano en detrimento de la modernidad cartesiano-empirista. Hay una preocupación por lo inefable, por el alma, que suma a la pregunta por el arte después de Auschwitz una crítica radical al mundo de la técnica y a la alienación que conlleva, una preocupación que acerca a Beuys a muchos de los cuestionamientos desarrollados, entre otros por Heidegger y Jünger, en especial los referidos al nihilismo y la falta de esencia del mundo contemporáneo. La operación conceptual de Beuys de ir a lo primitivo apunta a buscar en ese otro universo de ideas, símbolos y actitudes, los elementos que contribuyan a “sanar” al mundo occidental, que hagan posible una reconciliación a varios niveles y que, sin negar la especificidad y la tradición que se hallan tras ese mundo desgarrado, permitan la configuración de una nueva mentalidad y una nueva sociedad. Desde la alienación y la escisión, y pasando –o volviendo, o yendo- hacia lo primitivo, la obra de Beuys culmina –o comienza- en la utopía.

La sociedad primitiva es vista como una sociedad orgánica, poseedora de una cosmovisión surcada por infinidad de nexos: entre los hombres entre sí, entre los hombres y los animales, entre los hombres y la tierra, entre los hombres y los vegetales, entre los hombres y el cosmos. Hay una integración del hombre con el universo a todo nivel, él mismo microcosmos. La imagen del árbol sagrado sintetiza esta cosmovisión, el árbol que se desprende de la tierra y alcanza el cielo, uniendo diversos niveles, nutriéndose de infinidad de elementos que se funden con él. Podríamos agregar otras imágenes-fuerza, como el pilar del mundo o la montaña cósmica. Toda la realidad está dotada de una carga simbólica, imposible de traducir prácticamente a una analítica moderna. La realidad es una hierofanía, una manifestación de lo sagrado, pero que no se manifiesta esporádica o intermitentemente sino que impregna los elementos de una manera todopoderosa. El hombre primitivo vive en la totalidad, sin plantearse la dualidad sagrado-profano. La idea de integración se convertirá, en la obra de Beuys, en una parte importante de su poiesis-praxis terapéutica.

El chamán¹⁰¹² ocupa un papel central en estas culturas, es el punto de mediación entre esas fuerzas telúricas, entre ese universo de fuerzas que impregnan la vida, y el hombre inmerso en su vida cotidiana. Como dicen Eliade y Couliano, el chamanismo *no es, propiamente hablando, una religión sino un conjunto de métodos extáticos y terapéuticos ordenados a obtener el contacto con el universo paralelo, aunque invisible, de los espíritus y el apoyo de estos últimos en la gestión de los asuntos humanos*¹⁰¹³. Es el punto de reunión de las fuerzas materiales y espirituales, artista, médico, profeta, hechicero, es el especialista en la hierofanía, el que insinúa y revela, en parte, la cuestión del sentido, el que coloca sus dones particulares al servicio de la comunidad, el gran traductor. La capacidad chamánica no es una técnica, al menos inicialmente. Supone una señal o una serie de señales, una revelación por medio de una experiencia insólita y anormal. Puede existir una transmisión hereditaria, pero requiere de esa confirmación por parte de las fuerzas elementales. La revelación implica una ruptura con el mundo cotidiano, una crisis psíquica o emocional, una exigencia de adentrarse en el mundo de los espíritus, y una vuelta, una restitución a la cotidianidad. En ese viaje iniciático se prefigura la función principal del chamán, la terapéutica, la capacidad de conexión con la realidad más profunda y de volver esa capacidad hacia el servicio de su comunidad, un hablar con los espíritus cara a cara. Tras la señal, tras la ruptura y la restitución viene el aprendizaje de las técnicas, bajo la dirección de un maestro, viene la asunción de la tradición, del saber primigenio transmitido desde el comienzo de los tiempos. Luego, una vida de práctica chamánica al servicio de la comunidad. El chamán es el más poderoso pero al mismo tiempo el que está al servicio de todos, ha recibido un don y debe responder en consecuencia. La técnica del éxtasis chamánico es la vivencia de nuevo del viaje iniciático para comunicarse con los espíritus y solicitar determinada curación o favor. El chamán pudo curarse a sí mismo, ahora universaliza su experiencia, la hace comunitaria. El éxtasis chamánico puede ser entendido como una nostalgia del encuentro, como el vuelo hacia el momento primigenio. El trance, ese ingreso al éxtasis, es el momento central del ritual. La manipulación de lo sagrado implica una ceremonia, una serie de ritos, un drama. En el ritual, el chamán hace alarde y uso de todos sus poderes, de su capacidad para manipular los elementos, de su comunicación con los animales, de su vinculación con las fuerzas espirituales. El momento primigenio en su más pura expresión. Los elementos utilizados por el chamán –máscaras, bastones, adornos, vestimentas especiales- quedan como un recuerdo y como un anuncio, como una presencia subsistente.

Beuys sufrió, a mediados de la década de 1950, una aguda crisis personal. Luego de la guerra mundial había estudiado escultura en Düsseldorf y entrado a trabajar con Ewald Mataré, de acuerdo al modelo de las corporaciones medievales, dando una gran importancia al aprendizaje técnico y al uso de materiales. No había alcanzado prestigio, pero sin embargo ya contaba con los hermanos van der Grinten como mecenas. En su obra hasta ese momento –acuarelas, esculturas, dibujos, pinturas- se pueden reconocer sus búsquedas e influencias espirituales: el cristianismo primitivo, la antroposofía de Rudolf Steiner, la tradición romántica alemana, la fascinación por la mitología celta, Joyce, el vitalismo de Nietzsche y Bergson, la preocupación alquímica... Con la crisis se produce un proceso de integración de todas estas influencias, tomando como eje la imagen del chamán, imagen que Beuys convierte en personaje y asume como propio. Se acentúan los

¹⁰¹² Entre la bibliografía consultada sobre el chamanismo podemos citar: Eliade, M. y Couliano, I., *Diccionario de las religiones*. Barcelona, Paidós, 1990, Eliade, M., *El vuelo mágico*. Madrid, Siruela, 1995, Eliade, M., *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, FCE, 1990, y Campbell, J., *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*. Madrid, Alianza, 1991.

¹⁰¹³ Eliade, M. y Couliano, I., *Diccionario de las religiones*, op. cit., p. 127.

componentes primitivistas de todas estas influencias y se intenta una síntesis a través de una nueva mitología. Para llegar a verse como chamán, Beuys viaja hacia su propia historia, hacia la guerra, hacia Crimea, hacia 1943, cuando el avión en que volaba fue derribado y él fue rescatado por un grupo de nómadas que lo cuidaron ocho días, untándolo con grasa y envolviéndolo en fieltro. La experiencia de Crimea fue la revelación de un mundo primitivo, de unos materiales, de un nuevo universo conceptual, de unas nuevas posibilidades para el arte, claro que una revelación retardada que se muestra como tal en el transcurso de la crisis de los '50, diez años después del accidente. En la crisis se define su línea artística, en Crimea se halla la clave de su mitología.

Beuys se asume como chamán y propugna un arte “sanador”. Tuvo su iniciación, su señal, pudo autocurarse, alcanzó una técnica con sus maestros espirituales –Mataré, Steiner, Joyce, Ignacio de Loyola- y puede dedicarse a trasladar su experiencia a la sociedad: /.../ algo capaz de englobar contextos tanto materiales como espirituales. /.../ al emplear esta figura en los tiempos del materialismo estamos aludiendo a algo futuro. /.../ desempeño el papel del chamán para expresar una tendencia regresiva, es decir, una vuelta al pasado, una vuelta al seno materno, pero empleando regresión en sentido de progresión, de lo futuroológico¹⁰¹⁴. El chamán Beuys sobrevuela el mundo de lo primordial para arrojar sus críticas al de la escisión, el de la guerra fría, el de la alienación. Podemos establecer una cierta línea de continuidad con otros esfuerzos de conexión del artista con lo sagrado en la historia del arte occidental. Pensemos en el demiurgo de la antigüedad clásica, en el artesano devoto del medioevo, o en el poeta vidente de la modernidad. El demiurgo del mundo clásico, un tema que Beuys mismo exploró en dibujos y acuarelas durante la década de 1950¹⁰¹⁵, se halla inmerso en una cosmovisión dominada por lo mítico. El mito provee al artista las evocaciones desde las cuales se desprenden sus temas. La dicotomía nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco atraviesa la labor del artista, poseído del entusiasmo y de la técnica, sirviendo a la claridad olímpica y a la manía dionisiaca al mismo tiempo. Este artista concibe y crea en un universo de fuerzas elementales, donde no existe la escisión que enfrenta Beuys, por lo que este se ve obligado a acudir a un mito fundamental, a una historia y una geografía míticas desde las cuales “accionar” como chamán. También la resonancia del artista como voz de la comunidad. El artesano medieval –recordemos el aprendizaje junto a Mataré, impregnado de la mística de las corporaciones y del simbolismo masónico o gnóstico- encarna las técnicas que su sociedad genera para crear de cara al cielo, de cara a otro mundo. Tampoco aquí hay escisión, pero sí separación de planos, un mundo sagrado y un mundo profano, entremezclados sin duda, pero diferentes. Las creaciones exaltan la grandeza del creador, el sacrificio del redentor, la piedad de su madre, miran hacia Dios, no hacia el hombre, exaltan lo humano pero como obra perfecta y perfectible a la vez, como reflejo del Absoluto. El arte de Beuys, que prefiere hablar más del espíritu que de Dios, influido por las corrientes gnósticas del mundo contemporáneo, identifica al hombre con ese Absoluto, es un canto a las posibilidades creadoras y destructoras de su libertad y de su conciencia, deformada o lúcida. Por eso desemboca en la utopía y no en la teología. La resonancia religiosa del cristianismo primitivo no se esfuma y la cruz –muerte, vida, puntos cardinales, sacrificio, camino, energía- es un símbolo reincidente en la estética beuysiana, desde las cruces dibujadas o esculpidas desde los comienzos de la década de 1940 hasta acciones como *Manresa* –toda ella hecha en referencia a la mística ignaciana- o *Eurasia*. El cristianismo de

¹⁰¹⁴ Beuys, J., “Beuysnobiscum”. En: VVAA, *Joseph Beuys*. Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 254.

¹⁰¹⁵ Como se puede ver en Beuys, J., *Hauptstrom Jupiter. Beuys un die Antike*. Munich, Schirner/Mosel, 1993.

Beuys es fundamentalmente místico y gnóstico, elude la iglesia institucional. En pleno siglo XX, es el del silencio de Dios y de la posibilidad de reencontrarlo en el hombre.

Asumiéndose como chamán, se instala, como ya dijimos, en una geografía y un tiempo míticos. Crimea, ese pedazo de tierra desgajada entre las estepas y las llanuras, se lo brinda, es Eurasia. Ya una colección de acuarelas del pequeño Joseph permite ver la fascinación que los hombres junto al fuego, que las cabañas de los campesinos orientales, que los trineos, que los ciervos, que el mundo de la estepa y la caza, ejercen sobre él. “Chamania” es más que un territorio de cuentos, es un refugio y una odisea, es el mundo creado por los ojos del niño o del adolescente y sobre el que vuelve tras la experiencia de la guerra. Aquí es donde Crimea se mantiene de manera soterrada, amenazante y liberadora, donde se van digiriendo el trauma y el rescate. Mongoles, Gengis Khan, tártaros, rituales, actores, renos, cazadores, arqueros, ofrendas funerarias, brujas, tiendas, chamanes, gorras de piel, bastones, todos encerrados en dibujos y acuarelas, todos evocando el sueño y la enfermedad, la iniciación. Eurasia es inicialmente Crimea, la Siberia, el Mar Negro, la estepa, el mundo de los nómades, el punto de partida. Progresivamente el mundo mítico de Beuys incluye Europa, la Europa de los celtas, de los druidas, del mundo mágico pagano, también la Europa de los monasterios cristianos de la temprana Edad Media, pero en mucho menor grado. La barbarie de las grandes migraciones, los pueblos junto a los ríos, la vida en comunidad, la falta de estructuras fuertes de poder –religioso o político-, el hombre y el mundo de los elementos, los cotidianos, los permanentes, los elementales. Eurasia se hace un gran continente, un territorio donde el este y el oeste no se enfrentan sino que coexisten, un territorio que un hombre puede atravesar a caballo de un extremo a otro, la gran frontera de la conciencia en expansión.

La tumba de Gengis Khan, de 1960 (imagen 314), un cajón de hojalata de zinc con un marco de tres centímetros de profundidad, donde clava un papel de seda plegado y pintado de purpurina de plata, es un homenaje a un héroe civilizador, un conquistador que logró poner en marcha las energías creativas de todo un continente. El Khan no es el bárbaro que asola poblados, es la contrafigura de Carlomagno, símbolo y encarnación de Eurasia. Aquí el racionalismo occidental, representado por el marco busca su compensación en la intuición de Oriente, la seda plegada y pintada. Aquí la alquimia y la combinación de elementos permite un nuevo proyecto civilizatorio. El nomadismo mongol también permite incluir la mítica del viaje, de un mundo dominado por los elementos. *La manada* (imagen 315) también trata la idea de viaje, de nomadismo. Son los trineos cargando fieltro, grasa y linternas de bolsillo, que salen o siguen a la furgoneta, un juego de circularidad sobre el propio origen de la cultura, que viene de lo primordial y que debe volver a ello para no perderse en la alienación. La técnica, simbolizada por la furgoneta, puede ser al mismo tiempo, vía de escape, de superación, o de esclavitud. Como en *Parada de tren* u otras de sus obras, la ambigüedad conceptual que no encubre la ambigüedad de posibilidades.

La fauna de la Eurasia de Beuys, una fauna que se reitera todo el tiempo en su obra, ya sean dibujos, instalaciones, acciones, o postales, está preñada de juegos simbólicos. Los animales son nexos entre lo vegetal y lo humano, completan la cadena de la evolución y del ritmo vital, y encarnan actitudes que el hombre moderno parece haber perdido. El ciervo, el animal majestuoso de los climas húmedos y fríos, es el conductor de las almas, el animal consagrado a la muerte, quebradizo, en peligro. La liebre, el animal de la estepa, expresa mejor que ninguno el principio de encarnación en la tierra y en los elementos. Será el animal fetiche de gran parte de sus acciones. El conejo alude a la paz, también un animal

gregario. La abeja encarna la idea de escultura social, y, en este punto, la influencia de Rudolf Steiner sobre Beuys es manifiesta. Para el teórico de la antroposofía, la abeja representa mejor que nada la idea de organicidad del cuerpo social, la unión de trabajo y creatividad, sobre todo por la transformación de la sustancia en miel, un verdadero alarde de alquimia. El cisne, por su parte, alude a la inteligencia y conecta a Beuys con un símbolo muy fuerte en la cultura germana. Presente sobre todo en las acuarelas. El caballo es el compañero del artista, el animal guía del vuelo del chamán. El coyote, el animal sagrado de los indios norteamericanos, además de su carácter de tótem, supone, en el contexto de la obra de Beuys una ampliación del territorio mítico, el diálogo de Eurasia con América.

En tanto chamán, Beuys se ve confrontado a una relación especial con los materiales, a los que dota de una fuerte carga simbólica sobre todo teniendo en cuenta sus posibilidades intrínsecas. Nada es gratuito ni azaroso en el universo de Beuys, y sus materiales -sencillos, grises, poco luminosos por lo general- completan y refuerzan su geografía mítica y, al mismo tiempo, se convierten en parte fundamental de sus acciones, de la ritualización de su universo mítico. La grasa deviene para él grado cero de la escultura. Le cuenta a Lamarche-Vadel que *en un comienzo utilizaba un mayor número de materiales que eran más convencionales. Pasada la crisis comencé una nueva teoría y traté de descubrir los materiales adecuados para expresar mis preocupaciones con nuevas energías, con los problemas de la energía en general y mi comprensión de la teoría de la escultura. /.../ No se trataba para mí únicamente del hecho de trabajar con un material especial sino de la necesidad de crear otros conceptos de poderes de pensamiento, de poderes de voluntad, de poderes de sensibilidad. /.../ la grasa fue para mí un gran descubrimiento, ya que era el material que podía aparecer como muy caótico e indeterminado. Podía influir en él por el calor o el frío y podía transformarlo por los medios no tradicionales de la escultura, tales como la temperatura. Podía transformar así el carácter de esa grasa de una condición caótica y flotante a una condición de forma muy dura*¹⁰¹⁶. Toda su teoría de la escultura se deriva de los elementos aportados por la grasa –forma, movimiento y caos-, una teoría que hace extensiva al cuerpo social, haciendo evidente una pretensión de obra de arte total que supone prácticamente todo lo que puede hacer la humanidad. El cobre aparece por ser conductor de electricidad, y aquí Beuys desarrolla, a través del material, su percepción de la realidad atravesada por un sinfín de flujos de energía, y con inmensas posibilidades. Con el fieltro, al igual que con la grasa, Beuys vuelve a la experiencia de Crimea. Pero ahora son sus propiedades aislantes las que lo seducen. El fieltro conserva el calor y produce energía. Se convierte en su material fetiche, junto a la grasa. La miel es un material que aparece más esporádicamente pero con no menor carga simbólica. Del mismo modo que aparece también, de manera intermitente, la cera. Las dos, como transmutaciones, en cierto sentido, de la grasa y de la capacidad de voluntad que expresa. Esta utilización de materiales sencillos conecta a Beuys con el llamado “arte povera” en cuanto a la vuelta a la simpleza de los primitivos. Conceptualmente, como se ha puesto en evidencia, también conecta con las ideas de los alquimistas, de figuras como Paracelso. La transmutación de la materia que simboliza -y reproduce- la de la propia conciencia humana.

A través de las acciones, Beuys completa la asunción de la mentalidad primitiva y ejerce su intento de asumirla para convertirla en sanación del mundo contemporáneo, suprimiendo la línea entre arte y vida para exigir que el arte vuelva a mirar hacia la existencia y que la misma vida sea arte, tal como el mismo Beuys afirma cuando considera al ritual un acto simbólico *que hace imaginable en la forma condensada del modelo y experimentable en el efecto de la imagen artística lo que más tarde podría aplicarse a la realidad y reportar mejoras*¹⁰¹⁷. Que él mismo sea

¹⁰¹⁶ Lamarche-Vadel, B., *Joseph Beuys*. Madrid, Siruela, 1994, p. 70.

¹⁰¹⁷ Beuys, J., “Beuysnobiscum”. En: VVAA, *Joseph Beuys*, op. cit., p. 285.

un chamán, que se represente -o se presente- como sanador, como terapeuta, se convierte en un llamado a que cada hombre se asuma como tal, y aquí es donde comienza a perfilarse la utopía beuysiana, al reconocimiento de que cada hombre es un artista, un slogan que repetirá hasta el hartazgo a partir de la década de 1970, cuando las acciones dejen de ser eventos (pseudo)religiosos para bordear la línea de la provocación y el debate políticos. El secreto del chamán se hace extensivo a toda la sociedad, un secreto a voces y machaconamente reiterado. *El jefe*, de 1964 (imagen 316), su primera acción individual -ocho horas envuelto en fieltro, dos liebres muertas a cada extremo, bloques de grasa en la pared, al igual que uñas y cabellos, y Beuys emitiendo sonidos onomatopéyicos por altoparlantes- es la presentación del universo del chamán, de sus materiales típicos, de su animal fetiche, de su pretensión de traducir las fuerzas elementales, de trascender la condición humana hacia una conciencia cósmica, universal, integradora de todo lo orgánico. Toda la simbología de la experiencia de crisis, muerte y resurrección en el hombre envuelto en fieltro, exigiéndose a sí mismo al límite de sus fuerzas. En la *Sinfonía siberiana*, de 1963 (imagen 317), con música de fondo de Erik Satie, piano preparado con montones de arcilla, una liebre muerta en la pizarra, un alambre del piano hacia la liebre, el chamán Beuys había extraído el corazón de la liebre muerta, recurriendo a la idea de sacrificio, mientras una melodía “esotérica” de Satie lo acompañaba, como si un conocimiento nuevo sobre la humanidad estuviera a punto de ser revelado. Que la sinfonía pretenda ser “siberiana” no es casual, en medio de la atmósfera de guerra fría, poco tiempo después de la crisis de los misiles. El sacrificio, la comunicación con la tierra, la misma encarnación también aluden a su patria mítica, a Eurasia, a la que recrea en una de sus acciones emblemáticas, *Eurasia* (imagen 318). Beuys empuja de rodillas hasta una pizarra dos pequeñas cruces que había en el suelo. Sobre cada una de las cruces, un reloj con un mecanismo de alarma. En la pizarra, una cruz borrada luego parcialmente y debajo de la media cruz “Eurasia” escrito con tiza. Luego, manipula detenidamente una liebre muerta a lo largo de una línea trazada en el suelo, una liebre cuyas patas y orejas están alargadas con varillas de madera. Durante el desplazamiento, Beuys arroja polvo blanco entre las patas de la liebre, coloca un termómetro en la boca y sopla por un tubo, y hace que la liebre ventee con las orejas al tiempo que hace oscilar el pie. Nuevamente las alusiones a la división entre Oriente y Occidente, nuevamente la figura de la liebre –encarnación y mundo de las estepas-, y el polvo-nieve, el viento y el frío, y el hombre que avanza en medio de las dificultades y que se hace tierra también. El chamán que asume el dolor, que celebra y encarna el sacrificio, que arrostra las inclemencias, que evoca demonios para exorcizarlos. Desde los materiales y la simbología se hace evidente el juego de interinfluencias al que aludimos antes: primitivismo, cristianismo gnóstico, esoterismo, etc. Su mismo rol es plurívoco: alquimista, demiurgo, chamán...

En *Cómo explicar los cuadros a una liebre* (imagen 319), donde Beuys cubre su cabeza de miel y polvo dorado y va mostrando cuadros a una liebre muerta y va haciendo que los toque con sus patas, trabaja dos símbolos muy importantes, el de la liebre y el de la miel, encarnación y transformación. En esta acción deja entrever otra de sus ideas-eje, el concepto ampliado del arte, que *no es una teoría sino una forma de proceder, que dice que el ojo interior es mucho más decisivo que las imágenes externas que surgen luego*¹⁰¹⁸, y que tiene que ver con el principio evolutivo contenido en la conciencia. El oro y la miel sobre su cabeza aluden a la transformación del pensamiento, al pasaje de la razón a la intuición, del principio material al espiritual, a una superación de las dicotomías y a la integración de todas las facultades del pensamiento humano. Para completar este panorama de las acciones de más clara

¹⁰¹⁸ Beuys, J., *Aprovechar a las ánimas*. Barcelona, 1989, p. 32.

evocación “primitivista”, no podemos olvidar *I like America and America likes me*, realizada en 1974 en Nueva York (imagen 320), en la cual se encierra tres días junto a un coyote, y que supone, como ya anticipamos un diálogo entre la mítica Eurasia y América, entre el chamán tártaro y el animal sagrado indígena, el reconocimiento de una autoridad perdida que sobrevive a través de la presencia del coyote, al mismo tiempo que la confrontación con otro trauma social: *Creo que tomé contacto con la constelación de energía del punto traumático de Estados Unidos: el trauma americano con el indio, con el hombre rojo. Se podría decir que había que hacer una reparación al coyote y que solo así podría ser superado ese trauma*¹⁰¹⁹.

La labor terapéutica del chamán comienza en esta ritualización del llamado a las fuerzas elementales pero se concretiza en la propuesta utópica, por medio de acciones, de instalaciones, de objetos, de actos políticos. En este punto el chamán coexiste con el político, con el comunicador, con el provocador, con el académico. El mundo primitivo sobrevive en su propuesta utópica en la pretensión de integración, especialmente en la vertiente más ecologista de su discurso, en la que el chamán recuerda el inexorable nexo entre hombre y naturaleza. El canto del chamán se sintetiza en frases y conceptos-fuerza repetidos insistentemente: “concepto ampliado del arte”, “escultura social” y “cada hombre un artista”. La obra de Beuys se hace praxis pura: propaganda, denuncia, propuesta, discurso. En esto también la resonancia primitiva es innegable: el artista no es un especialista, una función dentro del cuerpo social, sino que abarca toda la vida en sociedad. El mero hecho de pronunciar un discurso, aunque estuviera hecho de eslóganes como el que pronunció en la Documenta VI de Kassel para la televisión, ya es una acción, un ritual de cambio y de exorcismo. En la Documenta VI, Beuys, artista-político, chamán sobre todo, diagnostica una crisis general de civilización: *Nos encontramos en una crisis tan profunda que no podemos saber si los hombres vivirán todavía en este planeta a fines de siglo. /.../ La humanidad se encuentra así sumergida en una profunda crisis a la que conducen los intereses del poder, del capital, del dinero, del estado, tales son los principales enemigos de la humanidad. /.../ El problema de la supervivencia sobrepasa el problema de la salud del hombre y concierne a la seguridad de todo el planeta. /.../ A este respecto ya no bastan los conceptos de innovación y vanguardia de la época supuestamente moderna. Necesitamos aquí, de algún modo, un concepto tautológico del arte que asuma la totalidad de la problemática, de la interdependencia de las problemáticas y que proponga modelos científicos capaces de ayudarnos a superar la crisis*¹⁰²⁰. La “escultura social”, correlato del “concepto ampliado del arte”, supone la superación de la dicotomía arte-vida. Hay una estetización de la vida en sentido progresista, o una vitalización del arte en sentido político. De esto se deriva la fundación y la participación en grupos como el Partido de los Estudiantes, Zona Fluxus Oeste, la Organización para la Democracia Directa, o los Verdes, y la creación, junto a figuras como Heinrich Böll, de la Universidad Internacional Libre. Su candidatura al Parlamento Alemán por los Verdes en 1980 es tan artística como cualquiera de sus obras y acciones son políticas. La ampliación del arte supone al mismo tiempo la ampliación de lo político, produciendo un juego de interdependencias sutiles y no tanto, que aumentan la ambigüedad del concepto de “obra de arte total” que subyace en estos planteos: *El hombre está sólo realmente vivo cuando se da cuenta de que es un ser creativo y artístico. Exijo una implicación del arte en todos los reinos de la vida. /.../ yo abogo por una implicación estética de la ciencia, la economía, la política, la religión, de toda esfera de la actividad humana. Incluso la acción de pelar una patata puede ser una obra de arte si es un acto consciente*¹⁰²¹.

¹⁰¹⁹ Beuys, J., *Ensayos y entrevistas*. Madrid, Síntesis, 2006, p. 83.

¹⁰²⁰ Lamarche-Vadel, B., *Joseph Beuys*, op. cit., pp. 82-83.

¹⁰²¹ Beuys, J., *Ensayos y entrevistas*, op. cit., p. 40.

No se puede negar la eficacia simbólica del discurso de Beuys. Por ejemplo, con la *Bomba de miel*, también de la Documenta VI de Kassel (imagen 321), un mecanismo por el cual garantizaba la circulación de la miel en cables que rodeaban la sala de debates convocados por Beuys y la Organización por la Democracia Directa, apela a la simbología de la abeja, mecánica pero abeja al fin, para insistir en la capacidad de transformación que la actividad humana puede generar. En la Documenta de 1982 lanzó la iniciativa de plantar *Siete mil robles* (imagen 322), ya en un abierto compromiso ecologista que lo ocupa en sus últimos años, haciendo posible la operación Defensa de la Naturaleza, que incluye iniciativas como la de Cassel y otras similares, como en Bolognano, además de instalaciones como *Olivestone* (imagen 323), donde rellena tinajas de piedra con aceite de oliva, remarcando la simbiosis entre el mundo mineral –la piedra-, el vegetal –la oliva-, y el humano –el trabajo de fabricar el aceite-, en un claro mensaje holista. *El final del siglo XX* (imagen 324), una de sus últimas grandes instalaciones, como casi toda la obra de Beuys, permite un gran margen de ambigüedad interpretativa. El conjunto de bloques de piedra (cinco en 1983, cuarenta y cuatro en 1985) con incisiones de 20 centímetros de diámetro, remite al mundo primitivo, primigenio, por eso de la fuerza de los materiales, por lo macizo de los bloques, pero también a la capacidad de impronta del hombre, a un optimismo transformador, a la utopía. Los bloques están en bruto salvo por las incisiones, que no pasan desapercibidas. El siglo termina, a pesar de los desastres, a pesar de las ruinas –otra posible alusión de los bloques-, consagrando las posibilidades del hombre que puede demorarse en la elegía que los bloques sugieren pero que es el responsable de las palancas que los mueven. El chamán se ha comunicado con las fuerzas primordiales pero para comunicarle al hombre su energía, para reintegrarlo a la unidad y hacerlo, lejos de cualquier forma de alienación, el dueño de su destino.

Con el fin del arte moderno, el arte empieza ya, había escrito con óleo sobre una fotografía de sí mismo con un animal prehistórico detrás. La frase es, al mismo tiempo, una pretensión, un anuncio o una profecía. Beuys alude a un nuevo “arte social”: *Ya he dicho que el propio concepto del arte se amplía y ya no atañe únicamente a la actividad de los pintores, de los escultores, de los poetas, de los músicos, de los hombres de teatro, de los arquitectos, etc, sino que concierne a todo el trabajo humano. /.../ Un arte social quiere decir cultivar las relaciones entre los hombres: es casi un acto de vida. Para alcanzar esta próxima etapa urge poseer mayor energía e intensidad. /.../ En razón de este concepto de arte antropológico, cada hombre es un artista. En cada hombre existe una facultad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea un pintor o un escultor, sino que existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano*¹⁰²². El arte moderno, el arte burgués, individualista, racionalista, ha muerto. El chamán da lugar al profeta, vuelve a entrar en las profundidades de la historia, esas profundidades de las cuales sale el aliento trágico de su obra, llega hasta el mastodonte, un animal extinguido, un animal primigenio, un animal mítico, el símbolo de una era terminada, el símbolo de los comienzos, el de la historia pendiente, el de la historia pasada. El mastodonte acompaña al hombre, lo escolta, al mismo tiempo lo amenaza, al mismo tiempo anuncia cuál puede ser su futuro. El mastodonte encarna una tragedia, la misma tragedia que ha alimentado la obra de Beuys, la del hombre primitivo temblando ante los relámpagos, la del medieval en pánico por la peste, la del contemporáneo que ve en televisión cómo las bombas caen en su propia casa, sobre su propio techo, la de ese hombre rodeado por fantasmas, por temores, por terrores, acosado por sus propios diablos y por los de su época. La pretensión chamánica de Beuys aparece demasiado ambiciosa para una civilización tan compleja como la nuestra, una civilización tan llena de especialistas y compartimentos. Traducido al mundo contemporáneo, el chamán al que

¹⁰²² Lamarche-Vadel, B., *Joseph Beuys*, op. cit., p. 85.

invoca y al que pretende revivir Beuys es médico, psicólogo, teólogo, sacerdote, artista, político, comunicador social, publicista, politólogo, estratega, hechicero, artesano, músico, traductor, biólogo, zoólogo, mineralogo, herrero...y sin duda exorcista, una función necesaria y olvidada: llamar a los demonios, invocarlos, expulsarlos. Beuys lo ha hecho. Los ha puesto ante nosotros, nos recuerda que no se nos han despegado, que nos escoltan, que tenemos nuestro propio mastodonte.

En Beuys el realismo traumático se muestra de acuerdo al esquema general que habíamos explicado al hablar de Bacon. Aunque aquí el exhibicionismo de la herida se transmuta explícitamente en exhibicionismo terapéutico, en ese rol de chamán que Beuys se autoimpone. En el caso de Beuys hay un trauma físico relacionado con las heridas de guerra y un trauma colectivo relacionado con la culpa y la responsabilidad por los horrores de la guerra mundial. No es el Beuys individuo el que ha sufrido una herida insoluble, sino el Beuys miembro de una colectividad. Y en tanto herida colectiva, se impone una cura también colectiva. La construcción chamánica le permite liberarse de esa herida. Lo siniestro en Beuys tiene que ver con una realidad siniestrada que debe ser exorcizada. En este punto el realismo traumático se une a lo siniestro tecnocrático. La salida política del trauma es radical, la praxis permite digerir el duelo y cerrar la grieta, aunque para abrir una nueva grieta en la estructura establecida, pero esto ya no corresponde al trauma sino a la utopía.

11-4-El sueño americano bajo sospecha.

El caso de Bacon o Beuys puede atribuirse epocalmente al impacto de la guerra mundial, a la reacción ante el espectáculo de la aniquilación de lo humano. En este sentido, el trauma se vincula estrechamente a ese impacto. Sin embargo, y siguiendo en esto a Freud, la misma constitución de la civilización genera un nivel de represión que puede convertirse en traumática. En *El malestar en la cultura* remarca la tendencia de la cultura a la restricción de la vida sexual, siguiendo una progresión que va desde la prohibición del incesto hasta la identificación de sexualidad con reproducción. La neurosis surge por efecto del carácter insoportable de las restricciones, y la búsqueda de satisfacciones sustitutivas. Esa restricción de lo sexual forma parte de una restricción general de la vida instintiva, especialmente del instinto de agresión. A esta dificultad para alcanzar la felicidad, se le suma, en la época contemporánea la “miseria psicológica de las masas” que supone un empobrecimiento general de la vida. La interiorización de la agresión, ese desvío hacia el propio individuo, da pie al surgimiento del super-yo, del cual se derivan el sentimiento de culpabilidad, la “mala conciencia”, la angustia social: *El super-yo tortura al pecaminoso yo con las mismas sensaciones de angustia y está al acecho de oportunidades para hacerlo castigar por el mundo exterior*¹⁰²³. *El individuo ha trocado una catástrofe exterior amenazante –pérdida de amor y castigo por la autoridad exterior- por una desgracia interior permanente: la tensión del sentimiento de culpabilidad*¹⁰²⁴. Planteada la conciencia moral en oposición a los instintos, queda el terreno libre para la herida, para la grieta que coloca al individuo en estado de alienación permanente. La cultura se identifica prácticamente con el sentimiento de culpabilidad. Todo el mecanismo pulsional se ve trastocado: *Cuando un impulso instintual sufre la represión, sus elementos libidinales se convierten en síntomas, y sus componentes agresivos en sentimiento de culpabilidad*¹⁰²⁵. Freud traslada el proceso que

¹⁰²³ Freud, S., “El malestar en la cultura”, *Obras completas*. Tomo VIII, op. cit., p. 3055.

¹⁰²⁴ Freud, S., “El malestar en la cultura”, *Obras completas*. Tomo VIII, op. cit., p. 3056.

¹⁰²⁵ Freud, S., “El malestar en la cultura”, *Obras completas*. Tomo VIII, op. cit., p. 3063.

se da dentro del individuo a la propia social, llegando a hablar del super-yo de una época cultural: *El super-yo cultural ha elaborado sus ideales y erigido sus normas. Entre éstas, las que se refieren a las relaciones de los seres humanos entre sí están comprendidas en el concepto de la ética. En todas las épocas se dio el mayor valor a estos sistemas éticos, como si precisamente ellos hubieran de colmar las máximas esperanzas*¹⁰²⁶. En este caso, toda una cultura, en la medida en que limita lo instintivo, en que somete al individuo a un nivel de restricciones cada vez más rígidas, puede convertirse en neurótica. Las pulsiones, los deseos, el instinto de agresión, toda esa magma, alcanza al yo y lo coloca en conflicto con el super-yo, con el imaginario cultural dominante, con el sistema ético, con la ley, ya que ese imaginario hegemónico se vuelve disciplinar.

Otto Gross¹⁰²⁷ comparte las ideas fundamentales de Freud pero las orienta en un sentido individualista y revolucionario, dejando de lado el equilibrio entre cultura e individuo que Freud intenta alcanzar. La salud consiste en volver a la idiosincrasia individual preformada. El impacto de las fuerzas sociales moduladoras, de la moral dominante, se nota en la sexualidad, generando una compulsión patológica hacia lo prohibido, y en las compulsiones agresivas, dando origen a una cobardía patológica. La familia es el foco de toda autoridad, sometida al derecho patriarcal. Por causa de estas imposiciones, todas las relaciones humanas, dominadas por la dialéctica entre el factor sádico y el factor masoquista, por esa deformación sadomasoquista de los grandes instintos, se vuelven patológicas. La liberación de las fuerzas del inconsciente coincide con el desarrollo de la filosofía de la revolución. La subversión dentro de la psiquis lleva a la revuelta social. La comuna de Mont Verità será el intento de plasmar estas ideas, convirtiéndose en el anticipo de los movimientos contraculturales de las décadas de 1960 y 1970.

Herbert Marcuse se revela heredero de Gross, y combinando a Freud con Marx, desarrolla una crítica de la sociedad de consumo posterior a 1945¹⁰²⁸. Estados Unidos, indudablemente, se convierte en el modelo de la sociedad “opulenta” opresora, por ser el centro del capitalismo mundial, por la elevada concentración de poder económico y político, por la propiedad privada de los medios de producción, por el mayor nivel de satisfacción de las necesidades materiales y culturales de la población, pero una satisfacción llevada a cabo de acuerdo a las exigencias e intereses del aparato y los poderes que lo controlan. El capitalismo tardío satisface las necesidades suprimiendo la libertad, y, por lo tanto, degradando al hombre. El sujeto alienado es devorado por su existencia alienada: *La gente se reconoce en sus mercancías; encuentra su alma en su automóvil, en su aparato de alta fidelidad, en su casa, su equipo de cocina*¹⁰²⁹. La racionalidad tecnológica –y tecnocrática– encarna esta alienación, incluso desarrollando una especie de “conciencia feliz” donde el individuo termina anestesiado y entregado a las fuerzas del sistema. La ideología del orden establecido se vuelve totalitaria al negar cualquier forma de dialéctica, e incluso permitiendo una “desublimación represiva”, que libera la sexualidad en modos y formas que reducen y debilitan la energía erótica, lo que constituye una falsa liberación. El principio de la realidad se ha impuesto sobre el principio del placer, y la labor de la crítica es hacer aflorar éste, en la combinación del logos y del eros. Marcuse plantea la hipótesis de una civilización no

¹⁰²⁶ Freud, S., “El malestar en la cultura”, *Obras completas*. Tomo VIII, op. cit., p. 3065.

¹⁰²⁷ Gross, O., *Más allá del diván. Apuntes sobre la psicopatología de la civilización burguesa*. Barcelona, Alikornio Ediciones, 2003.

¹⁰²⁸ La crítica psicoanalítica social de Marcuse se desarrolla en: *La sociedad carnívora*. Buenos Aires, Galerna, 1969; *Un ensayo sobre la liberación*. México, Joaquín Mortiz, 1973; *El hombre unidimensional*. Barcelona, Seix Barral, 1972; *Razón y revolución*. Madrid, Alianza, 1986; y *Eros y civilización*. Barcelona, Seix Barral, 1972.

¹⁰²⁹ Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, op. cit., p. 39.

represiva, que se refleja en los postulados de la Nueva Izquierda de fines de los '60 y principios de los '70. En este sentido, la estética se revela como un espacio libre en relación con el principio de la realidad, y por lo tanto, una esfera potencialmente subversiva.

Dejemos las implicaciones “revolucionarias” de este análisis, sobre las que volveremos con el abyecto político-social, y quedémonos, por el momento, con la neurosis, la negación de lo instintivo, la imposibilidad de alcanzar la felicidad o la plenitud dentro de los parámetros de la sociedad establecida. Aquí es donde la estética, más que revelar el espacio de libertad, revela el lado oscuro del sistema, arroja la sospecha sobre las ventajas de la sociedad opulenta. El realismo traumático, de nuevo, aparece como revelación de la propia sombra, integrada en la sombra social. Siendo Estados Unidos el centro del sistema económico-social, es allí donde se llevará a cabo una de las críticas más incisivas del mismo, y donde el discurso del trauma pone en evidencia sus insuficiencias. A mediados del siglo XIX, Walt Whitman había ensalzado la utopía de la democracia americana, aquella donde el progreso iba unido a la libertad y al amor:

*Sí, yo quiero hacer indisoluble el continente,
Yo quiero forjar la raza más espléndida que haya brillado bajo el sol,
Yo quiero crear divinas tierras magnéticas,
Con el amor de los camaradas,
Con el amor de toda la vida de los camaradas.
Yo quiero implantar la camaradería tan frondosa como la arboleda a lo largo de los ríos de
América, al borde de los grandes lagos, y por toda la superficie de las praderas,
Yo quiero hacer inseparables a las ciudades, cada una pasando
su brazo alrededor del cuello de la otra,
Por el amor de los camaradas,
Por el amor viril de los camaradas,
Para ti este canto mío, ¡oh, Democracia!, para servirte, ma femme!
Para ti, para ti yo he trinado estos cantos¹⁰³⁰.*

Un siglo después, Allen Ginsberg aullaba:

*He visto los mejores cerebros de mi generación destruidos por la locura, famélicos, histéricos,
desnudos,
arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en busca de un colérico picotazo,
pasotas de cabeza de ángel consumiéndose por la primigenia conexión celestial con la estrellada
dinamo de la maquinaria de la noche,
que, encarnación de la pobreza envuelta en harapos, drogados y con vacías miradas, velaban
fumando en la sobrenatural oscuridad de los pisos de agua fría flotando sobre las crestas de la
ciudad en contemplación del jazz / ... /¹⁰³¹.*

Y en un poema dedicado a William Burroughs, reclamaba la vuelta a lo real:

*El método ha de ser carne purísima
y sin aderezo simbólico,
visiones reales & prisiones reales
como son vistas entonces y ahora.
Prisiones y visiones presentadas
con raras descripciones
correspondientes exactamente con las
de Alcatraz y Rose.*

¹⁰³⁰ Whitman, W., *Hojas de hierba*. Barcelona, Editors S.A., 1994, p. 126.

¹⁰³¹ Ginsberg, A., *Aullido y otros poemas*. Madrid, Visor, 1981, p. 11.

*Una comida desnudos es natural para nosotros,
nosotros comemos sandwiches de realidad,
Pero las alegorías no son más que lechuga.
No ocultéis la locura*¹⁰³².

El desencanto del sueño americano revela las grietas del sistema, la pobreza del *american way of life*, los márgenes de un universo triunfalista y autocomplaciente. La exitosa América de la década de 1950 debe apoyarse en la purga macartista para mantener la ficción de felicidad. McCarthy encarna la paranoia del sistema contra todo aquello que lo cuestiona, contra la subversión ideológica y sexual. Los marginales devienen “beatíficos” en la poética de Ginsberg, son los iluminados de una nueva conciencia, de una nueva moral, de una nueva sensibilidad y racionalidad, pero la transmutación poética no encubre ni la marginación ni el trauma. *No ocultéis la locura*. Tal lo refleja Robert Frank, muy cercano al grupo beatniks, y su mítica obra *Los americanos*¹⁰³³ (imágenes 325 y 326). El viaje de Frank a la América profunda hace desaparecer los oropeles y revela el tedio, la sensación de vacío omnipresente. En la América de Frank, las ciudades amorosas y democráticas de Whitman se muestran bajo una mirada desoladora. El desierto que avanza sobre la opulencia y el triunfalismo. No necesita mostrar marginales sino que le basta con la expresión vacía del americano medio.

De igual modo que Richard Yates, en obras como *Vía revolucionaria*¹⁰³⁴ o *El perturbador*¹⁰³⁵, Frank rasga el sueño americano y deja en evidencia la herida. El enfermero que da el alta al protagonista de *El perturbador* es tajante: *Le tenemos preparado algo mucho peor. Va usted a vivir*¹⁰³⁶. El discurso de Frank, uno de los personajes de *Vía revolucionaria*, podría servir como ilustración de gran parte de las fotografías de *Los americanos*: */.../ ¿a qué grado de decadencia puede llegar la sociedad? Vamos a ver. Este país es a todas luces la capital psiquiátrica y psicoanalítica del mundo. Ni el propio Freud habría soñado con discípulos más acérrimos que la población de Estados Unidos. ¿No tengo razón? Toda nuestra maldita cultura está enfocada a eso; es la nueva religión, el chupete espiritual e intelectual de todos. Y, a pesar de todo, mirad lo que pasa cuando un tío se chala de verdad. Lllaman a la poli, lo hacen desaparecer rápida y sigilosamente y lo encierran para que no despierte al vecindario. Hay que ver, a la hora de la verdad todavía estamos en la Edad Media. Es como si hubiera un tácito acuerdo colectivo de vivir en un estado de autoengaño absoluto. ¡Al cuerno la realidad! Disfrutemos de un montón de bonitas carreteras y de bonitas casas pintadas de blanco y de rosa y de azul cielo; seamos buenos consumidores y que exista una gran uniformidad, y eduquemos a nuestros hijos en un baño de sentimentalismo (papá es un gran hombre porque se gana la vida, y mamá una gran mujer porque ha aguantado a papá todos estos años) y si la realidad aparece un día y nos mete miedo, todos estaremos muy ocupados y haremos ver que no pasa nada*¹⁰³⁷. O el “Prólogo” de *El hombre invisible*, de Ralph Ellison, que revela esa obstinación en el encubrimiento, en la farsa de la felicidad de la vida establecida: *Soy un hombre invisible. No, no soy uno de aquellos trasgos que atormentaban a Edgar Allan Poe, ni tampoco uno de esos ectoplasmas de las películas de Hollywood. Soy un hombre real, de carne y hueso, con músculos y humores, e incluso cabe afirmar que poseo una mente. Sabed que si soy invisible ello se debe, tan sólo a que la gente se niega a verme. Soy como las cabezas separadas del tronco que a veces veis en las barracas de feria, soy como un reflejo de crueles espejos con duros cristales deformantes. Cuantos*

¹⁰³² Ginsberg, A., *Sandwiches de realidad*. Madrid, Visor, 1978, p. 42.

¹⁰³³ Frank, R., *Les Américains*. París, Delpire, 1985. Para una mirada de conjunto sobre su obra: VVAA, *Robert Frank*. París, Centre National de la Photographie, 1993.

¹⁰³⁴ Yates, R., *Vía revolucionaria*. Barcelona, Emecé, 2003.

¹⁰³⁵ Yates, R., *El perturbador*. Barcelona, Noguer, 1977.

¹⁰³⁶ Yates, R., *El perturbador*, op. cit., p. 236.

¹⁰³⁷ Yates, R., *Vía revolucionaria*, op. cit., p. 71.

*se acercan a mí únicamente ven lo que me rodea, o inventos de su imaginación. Lo ven todo, cualquier cosa, menos mi persona*¹⁰³⁸.

Robert Frank deja en evidencia el vacío, la carencia, la insustancialidad, el malestar. Como ya hemos afirmado, no necesita apelar a los marginales. Toda la sociedad americana, la real, no la del espectáculo, participa de esa sombra. No es una realidad siniestrada, vuelta siniestra, sino que es siniestra en sí misma, porque lo familiar se halla cubierto por la sombra de la sospecha, porque revela un malestar soterrado, un realismo sucio innegable, un tedio permanente. La atmósfera que presenta Frank no puede ser encubierta por el espectáculo, nos lleva a lo real. Frente a la invisibilización, opone la revelación, una epifanía de la América real, la que consume, la que se extasía ante los símbolos nacionales, la que cumple en apariencia con los estándares establecidos, la que paga sus impuestos, la que trabaja, la que vive anestesiada por el espectáculo, la que habita en el mito aunque viva en la más gris de las trivialidades.

Diane Arbus da un paso más allá de Frank, y muestra el rostro bizarro de esa América, convirtiéndose su fotografía en inaugural del realismo traumático¹⁰³⁹. La trivialidad vacía se vuelve extrañeza. Si Frank había insinuado el trauma parapetado tras la normalidad, Arbus quiebra la normalidad. El trauma adquiere visos de fantasmagoría: *Una vez soñé que me encontraba en un magnífico transatlántico, pálido, plagado de dorados, con cupidos incrustados y tan rococó como un pastel de bodas. En él se respiraba humo. La gente bebía y apostaba. Yo sabía que el barco estaba en llamas y que nos hundíamos, lentamente. Los demás también lo sabían, pero se divertían, bailaban, cantaban, se besaban, como arrastrados por una especie de delirio. No había esperanzas. Me puse muy contenta. Podía fotografiar todo cuanto se me antojara*¹⁰⁴⁰. La curiosidad de Arbus por lo monstruoso, por el límite, resulta una especie de antídoto contra la vida como tedio¹⁰⁴¹, una especie de salto a lo sórdido para librarse del vacío. En cualquier caso, de un abismo a otro. La inquietante extrañeza de Arbus es indudablemente deudora del surrealismo, de su belleza convulsiva, coloca el “inconsciente óptico” de Benjamin al servicio de la revelación del inconsciente social de América. La cámara muestra la realidad extrañada, capta lo disonante y hace extensiva la sospecha a todo cuanto puede captar. Lo bizarro o lo monstruoso encarnan esa sospecha.

Tras su divorcio, Arbus se siente “exiliada en Nueva York” y se lanza a un deambular desenfrenado por ambientes marginales. Su mirada está atrapada por lo excéntrico: mendigos, *freaks*, personajes estrambóticos, travestis, hermafroditas, transexuales, prostitutas, sexo grupal, todo aquello que sale de los límites de lo respetable, aquello que es tolerado en cuanto no es visible. Y aún más, aquello que entra dentro de la normalidad pero que la cuestiona, que refleja la disonancia. Arbus hace visible ese margen y esa

¹⁰³⁸ Ellison, R., *El hombre invisible*. Barcelona, Lumen, 1966, p. 11. Aunque la obra es una denuncia de la segregación racial, el planteo de la “invisibilización” es aplicable a todo aquello que rechaza la América oficial: comunistas, homosexuales, enfermos mentales, drogadictos, pobres. Está revelando el trauma de los excluidos pero también la abyección de la sociedad americana. Nuevamente, la imbricación entre realismo traumático (siniestro) y abyecto.

¹⁰³⁹ Patricia Bosworth, en *Diane Arbus*. Barcelona, Circe, 1999, nos ofrece el trasfondo personal de su obra. Un panorama de la misma en: Arbus, D., *Revelations*. Londres, Jonathan Cape, 2003.

¹⁰⁴⁰ Arbus, D., *Diane Arbus*. Madrid, Caja de Pensiones, 1986, p. 4.

¹⁰⁴¹ Esta es la opinión de Susan Sontag analizando la obra de Arbus, en *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1981, donde coloca este planteo en paralelo con el de Warhol y su celebración irónica de la sociedad de consumo, y en la línea de la tradición de desencanto de la fotografía norteamericana, presente en Walter Evans, pero desarrollada con fuerza desde la década de 1950 por obras como la ya citada de Robert Frank y otros miembros de la generación beat.

normalidad dudosa, y produce, por efecto rebote, la puesta en cuestión de lo normal. Al final de cuentas, ¿qué es más inquietante? ¿el gigante judío junto a sus apacibles padres o la debutante de treinta años atrás fotografiada en su decrepitud? (imágenes 329 y 331) ¿el joven patriota con la bandera americana o los enfermos mentales? (imágenes 327 y 333) ¿la pareja nudista o la señora de alta sociedad devenida máscara o maniquí? (imágenes 328 y 330) Si tomamos el catálogo de *freaks* de Arbus y lo comparamos con los “normales”, la línea de demarcación se hace muy tenue. Posiblemente sean todos inquietantes en igual medida, lo que provoca la duda de dónde comienza y se acaba lo monstruoso, que es la misma de dónde comienza y se acaba lo normal. Incluso en una misma persona, donde las fotografías de travestis o transexuales reflejan una quiebra de la línea del género. En el universo de Arbus todo integra la frontera.

La serie de fotografías sobre enfermos mentales (imagen 333), realizada en sus dos últimos años de vida, tiene un componente adicional, el de la lucha de la fotógrafa contra la depresión y el desequilibrio emocional. En la vulnerabilidad de esos enfermos se refleja la vulnerabilidad de la mirada de Arbus, toda ella sumergida en un abismo imparabile. La serie refleja uno de los límites de lo siniestro, aquel donde la inquietante extrañeza se vuelve absoluta extrañeza, aquel donde la mente se halla al margen de cualquier comprensión de sí misma y del mundo que la rodea, aquel de la razón que ha renunciado a colonizar la frontera y se hace pura sombra. Ya que no queda ni esperanza ni fiesta. Lo humano, aunque bizarro o monstruoso, se ha reducido a simple organismo. Después de franquear ese límite, el abismo se hace definitivo. Arbus se suicida a mediados de 1971.

“El secreto sobre el secreto” es lo que ha buscado Arbus, aquello que subyace y debe ser escondido aunque se cuele en las poses, en las miradas: *El disfraz que usamos nos sirve de signo para que los demás piensen de nosotros de cierta manera, pero hay un punto entre lo que quieres que la gente sepa de ti y lo que no puedes impedir que sepa de ti*¹⁰⁴². Esa cotidianidad cuestionada es lo que da paso en el realismo traumático posterior a una cotidianidad desgarradora y desgarrada, y la fantasmagoría de Arbus a un documento del trauma. Ya no hay secreto sobre el secreto, todo está a la vista (al menos en apariencia). La fotografía se hace revelación extrema, obscenidad. No hablamos sólo de verdades interiores, sino también fisiológicas, abyectas, excrementicias. Tampoco el universo de una fiesta donde la pesadilla se mezcla con el sueño, donde todos bailan en medio del hundimiento, sino el de habitaciones claustrofóbicas pobladas de insomnio, el de los habitantes de las alcantarillas del sueño americano. La fotografía de la entrada a la Casa de los horrores, de Arbus, además de representar la transmutación del sueño americano en pesadilla, sirve de puerta de entrada al retorno de lo real.

Esa presentación de la sordidez, de lo criminal, también la realiza Warhol con su *13 Most Wanted Men*, el mural realizado para la Feria Mundial de Nueva York, de 1964 (imágenes 334 y 335), y que fue pronto retirado por orden del gobernador Rockefeller. Si la obsesión por la muerte, que ya hemos comentado al hablar del vacío radical, atraviesa la obra de Warhol como la amenaza soterrada a la celebración del consumo y del espectáculo, la fascinación por lo criminal, que también se halla presente –de otra manera, claro- en su serie sobre la silla eléctrica, invoca una amenaza semejante. La América del consumo es también una América traumatizada, y la celebridad de un criminal puede equivaler a la de una estrella de cine. Como señala Klaus Honnef: *En la época de los medios de comunicación el rango social es casi una escala “natural” para medir el reconocimiento social. También un delincuente puede*

¹⁰⁴² Arbus, D., *Diane Arbus*, op. cit., p. 6.

disfrutar en los Estados Unidos de un reconocimiento, siempre y cuando tenga éxito. Al Capone fue en vida uno de los habitantes más populares de su ciudad natal, Chicago; en las encuestas llegó a alcanzar el tercer puesto en la escala de popularidad¹⁰⁴³. Thomas Crow, a la vista de esta obra y otras como las series de sillas eléctricas o de accidentes de tráfico, considera que Warhol lleva a cabo la *dramatización del fracaso en el intercambio de mercancías*¹⁰⁴⁴. La fantasía de la felicidad asegurada por el espectáculo y el consumo se desvanece ante esas evidencias ineludibles: la muerte y la maldad humana.

Foster, Krauss, Bois, y Buchloh sitúan a Warhol como uno de los referentes fundamentales del realismo traumático: *El lema más famoso de Warhol es “Quiero ser una máquina”. Con frecuencia se recurre a él como confirmación de la vacuidad del artista y de su arte. Pero, en realidad, apunta menos a un sujeto vacío que a uno conmocionado, que hace suyo lo que le conmociona como defensa mimética contra la propia conmoción: yo también soy una máquina, yo también produzco (o consumo) imágenes-mercancías en serie, doy más o menos (o menos que más lo que recibo)*¹⁰⁴⁵. La repetición, que es una característica de la obra de Warhol, se convierte entonces en una defensa contra los afectos. Y agregan nuestros autores: *Pero las repeticiones de Warhol no resultan curativas; no son un medio de dominar un trauma. Más que la liberación paulatina del objeto perdido mediante el trabajo del duelo, sugieren la fijación obsesiva del melancólico por el objeto perdido*¹⁰⁴⁶. Por otra parte, aluden a la fascinación warholiana por la subjetividad producida por la sociedad de masas. En este sentido, se incluye la obra que estamos comentando: *Pero Warhol no se limitó a evocar el sujeto de masas mediante sus manifestaciones kitsch, sus mercancías y sus celebridades. También lo representó en su propia irrepresentabilidad, en su ausencia y anonimato, en sus desastres y en su muerte, niveladores democráticos del objeto de masas famoso y del sujeto de masas anónimo*¹⁰⁴⁷. Los hombres más buscados y las sillas eléctricas se convierten en el doble retrato implícito del sujeto de masas. Entonces surge la pregunta: *¿Es posible una representación más exacta de la patología de nuestra esfera pública que este apareamiento de asesinos convertidos en íconos de masas y de ejecuciones abstractas llevadas a término por el Estado? ¿Hay una imagen más difícil que ésta?*¹⁰⁴⁸ En cualquier caso, *13 Most Wanted Men* revela una sociedad impactada y fascinada a la vez.

Larry Clark nos lleva a otro territorio marginal, el de las drogas. Desde el *Kubla Khan* de Coleridge, por lo menos, las drogas han gozado de un status de cierto prestigio en el mundo bohemio y artístico, funcionan como evasión de una realidad hostil y como exploración de otra realidad alternativa. Si se toma en cuenta escritos de Ernst Jünger, Aldous Huxley, Walter Benjamin, o Timothy Leary, por citar algunos nombres, son el puente de acceso a “nuevos mundos”. La actitud de la contracultura de las décadas de 1960 y 1970, y de sus epígonos contemporáneos, va en esta misma línea. Pero incluso la mirada *cool* se ve sacudida por el estremecimiento del terror. Así Ginsberg en *Ácido lisérgico*:

*Es un monstruo de millones de ojos múltiples
está oculto en todos sus elefantes e identidades
tararea en la máquina de escribir eléctrica
es la electricidad conectada a sí misma, si ésta tuviera cables
es una enorme Telaraña
y yo estoy en el último millonésimo infinito tentáculo de la telaraña,*

¹⁰⁴³ Honnef, K., *Warhol*. Colonia, Taschen, 2000, p. 63.

¹⁰⁴⁴ Crow, T., *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, Akal, 2002, p. 57.

¹⁰⁴⁵ Foster, H. y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, op. cit., pp. 489-490.

¹⁰⁴⁶ Foster, H. y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, op. cit., p. 490.

¹⁰⁴⁷ Foster, H. y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, op. cit., p. 491.

¹⁰⁴⁸ Foster, H. y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, op. cit., p. 491.

preocupado
perdido, separado, un gusano, un pensamiento, una identidad
uno de los millones de esqueletos de China
uno de los errores particulares
yo Allen Ginsberg una conciencia escindida
quiero ser Dios
quiero escuchar la infinita e insignificante vibración de la armonía eterna
yo que temblando espero ser destruido por la música etérea en el fuego
yo que odio a Dios y le doy un nombre
yo que cometo errores en la máquina de escribir de la eternidad
yo que estoy Condenado¹⁰⁴⁹.

William Burroughs se sitúa en un registro más existencial, más traumático. La drogadicción es parte de una visión apocalíptica de la realidad, una hiperconciencia de la propia vulnerabilidad existencial, de la trampa del sistema socio-político, la apoteosis del fetichismo de la mercancía: *La droga es el producto ideal... la mercancía definitiva. No hace falta literatura para vender. El cliente se arrastrará por una alcantarilla para suplicar que le vendan... El comerciante de droga no vende su producto al consumidor, vende el consumidor a su producto. No mejora ni simplifica su mercancía. Degrada y simplifica al cliente. Paga a sus empleados en droga*¹⁰⁵⁰. Ese fetichismo se mantiene por la búsqueda del éxtasis: *El éxtasis es ver las cosas desde un ángulo especial. Es la libertad momentánea de las exigencias de la carne temerosa, asustada, envejecida, picajosa*¹⁰⁵¹. Burroughs no ahorra descripciones sobre la percepción de sí que el consumo de droga provoca¹⁰⁵²: *Al principio su carne era simplemente blanda, pero tan blanda que las partículas de polvo, las corrientes de aire o el roce de un abrigo la rajaban hasta el hueso, si bien el contacto directo con puertas o sillas no parecía causarle molestia alguna. Una carne blanda, titubeante, en la que las heridas no cicatrizaban... Largos tentáculos, blandos, fungosos, se enroscaban en torno a los huesos desnudos. Un olor mohoso a testículos atrofiados envolvía su cuerpo en un velo de pelusa gris...*¹⁰⁵³ La propia corporalidad que se vuelve abyecta, extraña: *Un hombre puede morir simplemente porque no puede resistir la idea de permanecer dentro de su cuerpo*¹⁰⁵⁴. Y todo el paisaje que la rodea: *El grito de su carne cruzando cuarteles y barracones vacíos, mohosos hoteles de temporada, pasillos de sanatorios antituberculosos poblados de toses, el murmullo, los gargajos, el olor gris a comida rancia de asilos y hogares para ancianos, grandes y polvorientos almacenes y depósitos de aduanas, cruzando pórticos caídos y arabescos embadurnados, orinales de hierro tan finos como el papel corroídos por la orina de un millón de sarasas, letrinas abandonadas cubiertas de yerba y el olor rancio a mierda que regresa a la tierra, falos de madera erectos sobre la tumba de los moribundos que gimen como hojas al viento, atravesando el gran río cenagoso en el que flotan árboles enteros con serpientes verdes en las ramas y los ojos tristes de los lemures contemplan la costa más allá de una gran llanura (las alas de los buitres chasquean en el aire seco)*¹⁰⁵⁵. La abyección aparece una vez que el individuo se ha sumergido absolutamente en el infierno de las drogas, cuando ya apenas es dueño de sí, cuando el tiempo es “tiempo-droga”, cuando quiere escapar de sí y se revela como imposible y se descubre habitando en lo excremental. Pero en el principio está el trauma.

¹⁰⁴⁹ Ginsberg, A., *Kaddish y otros poemas*. Barcelona, Anagrama, 2014, p. 157.

¹⁰⁵⁰ Burroughs, W., *El almuerzo desnudo*. Barcelona, Anagrama, 1998, p. 9.

¹⁰⁵¹ Burroughs, W., *Yonqui*. Barcelona, Bruguera, 1980, p. 92.

¹⁰⁵² La droga que utiliza Burroughs es principalmente heroína, alternada –o mezclada– ocasionalmente con otras químicas.

¹⁰⁵³ Burroughs, W., *El almuerzo desnudo*, op. cit., pp. 78-79.

¹⁰⁵⁴ Burroughs, W., *Yonqui*, op. cit., p. 65.

¹⁰⁵⁵ Burroughs, W., *El almuerzo desnudo*, op. cit., p. 60.

Burroughs revela que su primera experiencia de horror va asociada a las pesadillas infantiles, que vincula con lo sobrenatural, luego estados alucinatorios, la sensación de extrañamiento, de estar separado de la vida, robos menores, terapia por tres años, internación en un psiquiátrico, el estigma de su homosexualidad, el asesinato por error de su esposa. Todo esto para entender el trauma individual, pero Burroughs coloca su propia herida en el parámetro del “trauma América”: *América no es una tierra joven: ya era vieja y sucia y perversa antes de los indios. El mal está en ella, esperando. Y policías, siempre: policías del Estado bien entrenados en la universidad, experimentados, corteses, ojos electrónicos que sopesan tu coche, tu equipaje, tu ropa, tu cara; detectives gruñones de las grandes ciudades, sheriffs rurales de voz pausada con algo negro y amenazador en sus ojos viejos del color de una camisa gastada de franela gris...*¹⁰⁵⁶ [...] Pero no hay tedio como el tedio americano. No lo ves ni sabes de dónde sale. Coge uno de esos bares elegantes, al final de una calle de un barrio nuevo (cada manzana tiene su bar y una botica y un supermercado y una tienda de bebidas). Entrás y te topas con él. Pero, ¿de dónde sale?¹⁰⁵⁷ Y por encima de todo, un estado-policía, con lo que ya hablamos de biopoder, representado por el Doctor Benway: /.../ es manipulador y coordinador de sistemas simbólicos, un experto en todos los grados de interrogatorios, lavados de cerebro y control¹⁰⁵⁸. Y de la burocracia que lo encarna: *La democracia es cancerígena y su cáncer es la burocracia. Una oficina arraiga en un punto cualquiera del Estado, se vuelve maligna como la Brigada de Estupefacientes, y crece, y crece reproduciéndose sin descanso hasta que, si es no es controlada o extirpada, asfixia a su huésped, ya que son organismos puramente parasitarios. /.../ La burocracia es tan nefasta como el cáncer, supone desviar de la línea evolutiva de la humanidad sus inmensas posibilidades, su variedad, la acción espontánea e independiente, y llevarla al parasitismo absoluto de un virus*¹⁰⁵⁹. La imagen viral sintetiza el biopoder, y culmina el desplazamiento del trauma a lo abyecto. Burroughs invierte los polos y convierte a todo el sistema en abyección: /.../ *cada especie tiene su Virus Maestro: Imagen Deteriorada de esa especie. La Imagen rota del Hombre avanza minuto a minuto, célula a célula... Pobreza, odio, guerra, delincuencia policíaca, burocracia, locura, síntomas todos del Virus Humano. Ahora puede ser aislado y tratado el Virus Humano*¹⁰⁶⁰.

Clark presenta en *Tulsa* el universo del yonqui, nos ofrece el primer plano de su experiencia con las drogas¹⁰⁶¹ (imágenes 336-338). El proyecto del libro cubre diez años de esa experiencia, en la que estaban involucrados también sus amigos más cercanos. *Tulsa* es un “diario visual”, que suele ser la manera en que algunos de los artistas vinculados al realismo traumático presentan su obra. La presentación o representación del trauma se realiza en primera persona, un microrrelato que funciona como exhibicionismo y como exorcismo a la vez. Clark narra cómo surgió el proyecto: *Yo siempre había tenido una cámara en las manos desde que era muy joven. Un día se me ocurrió que podía fotografiar a mis amigos, porque nunca había visto fotografías como aquellas. Salíamos de los años cincuenta cuando todo era represión y nadie hablaba sobre las drogas. Se suponía que no existían, pero efectivamente estaban allí. Yo al principio ponía en práctica mis conocimientos sobre fotografía [...] La Leica, era muy silenciosa y discreta y todo el mundo se acostumbró rápidamente. Es más, cuando no llevaba la cámara me preguntaban: “¿Larry donde está tu cámara?” Y cuando la llevaba: “¿me vas a hacer una foto?”. Yo era parte de la escena, todo surgía de forma orgánica, sin plantearme que algún día esas imágenes serían publicadas. Era un acto muy íntimo*¹⁰⁶².

¹⁰⁵⁶ Burroughs, W., *El almuerzo desnudo*, op. cit., p. 26.

¹⁰⁵⁷ Burroughs, W., *El almuerzo desnudo*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁵⁸ Burroughs, W., *El almuerzo desnudo*, op. cit., p. 35.

¹⁰⁵⁹ Burroughs, W., *El almuerzo desnudo*, op. cit., p. 137.

¹⁰⁶⁰ Burroughs, W., *El almuerzo desnudo*, op. cit., pp. 167-168.

¹⁰⁶¹ Clark, L., *Tulsa*. <http://larry-clark.net/tulsa.html>. [Consultado el 10/07/2015]

¹⁰⁶² Jové Alba, A., “Larry Clark: adolescencia, drogas y sexo”. *Arte y políticas de identidad*. Universidad de Murcia, 2009, volumen 1, p. 33.

En un segundo momento pretenderá filmar una película, pero no logra llevarlo a cabo. La intención fílmica explica el carácter narrativo del libro. El gran tema del libro es el mundo de la drogadicción, enfocado desde la perspectiva de los adolescentes, que se convertirá en una marca de toda su obra posterior, tal como afirma Jové Alba: *En un primer momento, la propia adolescencia. Posteriormente, cuando ya no puede seguir formando parte de la escena adolescente, como consecuencia de su propia madurez y envejecimiento, revive su adolescencia o aquella que le hubiera gustado vivir mediante los demás, ya sea conviviendo con adolescentes o recreando escenas y situaciones sobre la propia adolescencia o la ajena. Esta obsesión, en gran parte, es producto de cómo vivió Clark esta etapa de su vida, la que considera que fue traumática. Otro factor que podría explicar esta fijación sería la resistencia a madurar, a vivir en una adolescencia perpetua que permitiera hacer y rehacer, equivocarse y corregir, disfrutando eternamente los placeres asociados a la juventud y rehuyendo los momentos dolorosos*¹⁰⁶³. Esa incursión en el mundo adolescente de la década de 1960, además del tono confesional, convierte a Clark en un referente de innegable actualidad hoy mismo, especialmente con las sucesivas matanzas llevadas a cabo por escolares en Estados Unidos. La labilidad de la adolescencia permite la eclosión de muchos traumas soterrados desde la infancia. El adolescente se halla atrapado entre los fantasmas de la infancia, que lo llevan a un territorio problemático y enigmático muchas veces cubierto por el velo del secreto y del tabú, y la fantasmagoría del espectáculo, que lo impulsa a entrar pronto en el mercado laboral y en el inmediato universo del consumo¹⁰⁶⁴. Clark no idealiza a la adolescencia en absoluto, muestra sin tapujos el espíritu de grupo, unido por la experiencia de las drogas, y todas las consecuencias que se derivan de la adicción: el ingreso en el mundo del crimen y la marginalidad incluso hasta llegar a la muerte. Además de mostrar directamente la compulsión. Cuando vemos a esos casi hombres drogándose confirmamos el desencanto del mito del sueño americano, la espiral autodestructiva que se opone al ideal del *self-made man*.

Teenage Lust, el proyecto concretado en la década de 1980, se mantiene en el ámbito de lo confesional. Clark reconstruye su propia historia adolescente, utilizando diversos modelos que funcionan como alter-egos (imagen 339). Pero aquí se produce un predominio de lo sexual, también en el margen, ya que refleja, además de la sexualidad adolescente, el universo de la prostitución. Indudablemente influye el hecho de que Clark se haya sometido a una terapia de rehabilitación para dejar las drogas. De todas formas, la experimentación vital, hasta lo compulsivo, sigue presente. Clark intenta alcanzar la autenticidad de la experiencia adolescente: *Quería presentar la manera en que los chicos ven las cosas, pero sin toda su carga... Sabes... ellos están viviendo el momento sin pensar en nada más allá de aquello, y eso es lo que quería atrapar. Quiero que el espectador se sienta como si estuviera con ellos... follando, fumando, teniendo sexo...*¹⁰⁶⁵ En *Tulsa* la sordidez va asociada directamente al submundo de las drogas; en *Teenage Lust*, dicha sordidez está atenuada. En *Tulsa* se percibe una mirada atrapada y a la vez distante, la intuición del juego autodestructivo; aquí la sordidez tiene que ver con el espectador, con aquel espectador que no se sitúa en participación con lo que ve, sino que reacciona -ante los cuerpos desnudos, la proliferación de senos y penes erectos, los actos sexuales- con disgusto. Ese disgusto coloca la obra en lo pornográfico, en aquello sucio que no debiera ser mostrado, cuestiona su validez estética y

¹⁰⁶³ Jové Alba, A., "Larry Clark: adolescencia, drogas y sexo", op. cit., p. 44.

¹⁰⁶⁴ Evidentemente estamos deteniendo el análisis antes de la crisis de los 2000, a partir de la cual se ingresa al mundo de la precariedad y la miseria, consecuencia lógica del desmantelamiento del Estado de Bienestar y de la inmensa desigualdad social.

¹⁰⁶⁵ Clark, L., *Teenage Lust*: http://larry-clark.net/teenage_lust.en.html. [Consultado el 10/07/2015]

reduce las fotos a una vulgar exhibición de podredumbre emocional y material de excitación.

Nuevamente la actualidad de Clark. Por un lado, refleja la inclusión adolescente en la ola de liberación sexual iniciada a finales de la década de 1960 y que llega hasta la crisis del sida. Plantea aquí la cuestión de la sexualidad adolescente, de su promiscuidad experimental, que es un tema aún vigente, especialmente por sus consecuencias. Por otro lado, se introduce de lleno en la cuestión de lo obsceno y lo pornográfico en el arte, un tema que alcanzará altas cuotas de escándalo con la reacción neoconservadora en Estados Unidos. *Teenage Lust* anticipa los escándalos relacionados con la obra de Sally Mann, Robert Mapplethorpe, y Andrés Serrano, todas obras que, al igual que Clark, realizan una presentación de lo real, dejando de lado la invocación simbólica que había sido habitual en el arte hasta mediados del siglo XX. *Kids*, una película de 1995, supone la incursión de Clark en el mundo del cine, y suma, a la sexualidad adolescente y las drogas, el tema del sida, que coloca el sexo experimental -por el mismo mecanismo compulsivo- en oposición directa con el sexo responsable. Clark nos deja frente a la confusión de la adolescencia, a su ausencia de compromiso o interés por cual cosa que no sea el mero instante. Desde el punto de vista de los modelos adolescentes, el vacío; desde el de los espectadores maduros, dejando de lado el pánico por lo sexual de los sectores más conservadores, una especie de angustia por la situación y el futuro de la sociedad en que vivimos.

El universo de Nan Goldin tiene semejanzas con el de Clark, y no sólo epocales. Encontramos de nuevo un “diario íntimo”, marcado por el sexo y las drogas, el submundo de la bohemia y la noche. Pero el gran tema de su obra, especialmente de *La balada de la dependencia sexual*, es la carencia afectiva. Dominique Baqué¹⁰⁶⁶ considera que el “diario íntimo”, que conforma un microrreportaje del yo, se convierte en un dato de la realidad social de la posmodernidad, impactada por el fin de los grandes relatos. La “estética trash” que va asociada a él refleja una pérdida del sentido de historicidad, una desafección hacia la historia de las formas, una obsesión por el puro y frágil presente del “instante dado”, un momento de extrema contemporaneidad que no alcanza nunca la plenitud del sentido. Esos fragmentos de realidad inmediata llevan a una extenuación de la imagen, que confirma esa pérdida del sentido de totalidad, y que no es otra cosa que el desencanto frente al mundo. El yo que exhibe su herida parece hallarse obsesionado por su “huella”, por el rastro de sí: /.../ *de la fotografía entendida como régimen específico de visión, pronto no subsistirá más que el rastro. La huella de una imagen que fue más que cualquier otra huella ella misma*¹⁰⁶⁷. En última instancia, lo único que realmente cuenta es la experiencia del yo, asediado por la moral convencional, y por sus propias pulsiones.

Goldin comienza a fotografiar obsesionada por la pérdida. El impacto por el divorcio de sus padres, el suicidio de una hermana, la estancia en diversas casas de acogida. El grupo de amigos de Boston se convierte en su familia, e intenta captarlos en su inmediatez: *Los trabajos de “La balada de la dependencia sexual” y otras anteriores fueron hechos en un loft que tengo en Nueva York en el que vivíamos unas diez personas y pasaba mucha gente por ahí. No había barreras, fueron fotos hechas a fines de los setenta y principios de los ochenta, una época muy salvaje, muy creativa. Mi loft era uno de los centros, no tenía sentido preguntar, fotografiaba con la naturalidad con la que fumaba un cigarrillo o compartía un café. La gente se paseaba desnuda, hacer el amor frente a mí era algo*

¹⁰⁶⁶ Baqué, D., *La fotografía plástica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

¹⁰⁶⁷ Baqué, D., *La fotografía plástica*, op. cit., p. 236.

*normal*¹⁰⁶⁸. Goldin se convierte en una cámara omnipresente y todo entra en la lente, incluso su propio infierno personal. Las fotos que presentan su relación con Brian en *La balada de la dependencia sexual* (imágenes 340 y 341) transmiten el desasosiego, la brutalidad, la angustia de la relación, el encuentro fallido y demoledor. Podemos verlos uno junto al otro, pero no hay puente posible. Hay algo indecible perturbador, que se hace más evidente en la foto donde Nan está en la cama contemplando a su amante. El metro de distancia es todo un universo. Ella espera y él está a lo lejos, más atrapado por el humo del cigarro que por lo que lo rodea. Nan revela la inaccesibilidad de Brian, que aquello que se está perdiendo en la traducción se vuelve irrecuperable. El sexo deviene *un microcosmos de la relación, el campo de batalla, un exorcismo*¹⁰⁶⁹. El gran logro de Goldin es trascender la mera exterioridad del acto sexual para ofrecernos una cartografía del espíritu, una experiencia del ser donde la sexualidad se convierte en quizás el único camino para la reconciliación con la realidad eludida. Si los románticos podían esquivar la alienación en la fusión con el todo, en el salto al infinito, los posmodernos, que no cuentan con la hipótesis del infinito, esquivan la alienación en ese encuentro fugaz con el otro, en ese microrrelato de la sexualidad transida de afectividad o de la afectividad que se vuelve sexualidad. Aquí el salto al infinito se ha convertido en el infinito del instante, inmanencia absoluta, amenazada permanentemente por su disolución, una disolución presentida por inevitable.

La foto donde Nan se muestra un mes después de la golpiza confirma la disolución del instante de fusión y la brutal escisión (imagen 342). Volvemos a Bataille y la asociación del erotismo con la muerte. Las magulladuras que desfiguran a la fotógrafa nos remiten a lo informe, insinúan la disolución del yo en el magma de la pulsión destructiva. La distancia se vuelve guerra, imposibilidad de encuentro, masoquismo emocional, sadismo en igual medida. La fotógrafa exhibe su herida como atroz trofeo de la guerra de los sexos, como la marca de la dependencia, como la huella de la carencia, como el fracaso del erotismo de la fusión y el triunfo de las fuerzas disgregadoras. En esta foto, la balada se vuelve elegía. Dice Goldin: */.../ quise que todo luciera tal como es y no limpiar o manipular las fotos. En mi serie "La balada de la dependencia sexual" /.../ las personas están en la cama, con los pies sucios y las sábanas manchadas, y ésa era la realidad del momento. Algunos me critican porque ahora hago imágenes en hoteles más elegantes, pero parece que no entienden que mis imágenes no tratan de cómo lucen las cosas, sino cómo se sienten*¹⁰⁷⁰. La sordidez del ambiente que refuerza la sordidez del encuentro fallido, la belleza imposible. Y a la vez, la revelación del puro sentimiento, del instinto puesto al desnudo, de lo real sin maquillaje, como su rostro magullado. Y la confesión de la compulsión: *Tenía un fuerte deseo por ser independiente, pero al mismo tiempo una atracción por la intensidad que viene de la interdependencia*¹⁰⁷¹.

Goldin nos violenta al hacernos parte de la violencia de su intimidad, nos convierte en mirones obscenos, en seres que no deberíamos estar allí, pero que hemos llegado y que descubrimos en esa distancia, en esa alienación, en esa pulsión, en esa violencia, el lado más crudamente real del amor y del erotismo. Estas imágenes destrozan el mito del amor romántico, un mito que Hollywood ha sabido explotar y mantener, nos dejan con la pura realidad de los cuerpos y los miedos y los fantasmas, con la omnipresencia del trauma que se vuelve omnipotente ante la fugacidad del instante de placer. El realismo traumático no

¹⁰⁶⁸ Jarque, F., *Fotografiar la vida es como excavar en el peligro. Entrevista con Nan Goldin*. http://elpais.com/diario/2002/04/27/babelia/101_9862367_850215.html [Consultado el 20/03/2015]

¹⁰⁶⁹ Jarque, F., *Fotografiar la vida es como excavar en el peligro. Entrevista con Nan Goldin*, op. cit.

¹⁰⁷⁰ Jarque, F., *Fotografiar la vida es como excavar en el peligro. Entrevista con Nan Goldin*, op. cit.

¹⁰⁷¹ Goldin, N., *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York, Aperture, 1986, p. 10.

puede evitar ser obsceno, es una de sus características centrales. Dejar en evidencia la herida supone rechazar cualquier forma de adorno o espectáculo, cualquier evasión de lo doloroso de la condición humana, como transmite Leopoldo María Panero:

*El suplicio de la noche y el suplicio del día
el suplicio de la realidad y el suplicio del sueño
despliegan ese movimiento que se ignora y al que otros
pudieron, no sé cómo, llamar «vida», como una tortura
que desde lejos en la oscuridad pensara
un animal sin ojos con el alma dormida
soñando esta pesadilla...
Como una tortura estudiada para
que el sufrimiento aumentara poco a poco
y más allá
del momento en que se hizo insostenible
haciéndonos aprender por la fuerza
una Ciencia del Dolor como la única
sabiduría posible en la Zona Clausurada¹⁰⁷².*

11-5-Bourgeois y el trauma doméstico

La violencia física dentro de una pareja es un tema que hoy parece haberse vuelto explícito, pero que durante mucho tiempo permaneció en la esfera del secreto, esa misma esfera en la que se han agazapado tantos traumas, principalmente los traumas familiares, aquellos que no podían traspasar los umbrales del hogar, que muchas veces se volvían un secreto colectivo familiar, indecible, innegable, inevitable. El hogar familiar es el escenario de casi todos los traumas fundantes, tangibles, cotidianos, más allá de los arquetípicos que analiza Freud en *Tótem y tabú*¹⁰⁷³. Pero muchas veces imbricados con ellos. El banquete caníbal que establece la prohibición del asesinato y del incesto alude al canibalismo presente muchas veces en las relaciones familiares, un canibalismo emocional y tan o más despiadado que el físico, porque puede convertir de igual modo toda una vida en infernal, en vivencia permanente del trauma. Así, la relación entre un padre y una hija, en la medida en que haya estado mediada por el abuso, la mentira, el engaño, puede llegar a ser fantasmática y traumática.

Louise Bourgeois acomete el trauma de la relación con su padre en la instalación *La destrucción del padre*, de 1974 (imagen 343). La artista sitúa el impulso de aniquilar la figura paterna en el origen de su propia práctica escultórica, al modelar una figura de su padre con pan blanco y saliva, y luego proceder a mutilarla¹⁰⁷⁴. Hace un momento hemos mencionado *Tótem y tabú*. En ella Freud plantea la hipótesis de la comida totémica, de la horda de hermanos devorando a su padre y dando origen a la civilización: *Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver, poniendo así un fin a la existencia de la horda paterna. Unidos, emprendieron y llevaron a cabo lo que individualmente les hubiera sido imposible. Puede suponerse que lo que les inspiró el sentimiento de su superioridad fue un progreso de la civilización quizá, el disponer de un arma nueva. Tratándose de salvajes caníbales era natural que devorasen el cadáver. Además, el violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los*

¹⁰⁷² Panero, L.M., *Poesía completa. 1970-2000*. Madrid, Visor, 2004, p. 176.

¹⁰⁷³ Freud, S., "Totem y tabú", *Obras completas*. Tomo V, op. cit., pp. 1745-1850.

¹⁰⁷⁴ Mayayo, P., *Louise Bourgeois*. Hondarribia, Nerea, 2002, pp. 37-38.

miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo se identificaban con él y se apropiaban una parte de su fuerza. La comida totémica, quizá la primera fiesta de la Humanidad, sería la reproducción conmemorativa de este acto criminal y memorable que constituyó el punto de partida de las organizaciones sociales, de las restricciones morales y de la religión¹⁰⁷⁵. En ese acto homicida fundante se asienta la ambivalencia entre la rebeldía y la culpabilidad. La comida totémica es comunión y expiación a la vez. Bourgeois realiza en su obra un trasvasamiento simbólico: la hija prepara un banquete para devorar al padre. Por un lado, reniega del patriarcalismo que la horda masculina impuso tras la comida totémica. Por otro, lleva a la culminación la fantasía asesina con su propio padre.

Interpretado el gesto en carácter feminista, la hija da origen a una nueva cultura, donde lo femenino reemplaza a lo masculino como principio dominante. Pero esta interpretación es demasiado reduccionista. Ya veremos pronto que Bourgeois, en este sentido, más que propugnar una inversión de polos, apunta a la negación-superación de ambos. Interpretado en clave psicoanalítica, o psicológica o incluso psicomágica, ella misma, con el asesinato simbólico, se libera del trauma: *El propósito de "The Destruction of the Father" era conjurar el temor. Y después que se expuso, me sentí como alguien diferente /.../ Lo que me aterrorizaba era que, en la mesa del comedor, mi padre siguiera y siguiera presumiendo, engrandeciéndose. Y cuanto más presumía, más pequeños nos sentíamos. De repente había una terrible tensión y agarrábamos a mi padre (mi hermano, mi hermana, mi madre), lo arrojábamos encima de la mesa y le arrancábamos las piernas y los brazos. Lo desmembrábamos, ¿entiende? Y teníamos tanto éxito al vencerle que lo devorábamos*¹⁰⁷⁶.

La instalación está llena de formas rosadas y blancas, parece una aglomeración de vísceras y órganos. La artista conformó la masa mezclando espalda de cordero y patas de pollo con escayola blanca, para luego, al abrir el molde, tirar la carne y moldear la forma en látex. La coincidencia del banquete totémico con el duelo por la muerte del marido, habla de la sensación de liberación de la autoridad masculina, del logro de su independencia y madurez como mujer y como artista, y, sobre todo, de su propia autonomía. Krauss, Foster, Bois y Buchloh aseguran que *esta gran cueva hecha con escayola, látex, madera y tela, contiene formas que sugieren pechos, penes y dientes que sobresalen del techo, del suelo y de una mesa. Simultáneamente cueva, cuerpo y estancia. "La destrucción del padre" es un interior fantasmático del tipo que, según la psicoanalista Melanie Klein, a veces imaginan los niños pequeños*¹⁰⁷⁷. La liquidación de la forma establecida en beneficio de un universo matricial, donde los órganos proliferan al margen de su funcionalidad, donde el interior deviene exterioridad, también puede verse como una operación de lo "informe", en el sentido que reclamaba Bataille en su *Diccionario crítico*. No es que el banquete liquide el símbolo patriarcal, sino que la forma misma se libera de la verticalidad y la geometría del falo.

La fantasía asesina se venga de un padre presuntuoso y autocomplaciente, pero sobre todo de quien la engañó, sosteniendo un romance de años con su institutriz, con la complicidad de la madre: *Me preguntará usted: ¿cómo es posible que en una familia de clase media la amante se hubiera convertido en un mueble más? Bueno, la razón es que mi madre lo toleró y ése es el misterio. ¿Por qué lo hizo? ¿Qué papel cumplo yo en ese juego? Soy un peón. Se suponía que Sadie era mi profesora y en realidad tú, mi madre, me estabas utilizando para seguirle la pista a tu marido. Eso es maltrato infantil. /.../ Porque Sadie, perdóname, era mía. Había sido contratada para enseñarme inglés. Pensé que me iba*

¹⁰⁷⁵ Freud, S., "Totem y tabú", *Obras completas*. Tomo V, op. cit., p. 1838.

¹⁰⁷⁶ Bernadac, M-L. y Obrist, H-U. (ed.), *Louise Bourgeois Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. Londres, Violette Edition, 1998, p. 158. [La traducción es mía]

¹⁰⁷⁷ Foster, H. y otros, *Arte desde el 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*, op. cit., p. 501.

a querer. Y en vez de eso, me traicionó. Fui traicionada no sólo por mi padre, sino también por ella, maldita sea. Fue una doble traición. Existen reglas del juego. No puedes estar con gente que las está rompiendo continuamente. En una familia se espera un mínimo de conformismo¹⁰⁷⁸. La mujer Bourgeois ve a la niña Louise atrapada en ese triángulo, cuyo eje central es el padre, el “gran traidor”. No es inoportuno también considerar las connotaciones edípicas que subyacen en la reacción de la niña-artista. Este trauma, además de marcar la vida afectiva de Bourgeois, permite entender el despliegue de prácticamente toda su obra, una obra donde lo femenino y la sexualidad se convierten en temas centrales. Es importante tener en cuenta que la realización de la instalación se produce cuando ella ha pasado la barrera de los sesenta años, y se halla más implicada en el discurso feminista, el cual, sin duda, le permite situar el trauma en otra perspectiva.

La serie *Femme-Maison* (imagen 344), de la inmediata posguerra, alude al tradicional rol doméstico femenino, reforzado en el discurso oficial del orden y la moral convencionales, amenazados por las alteraciones provocadas por el conflicto bélico. La mujer se define por su hogar y su cuerpo debe encarnar la arquitectura doméstica. Estamos aún lejos del desplazamiento “informe” de la instalación *La destrucción del padre*. La verticalidad de esas mujeres coincide con la verticalidad del orden arquitectónico, racional y fálico. El hogar juega el papel de prisión y espacio propio a la vez, una ambivalencia de larga presencia en su obra, y que llega hasta las *Celdas* de la década de 1990. Mayayo, en su obra ya citada, subraya una serie de oposiciones que se hallan presentes aquí: entre lo inanimado y lo orgánico, entre lo rígido y lo maleable, entre lo frágil y lo sólido, entre lo geométrico y lo fluido. Y podemos agregar entre lo fálico hegemónico y lo matricial insinuado, todavía no subversivo. La serie de las *Femme-couteau*, veinte años después (imagen 345), es abiertamente subversiva, como reconoce la misma Bourgeois: *Esta escultura de mármol -mi “Femme Couteau”- engloba la polaridad de la mujer, lo destructivo y lo seductor. ¿Por qué las mujeres se convierten en mujeres cuchillo? No nacieron como tales. Se les hizo así a través del miedo. En “Femme Couteau” la mujer se convierte en un cuchillo, es una figura defensiva. Para defenderse, se identifica con el pene. Una chica puede sentirse aterrorizada por el mundo. Sentirse vulnerable, ya que puede ser herida por el pene, de modo que trata de tomar la misma arma del agresor¹⁰⁷⁹*. La misma forma de la obra a primera vista parece fálica, pero una aproximación revela que dentro de la apariencia, del límite exterior, nos hayamos ante un conglomerado donde lo masculino y lo femenino se entrecruzan, y en beneficio de lo femenino, como pone de manifiesto la presencia de formas viscosas y redondeadas. El falo contiene a la matriz, pero la matriz se apresta a desbordarlo. En cierto modo, la escultura puede verse como una respuesta a la *Femme egorgée* de Giacometti.

Las *Celdas*, hacia finales de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, semejan de manera superficial una prisión, luego se advierte que funcionan como una especie de refugio, de celda monacal (subversión aquí de un espacio absolutamente patriarcal), donde se desarrolla la reflexión que Bourgeois desarrolla desde cada una de ellas. Ese refugio es una cueva, un hogar, un espacio femenino que se abre y se revela matriz, organismo de flujo vital, y por lo tanto, célula. El desplazamiento de significados de las instalaciones alude a la consolidación de la operación “informe”. Las celdas no son espacios de racionalidad, sino de intuición, de emocionalidad, de la presentación de objetos y figuras con una alta carga simbólica. La mujer que cubría su cabeza con la casa cuarenta o cincuenta años atrás, ahora se muestra abiertamente y da origen a un nuevo relato. El banquete totémico muestra sus efectos: la muerte del padre la ha liberado del relato patriarcal-genital, encubridor y

¹⁰⁷⁸ Bourgeois, L., *Destrucción del padre / Reconstrucción del padre*. Madrid, Síntesis, 2001, pp. 68-69.

¹⁰⁷⁹ Bourgeois, L., *Destrucción del padre / Reconstrucción del padre*, op. cit., pp. 49-50.

opresivo, del falso relato del amor familiar, y la coloca en la frecuencia del único relato posible y auténtico: el que sale de sí misma. La mujer no necesita hacerse con el arma del agresor, ahora cuenta con sus propias armas, las que ha ido ganando a lo largo de la historia, de la humana y de la personal. Pero ese poder no deja de estar asentado sobre el miedo y el dolor. Habla Bourgeois: *Me dedico al tema del dolor. A dar forma y significado a la frustración y al dolor. Las “Cells” aluden a distintos tipos de dolor: el dolor físico, emocional y psicológico, el mental y el intelectual. ¿Cuándo se transforma lo emocional en físico? ¿Cuándo lo físico se vuelve emocional? Es una rueda que gira sin parar. El dolor puede empezar en cualquier punto y desarrollarse en cualquier dirección. Cada una de las “Cells” versa sobre el miedo. El miedo es dolor, aunque con frecuencia no sea percibido como dolor, porque está siempre encubriéndose*¹⁰⁸⁰.

En *Celda (Líquidos preciosos)*, que presentó en la Documenta IX de Kassel (imagen 346), los dos objetos centrales, los tanques de líquidos y el abrigo de hombre colgado en un perchero en cuyo interior se esconde un pequeño vestido de niña, aluden al proceso de transformación: a la alquimia de los líquidos corporales emitidos como consecuencia de las diversas emociones, y que se hallan en un proceso de transmutación permanente; y a la niña que se reconcilia con su padre, reconciliación reflejada en el “merci/mercy” bordado en el vestido. Bourgeois asocia el abrigo también al inconsciente: *El caso es que el inconsciente está ahí para quedarse, para molestarnos todo el tiempo. Pero tenemos que lograr una paz con él. En “Líquidos Preciosos”, la niña en busca de su propia protección, de su cordura –volvemos a la cordura- tiene que reconciliarse con el exhibicionista. Por lo tanto, cierra los ojos, se niega a mirarle y le da la vuelta a la situación refugiándose en su abrigo. Es una metáfora del artista. Si el artista no puede lidiar con la realidad cotidiana, se refugiara en su inconsciente y se sentirá a gusto allí, por muy limitado que sea y a veces incluso amenazador / .../ La niña ha hecho del inconsciente no un enemigo, sino un refugio*¹⁰⁸¹. Tal como sostiene Mieke Bal, nos hallamos en un escenario tan anterior que precede a la conciencia como forma de dominio¹⁰⁸². La mujer en su propio espacio no necesita ya del banquete caníbal, puede ser capaz de digerir y transformar el trauma, se acerca a una reconciliación con la propia sombra y con el fantasma del padre. *Celda (Arco de histeria)* (imagen 347) continúa en esta línea de transmutación. Bourgeois se enfrenta a la asociación de la histeria con lo femenino y representa un cuerpo masculino sometido a la torsión, al ataque, subvierte uno de los tópicos centrales de la teoría sexual hasta bien entrado el siglo XX, y más aún, cuestiona la supremacía masculina sobre el cuerpo histérico. Recordemos el cuadro de la lección de Charcot en la Salpêtrière, que vimos al hablar de la desintegración de lo demoníaco, y queda claro que Bourgeois quiebra simbólicamente esa estructura de poder. Ahora, en su celda, es el hombre el que se halla sujeto a la mirada impúdica, el que ha perdido el control de sí, dejando sus pulsiones y sus deseos al descubierto. Para la mirada convencional, esta escultura es obscena, revela la vulnerabilidad del hombre, consagra una mutación en el poder simbólico de los sexos. La apropiación del falo que reclamaba con la *Femme-couteau* se ha hecho efectiva. El hombre se sacude histérico en una inmensa matriz.

Las *Arañas* (imagen 348) cierran su obra. De alguna manera, podrían verse como celdas liberadas de la carga de los objetos y que cobran vida, que comienzan a moverse, gigantescas, imparables, tejiendo una nueva realidad, un nuevo destino. La araña funciona como símbolo de lo femenino: tejido, nutrición, protección. Si recordamos el trauma de la

¹⁰⁸⁰ Bernadac, M-L. y Obrist, H-U. (ed.), *Louise Bourgeois Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*, op. cit., p. 205.

¹⁰⁸¹ Bernadac, M-L. y Obrist, H-U. (ed.), *Louise Bourgeois Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*, op. cit., p. 236.

¹⁰⁸² Bal, M., *Una casa para el sueño de la razón. Ensayo sobre Bourgeois*. Murcia, CENDEAC, 2006, p. 74.

triangulación (Louise-madre-institutriz amante con el padre como eje central), la araña (concretamente *Maman*, la araña gigante) permite también una reconciliación con la figura materna y la asunción de lo proactivo de lo femenino. La araña-mujer no depende de una arquitectura fálica verticalizada, no necesita apropiarse del falo para defenderse, ha trascendido el miedo y el dolor por medio de un proceso de subversión y transmutación. La araña- mujer se yergue enorme y segura, construye su propio hogar, puede llevarlo consigo, protege y, por lo tanto, participa activamente en el movimiento de la vida. Si puede parecer siniestra, es porque irrumpe en una cotidianidad marcada por una simbólica distinta, porque amenaza el imaginario establecido. La araña de Bourgeois emerge de lo real y vuelve hacia lo simbólico, insinúa un nuevo orden.

Si Bourgeois subvierte al enfrentarse con lo femenino establecido, su subversión se vuelve igual de radical al representar la sexualidad. *Janus fleuri* (imagen 349) y *La Fillette* (imagen 350), por mencionar dos obras representativas, liquidan el orden binario. *Janus fleuri* consiste en dos falos unidos formando una vagina. Si el título remite al dios de dos rostros romano, a Jano, la forma “informe” de la obra trasunta ambivalencia, como destaca Mayayo: /.../ *contrastes entre la tersura de los extremos y la rugosidad de la parte central; entre la naturaleza femenina de la abertura y el carácter masculino de las formas laterales; entre la fría monumentalidad del bronce y el aspecto carnal de la escultura*¹⁰⁸³. La artista confirma la ambivalencia y se revela a sí misma: *Tiene la duración del bronce, aunque fue concebida en yeso. Es una escultura colgante, simple en su perfil, pero enigmática y ambigua en sus alusiones. Suspendeda de un solo punto al nivel del ojo, puede balancearse y girar, pero despacio, ya que su centro de gravedad es bajo. Es simétrica, como el cuerpo humano, y tiene una escala similar a la de esas partes variadas del cuerpo a las que, quizá, hace referencia: una doble máscara facial, dos pechos, dos rodillas. Su naturaleza de pieza suspendida indica pasividad, pero la fuerza de su masa expresa resistencia y duración. Es quizá un autorretrato, uno más*¹⁰⁸⁴. Lo masculino y lo femenino no se oponen, sino que integran un orden superior, un orden que ha disuelto las formas habituales de los sexos para generar una nueva forma, que en la lógica habitual se consideraría informe. Lo informe, que se ha asociado a la desintegración de la forma, aquí se convierte en el “caos” del emerge una nueva entidad. Precisamente, aquello que “florece”, según el título de la obra. Nuevamente lo matricial que disuelve lo fálico. También podemos ver en esta escultura la simbolización del inconsciente, del magma pulsional no sometido a las categorías racionales. Al final de cuentas, la artista había planteado el inconsciente como un posible refugio. Lo matricial una vez más.

La Fillette vuelve sobre lo fálico, pero para domesticarlo. El objeto se vuelve amable. Krauss, Foster, Bois y Buchloh aluden a la estrategia de apropiación: *Cuando pende de un alambre (como a menudo se lo exhibe), parece un objeto de odio, un trozo castrado de carne. Pero cuando se lo acuna (como hace la propia Bourgeois en una conocida fotografía de Robert Mapplethorpe), parece un objeto de amor, un bebé sostenido por su madre (no es difícil proyectar unos ojos y una boca en su “cabeza”). Según Freud, las mujeres pueden asociar el pene y el bebé para compensar la falta del primero con la ganancia del segundo. Pero esta “niñita” no es un fetiche o un sustituto del pene; es un personaje con entidad propia. /.../ “La Fillette” es una apropiación feminista del falo simbólico*¹⁰⁸⁵. Una apropiación que convierte al falo en inquietante, al dotarlo de unos testículos que parecen senos, lo que,

¹⁰⁸³ Mayayo, P., *Louise Bourgeois*. Hondarribia, Nerea, 2002, p. 28.

¹⁰⁸⁴ Bernadac, M-L. y Obrist, H-U. (ed.), *Louise Bourgeois Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*, op. cit., p. 91.

¹⁰⁸⁵ Foster, H. y otros, *Arte desde el 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*, op. cit., p. 501.

al igual que en *Janus fleuri*, permite la emergencia de una nueva entidad. Rosalind Krauss¹⁰⁸⁶ coloca esta obra en la estela del feminismo de la década de 1960, que reclama una experiencia del placer descentrada, amorfa, no fálica, en contra del sentido habitual. Y efectivamente, Bourgeois se nutre de los planteamientos que cuestionan la centralidad de lo genito-vaginal en lo sexual, pero no desplaza la centralidad hacia otro órgano o parte del cuerpo, como podría ser el caso de los emergentes movimientos vinculados con sexualidades alternativas, sino hacia la conformación de una nueva entidad sexual. Nuestra artista, al liquidar de manera tan radical lo binario, se instala en lo queer, en la frontera de los sexos.

El proceso de anulación de la representación fálica en lo sexual converge con el proceso de despliegue de lo femenino. El banquete caníbal se convierte en un nudo central de su obra. Antes de llegar al banquete ha elaborado las esculturas que atentan contra la supremacía de lo fálico. Después del banquete, lo femenino se vuelve más proactivo. La artista se instala en la afirmación y comienza a desplegar un tejido de símbolos que conducirá a la araña. El exhibicionismo narcisista, en su obra, trasciende los límites de la mera exhibición de la herida. No llega precisamente a la nueva corporalidad de un Bacon, pero sí a una nueva representación de lo pulsional, liberada del peso de las formas habituales. La operación “informe”, la nueva entidad, va más allá de lo fálico, que es clave en la obra de Bacon, en su representación de lo sexual. Tampoco alcanza la salida política de Beuys, aunque su obra tiene implicancias “políticas”, vinculadas con el cuestionamiento de la estructura patriarcal y genito-vaginal. Bourgeois no se refugia en el primitivismo chamánico, si bien su obra en algunos casos puede relacionarse con representaciones de lo femenino fuera del paradigma clásico¹⁰⁸⁷. Ese cuestionamiento de la estructura patriarcal también puede vincularse con el malestar en la cultura, pero Bourgeois no se refugia en el vacío, ni en lo bizarro, ni en lo sórdido, ni en las adicciones compulsivas, aunque por su cuestionamiento de lo patriarcal entra de lleno en el papel de subordinación de la mujer y en la estructura de abuso y maltrato. El territorio donde Bourgeois enfrenta al trauma es otro: es en lo simbólico, en lo arquetípico. Y jugando un papel ambivalente. Por un lado es una especie de Ulises femenino que navega atravesando los vericuetos del inconsciente. Por otro, es Penélope que teje con su obra las figuras de ese viaje. La araña gigantesca y triunfal sintetiza esos dos papeles, y ofrece al arte contemporáneo un símbolo renovado, una contrafigura de la convulsiva mantis religiosa del surrealismo.

11-6-Arte de finales del siglo XX: imbricaciones de lo siniestro y lo abyecto

La imbricación de lo siniestro y lo abyecto en el realismo traumático se hace más estrecha a finales del siglo XX, hasta el punto de que ambas figuras llegan a ser indistinguibles en algunos artistas u obras. Una indistinción que permite afirmar que lo siniestro parece subordinarse a lo abyecto, el trauma a lo escatológico, la pulsión inconsciente a una corporalidad excrementicia. El llamado “arte abyecto”, que en un primer momento va

¹⁰⁸⁶ Krauss, R. “Retrato de la artista como “Fillette”. En VVAA, *Louise Bourgeois*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1990.

¹⁰⁸⁷ Thomas McEvelley en “Historia y prehistoria en la obra de Louise Bourgeois”. En: VVAA, *Louise Bourgeois*, op. cit., coloca las representaciones de Bourgeois en relación con figuras como la Artemisa Polimastos de Efeso, la Esfinge, los íconos romanos en forma de pene, e incluso con marfiles paleolíticos donde se hallan dos pechos en un miembro vertical.

asociado al realismo traumático, gana estatus propio. Pero no entraremos aún en lo abyecto. Queda por considerar algunos representantes del realismo traumático donde el trauma sigue siendo el eje vertebrador. Habíamos mencionado la exposición *Abject Art, Repulsion and Desire in American Art*, realizada en el Whitney Museum of Modern Art, de Nueva York, en 1993, como uno de los momentos culminantes de este movimiento o tendencia. La otra gran exposición de referencia es *Sensation*, llevada a cabo en la Saatchi Gallery, de Londres, en 1997, y que lanzó a los Young British Artists, convertidos de repente en las figuras quizás más representativas de este movimiento, al menos de cara a los medios de comunicación. *Sensation* arroja una sombra de sospecha sobre la “autenticidad” de la presentación del trauma. De hecho, gana fuerza la impresión de que el realismo traumático, que ha arrancado como un testimonio íntimo, una exhibición de la herida, en estas últimas manifestaciones hubiera entrado en una especie de estado de agotamiento, donde el puro efectismo reemplaza al impacto, donde la transgresión se justifica por sí misma.

La transgresión, y no sólo en el caso de los epígonos del “realismo traumático”, es un elemento central del discurso del arte contemporáneo. La misma dinámica de la modernidad exige un proceso de transgresión constante, un sucesivo superar los límites de la tradición. La dialéctica entre lo antiguo y lo nuevo, presente en las “querellas” que asolan a la cultura occidental desde el siglo XVII, encuentra en la transgresión un punto de fisura, el momento negativo previo a la constitución de un nuevo corpus canónico. La belleza moderna se constituye como transgresión de la belleza eterna, como su adecuación al sentido del presente, donde la novedad interesa más que lo permanente e inmutable. La historización de lo bello convierte al fluir de las formas, de las posibilidades, de los discursos en lo único inmutable. La radicalización de lo moderno, el culto de lo enteramente nuevo, el límite que debe ser superado continuamente, los ídolos que deben ser derribados, todo ello requiere el ejercicio de la transgresión. La idea de vanguardia es la contrafigura de los restos del pasado que deben dejarse en el camino. El Angelus Novus de Benjamin es un transgresor nostálgico. Al mismo tiempo, ya expresión evidente de la dialéctica, la idea de transgredir supone un tabú que debe ser violado, pero que no puede ser suprimido del todo, que debe ser reafirmado una vez superados los límites.

Anthony Julius¹⁰⁸⁸ observa cómo la estética transgresora domina la modernidad desde mediados del XIX, desde la *Olimpia* de Manet, hasta los epígonos del arte desde el trauma, cómo ésta genera nuevos corpus canónicos, cómo la transgresión misma tiene su propia “tradición”. El arte epigonal de Hirst, como ahora comentaremos, y de otros en la misma línea (los Chapman y sus muñecos violadores, Athey y sus performances con sangre infectada con VIH, por citar sólo algunos nombres) responde a una práctica transgresora centrada en la violación de creencias y sentimientos del público, más que en una violación de prácticas establecidas o en un desafío al poder del estado. En este sentido, prolongan el carácter transgresor del realismo traumático, pero hay un exhibicionismo demasiado dentro de las reglas del mercado que hace sospechoso el trauma. Este arte para el impacto coincide con la desmoralización del público, cada vez más asediado por impactos efímeros, prontamente olvidables en beneficio del nuevo shock. La amnesia cultural termina generando la propia desmoralización del artista, atrapado en el agotamiento de ofrecer sistemáticamente impactos nuevos.

¹⁰⁸⁸ Julius, A., *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona, Destino, 2002, capítulo primero.

Damian Hirst coloca a una vaca y a un becerro divididos dentro de vitrinas con formol. *Mother and Child Divided* (imagen 351) se convierte en un ejemplo de esto que acabamos de comentar. La instalación es un *ready-made* producido con animales muertos. La muerte se halla presente, literalmente, por primera vez en el museo. La presentación es clarísimamente siniestra, y además abyecta. *Mother and Child Divided* presenta algo más que dos animales seccionados, presenta la realidad de la frontera en múltiples formas: entre lo natural y lo cultural, entre lo animado y lo inanimado, entre lo vivo y lo muerto, entre la ciencia y el arte, entre el mundo prenatal indeterminado y el mundo fenoménico determinado, entre lo interior y lo exterior, entre lo propio y lo ajeno, entre lo conciente y lo inconsciente, entre lo real y lo virtual. La pretensión de acceder a lo real se hace presente en la obra y termina ofreciendo el espectáculo del trauma de la escisión, logrando trascender el efectismo. A la vez, Hirst ha alcanzado un límite, desde el cual se hacen posibles nuevos derroteros. Los cadáveres criogenados de von Hagens o la decisión de Orlan de donar su cuerpo mutante al museo son algunos de ellos.

Obras como la de Jeff Wall y la de Tom Hunter, sin alcanzar el efectismo ni la estética transgresora de los Young British Artists, ni su repercusión mediática, se inscriben en la exploración del trauma social a través de la presentación de ambientes inquietantes, donde la trivialidad sórdida sugiere la amenaza. Una presentación que va de la mano, ocasionalmente, de la recreación del canon de la pintura. *Insomnia*, de Wall (imagen 352), es significativa por la presentación del *shock*. El personaje está aplastado por el ambiente, funciona como un zombie en medio de un espacio trivial como el de la cocina. El *shock* se convierte en principio organizador. El vértigo del shock es el equivalente a la sorpresa continua del *flâneur* baudelairiano en una sociedad que cambia, que muta a una velocidad trepitante. Tanto el shock como el cambio confirman el extrañamiento del mundo, aquello que le hace decir a Fernando Castro Flórez que *somos los modernos turistas de la desolación, huidos de un mundo familiar que ha terminado por revelar su esencia malsana*¹⁰⁸⁹. En otras de sus obras, Wall realiza un juego entre pinturas célebres de la historia del arte y su recreación en un ambiente sórdido contemporáneo. La confusión de la vida cotidiana que alcanza a la misma historia del arte. *Nada de mi obra pudo haberse hecho sin la confusión existente en la historia del arte*, afirma Wall¹⁰⁹⁰. Su programa iconográfico es una interpretación de la vida moderna, una reactualización del programa baudelairiano, para el cual se vale de una caja de luz fluorescente (*cibachrome*). Esta caja luminosa es un préstamo de la sociedad del espectáculo que permite un efecto distanciamiento frente a lo representado. La obra de Wall, que se reivindica crítica del mundo contemporáneo y a la vez puede incluirse en el neopictorialismo por su pretensión de lectura y recreación de la historia del arte, no pierde su anclaje en lo real gracias a su estética cercana a la documental.

El almuerzo sobre la hierba, de Manet, se convierte en *La Narradora* (imagen 353), y el ambiente campestre de la campiña impresionista da paso a la naturaleza “sucia” del mundo contemporáneo. Hay hierba pero está contaminada por los cables de alta tensión, por la basura, por las autopistas. El mundo contemporáneo ha perdido la relación directa con lo natural, y una de sus formas de aproximación es a través de los residuos de la ciudad. Los ambientes saturados de basura son los nuevos escenarios del *flâneur*. La posibilidad de una narradora supone la posibilidad del ejercicio crítico. Del mismo modo, *El puente de Maincy*, de Cézanne, se convierte en *El desagüe* (imagen 354), donde dos niñas juegan, chapoteando en medio de los restos. Nuevamente los restos. El programa iconográfico de Jeff Wall hace

¹⁰⁸⁹ Castro Flórez, F., *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid, Fórcola, 2014, p. 32.

¹⁰⁹⁰ Crow, T. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, op. cit., p. 159.

de la historia del arte una excusa para la historia social. En cualquier caso, la confusión epistemológica permite que ambas conformen una especie de “saber” sobre el mundo contemporáneo y su alienación. Al colocarnos frente a una obra canónica transmutada en documento de la fealdad contemporánea, el artista, a través del efecto de extrañeza, formula la pregunta por la posibilidad o la imposibilidad de la belleza en el mundo real, por su rescate del simulacro publicitario. De cualquier modo, la apelación a la historia del arte revela la nostalgia por la belleza perdida, que es crítica de la fealdad y la sordidez existentes, como sostienen Foster y otros: /.../ *Wall parece pretender /.../ dos efectos: producir un orden pictórico que refleje (reflexione sobre) un orden social, y sugerir que ambos están en declive, siendo el primero un síntoma del segundo. Ésta es la primera lección que extrae de Manet, quien, según Wall, heredó una pintura tradicional (una vez más, el tableau) que estaba en crisis, una crisis que la difusión de la fotografía no hizo sino exacerbar. Lo que una vez pareció orgánico y compuesto en la pintura tradicional, se había hecho mecánico y fragmentario en Manet, que oponía la “unidad sustitutiva” de la pintura del Salón contemporánea a lo que Wall denomina una unificación negadora, casi memorializadora, de la imagen en torno a un concepto ruinoso, o incluso muerto, del cuadro. Wall trata de recuperar y hacer avanzar esta dialéctica de la unidad y la fragmentación /.../, y de convertirla en el instrumento de las “iluminaciones profanas” de su propio mundo social*¹⁰⁹¹.

El programa iconográfico de Tom Hunter es similar al de Wall. *Rat in Bed* (imagen 355) logra desestabilizar la atmósfera con la presencia de las ratas, un animal asociado a lo residual y excrementicio. Pero en Hunter, más que el *shock*, lo que adviene es el abyecto social. La rata remite a las letrinas, a las alcantarillas, a la oscuridad, al escondrijo. En este sentido es un animal obsceno, por lo sucio y por lo escondido. Las ratas pueden sugerir la amenaza acercándose a la durmiente, pero representan lo marginal, aquello que ha quedado excluido del sistema, como el mismo Hunter pondrá en evidencia con sus fotografías que recrean clásicos de la pintura. En 1998, el fotógrafo recibió el premio John Kobal de la National Portrait Gallery, de Londres, por *Mujer recibiendo una orden de desahucio* (imagen 356), que es una recreación de *Muchacha leyendo una carta junto a una ventana abierta*, de Vermeer. Los personajes de Hunter que toman el lugar de los personajes de Vermeer o de di Cósimo o de cualquier otro de sus referentes, son sus vecinos, sus conocidos del barrio londinense de Hackney, donde se encuentran algunos de los contrastes más marcados de la aldea global, hasta hace pocos años con una alta tasa de criminalidad, con un porcentaje de población no blanca del 40%, con un índice considerable de desempleo y subempleo.

Donde Wall había situado la nostalgia por la naturaleza y la belleza, Hunter coloca el abyecto social frente al canon de la alta cultura, recreando el canon –sin duda, como Wall-, pero sobre todo marcando el contraste entre esa alta cultura y las letrinas del neoliberalismo, un territorio donde la experiencia estética o cultural se vuelve un lujo prácticamente imposible. La estética *trash* se corresponde con una realidad *trash*, donde no caben ni la sofisticación del *camp* ni la confortabilidad trivial del *kitsch*. La mujer que lee una orden de desahucio se halla en un universo infinitamente alejado de la joven de Vermeer que lee una carta en la ventana, no cuenta ni con la limpidez ni con la pulcritud ni con la seguridad del ambiente burgués, y pronto además será una “sin hogar”, entregada a algo más que la precariedad laboral, a la precariedad de toda la existencia. Los personajes de *Murder: Two Men Wanted* (imagen 357), que recrean un cuadro de Piero di Cósimo, tampoco pueden alcanzar el rango de celebridad de los *13 Most Wanted Men*, de Warhol. No hay glamour posible. Queda la oscuridad que se cierne sobre ellos hasta invisibilizarlos o aniquilarlos por completo. Estos personajes no reflejan sólo el malestar en la cultura, la

¹⁰⁹¹ Foster, Hal y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, op. cit., pp. 660-661.

neurosis de una sociedad organizada y rica, sino que también encarnan aquello que esa sociedad no puede o no quiere digerir, los excluidos del sistema socioeconómico, aquellos a los que ni el consumo ni la espectacularidad pueden anestesiar porque no pueden acceder a ellos, aquellos que, por su situación de precariedad absoluta y no-lugar, pueden convertirse en los “musulmanes” del capitalismo tardío.

Philip-Lorca di Corcia, en su serie *Hollywood* (imagen 358), presenta otro de los márgenes del sistema, el de la prostitución. Retrata a prostitutos masculinos de la zona de Los Ángeles cercana a Hollywood. Hay una escenificación paródica de los anuncios de sexo pago. Cada fotografía se titula con el nombre del chico, su edad, el lugar donde trabaja, y sus honorarios. Lo que corresponde al esquema de los anuncios, pero la imagen es la de una persona alienada, en la incertidumbre, atrapada en un mecanismo que apenas parece siquiera entender. Con esta serie di Corcia explora la fetichización de las relaciones humanas, la escisión entre la afectividad y la sexualidad. Los prostitutos de di Corcia no son ni pícaros que están buscándose la vida ni marginales de la sexualidad, parecen maniqués vivientes dispuestos a satisfacer la necesidad de su cliente por algunos pocos dólares, son pedazos de carne arrojados a la trituradora del sistema.

Michel Onfray, en su *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*, se refiere a esta miseria que Hunter o di Corcia ponen de manifiesto: *No una miseria metafísica, limpia, transfigurada por la filosofía que la definiría como carencia o penuria existencial, inadecuación entre el ser y el tener, antinomia radical entre la aspiración y la posesión, imposibilidad total de gastar que supondría el confinamiento en la única preocupación por una economía propia o de pura y simple supervivencia, sino la miseria encarnada, la miseria sucia que tiene nombres: vagabundos y parados, delincuentes y trabajadores temporales, aprendices y empleados, obreros y proletarios, la que hace la calle con las prostitutas, duerme bajo los puentes con los sin techo, se acuesta en la cama de los presos, acosa obstinadamente el sueño y las noches de la gente sin trabajo*¹⁰⁹². Onfray traza una cartografía del infierno social, inspirándose en Dante, y que se construye a través de tres círculos: el de los condenados, el de los réprobos, y el de los explotados. Así el primero, el de los condenados, el de *la cloaca total, la tierra de los desechos, los residuos y las basuras, más allá de la cual sólo hay carrofias ni siquiera recubiertas por un condescendiente polvo, es la de los condenados. Llamo condenado al que no tiene nada fuera de sí mismo y vive exclusivamente en la modalidad del dolor de las necesidades vitales y animales: primero, comer y beber, luego dormir y protegerse de la intemperie*¹⁰⁹³. Es decir, miserables extremos, vagabundos, indigentes. El segundo, el de los réprobos *Beneficiarios de una prórroga, no todavía condenados como los primeros, los réprobos aun pueden esperar un lugar, incluso modesto, en el mundo de los proletarios, que es el que aporta el mayor número de habitantes del último círculo de este infierno de miseria*¹⁰⁹⁴. Hablamos de enfermos, viejos, inmigrantes indocumentados, presos, locos, aquellos que no cubre el seguro de desempleo. El tercer círculo infernal, el de los explotados, *los que con plena legalidad son inicuaamente despojados de su existencia, de la sustancia misma de su vida y se ven reducidos a no obtener mediante esta renuncia otra cosa que los medias para volver a empezar al día siguiente y con que satisfacer sus necesidades más modestas.*¹⁰⁹⁵. Aquí se incluyen, como ya anticipó el autor antes, todos los trabajadores, aunque sean temporales, sometidos a la precariedad absoluta que establece el sistema. El análisis de Onfray, al igual que las imágenes de Hunter o di Corcia, nos traslada del realismo traumático a lo abyecto, en su proyección política y social. .

¹⁰⁹²Onfray, M., *Política del rebelde*. Barcelona, Anagrama, 2011, p. 64.

¹⁰⁹³ Onfray, M., *Política del rebelde*, op. cit., pp. 64-65.

¹⁰⁹⁴ Onfray, M., *Política del rebelde*, op. cit., pp. 71-72.

¹⁰⁹⁵ Onfray, M., *Política del rebelde*, op. cit., p. 82.

En este brevísimo repaso por algunos exponentes del realismo traumático de las últimas décadas, queda un artista que nos sitúa de nuevo en el infierno del propio trauma individual, un infierno vivido en la más absoluta soledad. En su caso, al margen de alguna referencia a la iconografía tradicional, comprensible por su formación en bellas artes, no se trata de simbolizar sino de presentar, de mostrar la herida en su dimensión más radical, de poner ante nuestros ojos el espectáculo de un cuerpo atrapado en el dolor y en el sufrimiento. El exhibicionismo llega aquí hasta el espectáculo de la propia desintegración. Hablamos de David Nebreda (imagen 359), que encarna en sí el estado de aislamiento, la imposibilidad de comunicación, el rechazo al propio cuerpo, la voluntad de muerte. Aquí no hay praxis posible, a duras penas la obra de la propia sobrevivencia, y a pesar de uno mismo. Pero sí hay voluntad de arte, hay el reconocimiento de que la propia vida es una obra de arte, aunque sea vivida de la forma más cruda posible, a pesar de que las automutilaciones reemplacen al maquillaje, a pesar de que el estilo sea la estilización de la propia dialéctica vida/muerte cotidiana y la documentación de dicho proceso. Nebreda es una especie de *dandy* de lo abyecto, donde la propia agonía es llevada a la máxima representación de manera distante y rondando lo insensible, como si fuera otro el cuerpo fotografiado y no el propio. Si la muerte es uno de los límites de lo representable, Nebreda, de manera harto evidente, es un habitante de la frontera, da forma a sus fantasmas personales a través de su propio cuerpo, transgrede aún a riesgo, o con la esperanza no tan secreta, de que el disparador capture su último instante. Precisamente ese salto de lo traumático a lo escatológico coincide con el salto de lo siniestro a lo abyecto, del cual su obra es representativa.

El aparente suicidio en vida de Nebreda, el lacerante y sistemático proceso de autodisolución, contrasta con el también aparente pero fulminante suicidio de Rudolf Schwarzkogler arrojándose de una ventana. En ambos casos hay un trastorno mental tras las autoagresiones, pero en Schwarzkogler no se produce la estilización, ya que sus acciones siguen el mecanismo de una ritualización sacrificial. Nebreda, por el mismo mecanismo de la fotografía, se hace imagen del horror. Schwarzkogler oficia un ritual donde el horror es invocado, y la fotografía se convierte en testimonio, en recuerdo del ritual, mientras Nebreda parece convertir a la fotografía en un espejo con él mismo como espectador. La obra del accionista vienés corresponde a una época de provocaciones con un alto contenido político, la del madrileño a la de un solipsismo individualista, donde se apela a la transgresión como método de escándalo. Schwarzkogler se agrede a sí mismo como metáfora de la agresión hacia una sociedad que se ha encarnado en su propio cuerpo. Nebreda se agrede a sí mismo porque no se tolera a sí mismo como ser. Las fotos de los rituales del austríaco fueron tomadas para ser mostradas. Las del madrileño salieron a la luz pública por una “casualidad privada”. En ambos casos queda la puerta abierta para una discusión sobre la eventual “muerte del arte” que toma forma a través de la “muerte del artista”.

Hijo de padres con trastornos mentales, diagnosticado de esquizofrenia desde los 19 años, internado en varios asilos psiquiátricos, fugado de dichos asilos, encerrado en su piso de Madrid, vegetariano, célibe... la obra entera de Nebreda se construye desde un conglomerado traumático¹⁰⁹⁶. El cuerpo –hemos dicho– se convierte en el territorio de su experimentación, en el lugar donde juega con la aniquilación propia, un cuerpo atravesado

¹⁰⁹⁶ El cual ha sido destacado por Juan Antonio Ramírez, en “Sangre y enfermedad. Sacrificio y resurrección”. En: Nebreda, D., *Autorretratos*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 9-10.

por ayunos extremos, cuchillas, otros elementos cortantes, impregnado de su propia materia fecal, un cuerpo que refleja todo el infierno interior. Nebreda pertenece al universo del trauma, de lo siniestro, pero, al dotarlo de una corporalidad tan exacerbada, lleva a cabo el desplazamiento a lo abyecto por decisión propia, aunque antes, en tanto enfermo mental confinado en un psiquiátrico, ya había sido definido como tal por las instancias disciplinarias de la sociedad. En el inmenso horror de su existencia, queda una extraña búsqueda de la experiencia estética que sus fotos revelan, que revela gran parte de la apuesta del artista abyecto, que escandaliza para alcanzar el rechazo, y que se afirma en ese mismo rechazo, en la abyección a la que queda condenado.

CUARTA PARTE: LO ABYECTO

12-El territorio de lo abyecto

12-1-Abyección: asco y rechazo

La figura de lo abyecto alude a la vivencia del terror en su forma más tangible, la física, la orgánica, la fisiológica. Aquí, como se ha anticipado esporádicamente, el miedo se dirige a la amenaza que proviene del propio cuerpo, ya sea porque se revela aquello que nos emparenta con lo animal, y que por lo tanto repele a la razón; ya sea porque se percibe algo que pone en peligro la forma y la estabilidad del cuerpo; ya sea porque el “cuerpo social”, que funciona de manera análoga al cuerpo físico, reacciona ante algo que lo desestabiliza. La lógica ante la amenaza es de ataque-defensa, y en esa defensa es donde aparece la idea de abyección, esto es, aquello que debe ser expulsado, el desecho de lo corporal, lo inasimilable por el sistema orgánico.

En el discurso estético de las últimas décadas se habla de “arte abyecto”, de “retorno de lo real”, para aludir a una serie de prácticas instaladas en lo visceral, y desde lo cual se produce la exhibición del trauma, la denuncia de un orden injusto, o la afirmación de lo real frente a la sociedad del espectáculo¹⁰⁹⁷. Hablar de un “arte abyecto” es simplificar demasiado, pero hace posible ubicar todas estas prácticas dentro de un mismo fenómeno. Preferimos hablar de tendencias que ponen el acento en lo corporal, que convierten a lo abyecto en una categoría estética, la novísima, pero que, fuera del ámbito de lo estético, puede remontarse a la noche de los tiempos. La figura de lo abyecto da cuenta de esta vuelta excesiva a lo real, se halla imbricada con una estética de la transgresión y del *shock*, con la operación informe reclamada por Bataille, con el “desorden de los sentidos” de Rimbaud, con la reconfiguración de los órganos de Artaud, con la presencia escatológica de Dalí, con la belleza convulsiva de los surrealistas en su lado más carnal, con el realismo traumático en su vinculación con lo corporal, para referirnos a estéticas del último siglo.

Si volvemos hacia el siglo XIX, hacia el apogeo de lo sublime, lo abyecto se revela como su caída, como el derrumbe del infinito en la finitud más consumada, en la experiencia de la disolución y la muerte corporal, esto en su rostro más extremo. También se puede vislumbrar su presencia en la categoría de fealdad, que plantea la negatividad sensible. Como consecuencia de una cierta vinculación de lo abyecto con el cuerpo carnavalesco medieval, se da un nexo entre esta figura y la de lo grotesco, heredero del cuerpo carnavalesco. Si vamos más atrás aún, hacia lo demoníaco, curiosamente la vinculación se hace más estrecha. El demonio puede verse como la suprema abyección de la Cristiandad, y en este sentido, como se ha señalado oportunamente, la experiencia del cuerpo poseído es evidencia de esta abyección. Por otro lado, la brujería permite anticipar la lógica de lo abyecto político-social, en el cual el cuerpo de la sociedad expulsa a sus miembros amenazantes, o los deja en interdicto. Si damos por hecho la realidad y la persistencia de la brujería, tal cual la definen los documentos oficiales, en esa persistencia habría una resistencia que también anticipa la otra parte de la lógica de lo abyecto político-social, la del miembro expulsado, que se enfrenta a la exclusión y reclama la integración en el orden, o un orden nuevo. En este sentido, algunas de las herejías medievales fueron más efectivas que la brujería.

¹⁰⁹⁷ En relación al tema de la espectacularidad de la sociedad contemporánea nos remitimos a Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 2005.

En este rápido viaje hasta finales de la Edad Media queda en evidencia que la figura de lo abyecto, aunque sea aceptada en el arsenal conceptual de la teoría del arte desde hace poco tiempo, se vislumbra en los intersticios de las otras figuras de lo terrible. La aparición de dicha figura se produce a través de categorías análogas o estrechamente conectadas. Antes de proceder a una prospección geológica de dichas categorías, quisiera demorar un momento en las emociones que sustentan lo abyecto.

En líneas generales, partimos de Carlos Eduardo Figari¹⁰⁹⁸, quien señala el carácter binario de la lógica de la abyección, la cual se define por una diferenciación en términos de “subalternidad”, donde existe un “Otro dominante” y unos “otros subalternos”. Dicho “Otro dominante” corresponde al imaginario hegemónico de una cultura o sociedad que se despliega en sus instancias de poder, en sus dispositivos de control, que son los que hacen efectiva la abyección. Ambos polos son absolutamente necesarios, y la modificación de un imaginario social no hace más que generar un nuevo “Otro dominante” y nuevos “otros subordinados”. Esa subalternidad suscita emociones que establecen de un modo más visceral las diferencias: *Pero la subalternidad, además, no es un mero estado de cosas y posiciones de sujetos, sino que, y básicamente, suscita emociones relacionadas a las valoraciones que dependen de los particulares contextos de producción de sentidos del antagonismo. En este sentido, las emociones son experiencias humanas que dependen de una particular familia de creencias contextuales en relación con un objeto significativo que las suscite*¹⁰⁹⁹. Julia Kristeva afirma que [...] *el surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura*¹¹⁰⁰. En el terreno emocional, nos hallamos con el asco y la indignación. *El asco es la forma primordial de reacción humana a lo abyecto. El asco representa el sentimiento que califica la separación de las fronteras entre el hombre y el mundo, entre sujeto y objeto, entre interior y exterior. Todo lo que debe ser evitado, separado y hasta eliminado; lo peligroso, inmoral y obsceno entra en la demarcación de lo hediondo y asqueroso*¹¹⁰¹. Hasta aquí Figari.

Aurel Kolnai¹¹⁰² coloca al asco entre las “reacciones de defensa”, conformando uno de sus tipos principales, junto a la angustia. Mientras la angustia se dirige a una totalidad amenazante, el asco queda adherido al objeto que lo produce. El asco cumple una función cognoscitiva, estrechamente vinculada con la proximidad del objeto que lo suscita. En esa percepción sensorial del asco, los conductores principales son el olfato, el tacto, y la vista. Para el oído es imposible representarse el asco, aunque la percepción auditiva puede relacionarse con el asco moral. Si el tacto acentúa el factor de proximidad, la cercanía de la perturbación; y la vista permite una comprensión amplia del objeto; el olfato se convierte en el verdadero asiento del asco. La sensación de asco física se produce por la putrefacción, que revela el tránsito de la materia viva al estado de materia muerta; los excrementos, donde la materia orgánica en descomposición indica que existe o que existió allí algo viviente; las secreciones corporales, que señalan un aumento indebido de vida, y también su

¹⁰⁹⁸ Figari, C., “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”. En: Figari, C. y Scribano, A. (comp.), *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires, CICCUS-CLACSO, 2009, pp. 131-139.

¹⁰⁹⁹ Figari, C., “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”, op. cit., p. 132.

¹¹⁰⁰ Figari, C., “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”, op. cit., p. 133. La versión francesa del texto de Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur*. París, Éditions du Seuil, 1980.

¹¹⁰¹ Figari, C., “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”, op. cit., p. 133.

¹¹⁰² Kolnai, A., *Asco, soberbia, odio. Fenomenología de los sentimientos hostiles*. Madrid, Encuentro, 2013.

extinción y su podredumbre; aquello que se pega o adhiere en un lugar indebido, como la mugre, y cuya nocividad es muy vaga, y provisoria; animales que suscitan asco, como las ratas, relacionadas con la porquería y la epidemia, y que, por lo tanto, generan un sentimiento siniestro; la serpiente, que produce un miedo atávico; los parásitos, siempre asociados a la descomposición y la disolución, de un carácter viscoso; y algunos otros insectos como las cucarachas, las moscas, etc; alimentos, generalmente en estado de putrefacción; el cuerpo humano, que despliega diversas posibilidades de asco; la fecundidad rozagante, que presenta una vitalidad que brota sin formas o en superproducción; y la enfermedad y la monstruosidad física, que amenazan al cuerpo “ordenado”.

De manera evidente, el asco físico encubre la necesidad psíquica de eludir todo aquello que recuerde los orígenes animales, y el propio carácter orgánico del hombre, especialmente la amenaza de su extinción. Kolnai destaca que *la manera como el objeto asqueroso se dirige a nosotros y nos echa, por así decirlo, la lengua, no es la de amor, sino que, por el contrario, tiene algo de maldad, de falta de amor, de maquinación contra nuestro ser, de risa burlona que nos insinúa que, en fin de cuentas, tenemos una afinidad incontestable con el objeto asqueroso. No tiende el objeto asqueroso a la reunión y enlace sólido, sino a la confusión, al revoltijo, y, en definitiva, a la descomposición, pulverización, indiferenciación y equiparación universal (hervédere). Así, pues, lo que se nos anuncia en el fenómeno de la asquerosidad es, si nos atenemos a su completa intención, muerte y no vida*¹¹⁰³. Por eso mismo, el cadáver constituye el supremo abyecto, la suprema amenaza para nuestro cuerpo, para nuestro ser, porque anuncia nuestro futuro inexorable. La “mueca de muerte” que hay en lo asqueroso *nos advierte nuestra propia afinidad con la muerte, nuestra sujeción a la muerte, nuestro secreto placer de la muerte; pero no por eso nos lo advierte como la calavera y el reloj de arena indican la inexorabilidad de la muerte, que se aproxima sin compasión, como la hora de la decapitación a un condenado a muerte, sino que indica nuestra servidumbre esencial a la muerte, el sentido de muerte de nuestra misma vida, nuestra consistencia en materia sacrificada a la muerte; se pudiera decir, ebria de muerte y dispuesta a la putrefacción. Lo asqueroso no nos pone ningún reloj de arena delante de los ojos, sino un espejo cóncavo; ni la calavera en su mondana eternidad, sino justamente lo que ya hay en la calavera, la putrefacción chorreante*¹¹⁰⁴.

El asco moral, por su parte, alude a la saciedad, la vitalidad exagerada o que se desarrolla en un lugar inadecuado, la mentira o la indiferencia frente a lo verdadero y no verdadero, cualquier clase de falsedad, infidelidad, traición, la corrupción, la blandura moral. Evidentemente, el asco moral nos retrotrae al terreno de la ética. Al margen de la validez universal de muchos de los valores que defiende Kolnai, el asco moral se subordina a una percepción de la realidad, a un imaginario social determinado, y por lo tanto se incluye dentro de las abyecciones culturales. Kolnai se mantiene dentro de los parámetros de la ética, por lo que termina atribuyendo al asco la función de conocimiento de lo inmoral, siendo la putrefacción moral el objeto último del asco moral, de igual modo que el cadáver lo es del asco físico.

Ian Miller¹¹⁰⁵ mantiene la distinción entre asco físico y asco moral. En su análisis del asco físico no se demora en aquello que lo produce, sino en la fisiología que lo padece. Miller disecciona el cuerpo, tal como el título de su obra anuncia, para demostrar el carácter perceptivo del fenómeno, y una percepción que, al margen de la universalidad de ciertas experiencias, también se revela mediada por lo cultural. Ya hemos aludido a los opuestos

¹¹⁰³ Kolnai, A., *Asco, soberbia, odio. Fenomenología de los sentimientos hostiles*, op. cit., pp. 84-85.

¹¹⁰⁴ Kolnai, A., *Asco, soberbia, odio. Fenomenología de los sentimientos hostiles*, op. cit., p. 89.

¹¹⁰⁵ Miller, I., *Anatomía del asco*, op. cit., capítulo primero.

desde los que surge el asco: inorgánico-orgánico, vegetal-animal, animal-humano, nosotros-ellos, “dentro de mí”-“fuera de mí”. En todos los casos hay un polo desestabilizado, amenazado, y su reforzamiento desde el rechazo; y a la vez una progresión hacia un mayor nivel de racionalización, o –para apelar a una terminología más clásica aún- de espiritualización. Si en un modelo antropológico unitario, el del hombre como carne, lo abyecto aparece primordialmente como lo orgánico “impuro”, en el modelo dualista moderno alcanza a todo aquello que revela la “dependencia” corporal de la razón, que la limita y que anuncia su aniquilación. En un racionalismo extremo todo lo que huelga a cuerpo es sospechoso porque cuestiona el dominio de las ideas claras y absolutas, porque recuerda la falacia de la hegemonía de la razón, porque confirma que el cuerpo no es sólo un mecanismo sino también –y sobre todo- organismo, y por lo tanto perteneciente a un flujo vital donde los límites se desdibujan. El último par dialéctico que menciona Miller, el de “dentro de mí”-“fuera de mí” representa la concepción de una razón que se identifica con el yo, visto como algo abstracto, como una especie de conciencia transc corporal, y para la cual el cuerpo es visto como algo extraño. La evidente resonancia gnóstica del planteo puede llevar a la radical conclusión de que todo lo que no sea racional es abyecto. Lejos de que esa conclusión se imponga, la propia realidad fenoménica de la existencia mantiene la incertidumbre sobre el cuerpo y todo lo que éste pueda ser o significar. La singularidad del hombre-“animal racional” hace de este dilema parte de su condición. Por eso mismo, la cuestión de la abyección es antiquísima.

Como bien señala Miller, la piel es la tenue línea que separa lo asqueroso que hay en el interior del hombre, de lo asqueroso que puede amenazarlo, con ella el cuerpo se abre y se cierra a la vez. Los sentidos y la piel representan el límite que separa al ser humano de lo asqueroso, conforman la muralla defensiva. Donde se produce la interacción con lo asqueroso es en las puertas de acceso a estas murallas, en las grietas por donde puede colarse la perturbación o amenaza. Hablamos de los orificios corporales, que son centros de emisión de sustancias contaminantes, nudos en una red que alcanza una promiscuidad desconcertante porque imposibilita la utopía de las “ideas claras y transparentes”. Los ojos, los oídos, y la nariz suponen “invasiones espirituales”, porque el espíritu es que se ve afectado principalmente por la contaminación que ellos pueden emanar. Sus secreciones son asquerosas pero en un nivel secundario, frente a la de los orificios “inferiores”. Los orificios nasales funcionan como un puente entre estos y aquellos. La boca, el ano y los genitales coinciden con las zonas erógenas más desarrolladas y por lo tanto, en tanto exacerbación de lo vital, con el mayor nivel de organicidad, con aquello que hace ser más corporal al hombre. El tubo digestivo conecta la boca con el ano, convertidos así en los extremos contaminados y contaminantes, y cuya “lógica” de funcionamiento va desde la boca hacia el ano, haciendo de cualquier movimiento opuesto algo “ilógico” y, por lo tanto, asqueroso. La comida que ingresa debe salir como heces, de otra manera deriva en lo repugnante del vómito. Todas las secreciones corporales se convierten en asquerosas al desbordar su canal de circulación, así la saliva debe corresponderse con la boca, los mocos con la nariz, la sangre con las venas, las heces con el colon, la orina con la vejiga.

El ano es el orificio más íntimo, el más asociado con lo bajo, con lo intocable. Todo lo que sale de él es desecho corporal, y todo lo que ingresa en él es algo amenazante. Es el órgano abyecto por excelencia, y como hemos visto en el capítulo anterior, la reivindicación de lo anal se convierte en una distinción del “arte abyecto”, sobre todo por la asociación del ano con la sexualidad no reproductiva, y por lo tanto tabú religioso para el monoteísmo, y especialmente con los roles de género, ya que la penetrabilidad del ano “feminiza” al

penetrado si es hombre, quiebra la asociación entre pene y falo, descentra las categorías binarias. Los genitales también poseen un carácter altamente contaminante, por estar asociados con la sangre menstrual y el semen. Ambos son viscosos, frente a la orina que, líquida y transparente, es menos contaminante. La repugnancia de genital se ve estimulada por el carácter viscoso y babeante, y por su vinculación al acto sexual, que desestabiliza de todo la racionalidad. Es imposible que la razón no sea desbordada por algo que excita hasta la muerte la vitalidad. La vagina tradicionalmente ha sido vista más contaminante que el pene, y en el pene lo repulsivo va asociado al miedo a la castración. *Vagina dentata* y emasculación terminan definiendo los pánicos de la razón masculinizada.

El asco se constituye como esa barrera que alerta sobre la amenaza de lo orgánico y que también impide la satisfacción del deseo inconsciente. Esto último, la “formación reactiva”, teorizada por Freud, y que va unida a la represión. Cuando llegamos al territorio de la represión, hemos llegado nuevamente al asco “moral” de Kolnai, y que remite a un ideal de pureza, donde *el asco nunca nos deja que escapemos sin tacha. Sustenta el sentido de desesperación, según el cual la impureza y el mal son contagiosos, perdurables y arrastran con ello todo lo que tocan*¹¹⁰⁶. Evidentemente el ideal de pureza va asociado a una jerarquización axiológica que suele reforzar una jerarquización social. En este punto, el asco se convierte en parte del dispositivo de control, interiorizado hasta lo fisiológico. Cuando el cuerpo es problemático, la abyección funciona como un corsé obsesionado por el límite. Lo abyecto coloca a la razón en la frontera.

Volvamos a Figari, que sitúa lo impuro en cinco ejes centrales: el temor a la naturaleza, donde la prohibición protege de lo orgánico; el horror o la reverencia a lo divino, donde se fija el límite entre el hombre y la divinidad; la insostenible condición del no-ser, que lleva al esfuerzo por preservar la ilusión de la unidad frente a la fragmentación real del hombre; la animalidad del hombre, que debe ser negada enfatizando su naturaleza “estrictamente racional”; la contaminación, que presenta todo un sistema a la defensiva: *Así, los márgenes, sean del cuerpo o de lo social, son siempre peligrosos. Los orificios del cuerpo pueden entenderse como puntos especialmente vulnerables y toda materia expelida a través de ellos es materia marginal, con un potencial altamente simbólico de contaminación. Lo mismo sucede cuando elementos sociales, separados por líneas de un sistema clasificatorio determinado, pierden su lugar al transgredir tales límites; se convierten en impuros y en un peligro para el funcionamiento del sistema*¹¹⁰⁷. Este último el aspecto más determinante del sistema de prohibiciones, de aquello que desencadena el asco. La contaminación se identifica con la abyección, y lo abyecto funciona como aquello que deviene prohibido y que a la vez se resiste a serlo. Con lo que llegamos a la otra emoción central de lo abyecto, la indignación: *La indignación, en tanto emoción, nos remite a algo más que la repugnancia. En la indignación hay desde odio, rabia o resentimiento por algo que aconteció, y se supone produjo un daño*¹¹⁰⁸.

Si pensamos en las abyecciones “corporales”, la indignación se halla subordinada al miedo¹¹⁰⁹ de igual modo que al asco y corresponde a la impotencia frente a la emergencia de un abyecto inevitable. En las “abyecciones culturales” y en su proyección político-social, la indignación juega un papel más importante porque delimita el terreno del Otro

¹¹⁰⁶ Miller, I., *Anatomía del asco*, op. cit., p. 286.

¹¹⁰⁷ Figari, C., “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”, op. cit., p. 136.

¹¹⁰⁸ Figari, C., “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”, op. cit., p. 137.

¹¹⁰⁹ Mencionamos en este momento el miedo, y, al igual que en toda esta tesis, no deja de ser pertinente porque subyace en todo lo que venimos analizando desde el principio. Por esa obviedad hemos preferido evitar machaconamente insistir en él, salvo cuando lo hayamos considerado necesario.

dominante frente a los otros subalternos, de lo nuestro frente a lo otro, y puede superar en intensidad al asco, ya que sufre un proceso de exacerbación continua por parte de los dispositivos de control y su sistema de retroalimentación. El asco funciona como la emoción raíz, pero la indignación moviliza todos los recursos de la prohibición. Es el paso del sentimiento antisemita a las leyes de Nüremberg, los ghettos y los campos de concentración del Estado racial nazi. Hay un desplazamiento de la predominancia del asco a la de la indignación en el mismo desplazamiento de lo corporal a lo cultural, y de lo cultural a lo político-social. También se produce la indignación por parte de lo abyecto, de lo que ha sido rechazado, y esa indignación desemboca en la autoafirmación indentitaria e incluso en la subversión violenta. Esto evidentemente en las abyecciones culturales y en el abyecto político-social. Ejemplo, el movimiento de derechos civiles en los Estados Unidos, con su gama desde Martin Luther King hasta las Panteras Negras. O el feminismo desde las sufragistas hasta Valerie Solanas y sus Sociedad para la Castración del Hombre.

12-2-Categorías asociadas con lo abyecto

Toca ahora la prospección geológica de las categorías asociadas con lo abyecto. En primer lugar, la abominación bíblica. Julia Kristeva destaca que tanto la pureza como la impureza se establecen en relación al culto, al orden simbólico constituido por el Templo. Las tres grandes abominaciones bíblicas son los tabúes alimentarios; las alteraciones corporales, y especialmente la máxima alteración, esto es, la muerte; y el cuerpo femenino y el incesto. La tercera parte del Levítico, y parte de la cuarta, se explayan en la codificación de lo abominable, identificado con la mancha, con aquello que trastoca la pureza necesaria para el ritual. Kristeva sitúa este arsenal de prohibiciones como parte de una estrategia identitaria monoteísta para diferenciarse del paganismo y sus cultos maternos: *Yo soy Yahvé vuestro Dios. No haréis lo que se hace en la tierra de Egipto, donde habéis morado, ni haréis lo que se hace en la tierra de Canaán, adonde yo os llevo; no seguiréis sus costumbres. Practicaréis mis mandamientos y cumpliréis mis leyes; las seguiréis. Yo, Yahvé vuestro Dios*¹¹¹⁰. El tabú articula un orden sagrado, y por lo tanto inmutable, un orden que no puede ser profanado porque provoca la cólera de Dios y cuestiona el Pacto de fidelidad de Israel: *Enseñad a los hijos de Israel a purificarse de sus inmundicias, no sea que por ellas mueran, por manchar el tabernáculo que está en medio de ellos*¹¹¹¹. Todo aquello relacionado con la sangre significa impureza, algo que se hace extensivo a los flujos corporales. Tanto la mujer menstruante como la recién parida deben someterse a sendos rituales de purificación. La lepra supone dos capítulos minuciosos de prescripciones, desde el examen del sospechoso hasta la limpieza de las casas. La sexualidad queda reducida a la reproductiva, con una condena taxativa de cualquier otra forma. El cadáver es la contaminación fundamental, excluida por tanto del territorio de lo divino. Kristeva afirma que *la madre y la muerte, abominadas, abyectadas, construyen una máquina victimaria y persecutoria al precio de la cual Yo devengo sujeto del simbolismo como otro del abyecto*¹¹¹². La abominación bíblica veterotestamentaria funciona como paradigma de la constitución de un orden simbólico, que establece los límites y las penas, y de una autoridad que sea la encargada de verificar el cumplimiento de unos y otras. Ya tenemos planteado el universo de la abyección en sus tres niveles: corporal, cultural, socio-política.

¹¹¹⁰ *Sagrada Biblia*, op. cit., p. 118.

¹¹¹¹ *Sagrada Biblia*, op. cit., p. 115.

¹¹¹² Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 131.

El análisis de Kristeva nos remite al que Freud despliega en *Totem y tabú*, y que construye partiendo de datos antropológicos de pueblos del Pacífico. La palabra *tabú*, de origen polinesio, alude a lo sagrado o consagrado; y a aquello que es inquietante, peligroso, prohibido o impuro. La ambivalencia refleja la norma que debe ser respetada y cuya violación implica castigo. El castigo del tabú pasa de ser automático a interior a ser asumido por la sociedad, debido al riesgo en que la coloca. Los tabúes se orientan hacia los animales totémicos, hacia el hombre en situaciones particulares de su vida, hacia objetos inanimados que inspiran temor o inquietud. En el fondo de todo esto, el temor a las fuerzas descontroladas, “demoníacas”, que se materializa en el temor al contacto. Freud considera al tabú *un acto prohibido, a cuya realización impulsa una enérgica tendencia localizada en lo inconsciente*¹¹¹³, con lo que desplaza del temor a lo demoníaco al temor al inconsciente. Esa excitación de deseos prohibidos se vuelve amenazante para la estructura social por el peligro de imitación y determina el despliegue de prohibiciones. Otro de los elementos presentes en el tabú es la llamada “omnipotencia de las ideas”, que para Freud explica el animismo.

Freud interpreta las fuentes antropológicas de acuerdo a los parámetros de la neurosis obsesiva. Así las ceremonias expiatorias por enemigos muertos, que en los pueblos primitivos permiten conjurar la amenaza del alma de esos enemigos, para Freud aluden al remordimiento y al arrepentimiento. El tabú de los soberanos que significa la protección del orden del mundo, para Freud reproduce la relación del niño con el padre en el delirio persecutorio. El tabú de los muertos, con su prohibición de tocar alimentos, de alojar a los familiares del muerto, de pronunciar su nombre, y la obligación del luto, para Freud deviene proyección del neurótico en el alma de los muertos, además de reflejar el horror instintivo por el cadáver y sus alteraciones anatómicas. El tabú es la afirmación más antigua de la conciencia moral, la cual percibe como repulsa de determinados deseos, y por lo tanto, culpabilidad. Ya aludimos a esto al comentar *El malestar en la cultura*. Entre el deseo y la prohibición se establece una relación dialéctica persistente. En lo que a la figura del abyecto se refiere, el tabú se vuelve tan paradigmático de la abyección como la abominación bíblica, con los tres niveles presentes. La interpretación de Freud nos permite ir más allá de la vinculación con el orden simbólico tal cual ha señalado Kristeva, para dirigirnos hacia el efecto de asco que puede producir un comportamiento deseado pero negado, y que produce indignación por su realización. Esto explica sobre todo el abyecto cultural, muy vinculado al malestar en la cultura, y que suele desplegarse en todo lo relacionado con la sexualidad y el género, donde la constricción social suele ser más poderosa que el deseo individual. La abyección, en este sentido, no se entiende sin la negación de sí proyectada en el otro. La deriva social de esto nos lleva de nuevo al orden simbólico, y al abyecto político-social, con lo que la neurosis individual emerge ante la maquinaria de represión y puede llegar a conformar una forma de resistencia contra esa maquinaria.

Tanto la abominación bíblica como el tabú remiten al concepto de contaminación. Mary Douglas, en su análisis de las culturas primitivas, lo sitúa dentro del funcionamiento de estructuras simbólicas donde la “higiene” deviene un esfuerzo positivo por organizar el entorno: *La suciedad, tal como la conocemos, consiste esencialmente en desorden. No hay suciedad absoluta: existe sólo en el ojo del espectador. Evitamos la suciedad, no por un temor pusilánime y menos aún por espanto o terror religioso. Tampoco nuestras ideas sobre la enfermedad dan cuenta del alcance de*

¹¹¹³ Freud, S., “Totem y tabú”, *Obras completas*. Tomo V, op. cit., p. 1767.

nuestro comportamiento al limpiar o evitar la suciedad. La suciedad ofende el orden¹¹¹⁴. Ese ordenamiento exige el rechazo de elementos inapropiados. Así, por ejemplo, en el Antiguo Testamento, la impureza ritual va asociada a la idea de santidad, donde *ser santo es estar entero, ser uno; la santidad es unidad, integridad, perfección del individuo y de la especie*¹¹¹⁵. El rito reconoce, pues, la potencia del desorden e intenta contenerlo, reflejando una dialéctica entre la forma y lo informe, en la cual *el simbolismo externo sostiene la estructura social explícita y los poderes internos, psíquicos e informes, la amenazan a partir de la no estructura*¹¹¹⁶. La estructura social se revela en su poder y su amenaza: *Tiene potencia, por propio derecho, para controlar o para excitar a los hombres a la acción. Esta imagen tiene forma; tiene fronteras externas, márgenes, estructura interna. Sus perfiles contienen el poder de recompensar la conformidad y de rechazar los ataques*¹¹¹⁷. Las clases de contaminación social que Douglas destaca son aquellas que amenazan las fronteras externas, todo aquello vinculado con la jerarquía social y lo extraño al grupo y a su estabilidad (el caso de las castas inferiores, por ejemplo); aquellas que proceden de la transgresión de las líneas internas del sistema, donde la contaminación refuerza el código moral, supliendo la carencia de otro tipo de sanciones (el adulterio en ciertos casos); aquellas que aparecen en los márgenes de las líneas internas (el homicidio, otro ejemplo); y aquellas que parten de las propias contradicciones internas del sistema (las reglas vinculadas con la sexualidad). El cuerpo, esquema básico para todo simbolismo, hace posible que apenas haya contaminación que no tenga referencia primordial de orden fisiológico. Y subyaciendo siempre, la cuestión de la propia aniquilación: *Así como el foco de todo el simbolismo de la contaminación es el cuerpo, asimismo el último problema a que induce la perspectiva de la contaminación es la desintegración corporal*¹¹¹⁸. La analogía que la autora establece entre el cuerpo fisiológico y el cuerpo social, deja abierto el camino para el análisis del llamado “arte abyecto”, donde el cuerpo es realidad y metáfora al mismo tiempo, confirmando una vez más el carácter simbólico de la obra de arte, incluso cuando se lleva a cabo desde —o con— el propio cuerpo.

Hemos aludido anteriormente a la resistencia contra la maquinaria de represión, y aquí encontramos una categoría que refleja esa forma de resistencia, que es el cuerpo carnavalesco o grotesco, al que también asociamos con lo abyecto. El cuerpo carnavalesco pertenece al mundo de la sabiduría popular y el carnaval, con su parodia del orden simbólico establecido, su ejercicio permanente de lo lúdico, su situación fuera del mundo de las elites dominantes, y principalmente con su realismo grotesco, el cual liga lo cósmico, lo social, y lo corporal. Nos hallamos ante lo que Bajtin considera una “degradación”: la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Para la concepción grotesca del cuerpo *no hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto*¹¹¹⁹, porque el cuerpo viola cualquier límite, es exagerado, hiperbólico, profuso, y excesivo. Si el canon moderno describe un cuerpo individual y cerrado, el cuerpo grotesco es un cuerpo fronterizo con el mundo, abierto, abismal, donde la boca, el vientre, el falo, o la nariz juegan un papel central. Lo excrementicio se convierte en un vertebrador de esa apertura al mundo: *La materia fecal y la orina personificaban la materia, el mundo, los elementos cósmicos, poseyendo algo íntimo, cercano, corporal, algo de comprensible (la materia y el elemento*

¹¹¹⁴ Douglas, M., *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid, Siglo XXI, 1973, p. 14.

¹¹¹⁵ Douglas, M., *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, op. cit., p. 77.

¹¹¹⁶ Douglas, M., *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, op. cit., p. 136.

¹¹¹⁷ Douglas, M., *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, op. cit., 155.

¹¹¹⁸ Douglas, M., *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, op. cit., p. 230.

¹¹¹⁹ Bajtin, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1995, p. 29.

engendrados y segregados por el cuerpo). Orina y materia fecal transformaban al temor cósmico en un alegre espantajo de carnaval¹¹²⁰. /.../ Esta lucha contra el temor cósmico bajo todas sus formas y manifestaciones, se apoyaba, no sobre esperanzas abstractas, sobre la eternidad del espíritu, sino sobre el principio material presente en el hombre mismo. De algún modo, el hombre asimila los elementos cósmicos (tierra, aire, agua, fuego) encontrándolos y experimentándolos en el interior de sí mismo, en su propio cuerpo: él siente el cosmos en sí mismo¹¹²¹. El cuerpo grotesco, no es, precisamente, el cuerpo de la escisión. Se produce una “conquista del mundo” desde la experiencia y el materialismo, que se reafirma desde la in-mundicia definida por la jerarquía.

La mundanidad se traduce en la aceptación de lo orgánico con todas sus consecuencias: Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades materiales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. /.../ No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo “inferior” para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal: lo inferior es siempre un comienzo¹¹²². Con cuatro siglos de antelación, el cuerpo grotesco se instala en la horizontalidad, descentrando la razón medieval, y anticipando la operación informe de Bataille. La misma utilización de la lengua vulgar confirma la subversión, por su excepcional libertad de las imágenes y de sus asociaciones, con relación a todas las reglas verbales y a toda la jerarquía lingüística en vigencia. La distinción entre lo elevado y lo bajo, lo prohibido y lo autorizado, lo sagrado y lo profano, pierde toda su fuerza¹¹²³. Algo que anticipa también el “arte abyecto”. El cuerpo grotesco es abyecto, pero sobre todo en su lado subversivo, en su contestación al orden establecido. En un universo dominado por la obsesión por la salvación eterna, el cuerpo grotesco recuerda que el hombre es materia y aquí y ahora. En este sentido, recuerda el reclamo de lo real frente a lo espectacular del realismo traumático y del “arte abyecto”, aunque este “aquí y ahora” de ambos se halle impregnado de tragedia más que de espíritu lúdico. No absolutamente, pero sí mayoritariamente. Mientras la Iglesia condenaba los excesos de la fiesta, y de la fiesta fuera de su autoridad, el cuerpo grotesco se sumergía en la infatigable promiscuidad del carnaval. El “arte abyecto”, aunque apele ocasionalmente a lo lúdico, rechaza con su presentación brutal la celebración del consumo y del simulacro de los medios, y confirma la centralidad de la fealdad en el arte moderno..

Vale la pena una digresión para considerar también el concepto de brujería dentro de esta prospección geológica hacia lo abyecto. La bruja puede verse también como una variante del cuerpo grotesco, la de una fiesta sagrada, aunque demoníaca, la de un cuerpo que se abre para recibir la simiente del demonio, la de un cuerpo fuera de la reproducción y de la ascesis religiosa. No insistiremos en otros aspectos de la brujería porque ya los hemos tratado ampliamente al considerar la figura de lo demoníaco, y sería redundante, aunque es pertinente señalar nuevamente que la brujería puede considerarse uno de los paradigmas del abyecto político-social.

¹¹²⁰ Bajtin, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, op. cit., p. 301.

¹¹²¹ Bajtin, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, op. cit., p. 302.

¹¹²² Bajtin, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, op. cit., pp. 25-26.

¹¹²³ Bajtin, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, op. cit., p. 427.

Con la fealdad entramos abiertamente en el terreno de la Estética. La fealdad aparece como la “sombra de la belleza” en la reflexión de la Estética clásica¹¹²⁴. Asociada inicialmente con lo sublime (Addison, Burke), gana inicialmente un espacio propio, aunque desde la negación. Kant había planteado la naturaleza irrepresentable estéticamente del asco, por lo tanto, pura negatividad estética. Schopenhauer considera lo repugnante como algo que perturba la contemplación estética y debería ser desterrado del arte, aunque concede que lo feo, si no repugna, puede aceptarse. La salvedad de Schopenhauer demuestra que ese límite que consideraba a la belleza la categoría “positiva” del arte, comienza a ser pronto cuestionado, y el Idealismo tardío plantea la “positividad” dialéctica de la fealdad. Christian Weisse considera a la sublimidad, la fealdad, y la comicidad, como las formas “negativas” de la belleza. La fealdad constituye la belleza invertida, la no-verdad, un “abismo de tinieblas” donde aparece lo espectral y lo siniestro. Vischer, por su parte la considera negatividad en la negatividad, algo que se despliega tanto dentro de lo sublime como de lo cómico. La fealdad sublime sería la boca del cocodrilo. La fealdad cómica una nariz desmesurada.

Karl Rosenkranz, con su *Estética de lo feo*¹¹²⁵, confirma el agotamiento de la centralidad de la belleza en el análisis estético y la propia entidad alcanzada por lo feo, negativo de lo bello en un primer momento, y puente entre lo bello y lo cómico. La fealdad presenta el “infierno de lo bello”: *Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal ríe sardónicamente enseñándonos los dientes. Y es a ese infierno de lo bello al que queremos descender. Es imposible simultáneamente penetrar en el infierno del mal, en el infierno real, pues lo más feo de lo feo no es lo que nos repugna en la naturaleza: en pantanos, árboles mutilados, sapos y salamandras, en monstruos marinos de ojos saltones y voluminosos paquidermos, en ratas y simios; lo más feo de lo feo es el egoísmo, que manifiesta su locura en los gestos pérfidos y frívolos, en las cicatrices de la pasión, en la mirada torva del ojo, en el crimen*¹¹²⁶. Rosenkranz nos está hablando directamente de la “sombra” de lo humano, que aparece como el sustrato de la fealdad, opuesto a la belleza entendida, en general, como la *manifestación sensible de la libertad natural y espiritual en una totalidad armónica*¹¹²⁷. Si la fealdad natural va vinculada al carácter neutro de la naturaleza, la fealdad espiritual remite al exterminio de la propia libertad y a la quiebra de esa totalidad armónica, y en consecuencia, al mal. El cuerpo, en este sentido, se convierte en un símbolo respecto del espíritu. Rosenkranz niega que lo feo, por estas razones, pueda ser objeto directo y exclusivo del arte, pero reconoce que *el arte lo necesita no sólo para una comprensión completa del mundo, sino sobre todo para convertir una acción en trágica o cómica*¹¹²⁸. La aceptación de la fealdad como objeto del arte destruye los cimientos de la Estética, deudora todavía de las categorías del neoclasicismo. El salto que Rosenkranz se resiste a dar, sólo será posible con la liquidación de las categorías clásicas, y el destronamiento del Idealismo como teoría referencial de la reflexión sobre el arte, un proceso que se agudizará a fines del siglo XIX.

Sin embargo, Rosenkranz, al igual que Schopenhauer, no puede negar que hay un placer en lo feo: *En modo sano cuando lo feo se justifica como necesidad relativa en la totalidad de la obra de arte y*

¹¹²⁴ Al respecto, seguimos el análisis de Juan Antonio Rodríguez Tous en *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Barcelona, Er, 2002.

¹¹²⁵ Rosenkranz, K., *Estética de lo feo*. Madrid, Julio Ollero, 1992.

¹¹²⁶ Rosenkranz, K., *Estética de lo feo*, op. cit., p. 53.

¹¹²⁷ Rosenkranz, K., *Estética de lo feo*, op. cit., p. 94.

¹¹²⁸ Rosenkranz, K., *Estética de lo feo*, op. cit., p. 85.

*es superado por el efecto contrario de lo bello. No es lo feo en cuanto tal el que provoca nuestro placer, sino lo bello que supera su negación que también se manifiesta*¹¹²⁹. Al modo de los monstruos barrocos, que existen para resaltar la belleza del orden. Pero ese placer en lo feo puede revelarse patológico *cuando una época está física y moralmente corrupta, le falta la fuerza para concebir lo bello auténtico pero simple y desea disfrutar de las delicias de la frívola corrupción. Una época tal ama las sensaciones mixtas que tienen como contenido una contradicción. Para excitar los nervios obtusos combina lo inaudito, con lo disparatado y repugnante. La destrucción del espíritu pasta en lo feo, porque para ella se convierte en el ideal de su negatividad. Cacerías, gladiadores, enredos lascivos, caricaturas, melodías afeminadas, una instrumentación colosal, en literatura una poesía de fango y de sangre /.../ son características de estos periodos*¹¹³⁰. En este punto Rosenkranz anticipa la condena de Nietzsche: *Vemos en lo feo una señal y un síntoma de degeneración, y cuanto de cerca o de lejos evoca la degeneración nos sugiere el juicio de lo feo. Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de vejez, de cansancio, toda especie de traba, como el calambre o parálisis, y sobre todo el olor, el color y la forma de la descomposición, aunque sea en sus últimas atenuaciones, en forma de símbolo, provoca en nosotros la misma reacción: el juicio de lo feo. En ello late un odio; ¿qué es lo que el hombre odia allí? No cabe duda, el rebajamiento de su tipo*¹¹³¹.

La fealdad se manifiesta de tres grandes maneras, por la ausencia de forma, por la incorrección, y por la deformación. La ausencia de forma refleja una unidad que se contradice sin retornar a la unidad, un estado de indeterminación. La incorrección alude al abandono de la normatividad de la naturaleza y del espíritu, al alejamiento del ideal, de lo canónico, a una indefinición estilística donde se ha producido una mescolanza no intencionada (si fuera intencionada sería comicidad). La desfiguración o deformación nos conduce a lo vulgar y repugnante, y refleja la falta de libertad. En lo vulgar se produce la experiencia de la finitud de esa libertad, mientras que en lo repugnante, la de la libertad que no logra superarse a sí misma. Lo vulgar presenta una existencia fijada bajo los límites que le son propios (mezquindad), por debajo de la medida que le es inherente (debilidad), y cuya limitación e impotencia van unidas a la falta de libertad (bajeza). Esa bajeza puede desembocar en lo banal, lo estéticamente insignificante, a lo que falta una individualización característica; en lo casual y arbitrario, de donde surge lo bizarro, lo barroco, lo grotesco, y lo burlesco; y en lo burdo, que supone el abandono a la dependencia de la naturaleza que niega la libertad, y donde se pueden situar lo obsceno y lo brutal. Lo repugnante, como se ha dicho, nos adentra en el terreno del límite insuperable de la libertad. Aquí encontramos lo tosco, aquello que displace por la informidad de su masa o la pesadez de su movimiento; lo muerto y lo vacío, definido precisamente por su falta de autodeterminación, por su carencia de forma y de contenido; y lo horrendo, revelado en lo insensato, en la negación de la idea por ausencia de sentido; en lo repugnante real, en la negación de toda belleza en la manifestación sensible de la idea; y en el mal, negación absoluta. La caricatura, en cuanto desproporción entre un momento de la forma y su totalidad, ya supone el paso a la comicidad, y cierra el papel de puente que ha jugado la fealdad entre lo bello y lo cómico.

El tratado de Rosenkranz corresponde con el declive de la Estética clásica, y revela la insuficiencia de la categoría de la belleza para dar cuenta de nuevas formas de experiencia estética. La crítica del academicismo clasicista destierra a la belleza del “nuevo arte”, colocando a la fealdad como paradigma del arte moderno, tal como indica Theodor Adorno: *la ley de la forma capitula impotente ante lo feo*¹¹³². Adorno ve en esto la manifestación

¹¹²⁹ Rosenkranz, K., *Estética de lo feo*, op. cit., p. 93.

¹¹³⁰ Rosenkranz, K., *Estética de lo feo*, op. cit., p. 93.

¹¹³¹ Nietzsche, F., *El crepúsculo de los ídolos*, op. cit., p. 85.

¹¹³² Adorno, T., *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1980, p. 68.

de un espíritu de rechazo: *Todo cuanto se halla oprimido y quiere la revolución está penetrado de amargura de acuerdo con las normas de una vida bella en una sociedad fea, está comido de resentimiento, lleva todos los estigmas del trabajo corporal y esclavizador*¹¹³³. /.../ *ante la prevalencia de la realidad el arte ya no puede confiar a priori en transformar el miedo en forma bella*¹¹³⁴. La fealdad, pues, rebelión contra la totalidad afirmativa ideológica, hecha concreta en la violencia de la forma en la obra de arte, la cual refleja esa violencia de la cual procedió y que perdura como resistencia. La belleza, en tanto formalización, se vuelve integración en esa afirmación totalizadora, y por lo tanto, negación de la tensión y conversión en ideología.

Pedro Azara¹¹³⁵ marca las etapas de esa vocación destructora, basada en una liberación respecto a la Naturaleza, en la cual el artista se iguala a Dios. En un primer momento, se produce la deformación de la naturaleza, hecha evidente en procedimientos como la fragmentación, la geometrización de las formas terrenales, y el progresivo descerebramiento de los cuerpos. En un segundo momento, encontramos la naturaleza rechazada, donde se niega la forma-imagen, evitando la representación de la forma natural; luego la forma sustancial en beneficio de lo informe, que es sobrevaloración de la materia; y se alcanza la negación de la forma ideal, llegando al arte conceptual, que es idea sin forma. En este segundo momento se avanza hacia la expulsión del Ser hasta alcanzar el vacío. Finalmente, el reemplazo de la naturaleza, ya sea por la geometría, ya sea por los objetos. El panorama al que arriba el arte tras este proceso es de ensimismamiento, confusión, y nihilismo, reflejado en una sucesión vertiginosa de estilos, con un papel excesivo de los críticos, y un cuestionamiento que abarca todo el conglomerado del arte (obra, artista, institución) hasta llegar a insinuar el final del arte mismo.

Si Herbert Read, a mediados de la década de 1960, había postulado la posibilidad de alcanzar un equilibrio o una síntesis entre belleza y fealdad¹¹³⁶, Arthur Danto, al filo del 2000, se muestra escéptico en este sentido¹¹³⁷, y refleja, frente a la reducción de la belleza a una categoría estética más entre un inmenso abanico de cualidades, la nostalgia de la misma: *una cualidad estética que también es un valor, como la verdad y la bondad –uno de los que definen lo que significa una vida plenamente humana*¹¹³⁸. Por su parte, Jean Clair nos coloca frente a una de las derivaciones de la fealdad, que supone el último momento de esta prospección geológica, que es lo inmundo, con lo que ya estamos en la figura de lo abyecto. Lo inmundo se muestra como *horror de lo informe, horror del residuo, horror del pelo y de los olores que eso puede esconder, horror de un elemento orgánico, de una entidad viviente que escapa a nuestro control*¹¹³⁹. Lo abyecto, pues, como *todo lo que se refiere al abatimiento, así como al rebajamiento, todo lo que cubre el campo de la degradación*¹¹⁴⁰. La estética del estercolero convierte al museo en un lupanar, *un desajuste generalizado de valores. El chorro de orina apaga el aura*¹¹⁴¹. Clair vislumbra en esto una reacción frente al exceso de ascesis de la cultura contemporánea (maceraciones, dietas, ayunos, ejercicios físicos agotadores, tonsuras, afeitados, rechazo de las funciones naturales, etc): /.../ *parece que se haya, por oposición, confiado a lo que llamamos “arte”, concebido como práctica de divergencia, distancia con respecto a la norma, comportamiento aberrante, el cuidado de*

¹¹³³ Adorno, T., *Teoría estética*, op. cit., p. 71.

¹¹³⁴ Adorno, T., *Teoría estética*, op. cit., p. 72.

¹¹³⁵ Azara, P., *De la fealdad del arte moderno*. Barcelona, Anagrama, 1990.

¹¹³⁶ Read, H., *La bella y la bestia. Ensayo sobre lo feo*. Córdoba, Eudecor, 1966.

¹¹³⁷ Danto, A., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona, Paidós, 2009.

¹¹³⁸ Danto, A., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, op. cit., p. 51.

¹¹³⁹ Clair, J., *De inmundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Madrid, Arena Libros, 2007, p. 12.

¹¹⁴⁰ Clair, J., *De inmundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, op. cit., p. 22.

¹¹⁴¹ Clair, J., *De inmundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, op. cit., p. 33.

recordarnos, pero en un marco limitado y ritualizado —las exposiciones de vanguardia, las galerías, los museos—, las funciones primeras del cuerpo y, si es posible, las más primitivas. Si el pelo, los olores y los humores son en la vida cotidiana obsesivamente rechazados, florecen aquí, en estos momentos particulares que son las manifestaciones de arte, de la manera más visible¹¹⁴². La vuelta de lo simbólico a lo real se encarna en el cuerpo, en su fisicalidad más inmediata y más desnuda¹¹⁴³, un cuerpo despojado de cualquier forma de sacralidad. De hecho, Clair señala que se ha producido paradójicamente un regreso al culto de las reliquias: *Se vuelve en arte a la reliquia y a la presencia objetiva del cuerpo y de sus humores, cuando, al mismo tiempo, la religión se ha desencarnado*¹¹⁴⁴. Y en tanto reliquias, cuerpo fragmentado. Entonces asoma otra vez la nostalgia de lo bello y de lo que suponía: *Poder pintar hoy un desnudo de nuevo sería como reencontrar la felicidad que nos ofrecía la promesa de cautivarse por la totalidad de un cuerpo*¹¹⁴⁵.

El arte, que había sido una actividad profiláctica y apotropaica contra lo informe y lo innombrable, parece haber derivado a una especie de *apocatástasis*, esa creencia gnóstica en la universalidad de la salvación y la redención final de Satán. Clair considera que esto subyace en la sociedad contemporánea, como tensión al barro primitivo e informe. El apofatismo de lo informe, el ocultamiento del rostro bajo mierda [está tomando en consideración una foto de Nebreda como base de su análisis (imagen 366)] alude a que no hay ninguna forma que formar, y por lo tanto al carácter incomprensible de la esencia y del horror. Clair se pregunta si no se está produciendo una reabsorción de la simbólica sexual por la simbólica anal, y si la mierda no podría llegar a ser también una reliquia. Para ello acude a la asociación establecida por Lou-Andreas Salomé entre el erotismo anal y la nostalgia de la unidad primera del yo y del mundo, una experiencia de las fuerzas pulsionales más arcaicas que en los creadores alcanza una máxima intensidad. En la nueva civilización de naturaleza fecal, el individuo no debe nada a la sociedad y exige todo, con lo cual nos hallamos ante una “sociedad infantil” y un “individuo total”. El culto excremental representa la potencia de ese individuo total, contrapuesto al culto de la sangre del estado totalitario. Con esto el artista se halla en la vanguardia de la regresión total al “niño de los primeros días”, convertido en un bufón excremental y todopoderoso, muy diferente del artista de otros tiempos, un “adulto entre adultos” y tendiendo hacia la totalidad con su obra. Este orden excretorio, verdadera teofanía negativa, dominada por esta omnipotencia infantil, con su posibilidad de dispersión *ad infinitum*, con su celebración de la descomposición, llega hasta lo indecible: */.../ es siempre la Muerte, descomposición, inhumación, barro, fango, stercus, polvo, informe, imponderable, inasequible, innombrable, lo que se os resbala entre los dedos, lo que se estrella en vuestras palmas, lo que se disuelve en vuestras narices, y que no puede dejarse decir*¹¹⁴⁶.

La diatriba de Clair transmite el impacto y la polémica desencadenados por el “arte abyecto”, por esa unión de la sordidez y la abyección. La figura de lo abyecto nos permite acceder a la última manifestación del complejo de lo terrible en el arte. Como hemos indicado en este capítulo, dicha figura tiene un origen religioso, trasladado luego al terreno de la estética. La larga historia de la abyección tiene que ver, fundamentalmente, con el pánico a la regresión a lo animal y orgánico, y con la constitución de un orden simbólico, que establece el tabú. Dicha figura alcanza en los tiempos premodernos una instancia de

¹¹⁴² Clair, J., *De immundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, op. cit., p. 37.

¹¹⁴³ Clair, J., *De immundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, op. cit., p. 73.

¹¹⁴⁴ Clair, J., *De immundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, op. cit., p. 75.

¹¹⁴⁵ Clair, J., *De immundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, op. cit., p. 82.

¹¹⁴⁶ Clair, J., *De immundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, op. cit., p. 104.

expansión lúdica, tolerada por el orden, que es el cuerpo grotesco o carnavalesco, y que lleva implícita una crítica de ese orden; y una instancia definitivamente abyecta que tiene que ver con los “enemigos” del cuerpo de la Cristiandad, paradigmáticamente la bruja, y sobre la cual se desencadenó la furia de la maquinaria del poder. Con la modernidad lo abyecto va asociado a la cuestión del gusto y de la persistencia de ciertos tabúes, en muchos casos secularizados, a la vez que a la conformación de un dispositivo de saber-poder, que define el límite entre normalidad y perversión. La persistencia sociológica transmutada de la figura corre paralela a su emergencia en la teoría estética, dentro de las categorías “oscuras”, como una de los modos de la fealdad, sin duda el más extremo, ya que se sitúa en el límite del arte y de lo tolerado. Al devenir la fealdad una categoría central del arte moderno, lo abyecto gana más espacio, asociado esta vez a lo siniestro, como se ha visto en Artaud y Bataille especialmente, hasta que el despliegue del realismo traumático lo coloca en primer plano del escenario estético, que es la situación actual, donde se llega a hablar de un “arte abyecto” para englobar el despliegue explícito y publicitado de esta figura.

13-Corporalidades abyectas

13-1-Imágenes del cuerpo en la (tardo)modernidad

La corporalidad, como no puede ser de otro modo, es el territorio privilegiado del retorno de lo real. ¿Qué es el hombre que este cuerpo aquí y ahora? La realidad del cuerpo contrarresta el espectáculo y el simulacro. En un universo donde la realidad virtual abarca todas las esferas de la existencia, el cuerpo se vuelve la única certeza posible, aquello que nos confirma que estamos y que no somos simulacro, holograma, o virtualidad. Esa contundencia fenoménica se apoya en la brutalidad de una corporalidad orgánica, fisiológica, material. Ana Maria Guasch se refiere a esta recuperación del cuerpo por las prácticas artísticas contemporáneas: */.../ el artista, más que trabajar el cuerpo como soporte o indagar en las zonas más profundas del subconsciente individual y colectivo, recuperó el cuerpo en tanto que imagen para abordar una pluralidad de experiencias relacionadas con el ejercicio físico, la manipulación genética, la cosmética, la sexualidad, la enfermedad, el placer, la muerte o la escatología. Un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, posorgánico, semiótico construido, poshumano y abyecto*¹¹⁴⁷.

Esto es lo que Juan Vicente Aliaga califica de “elocuencia política del cuerpo”¹¹⁴⁸, al describir un proceso inherente al arte contemporáneo, desplegado desde las neovanguardias de la década de 1960, con el surgimiento del *body art*, pero cuya prehistoria puede remontarse a la *action painting* o al dadaísmo. El arte corporal de la década de 1960, especialmente en el caso de Beuys o de los accionistas vieneses, intenta llevar a cabo la reconciliación del arte y la vida, y la crítica de la sociedad existente, en un momento en que el mercado de la pintura, se hallaba dominado, salvo excepciones como Lucien Freud o Francis Bacon, por la pintura abstracta y el informalismo, y luego por el *pop art*. En la década de 1970, mientras aumenta la violencia performativa ejercida sobre el propio cuerpo, toma fuerza el feminismo y las micropolíticas de la cotidianidad. La glorificación de la práctica pictórica, inflada por un mercado desbordado, en la década de 1980, coincide con la revolución económica y tecnológica llevada a cabo por el neoliberalismo durante la era Reagan, que consolida al sistema capitalista, especialmente a su sector financiero, y a su espectacularidad. El mismo momento en que los neoconservadores intentarán sepultar la oleada de la “nueva moral”, desplegada desde la década de 1960. En ese momento, la performance deviene activismo. En la década de 1990, a esta situación se le suma la escalada de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la imagen, momento que corresponde con la emergencia, al menos para el público y el mercado, del “arte abyecto”, el cual, evidentemente, en ese contexto, tiene un carácter reactivo, evidenciado en su brutalidad y su voluntad de transgresión, y a la vez afirmativo, por su insistencia en lo real que el mercado, el espectáculo, y los nuevos medios, no quieren ver. Este proceso que se abre en la década de 1960 con prácticas de extrema radicalidad corporal, se cierra, en la de la 1990, con prácticas de extrema presentación escatológica. Lo excrementicio sirve para expresar la reacción y la afirmación. Por un lado, metaforiza una sociedad de consumo imparable, que llena al universo de desechos, y que reduce al hombre a algo también desechable. Por otro, insiste, por medio de esa materia orgánica, en la realidad material del

¹¹⁴⁷ Guasch, A.M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2005, p. 499.

¹¹⁴⁸ Aliaga, J.V., “La elocuencia política del cuerpo”. *Exitbook: revista de libros de arte y cultura visual*, n.º. 5, 2006, págs. 60-75.

hombre y su pertenencia al continuo de la vida en el planeta. Tampoco neguemos la estrategia de impacto de cara al mercado.

Este fenómeno puede incluirse dentro de lo que David Le Breton considera la “búsqueda del cuerpo perdido”, y que tiene que ver con la pérdida de una imagen coherente del cuerpo¹¹⁴⁹. Esa pérdida de la imagen coherente tiene que ver con un cuerpo presente y ausente a la vez, con el desvanecimiento del cuerpo en el cuasi-automatismo de los rituales diarios. Como señala Le Breton, *en estas condiciones uno apenas se atreve a recordar que el cuerpo es, sin embargo, el soporte material, el operador de todas las prácticas sociales y de todos los intercambios entre los sujetos. Que ocultar el cuerpo sea signo de salud muestra, con toda la fuerza de la evidencia, que la discreción se impone por sobre las manifestaciones tendientes a recordarle al hombre su naturaleza carnal*¹¹⁵⁰. El borramiento, pues: *La socialización de las manifestaciones corporales se hace bajo los auspicios de la represión. Si nos comparamos con otras sociedades, más hospitalarias en cuanto al cuerpo, podemos decir que la sociedad occidental está basada en un borramiento del cuerpo, en una simbolización particular de sus usos que se traduce por el distanciamiento*¹¹⁵¹. Y la crisis como el momento de emergencia de la conciencia de lo corporal: *El cuerpo sólo se vuelve transparente, para la conciencia del hombre occidental, en los momentos de crisis, de excesos: dolor, cansancio, heridas, imposibilidad física de llevar a cabo tal o cual acto o, incluso, la ternura, la sexualidad, el placer, o, para la mujer, el momento de las gestaciones, las menstruaciones, etc. O sea, situaciones que restringen el campo de acción del sujeto /.../, o, a la inversa, que le amplían pero no habitualmente. De ahí la asimilación de la percepción del cuerpo a la subyacencia de una enfermedad*¹¹⁵². Esto hace comprensible la brutalidad del “arte abyecto” porque genera un “momento crítico”, que hace posible la emergencia del cuerpo, y de lo real.

En este sentido, este “cuerpo postmoderno”, performativo, multisensorial, desterritorializado, próximo, con la piel funcionando de manera epifánica¹¹⁵³, se yergue ante el régimen visual del “cuerpo moderno” descrita por Le Breton. Cruz Sánchez brinda algunas de las imágenes de lo que él considera “poscuerpo”, comenzando por el cuerpo anarquitectónico, que quiebra la unidad y la verticalidad del cuerpo humano, que ha sido la visión desde el Renacimiento. El cuerpo anarquitectónico nos remite a la horizontalidad de Bataille, y sugiere un cuerpo derrumbado, fragmentado, conformado por una yuxtaposición no sintáctica de escombros. Aquí alude al “síndrome de Frankenstein”, donde el bricolage corporal hace que cualquier parte del cuerpo sea intercambiable. Esa cultura de los trasplantes es correlato de la cultura del cuerpo-mercancía. La segunda imagen es la del cuerpo doliente, donde la piel se abre para mostrar su “herida”, provocando una dispersión de sentido. La piel, entonces, en tanto límite, revela la extrema vulnerabilidad del sujeto. El exceso se convierte en una experiencia de vigilia, frente a la cotidianidad dominada por el sueño. Ese “cuerpo en alerta” es *un cuerpo continuamente desbordado y desacomodado, que suspende y pone bajo sospecha la voraz expansión del sistema ideológico imperante*¹¹⁵⁴. La aportación excesiva de vida que genera el dolor supone una experiencia de discontinuidad, que rompe la narrativa del cuerpo. La intensidad de ser dota al hombre de un suplemento de sentido. El dolor ha brindado una experiencia de “muerte” que revela la precariedad de la llamada normalidad.

¹¹⁴⁹ Le Breton, D., *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

¹¹⁵⁰ Le Breton, D., *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p. 122.

¹¹⁵¹ Le Breton, D., *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p. 122.

¹¹⁵² Le Breton, D., *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., pp. 123-124.

¹¹⁵³ La descripción del “cuerpo posmoderno” es de Pedro A. Cruz Sánchez, en *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia, Tabularium, 2004.

¹¹⁵⁴ Le Breton, D., *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p. 141.

El cuerpo ingrátido es la tercera imagen. Si el pensamiento tradicional había asociado ligereza con incorporeidad, la posmodernidad hace de lo aéreo la realidad de un mundo vivido en la literalidad de su mundanidad, es decir en la plenitud de lo material. Toma la acción de Yves Klein arrojándose desde la ventana como el ejemplo de vivir el espacio como una acción realizada desde la autosuficiencia del cuerpo, confirmación de la instantaneidad del ser. Cruz Sánchez afirma que la caída del cuerpo se produce en la instantaneidad de lo irracional. La última imagen es la del cuerpo expandido, un cuerpo desjerarquizado, que habita en la precariedad de las fronteras del espacio corporal. Ese cuerpo fluyente vive la identidad como un aplazamiento indefinido, el de un cuerpo en rebeldía que se aleja de cualquier imagen canónica. Aquí el cuerpo moderno parece haber cumplido el programa de Rimbaud, el de *Yo, un otro*.

Las corporalidades abyectas participan de estas cuatro imágenes de lo corporal, proclaman la quiebra de cualquier discurso unitario sobre el cuerpo, reniegan de cualquier relato que pretenda dar cuenta de su totalidad, se instalan en el microrrelato, o en la micropolítica, que liquida la coherencia del “cuerpo moderno”. El orden parece disolverse en una especie de carnaval donde la única certeza es la materia, la carne, que existe aquí y ahora, como afirma Clair: *Exhibición de una vida desnuda de los órganos, de una fisiología en estado puro, exaltación del residuo biológico, fascinación por la muerte bajo el aspecto del cadáver: no se está lejos de un carnaval, con todo lo que acompaña esta inversión regular, ritual y pasajera de un orden social. Arlequín, el viejo Hallequin medieval, otro demonio subido de los Infiernos, vuelve aquí a agitar su mesnie. ¿Cuál puede ser el sentido el sentido de tan fiesta en una sociedad de la que los dioses han desertado? ¿Puede ser el hombre, por sí solo, el objeto de un carnaval, gustar de estas moritificaciones y de estas ceremonias fecales, como si no se dirigieran más que a él? Vuelta a los excrementos, al baño primitivo de las becas. Placer turbio por las letrinas y fascinación ambigua por los chalets de necesidad. Una infancia del arte, acaso, bañándose en sus pañales sucios*¹¹⁵⁵. El “cuerpo suculento”, al decir de Pere Salabert¹¹⁵⁶, ha logrado la reducción del sujeto a su pura materialidad: *Porque el viraje de la cultura hacia el fin de la modernidad expone una adhesión que supera el consentimiento. Es el apego al aquí-mismo, especialmente orgánico, con mayor solicitud por los cuerpos, a los que ilustra en su existencia más perentoria mediante la variedad de sus funciones: ingerir sustancias, asimilarlas, expulsarlas. No aquel cuerpo presente de la tradición pictórica, formalmente depurado, sino este otro “complejo” —es decir impuro— que come, digiere, defeca, se relaciona íntimamente para gozar y multiplicarse, que sufre lesiones, enferma, muere...*¹¹⁵⁷

13-2-Desechos corporales

Al hablar de pura materialidad, no estamos utilizando precisamente un giro retórico paroxístico, sino que nos referimos a la pura y simple materialidad de los desechos, el modo primario del cuerpo abyecto. En realidad, algo no tan inesperado en el panorama del arte, siendo una consecuencia lógica del urinario de Duchamp. Si las letrinas pueden ser llevadas al museo y pasar a conformar parte del catálogo del arte, ¿por qué no su contenido? Al final de cuentas, pasa por un problema de conservación del material. Los desechos humanos funcionan a la vez como reliquias y como *ready-made* orgánicos, un extraño encuentro de lo premoderno y lo posmoderno, asediando el pretendido orden racional de la modernidad, convirtiéndose en parodia de muchos de los postulados del

¹¹⁵⁵ Clair, J., *De immundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, op. cit., p. 26.

¹¹⁵⁶ Salabert, P., *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia, Excursus, 2004.

¹¹⁵⁷ Salabert, P., *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, op. cit., pp. 82-83.

modernismo. ¿Es que el desecho humano no llega a explicarse por sí mismo, no es autónomo? ¿Es que no se consagra la originalidad del artista, ya que sus desechos son exclusivamente suyos? ¿No supone una novedad y una subversión de la institución del arte? ¿No hay una liberación de la representación figurativa en beneficio de la pura materia? ¿No se desintegra la forma establecida? ¿No se logra una reconciliación del arte y la vida, y ésta entendida en su expresión más orgánica? El desecho en el museo completa el gesto de Duchamp, pero dota a la humorada de un tono mucho más inquietante, la lleva –al final del siglo que aquella inaugura– a mirar el rostro humano que ha sido capaz de liquidar cualquier atisbo de belleza y colocar el arte frente al límite de lo presentable–representable, superando esa barrera que parecía infranqueable, que liquida la teoría del gusto de la modernidad, la del asco. Decir que el desecho en el museo liquida el arte es demasiado, pero que lo lleva a un límite desde el cual las categorías deben ser replanteadas, es pertinente. La estupefacción apenas disimula el vértigo, el de la razón fronteriza nuevamente forzada a colonizar la frontera.

Piero Manzoni, con su *Mierda de artista* (imagen 360), funciona como el eslabón entre el urinario y los desechos. Las latas selladas, donde supuestamente se halla materia fecal del artista, conforman la anticipación conceptual del “arte abyecto”, esa caja de Pandora donde la amenaza se halla enunciada pero que no se ha hecho evidente aún. En Manzoni el arte coquetea con lo real, pero no supera la frontera de lo conceptual, puede evocar lo repugnante pero lo sella, nos deja ante lo real, pero para que cada uno decida, con su imaginación, abrir las latas y olerlas, y exponerse a *eso* que debería estar allí. En *Mierda de artista* queda planteado el límite de lo representable. Después de ello, sólo queda explorar otros territorios o lanzarse a la presentación, a destapar las latas. Si las otras latas famosas de los ‘60, las *Sopas Campbell*, de Warhol, apelan al estatus de ícono, en el derrotero del arte en esta otra dirección, se produce el salto hacia la huella.

Una huella que comienza siendo la de una herida, como se advierte en las performances de Günther Brus. El cuerpo martirizado de sus primeras acciones exhala sangre dentro de un programa de subversión, como destaca el mismo Brus: *¿Y no es el sufrimiento, la amenaza de muerte, la momificación, el desangramiento, el énfasis puesto en el agujero de lo real (Lacan), o en el agujero del ano, una de las formas más radicales de sustraerse a la manipulación ideológica del cuerpo y de sus productos, sangre, leche, semen, sudor, excremento?*¹¹⁵⁸ El “teatro de la crueldad” desarrollado aquí se convierte en una estrategia para producir el “agujero de lo real”. *La tijera va separando las líneas poéticas, el corte derrumba la coherencia*¹¹⁵⁹. La automutilación, ese corte en la frontera, rompe la mera exterioridad, la seguridad de la imagen estable, y consigue que la herida haga emerger lo interior, aquello viscoso, matricial, el flujo vital contenido por el orden de los órganos. El artista hace de su propio cuerpo la tela donde pinta la catástrofe y el nuevo mundo, donde pone en escena la voluntad de devenir otro y denunciar un esto que es: *AUTOPINTURA= AUTOMUTILACIÓN superada. Estrangularse, pellizcarse, estar sentado en el váter blanco y castigarse hasta tener una hemorragia, nunca tengo suficientes tajaderas, machetes, cuchillos de carnicero, cuchillas de afeitar*¹¹⁶⁰.

La incorporación posterior de materia fecal, como en la acción *Arte y revolución* (imagen 361), ya supone que la grieta de lo real se ha abierto más aún, que no se trata sólo de un corte, sino de un agujero que expele, que contamina la pulcritud del orden establecido, que

¹¹⁵⁸ Brus, G., *Quietud nerviosa en el horizonte*. Barcelona, MACBA, 2005, p. 30.

¹¹⁵⁹ Brus, G., *Quietud nerviosa en el horizonte*, op. cit., p. 45.

¹¹⁶⁰ Brus, G., *Quietud nerviosa en el horizonte*, op. cit., p. 39.

hace irrumpir lo informe en la falacia de la forma. En esa acción también hubo orina –la fluidez del tránsito entre las dos fronteras nuevamente- y se masturbó mientras cantaba el himno nacional –lo pulsional que explota resistiendo el malestar de la cultura, el onanismo que confronta el símbolo de lo gregario-. La incorporación de fluidos y residuos corporales obliga a situarse, en apariencia, fuera de la metaforización, lleva a un territorio donde el mero discurso queda invalidado –o validado- por el cuerpo. Del mismo modo que la parafernalia espectacular nazi toma forma en los cuerpos arios perfectos de sus atletas y sus miembros de las SS, y a la vez en los cuerpos de los prisioneros de los campos, el discurso de subversión política de Brus se hace real en esos flujos que quiebran el orden impoluto. La orina y la materia fecal aluden a la irrupción de lo rechazado que supone toda revolución, con la emergencia de las cloacas sociales, con la inversión del orden buscada. El semen, a la pulsión inconsciente que cuestiona la racionalidad que conforma dicho orden; y la sangre, a la fuerza vital que subyace en todo proceso humano, y que fluye más allá del límite de cada cuerpo. Los fluidos y los residuos corporales nos han obligado a dejar las metáforas, a ir hacia lo real, para luego llevarnos nuevamente a la metaforización, a la inminencia de otra realidad posible desde la liberación de los órganos. En *Prueba de resistencia* (imagen 362), Brus lleva la liquidación del cuerpo establecido hasta el límite: se afeita, se corta, bebe su orina, termina hecho magma sanguíneo. Es la última de sus acciones. Más allá de eso, la performance suicida. La pretensión de liquidar el cuerpo social en su propio cuerpo resulta fallida. No puede liberarse de esto que es. Al final de cuentas, el humanismo arranca desde el propio cuerpo. Lo que sigue después, es la exploración de estos temas por otros medios, por el dibujo, por la pintura. El regreso al símbolo para evitar el encuentro definitivo con lo real, con la muerte.

La sangre juega un papel central en el *Teatro de Orgías y Misterios* de Hermann Nitsch (imagen 363), donde la irrupción de lo real se identifica con la irrupción de lo primigenio, de lo mítico. No se trata de la herida solamente, sino del sacrificio, de hacer emerger lo reprimido a través de la mística de la agresión y la crueldad. En Nitsch también se da esa contradicción entre simbolización y desimbolización que hemos visto en Brus. Mientras rechaza la lectura simbólica de su parafernalia, al constituir un rito está obligado a apelar al símbolo. La sangre representa la continuidad de la vida, y el impregnarse de ella, el participar activamente en el matadero, supone una experiencia orgiástica en el sentido dionisiaco, en esa fusión con toda la realidad, en ese volver a la totalidad. El mito de la muerte y la resurrección que subyace en sus baños de sangre reclama la aceptación de la realidad trágica del mundo con todos sus extremos. Si Clair habla del “arte abyecto” como un retorno a lo prenatal, que había sido también reclamado por Artaud, Nitsch va hacia antes de eso mismo prenatal, hacia el caos primigenio de toda la realidad, hacia esa indeterminación previa a la dualidad, a la escisión. El baño de sangre supone la limpieza de toda la forma accesoria, la abolición de la separación, la constitución del magma mítico del que venimos, la eliminación de las pulsiones individuales y de las conciencias en beneficio de una inmensa matriz. La apertura de los animales también supone la apertura del orden establecido, pero no para constituir un orden nuevo, sino para reintegrarse en el orden superior. La sangre es el elemento de ese orden. Lo abyecto deviene sublime.

La utilización de residuos y fluidos corporales por el “arte abyecto” de finales de la década de 1980 y principios de la siguiente no permite advertir esa tensión sublime de Nitsch, y tampoco la tensión utópica de Brus. Es un arte que emerge desde el desencanto y el escepticismo, y ni el mito ni la revolución pueden llevarlo más allá de lo presentado, más allá de lo real. Aquí la simbolización, más que difícil, se vuelve imposible. *Representación*

nostálgica de la inocencia de la infancia, de Mike Kelley (imagen 364), por la pista del título y la escenificación de las imágenes, nos lleva a lo indeterminado de la infancia, al momento en el cual la realidad no se diferencia del propio cuerpo, a una etapa pre-especular, donde el yo y el muñeco se hallan en contigüidad, donde esas manchas que asoman del trasero del artista insinúan que los órganos todavía no controlan todo el cuerpo. No queda claro de qué sustancia está hecha la mancha, pero, en tanto mancha, quiebra el orden de la imagen, traslada la sensación de puerilidad hacia algo inquietante, hacia una irrupción que puede ser deyección. La obra nos sitúa en lo excrementicio, que pasa a ser la marca distintiva del “arte abyecto”. En Brus lo excrementicio se había subordinado a la sangre, a un fluido corporal con cierta tradición de nobleza. Ahora la sangre, y cualquier otro fluido, se subordinan a lo excrementicio, incluso sugerido como en la fotografía de Kelley. Lo excrementicio hace imposible la verticalidad, nos deja en el bajo materialismo, en un territorio donde no hay sacrificio, sino escatología. La “representación nostálgica de la infancia” conduce a la “presentación ineludible de lo real”, y en su materialidad. Lo grotesco del hombre y la mujer jugando con los muñecos no aligera su peso, confirma la regresión.

Gilbert y George hacen de la utilización de fluidos corporales una de las marcas de su obra (imagen 365). La pareja está presente como cuerpo individualizado, en puesta en escena, en ese modo lúdico o paródico, y a la vez como residuo orgánico, como aquello que la parodia o el juego no pueden eliminar. No hay tragedia aquí, tampoco regresión, sino la constatación de que el espectáculo, por más virtual que se pretenda, no deja de constituir una imagen que se sostiene desde lo fisiológico, desde aquello que está más acá del cuerpo. Lo real y la humorada, lo abyecto y lo grotesco, el juego de ingenio que puede descomponerse químicamente. La idea de “escultura viviente” que subyace en su obra, no deja de ser una forma de dandismo que exhibe fluidos corporales como quien exhibe ornamentos. De hecho, la presentación de los fluidos en la obra gráfica alcanza una forma ornamental. El estilo collage-vitreux permite un efecto distanciamiento respecto a la emergencia de lo real, atenúa el impacto y sugiere ironía. En este punto el “arte abyecto” se muestra en su rostro más *soft*.

Algo diametralmente opuesto a lo de Nebreda que coloca lo excrementicio, literalmente, en primer plano (imagen 366). La cabeza cubierta de materia fecal repugna, se hace insostenible para la mirada. Se vuelve comprensible la furia de Clair. La forma en que Nebreda describe su operación no deja de sorprender, y a la vez se hace reveladora: *¿Cómo hacer comprensibles las sensaciones que me producen mi sangre y mis excrementos? Sentimientos primarios de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de lejana identificación, de amor. Los he tomado y guardado; los he tocado, manejado, he cubierto mi rostro y mi cuerpo con ellos. Los he introducido en mi boca y han sido secretamente conservados hasta el día de mi sacrificio*¹¹⁶¹. Nebreda ha logrado la pretensión de Artaud de alcanzar lo prenatal. Además, la repugnancia, en ese contexto de sufrimiento y automutilación, se aproxima al horror, como ya señaló oportunamente Clair, que también vincula ese horror a la insoportable descomposición de la forma. La utilización de ceniza, sangre, orina, y excrementos, permite interpretar su obra clave de iconografía religiosa, donde se ofrecería como el nuevo sacrificado, como un Cristo escatológico, como si la encarnación deviniese exaltación de la podredumbre de la carne en su extremo más salvaje, y la ascesis fuera el preludio de la resurrección¹¹⁶².

¹¹⁶¹ Nebreda, D., *Autorretratos*, op. cit., p. 16.

¹¹⁶² Esta es la interpretación que lleva a cabo Juan Antonio Ramírez, donde concluye que *Nebreda ha bajado al abismo más oscuro de sí mismo y, tras sufrir peripecias y penalidades indecibles, ha regresado cargado de tesoros. Como joyas rutilantes, resplandecen ahora en la oscuridad de este mundo sombrío en el que habitamos todos. “No más allá”, parecen*

La evocación religiosa se convierte además en una forma de provocación, como se pone de manifiesto en *Cristo en orina*, de Andrés Serrano (imagen 367), donde un crucifijo se halla colocado en un vaso de plástico lleno de su orina. La indignación de los sectores tradicionales tomó forma con la denuncia del senador Jesse Helms en el Congreso norteamericano, en 1989¹¹⁶³. *Cristo en orina* no es una excepcionalidad en la obra de Serrano, gran parte de la cual está impregnada de imaginería religiosa católica, en ocasiones como escenografía o vestuario en imágenes de sexo explícito. En el juicio que siguió, la postura de la defensa se basó en el principio de libertad creativa. De cualquier manera, ese escándalo, y otros como los suscitados por obras de Mapplethorpe y Sally Mann, producido en el contexto de las llamadas “guerras culturales” de la era Reagan, dio al “arte abyecto” un espacio dentro de la opinión pública, sacándolo del circuito especializado. La polémica producida por la exposición *Sensation*, pocos años después, completa ese impacto.

Si vamos más allá de la interpretación de la obra por el impacto, y pretendemos indagar en su significación, curiosamente la orina, que es una sustancia desechable –y por lo tanto, abyecta- se corresponde con la abyección de la muerte de Cristo en la cruz, una muerte a todas luces infamante, y más aún para el Hijo de Dios. En Mapplethorpe y en Witkin también se da esa exploración de la imaginería religiosa. En el primero, ya hemos visto su juego con lo demoníaco, y vale agregar que lo religioso aparece de una manera más estética que conceptual. En el segundo, hay una pretensión de salto a lo teológico, como ya veremos, al plantear en sus monstruos un destello de la gracia divina. En la teología medieval, la abyección iba asociada a la miseria de la condición humana, y su contemplación era una manera de trascender hacia lo incontaminado, hacia lo eterno. Valga el ejemplo de la conversión de Francisco de Borja tras contemplar el cadáver en descomposición de la que había sido la bellísima Isabel de Portugal. La podredumbre de lo humano juega un papel clave en la posterior imaginería barroca, como se evidencia en las *Vanitas*. En el “arte abyecto”, salvo casos puntuales como el de Witkin, la contemplación de la podredumbre o de lo excretorio no parece sugerir ninguna forma de trascendencia religiosa. El regreso a lo pre-natal, de que hablan Artaud y Clair, permite a lo sumo un desplazamiento dentro del circuito cerrado de la inmanencia. Volvemos a la dificultad de simbolización.

Wilson Díaz, con su *Sementerio* (imagen 368), una colección de cartulinas con dibujos hechos con semen donado por voluntarios, apela a la producción de sentido, tal cual el mismo indica: */.../ me preocupaba la manera de crear y producir sin recursos o de optimizar lo real para producir sentido. Por medio de un trabajo de conversaciones y acuerdos las personas hicieron posible la recolección de 700 eyaculaciones sobre cartulinas de 20x20 cm. para finalmente conformar una gran instalación sobre la pared. La gente me entregaba el papel que contenía la eyaculación con su fecha y la*

*proclamar. Desde el fondo de la cueva, desde el interior del capullo de la metamorfosis, desde el cáliz de la Pasión emerge el mensaje de que “aquí ya no queda nada”. Sólo cabe volver a empezar. O mejor aún, resucitar, en “Sangre y enfermedad. Sacrificio y resurrección”, en: Nebreda, D., *Autorretratos*, op. cit., p. 18. El propio Nebreda niega cualquier pretensión de trascendencia, en *Autorretratos*, op. cit., pp. 22-23: *Yo he pasado varios años encerrado en una casa pequeña. Todas mis fotos las he hecho en un espacio muy pequeño. Ése es nuestro límite sobrenatural. Yo no he utilizado telasudario, sino trapos. Tengo que pensar la forma, la constitución que puedo dar a mi herencia cultural, y para ello no puedo aceptar ningún mito de origen, llámese Dios o Naturaleza. La Biblia y todos sus personajes se escriben con minúscula. Nuestro nombre los convierte en nuestra propia biografía. [...] Mártir o redención suponen la instalación en una solidez moral que yo no poseo, y que, por otra parte, tampoco puedo aceptar.**

¹¹⁶³ Una cobertura del escándalo suscitado por Serrano en: Pollack, B., “Andrés Serrano, entre el desafío y la provocación”. *Exit*. Madrid, 2002, n° 8.

hora; en ese caso, esa materia fundamental proveniente de muchas personas construía un conjunto de significados y una reflexión sobre el género, la pintura, el dibujo y la acción¹¹⁶⁴. En la utilización de semen, Marcel Duchamp, con su *Paisaje incorrecto*, en la década de 1940 (imagen 369), también se convierte en un antecedente, dejando en evidencia la deriva lógica de su urinario. Duchamp había escondido su obra en una edición de la *Boîte en valise*, entregada a una de sus amantes. Evidente la referencia al deseo sexual y a su carácter fantasmático. La nebulosa que conforma su “falso paisaje” revela en verdad el paisaje del onanismo, el estertor de la “pequeña muerte” del orgasmo. La emisión de esperma es una emisión de deseo, y el envío a la amante parte de un juego sexual, una huella de ese deseo. Díaz subvierte la intimidad de ese juego y ofrece al espectador una colección de emisiones de esperma, donde se halla catalogado el lugar y el día de la emisión, incluida la hora. El onanismo sale del territorio privado y se vuelve pieza de exposición. El mismo acto y su huella. La inclusión de la fecha y el lugar refuerza el impacto de lo real. Aquello que había sido considerado patológico por la medicina hasta mediados del siglo XX, uno de los “monstruos” de la medicina decimonónica (el joven onanista), aparece como una práctica sexual reivindicada y que se atreve a exhibirse. El título de la colección alude, sin duda, a la “pequeña muerte”, pero también a la vida desperdiciada por la emisión de esperma no reproductivo. El juego privado de Duchamp se convierte en un “acto político” más que estético, especialmente en el contexto de una sociedad conservadora como la colombiana, donde se exhibió la obra. La quema de la colección realizada luego por el artista confirma la doble muerte que refleja, y a la vez suprime aquello marcado por la abyección. En cualquier caso, una confirmación de lo provisorio del deseo y su fantasma.

Sin título #250, de Cindy Sherman (imagen 370), pertenece a su serie *Sex Pictures*, de los años '90, donde indaga sobre la violencia y los límites sexuales. La muñeca desmembrada y aparentemente reconfigurada a partir de prótesis diversas, incluida la de un vientre grávido, el cabello largo que sale de su cabeza, el vello púbico exagerado, la salchicha que sale de la vagina, todo hace coincidir lo abyecto con lo macabro. Sherman traslada el programa de la muñeca de Bellmer del polimorfismo del deseo a la propia destrucción del cuerpo por la violencia de las pulsiones. No hay reconfiguración, sino fragmentación, mutilación, herida que se hace tajo definitivo. La salchicha sugiere monstruosidad, pero puede ser tanto la de la muñeca como la de la violación. La sexualidad se vuelve corrosiva, espeluznante, espantosa, es el horror que reemplaza al deseo. La seducción macabra, al decir de Charo Crego: *Las fotografías de Sherman están a cien años de distancia de esa celebración jubilosa del deseo de los surrealistas, de la frustrada búsqueda de Kokoschka, de la indagación obsesiva de Bellmer o de la perfecta construcción de Duchamp. Tampoco de estas imágenes se desprende ironía, ni la lucidez de lo evidente que, a veces, genera lo grotesco. En el fondo, no sabemos cuáles han sido las intenciones que han guiado su construcción; pero lo que sí sabemos es que la maestría de la autora para explorar lo abyecto la exime de enunciarlas. El resultado es innegable: el placer y el deseo han naufragado a orillas de esa seducción macabra*¹¹⁶⁵. De alguna manera, la muñeca fragmentada de Sherman señala el límite de la muñeca de Bellmer, aquel donde el deseo se vuelve absolutamente imposible, donde el principio del placer resulta derrotado de manera brutal por lo real. La sexualidad se muestra en su rostro más atroz y no supone, ni una sobrerrealidad ni la exacerbación del ser, sino un territorio infernal. El vello púbico y el cabello de la muñeca fragmentada destrazan la sugerencia de la carne sexuada femenina para revelar su ultraje, su reducción

¹¹⁶⁴ Jaramillo, A. y Mejía, A., *Conversación con Wilson Díaz*, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/entrevista>. [Consultado el 8/7/2015]

¹¹⁶⁵ Crego, C., *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, op. cit., pp. 132-133.

excrementicia, la exacerbación de un cuerpo estallado hasta llegar a lo informe, a la forma imposible.

Ese vello púbico y ese cabello confirman una nueva etapa en la obra de Sherman, una obra donde los deslizamientos dentro del discurso del trauma dan paso a la preeminencia de lo abyecto¹¹⁶⁶. En su serie de principios de la década de 1980, *Untitled Film Still*, Sherman había explorado la representación de lo femenino en la imaginería cinematográfica y publicitaria, para llevar a cabo una deconstrucción de los estereotipos imperantes, revelando la construcción social del género y su producción de un individuo débil sometido a los imperativos de un aparato cultural. La conciencia de esa debilidad se vuelve traumática, como se evidencia en las poses de perplejidad y turbación de la segunda parte de la serie. *Disaster and Fairy Tales*, la serie siguiente, ya refleja esa confluencia de lo siniestro del trauma y su abyección. La escenografía, a través de flujos orgánicos, logra transmitir el horror, acompañado de la angustia y la claustrofobia. *Sin título #153* (imagen 371) es un ejemplo de ello. En esta serie, la presencia de las muñecas y prótesis corporales llega incluso a reemplazar a la figura de Sherman. *Sex Pictures* refleja las “guerras culturales”, y Sherman, al utilizar muñecos de plástico en vez de cuerpos humanos, acentúa que la pornografía o la obscenidad dependen de la mirada del espectador. Sus muñecas, a través de la presentación abyecta, funcionan como la contrapartida del cuerpo espectacular y de la fetichización de las relaciones humanas. Son fetiches de los cuales emerge lo orgánico, se rebelan contra esa estructura y revelan la violencia intrínseca que le pertenece. La forma imposible habla de un universo prácticamente inhabitable de tan real.

Hal Foster, de acuerdo a la perspectiva lacaniana de su análisis, explica este deslizamiento en la obra de Sherman como yendo de la pantalla-tamiz de la imagen al repertorio de representaciones de ésta, y desde aquí a la mirada del objeto, donde algunas imágenes *van más allá de lo abyecto, que está con frecuencia ligado a las sustancias y los significados, no sólo hacia lo informe, un estado descrito por Bataille en el que la forma significativa se disuelve debido a que se ha perdido la fundamental distinción entre figura y fundamento, yo y otro, sino también hacia lo obsceno, donde la mirada del objeto se presenta como si no hubiera escena que montar, marco de la representación para contenerla, pantalla*¹¹⁶⁷. Lo real, pues, como abyecto extremo de la sociedad del espectáculo y del simulacro, y por lo tanto, como obsceno. Precisamente es este carácter obsceno del “arte abyecto” el que lo convierte en un arte “político”, porque desafía aquello que puede ser mostrado en la esfera pública. En síntesis, sigue Foster, *en este esquema de cosas el impulso a corroer al sujeto y a rasgar la pantalla ha llevado a Sherman de las obras tempranas, en las que el sujeto está atrapado en la mirada, a través de las obras intermedias, en las que está invadido por la mirada, hasta las obras tardías, en las que esta obliterado por la mirada, únicamente para retornar como partes disjuntas de una muñeca. Pero este doble ataque al sujeto y a la pantalla no es exclusivo de ella; se da en varios frentes del arte contemporáneo, donde se pone a sueldo, casi abiertamente, al servicio de lo real*¹¹⁶⁸.

En el catálogo de *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, del Whitney Museum, de 1993, se había definido al “arte abyecto” como *una obra que incorpora o sugiere materiales abyectos, tales como suciedad, pelo, excrementos, animales muertos, sangre menstrual y alimentos podridos con el fin de hacer que nos enfrentemos a temas tabúes de carácter sexual*¹¹⁶⁹. Crego considera esta

¹¹⁶⁶ Sherman, C., *Cindy Sherman*. <http://www.cindysherman.com>. [Consultado el 8/7/2015]

¹¹⁶⁷ Foster, H., *El retorno de lo real*, op. cit., p. 153.

¹¹⁶⁸ Foster, H., *El retorno de lo real*, op. cit., p. 153.

¹¹⁶⁹ Crego, C., *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, op. cit., pp. 113-114.

definición parcial, al circunscribir este arte al tabú sexual. En este sentido, como hemos demostrado en estas líneas, lo sexual puede ser un territorio privilegiado para desplegar la abyección, pero no es el único terreno. El “arte abyecto” refleja todo aquello que la sociedad contemporánea teme del cuerpo, y alcanza una implicación política indudable. La utilización de una materialidad abyecta no se circunscribe sólo a los residuos corporales. Un cuerpo total –o parcial- puede ser abyecto, ya sea vivo o muerto, porque desestabiliza por sus prácticas, o su mera existencia, el cuerpo normativo. Si contemplamos por un momento *Cosecha*, de Joel-Peter Witkin (imagen 372), advertimos a simple vista la parodia de un Arcimboldo, pero es una parodia construida con el rostro de un cadáver, que no es propiamente un residuo corporal sino un cuerpo residual, lo que queda de un ser humano. Witkin está convirtiendo un cadáver en obra de arte, cuestiona el límite de lo presentable, vuelve a plantear la cuestión de lo obsceno, y nos introduce en otro tipo de corporalidad abyecta.

13-3-El cadáver, lo abyecto absoluto

De igual modo que los residuos corporales, el cadáver es un abyecto universal, hasta el punto de poder ser considerado el sujeto absoluto de la abyección. El cadáver presenta lo orgánico en su manifestación más virulenta, carcomiendo la forma corporal, imponiéndose por sobre el espíritu o el alma. El cadáver es la muerte que se hace presente de manera innegable, no la muerte simbólica o metafórica, sino la muerte real, la fisiológica. Su carácter impuro exige un rígido cerco en torno, del que derivan la prohibición de tocar alimentos, el aislamiento de los familiares, la prohibición de nombrar al difunto. El luto tiene que ver con la purificación con el contacto con la muerte, con el muerto, y con el proceso de asumir la ausencia y desligar los recuerdos y las esperanzas de los supervivientes. De una manera atávica, ese cerco permite reconstruir el límite entre lo vivo y lo muerto, lo animado y lo inanimado, que el cadáver subvierte. Es un momento de tránsito en el cual lo puramente orgánico disuelve al ser que alguna vez existió y los vivos toman distancia de eso puramente orgánico. En este momento la muerte es recuerdo y necesidad de olvido, y también dolor y hostilidad. El cadáver como supremo abyecto o como suprema impureza es una amenaza, una amenaza que pende sobre todos y de la cual nadie se librará. El horror del cadáver es el horror de la pérdida, del otro y de sí mismo, es el horror de lo inevitable, es el destino en su presencia más fulminante. O, como dice Trías, *el límite, en su abrupta presencia limitante, [que] absorbe y funde en él mismo al existir, quebrándolo por entero. El limes desaparece*¹¹⁷⁰.

Johann Huizinga¹¹⁷¹ alude a la imagen extremadamente primitiva, popular y lapidaria de la muerte de fines de la Edad Media. Esa imagen se condensa en tres grandes temas: el del *ubi sunt*, el de a dónde fue a parar el fasto, la celebridad, la sabiduría y el poder, y toda la vida humana, el de la conciencia de lo vano y fugaz de la existencia; el de la corrupción de la belleza; y el de la danza de la muerte. Odon de Cluny coloca lo asqueroso en relación con la podredumbre que subyace en toda la vida humana: *La belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres viesen lo que hay debajo de la piel, así como se dice que el lince de Beocia puede ver el interior, sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. El que considera todo lo que está oculto en las fosas nasales y en la garganta y en el vientre, encuentra por todas*

¹¹⁷⁰ Trías, E., *La razón fronteriza*, op. cit., p. 150.

¹¹⁷¹ Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, op. cit.

*partes inmundicias. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?*¹¹⁷² El menosprecio del mundo lo convierte en in-mundo, en apenas una etapa de espera de la vida eterna, hace de toda la existencia terrena la trampa de lo abyecto. A ese menosprecio, que es conciencia de la vanidad, se une la irrupción de lo macabro: *Hacia el final de la Edad Media ha sido esta interpretación un gran pensamiento cultural. Con ella entra en la representación de la muerte un nuevo elemento de fantasía patética, un estremecimiento de horror, que surgía de esa angustiada esfera de la conciencia en que vive el miedo a los espectros y se producen los escalofríos de terror. La idea religiosa, que lo dominaba todo, lo tradujo en seguida en moral, lo convirtió en memento mori, haciendo, sin embargo, uso gustoso de toda la sugestión terrorífica que traía consigo el carácter espectral de aquella representación*¹¹⁷³.

La danza de la muerte (imagen 373) se convierte, pues, en la representación más acabada de la muerte en la imaginería tardomedieval¹¹⁷⁴. El sujeto de la representación es el esqueleto, que simboliza el despojamiento de toda forma orgánica, la extrema desnudez de lo negativo del ser, sin piel ni órganos. La muerte niveladora, provista de guadaña, que arrastra a todo el mundo, al margen de su estatus o su condición. Es la danza de la disolución, de la penitencia y del castigo, como proclama *La danza de la muerte*, del código de El Escorial: *Ya la muerte encomienza a ordenar una danza esquiva, de que non podedes por cosa ninguna que sea escapar, a la cual dice que quiere llevar a todos nosotros, lanzando sus redes; abrid las orejas, que agora oiredes de su su charambela un triste cantar*¹¹⁷⁵. O la edición de Juan de Varela:

*Avisate bien, ca yo llegaré
a ti a deshora, que no he crydado
que serás mancebo, viejo ni casado;
qual yo te ballaré, tal te llevaré*¹¹⁷⁶.

Y que representa Hans Holbein el Joven en sus famosos grabados, donde todos los estamentos sociales son llevados por la muerte a la danza inapelable. Holbein no representa la danza macabra sino el momento del rapto, imbuido de un mayor nivel de angustia. Los seres se resisten a la irrupción de la muerte, pelean, intentan zafarse, gritan. O son sorprendidos en sus quehaceres habituales y la sorpresa impide la reacción. En otros casos el esqueleto los asedia y se establece el suspenso previo al rapto, un suspenso que el espectador capta aunque la víctima no se percate. Al margen de que pueda verse en esto una expresión de la crítica protestante a la justificación por las obras, queda en evidencia la omnipotencia de la muerte, el destino fulminante.

En las danzas de la muerte coexisten la “muerte domada” de la que habla Ariès¹¹⁷⁷, la conciencia de su inevitabilidad y, por lo tanto, familiaridad, con la muerte repentina,

¹¹⁷² Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, op. cit., p. 193.

¹¹⁷³ Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, op. cit., p. 198.

¹¹⁷⁴ Sobre este particular hemos consultado: Infantes, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca, Editorial Universidad de Salamanca, 1997; Varela, Juan de (ed.), *La danza de la muerte*. Madrid, Clásicos El Árbol, 1981; Holbein el Joven, Hans, *The Dance of Death*. New York, Dover Publications, 1971; Lemmer, Manfred (ed.), *Der Heidelberger Totentanz von 1485*. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1991; y Ariès, Philippe, *Historia de la muerte en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona, El Acantilado, 2000.

¹¹⁷⁵ Varela, Juan de (ed.), *La danza de la muerte*, op. cit., p. 27.

¹¹⁷⁶ Varela, Juan de (ed.), *La danza de la muerte*, op. cit., p. 105.

¹¹⁷⁷ Ariès, P., *El hombre ante la muerte*. Madrid, Taurus, 1984.

considerada infamante y vergonzosa, hecha frecuente por la proliferación de epidemias, y que acentúa su carácter trágico. Evidentemente la muerte trivial se opone a la muerte excepcional de los santos. La “muerte domada” supone una frontera no limitada entre lo natural y lo sobrenatural, donde la muerte física puede significar el acceso a la vida eterna o también al castigo eterno, sin olvidar la posibilidad del purgatorio. En el imaginario medieval la muerte no es terminante, sino un tránsito. Con el avance del antropocentrismo, se produce la mutación hacia el valor autónomo de la vida, y la muerte se vuelve más individual, aunque sin desprenderse del todo de su ritualización social, y alcanza tintes más desesperantes. Los gritos de algunos de los personajes de Holbein lo reflejan, puede ser la angustia del castigo, pero también la de la aniquilación final. El progresivo ocultamiento del muerto tiene que ver con este sentimiento. No se trata sólo de la abyección del cadáver por su podredumbre, sino también de la abyección de la muerte por sus implicancias. Pero este proceso supone varios siglos donde coexisten la mirada tradicional de la “muerte domada” y la emergente de la “muerte salvaje”. El desarrollo de la máscara mortuoria (imagen 374) habla de un intento de recuerdo de esa individualidad desaparecida, de una sobrevivencia en la memoria, no sólo la pública e institucional de los poderosos y santos, sino en la privada e íntima de los ambientes burgueses¹¹⁷⁸. La máscara mortuoria intenta preservar la singularidad del muerto, niega la podredumbre del cadáver y el triunfo absoluto de la muerte espectral, en ambos casos disolución del individuo. Pueden parecer siniestras de alguna manera, pero no son abyectas. Precisamente funcionan como una barrera contra la abyección.

La representación del cadáver, del cuerpo sin vida, no deja de ser inquietante. En la meditación medieval el cadáver era un instrumento para confirmar la caducidad de todas las cosas, la inmundicia del mundo. En el cadáver estaba presente el futuro ineludible y la vanidad del presente, y por encima de todo, lo real que era negado en beneficio del triunfo del alma, única realidad certera porque evocaba la realidad divina. Frente a lo real de la carne lo real del espíritu. La realidad aparente frente a la realidad verdadera. En el cadáver la realidad orgánica se consumía para dejar subsistir la única realidad, la trascendente. Pero imposible negar el aferramiento a lo corporal, a esta vida, un aferramiento reforzado con el proceso de secularización. Las representaciones del cadáver de Cristo por Andrea Mantegna y por Holbein (imágenes 375 y 376) dejan en evidencia esa ambivalencia frente al cadáver. El naturalismo de la representación diluye la evocación sobrenatural. Si obviamos las señales de la cruz, que son las señales de la Pasión y de la Redención, nos quedamos con el *rigor mortis* y el espectáculo de un cuerpo yacente y muerto, de un resto donde no se advierte ninguna forma de tránsito. En el de Mantegna, el dolor es atmosférico, es el de las lamentaciones del par de mujeres junto al cadáver. En el de Holbein, el dolor es el de la agonía, todavía subsistente en el cuerpo. La boca abierta hace escuchar el último estertor, ese clamor al abandono divino. El naturalismo nos deja sin el cuerpo redimido, pero con el cadáver, con la carne que está a un paso de iniciar el proceso de descomposición. Si recordamos *La muerte de Marat*, de David, nos encontramos ante la misma sensación de cara al cuerpo. El rostro de Marat, como se dijo oportunamente, parece una máscara mortuoria, refleja ya el triunfo del individualismo burgués. Los dos Cristos muertos renacentistas no pretenden salvar la individualidad, sino la naturalidad de la carne muerta. Son totalidades dispuestas para la desintegración. No es casual que Holbein debiera retocar su obra para colocar a Cristo en la tumba, debido a la conmoción que produjo.

¹¹⁷⁸ Ariés, en *El hombre ante la muerte*, op. cit., observa este proceso de individualización a través de la parafernalia funeraria y del desarrollo del testamento. La inscripción funeraria es otra de las grandes herramientas conmemorativas.

El desarrollo de la ciencia médica supuso una mirada distinta sobre el cadáver. Un siglo después de Holbein, Rembrandt, con su *Lección de anatomía del Doctor Nicolaes Tulp* (imagen 377), demuestra el avance del naturalismo y la secularización. La representación del cadáver mantiene el estilo de las representaciones del Cristo muerto, pero la disección refleja esa mutación. El cadáver representado es el de un criminal y no pretende aludir a lo sobrenatural. Es un cuerpo diseccionado, puesto al servicio de la ciencia, hecho espectáculo por el evento social que significa. En Amsterdam entonces, sólo estaba permitida una disección pública al año y en invierno, y debía tratarse del cuerpo de un criminal. Curiosamente nos encontramos aquí reunidas dos formas de abyección, la del cadáver y la del abyecto político-social. El cuerpo rechazado por la sociedad es reutilizado por la misma en beneficio del saber, y este saber se interna en la frontera del abyecto orgánico, suspende el tabú y la repugnancia. El saber médico se abroga, de manera transitoria, la exclusividad de la subversión. Rembrandt logra transmitir la génesis del biopoder y, a la vez, la reducción del cadáver a cadáver, a puro ente inanimado disponible, susceptible de ser violentado, cortado, fragmentado, reconfigurado. El cadáver es un cuerpo residual que ha perdido trascendencia espiritual, es un objeto susceptible de manipulación en un ritual que no tiene que ver con el de la institución religiosa. Si la representación del cuerpo muerto de Cristo quedaba validada en nombre de la fe, aquí la absolución viene de parte de la ciencia. Otra forma de trascendencia, mundana y epistemológica. El carácter representativo de la pintura supone otra defensa frente a lo real del cadáver, nos protege frente a lo abyecto en sí mismo. Hay naturalismo pero no emergencia de lo real, sólo evocación.

La secularización de la ciencia moderna coincide, en sus comienzos, con la alegorización barroca, a la cual se refiere Walter Benjamin: *Si es en la muerte cuando el espíritu se libera a la manera de los espectros, de igual modo es entonces cuando el cuerpo alcanza la plenitud de sus derechos. Pues esto se comprende por sí mismo: la alegorización de la physis no puede llevarse a cabo con la suficiente energía más que gracias al cadáver*¹¹⁷⁹. El cadáver deviene el emblema por excelencia, sin el cual las apoteosis resultan inconcebibles. La alegoría intuye la caducidad de las cosas e intenta salvarlas en lo eterno. Como en el Gólgota, donde coexisten la desolación de la muerte y la resurrección. La alegoría, y especialmente la del cadáver, refleja el placer barroco por las antítesis: /.../ *en esto consiste precisamente la esencia de la absorción melancólica: en el hecho de que sus objetos últimos, gracias a los cuales ella cree poder apoderarse mejor de lo repudiado, se convierten en alegorías, y colman y niegan la nada en lo que se manifiestan, del mismo modo que la intención termina por no perseverar con fidelidad en la contemplación de las osamentas, sino que infiel, da un salto hacia la resurrección*¹¹⁸⁰. La extrema torsión del cuerpo refleja la extrema tensión del espíritu. La Santa Teresa de Bernini es un cuerpo poseído por el éxtasis, carne mística y mística de la carne al mismo tiempo.

En la asociación entre muerte, violencia y éxtasis, Ariès observa el acercamiento entre Eros y Tánatos, y la exaltación de la belleza de la muerte, que funciona como anticipo de la belleza eterna. Una belleza de la muerte que se encarna en la *vanitas* (imagen 378), un género barroco por excelencia, donde la melancolía expresa la *presencia constante y difusa de la muerte en el corazón de las cosas*¹¹⁸¹. La *vanitas* vuelve al tema del *ubi sunt*, que había señalado Huizinga como una de los grandes temas de la muerte medieval. La calavera deviene metonimia del cadáver y expresión de la caducidad y la fugacidad. El resto, que debiera

¹¹⁷⁹ Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990, p. 214.

¹¹⁸⁰ Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, op. cit., p. 230.

¹¹⁸¹ Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, op. cit., p. 265.

situarse en la esfera de lo abyecto, tiende hacia la eternidad, en una progresión hacia lo sublime. La calavera barroca, despojada de todo rastro orgánico, a pesar de su aire macabro, viene a ser el alma despojada de todo lo accesorio que se pone a disposición de su creador. No hay tanto podredumbre como espiritualización, aunque una espiritualización que no deja de ser corpórea. Es, en cierta manera, el regreso de la danza de la muerte, pero liberada del espectáculo social, de su fatalidad indistinta. La calavera barroca nos remite al individuo, a la intimidad, a la soledad, pertenece más al ámbito de lo sacramental que de lo festivo. Frente al hieratismo reformista, la *vanitas* insiste en el valor de la carne, aunque sea transitorio, en la potencia del símbolo, que necesita de un revestimiento material. La *vanitas* mira al mundo, pertenece al mundo, disfruta del mundo, pero no niega su caducidad. Precisamente el carácter de caduco es lo que dota a esa belleza de la vida de una inmensa melancolía. La *vanitas* se halla a medio camino entre el otro mundo, el eterno, y éste, el caduco, habita en esa ambivalencia, en esa frontera. De igual modo que señala la frontera entre la trascendencia medieval y la inmanencia moderna. La calavera barroca no es abyecta, participa de la eternidad y del mundo, no amenaza el orden sino que lo confirma. Como el joven de Frans Hals, que vive entre el disfrute y la amenaza, en el límite.

Entre los siglos XVI y XVIII se produce una mutación en la cual se rompe la familiaridad entre el hombre y la muerte. A partir del XIX, la muerte deviene una “fuerza salvaje e incomprensible”, al decir de Ariès, algo que puede producir pánico. Mientras las clases populares siguen aferradas a los usos tradicionales, las clases urbanas, inmersas en el confort, tienden a reducir la muerte a rituales cada vez más circunscritos y espacios más alejados. La invención del cementerio urbano significa memoria y distancia a la vez. Mientras la burguesía se aleja tanto como puede de la muerte, el arte -especialmente el romántico, y luego el simbolista y decadentista- la embellece. La *Ophelia*, de sir John Everett Millais (imagen 379), consagra la belleza mórbida del cadáver, muy a tono con la exaltación de la voluptuosidad de la muerte. El cadáver decadente está demasiado cubierto de oropeles para llegar a ser abyecto, es un cadáver donde la podredumbre está narcotizada, donde la fascinación del abismo prima más que su amenaza. Ese cadáver se desliza en el riacho como si viajase hacia un remoto reino de fantasía, hipnotizado por el tránsito, la boca agónica pronta a recibir un beso más que a gritar. La palidez rosácea del rostro la asemeja a una joya singular en ese universo de colores llamativos y brillantes. No hay *rigor mortis*, no hay podredumbre, no hay esqueleto, ni siquiera evocación de la fugacidad, ya que el deslizamiento lento del cuerpo sobre el agua parece anunciar una voluptuosidad interminable. Es la muerte negada, es el cadáver maquillado, ni simbólico, ni real, adorno o joya hecha con carne hasta hace poco viva.

Donde la representación del cadáver rompe ese embellecimiento es cuando se trata de un crimen, que es irrupción de la violencia y de la sombra, y por lo tanto siniestro. La brutalidad del siglo XX, con su estela de genocidios y masacres, significa la reaparición del cuerpo en su plena realidad, llevando al paroxismo aquello que con Munch era excepcionalidad. Ya hemos hablado de esa corporalidad al tratar del sublime tecnológico y del siniestro tecnocrático. Lo curioso es que esa emergencia de la realidad del cadáver en las brutalidades del siglo coexiste con el proceso de negación de la muerte, aquello que Ariès considera “muerte invertida”¹¹⁸². La muerte se halla cubierta por el silencio que encubre una

¹¹⁸² A la que alude en cualquiera de sus dos obras citadas, y cuya reflexión seguimos en líneas generales en este tema. Vale la pena consignar que este fenómeno se extiende por el centro de la sociedad occidental (Estados Unidos, Inglaterra, Francia, y la Europa nórdica). En la periferia de Occidente y en otros modelos civilizacionales sobreviven concepciones más tradicionales.

angustia difusa. La muerte real se vuelve silenciosa, y el espectáculo del cadáver algo cuya exhibición debe ser reducida al mínimo, en tiempo y en espacio. Las tres grandes características de la “muerte difusa” son la desposesión del moribundo, el rechazo del duelo, y la invención de nuevos ritos funerarios.

El moribundo se ve reducido a una especie de clandestinidad, donde ni él ni su familia deciden sobre su vida. El poder médico lleva aquí el biopoder hasta sus últimas consecuencias, manteniendo forzosamente la vida del moribundo, incluso contra todo sentido. La prolongación de la vida por parte de la biotecnología confirma el rechazo cultural hacia la muerte. La muerte moderna se produce en el hospital, en la mayor asepsia y el mayor control emocional posible. El rechazo al duelo, salvo que se manifieste de una manera discreta y contenida, se entiende en cuanto la muerte ha llegado a ser el principal tabú del mundo moderno, reemplazando al sexo. El pudor de los deudos converge con el desarrollo de la incineración, que impide el culto de los cementerios y el peregrinaje a las tumbas. Los niños deben ser alejados de este espectáculo en pequeña escala, y cualquiera que demuestra alguna aflicción exagerada se vuelve asocial. Los nuevos ritos funerarios, desarrollados especialmente en los Estados Unidos, confirman un proceso de desritualización decente, en el cual las técnicas químicas permiten mantener la ilusión de vida en el cadáver, con lo cual se honra a los muertos negándoles el estatus de tales. Los cementerios se han convertido en jardines de la muerte, donde la sepultura se halla integrada y, a la vez, negada por el paisaje. El ritual funerario se ha integrado en los usos de la sociedad industrial y de consumo, conformando una industria propia.

Norbert Elias¹¹⁸³ atribuye estos cambios a la pérdida de identificación entre vivos y muertos, que se corresponde con la atomización creciente de la sociedad de masas. La muerte sufre una represión tanto individual como social. El individuo ve en la muerte de los otros una premonición de la propia muerte, y una sociedad basada en el hedonismo no puede permitirse la contemplación del final del mismo. La soledad de los moribundos se corresponde con la soledad del individualismo. En una civilización donde los avances tecnológicos han alargado el promedio de vida, reducido el peso de las enfermedades, y producido, por lo tanto, un crecimiento demográfico espectacular, la muerte se vuelve incómoda. De hecho, la muerte, y su posibilidad, como ya ha señalado Ariès, se vuelve tabú, susceptible de contagio. Para el narcisismo contemporáneo la muerte es insultante. La medicina se hace eco de esta actitud e intenta la prolongación de la vida al máximo. Todo aquello que había sido cotidiano durante milenios (los dolores de los moribundos, la sensación de pérdida, el duelo, las fantasías individuales y colectivas, la muerte del niño o del joven, la hambruna, la muerte en la guerra) se ha vuelto extraordinario. El circuito de inmanencia del mundo contemporáneo niega cualquier salida al espectáculo y al consumo.

El “arte abyecto”, como se ha dicho reiteradamente, subvierte ese circuito inmanente del espectáculo y del consumo para hacer emerger lo real, y la presentación del cadáver se convierte en una de sus estrategias centrales. En este sentido, la fotografía y los nuevos medios artísticos permiten una presentación que desborda el tamiz-pantalla. Ya había señalado Barthes¹¹⁸⁴ que el *punctum* de la fotografía servía también como evocación de la muerte presente en la imagen. El espectro fotográfico es una huella del viviente, y el “arte abyecto” intentará materializar ese espectro, hacerlo cuerpo, y cuerpo en podredumbre, en tránsito hacia lo puramente orgánico. La materialidad reemplaza a la espectralidad, y la

¹¹⁸³ Elias, N., *La soledad de los moribundos*. México, FCE, 1987.

¹¹⁸⁴ Barthes, R., *La cámara lúcida*, op. cit.

presentación a la representación. El espectador de alguna de sus obras pierde cualquier tipo de protección, se encuentra vulnerable hacia eso real emergente y presente, y que puede ser él mismo. Si el mundo moderno deriva la muerte al hospital, el “arte abyecto” va a la morgue a buscar al cadáver.

O al lecho de muerte mismo, o al funeral, como Nan Goldin. En *Mi madre agonizando en su cama* (imagen 380), Goldin, siempre fiel a su programa de “diario íntimo”, ofrece los estertores finales de su madre. Rechazando la muerte aséptica contemporánea, reivindica la intimidad del tránsito, y nos deja con el cuerpo liminar de su madre en su propia cama. En una foto previa, había mostrado a sus padres ancianos besándose (imagen 389). La imagen de la decrepitud y de la agonía que no pierden dignidad. La madre de la fotografía se halla en su propio medio, sin la parafernalia clínica, sin los técnicos del biopoder, ser humano al final de cuentas. Goldin transmite la realidad de la agonía y resiste la cosificación del cuerpo moribundo, lo libera de las garras de la ciencia y recupera su calor, aunque sea en el último destello. Ni silencio ni negación del duelo, reconciliación con la propia historia familiar, asunción de la inminencia de la pérdida, testimonio de la vida al límite de sí misma. La brutalidad de lo real se halla matizada por la delicadeza de la imagen. Al exhibir la agonía de su madre, Goldin logra reunir lo privado e íntimo con lo público y confesional. El narcisismo de la herida da paso a la elegía. En otra de sus fotografías, nos ofrece el espectáculo del cadáver de su amiga Cookie, muerta a consecuencia del sida (imagen 381). La fotografía corresponde a principios de la década de 1990, y el dolor del duelo se ve reforzado por el barroquismo de la imagen, por la apelación a la parafernalia del funeral. Cookie en su ataúd ya ha realizado el tránsito, es un cadáver, pero Goldin logra rescatar la presencia del ser que alguna vez existió, nos coloca frente al impacto de la muerte adelantada, de la irrupción de la peste, de esa muerte que no ha respetado la lógica del paso del tiempo, que lo ha acelerado en tiempo record. La parafernalia barroca le permite ofrecer la última puesta en escena de su amiga. Si la fotografía de su madre agónica sugiere reconciliación y aceptación, la de su amiga remite al escándalo del sida, al duelo y la militancia de ese momento, pero sobre todo a final de una era de exacerbación vital. Por otro lado, y en la misma línea de rechazo de la muerte aséptica, apela a la imaginería funeraria religiosa, al esplendor del cadáver, un esplendor que no deja de ser desafiante.

Andrés Serrano con su serie *La morgue*, deja de lado cualquier parafernalia, cualquier residuo de sentimentalismo, y arroja al espectador sobre la realidad del cadáver hecho puro cuerpo, y cuerpo derrotado (imagen 382). Como título de cada foto, Serrano coloca la causa de la muerte. La minuciosidad entomológica de las imágenes, y su taxonomía, recrudece el efecto de realidad. El negro del fondo de las imágenes sugiere un escenario fuera del espacio y del tiempo, un vacío rodeando al cadáver, el agujero negro de la muerte. Esos cuerpos guardan las señales de su sufrimiento final, recuerdan la extrema vulnerabilidad de la existencia. Son obscenas, niegan la fantasía analgésica, provocan porque amenazan. De hecho, la nominación por la enfermedad destruye la singularidad del nombre propio y convierte al cuerpo en un objeto susceptible de estudio, nos remite a la *Lección de anatomía del Doctor Nicolaes Tulp*, revela a la morgue como otro espacio de la muerte, donde el cadáver no es el cadáver silenciado de los funerales industriales ni el cadáver a-pesar-del biopoder del hospital, sino el cadáver abierto, despojado del límite epidérmico, mostrado en toda la plenitud de sus órganos a punto de entrar en putrefacción. Serrano no llega a la apertura sino que nos deja en el momento previo, cuando el ser humano ha dejado de ser tal para devenir una cosa en disponibilidad. Esa extrema disponibilidad es el fracaso del espectáculo y del consumo, es la apoteosis del desecho de todo aquello. La falta de significación

sentimental hace más extrema aún la desolación de ese cadáver, que alegoriza la desolación del hombre, su condición de prescindibilidad y de intercambiabilidad. La impersonalidad nos deja frente a una especie de continuación de la sociedad de masas, incluso después de la muerte. La taxonomía de los cuerpos de la morgue se hace análoga a las taxonomías del hombre estadístico.

En el caso de Joel-Peter Witkin tenemos también el recurso a la morgue, pero además la recreación de las *vanitas* barrocas. En su caso, hay una apelación a la trascendencia, a aquello que emerge en la presentación de los cuerpos, de la forma que sea, cadavérica, monstruosa, grotesca, intergénero... Lo dice el mismo fotógrafo: *Lucho por sobrevivir y vencer. La oscuridad es insondable y de todas formas intento penetrarla, es invisible pero quiero objetivarla con la esperanza de encontrar la revelación y la verdad*¹¹⁸⁵. Una revelación y una verdad sin duda epocales: */.../ mi esperanza no es sólo representar la alienación de nuestra vida, sino también que mi trabajo sea visto como parte de la historia de una época incierta y desesperada*¹¹⁸⁶. */.../ [Mi obra lleva] el sello de mi irrealidad y de mis dudas. Mis imágenes no hubieran sabido ser bellas desde el punto de vista estético pero constituían un testimonio de la confusión que devastaba el alma del hombre y su sueño de encontrarse a sí mismo. Quiero que mi fotografía tenga la misma intensidad de la última cosa que el hombre vea o recuerde antes de morir*¹¹⁸⁷. Al situarse en lo epifánico, Witkin vuelve a la alegorización barroca, presente de modo más explícito en su recreación de las *vanitas*, pero que impregna toda su obra. El retorno de lo real se produce aquí de una manera esteticista, en un intento de rescatar la belleza, de expresarla incluso por medio del cadáver o del monstruo. La carne que presenta Witkin es una carne transfigurada, belleza y destello divino. Pero también una carne dominada por el trauma, por el horror. Toda su obra, especialmente desde 1980, se construye desde esa dialéctica entre el horror y la belleza. La alegorización libera del trauma y apela a la emanación de algo superior. Los cuerpos que nos ofrece, vivos o muertos, se convierten en huellas de lo divino, de un absoluto que desborda sus límites corporales. En su obra coexisten, pues, las tres figuras modernas de lo terrible: lo sublime, lo siniestro, y lo abyecto. La carne transfigurada revela una triangulación donde lo abyecto y lo siniestro funcionan como base que tiende a la verticalidad de la revelación, a lo sublime. La operación informe se vuelve reversible, pero no hacia el orden arquitectónico racional, sino hacia ese orden trascendente. El misterio o la maravilla anuncian el reencantamiento del cuerpo. La aparente informidad se corresponde con una forma fuera de los límites de lo humano pero que revierte sobre lo humano para exaltarlo. Conciencia, inconciencia, supraconciencia... Witkin opera sobre todos estos planos, restablece la lógica de la correspondencia. Por lo tanto, analogía y alegoría.

Witkin tuvo acceso a los cadáveres de una morgue de Ciudad de México. A partir de este momento, su obra, marcada inicialmente por lo siniestro, se desplaza de un modo más contundente hacia lo abyecto. Pero, como acabamos de decir, una abyección *sui generis*, ya que el tratamiento de la imagen cadavérica, a diferencia de la implacabilidad casi científica de Serrano, intenta traducir el aura de esos cuerpos, la energía que subiste aún en ellos. La alegoría barroca utilizaba la calavera, Witkin presenta el cuerpo a un paso de la descomposición, ya sea el cuerpo fragmentado, ya sea el cuerpo reconstruido al modo de un collage. Si la calavera barroca aludía a la desnudez absoluta del ser, a la fugacidad de su condición carnal, la carne casi descompuesta de Witkin alude a la sobrevivencia del halo a pesar (y en medio) de la podredumbre. *Hombre de vidrio* (imagen 383), por ejemplo. Witkin

¹¹⁸⁵ Celant, G., *Witkin*. Milán, Charta, 1995, p. 52.

¹¹⁸⁶ Celant, G., *Witkin*, op. cit., p. 16.

¹¹⁸⁷ Celant, G., *Witkin*, op. cit., p. 51.

relata la impresión de vida que sintió ante el espectáculo del cadáver recompuesto: *Cuando me lo regresaron, lo coloqué en una silla y le tomé unos retratos allí sentado. Luego me pasé con él una hora y media hasta que se vio como San Sebastián. Se miraba como una persona que tenía elegancia. Sus dedos, lo juro, habían crecido como cincuenta por ciento. Se veían elegantes. Eran los dedos mas alargados que le haya yo jamás visto a un hombre. Parecía que deseaban alcanzar la eternidad*¹¹⁸⁸. Ese cadáver cosido no se revela espectral, sino carne resucitada, como salida del sepulcro. Es un hombre que ha vuelto de la muerte y que parece a punto de revelar un secreto, todavía pasmado por el shock del tránsito.

Hombre sin cabeza (imagen 384) puede producir un efecto similar, a pesar de la ausencia de cabeza. No se trata ahora de una verdad a punto de ser pronunciada, sino de la espera de “algo”. El hombre sentado se ha liberado de la cabeza-razón y ha devenido pura carne. La acefalía de Bataille, sin duda, pero nuevamente el bajo materialismo revertido hacia la transfiguración. Esa masa corpórea, dueña de un espacio, resistente a la putrefacción, nos increpa, nos coloca en la frontera entre lo viviente y lo muerto, lo animado y lo inanimado, traduce la muerte de la razón pero también la sobrevivencia de la carne. *Cabeza de un hombre muerto* (imagen 386) se opone a *Man without Head*, es la cabeza seccionada del cuerpo, pero a la vez lo completa, reafirma la derrota del logos, aunque la cabeza parece a punto de pronunciar su último discurso. Sin embargo, el *rigor mortis* es más acusado que en *Glassman*. La cabeza sobre el plato remite clarísimamente a la iconografía de la decapitación del Bautista. A diferencia de las dos anteriores, el tránsito ya parece haberse realizado. Tenemos abyección, sin duda (no deja de ser un cadáver), pero también realismo traumático, ya que alude a la experiencia “iniciática” de Witkin al ver a los seis años la cabeza de una niña rodando a sus pies luego de un accidente. Precisamente por esto, el aura del fragmento cadavérico parece atenuada. Como si el fantasma de Witkin, su sombra, se resistiera a transmitirla. En cualquier caso, funciona como una forma de exorcismo.

Con *Corpus Medius* (imagen 385), ya del 2000, la carne explota de luminosidad, que emana con una intensidad que puede resultar cegadora. Ese medio cuerpo colocado en pose parece a punto de salir de la tabla. También está en el tránsito, es puro tránsito. Como en las obras anteriores, especialmente las dos primeras, la muerte puede revelarse abismal pero no nihilista. Existe ese “algo” que la supera, el “algo” que va a revelar el hombre de vidrio, el “algo” que espera el hombre sin cabeza, el “algo” al que se dirige el hombre reducido a medio cuerpo. No hay necrofilia, no hay deseo erótico impregnando los cuerpos. El espectador queda ante el misterio, ante esa abyección que se proclama sublime. Es el cadáver y el más allá del cadáver. Es la muerte y el más allá de la muerte.

Anna Akhmatova (imagen 387) ofrece un ejemplo de la recreación de las *vanitas* barrocas. El brazo mutilado se convierte en el centro de un cuadro donde la naturaleza muerta coexiste con objetos de invención humana. Por un lado, el reloj, fácilmente asociable al tiempo, a su paso inexorable. Por otro, la miniatura de la Venus de Milo, que nos remite al arte, y que juega de contraste con el brazo mutilado, confirmando que el arte completa la vida o que la vida completa al arte. La presencia de la miniatura consagra ese brazo como otra obra de arte. Witkin escapa a lo abyecto, a pesar de partir de él, con un juego de estetización, donde la impresión de algo obsceno desaparece ante su conversión en un objeto simbólico y ornamental a la vez. Nuevamente, la transfiguración de la carne y el más allá de la muerte. El título alude a la poetisa rusa que supo crear su obra en medio del horror del estalinismo

¹¹⁸⁸ Sand, M., “Joel-Peter Witkin”. *World Art*, n°1, 1996, p. 196.

y de la guerra mundial. Una prueba de la capacidad de sobrevivencia del arte en medio del horror, y de su habilidad para transmutar la realidad:

/.../
*Despójame de todo, pero déjame, aún una vez,
aspirar la frescura de esa rosa encarnada*¹¹⁸⁹.

/.../
*Y yo reinaré en un jardín de prodigios
donde la hierba susurra y musas hablan*¹¹⁹⁰.

*En vez de venturosos deseos para las fiestas
ese viento árido y cruel
te llevará sólo olor de podredumbre,
un regusto de humos y poemas
escritos por mi mano*¹¹⁹¹.

La *vanitas* barroca se recrea en esa tensión entre nihilismo y transfiguración, a través de la brutalidad de la presentación del fragmento, que no hace sino aludir a la brutalidad del siglo. *Anna Akhmatova* es una elegía, del mismo modo que casi toda la obra de la poetisa. El carácter elegíaco confirma otra dialéctica presente en esta alegorización del cadáver que estamos viendo, la de la presencia y la ausencia. Y como síntesis, la obra de arte.

Con *El beso* (imagen 388), Witkin nos ofrece otra especie de *vanitas*, pero sobre todo remite al tema erótico y en varios de sus niveles: la pulsión de muerte, el onanismo, el doble. De igual modo que en *Head of a Man*, la resonancia es más siniestra que abyecta. Witkin responde al narcisismo posmoderno con el recuerdo de su fugacidad. Es un Narciso fantasmático, partido y duplicado a la vez, y además un Narciso envejecido, decrepito, feo. La belleza y la transfiguración de la carne parecen quedar en suspenso para ofrecer el estertor del deseo, el deseo que se resiste a la muerte de sí mismo. La misma putrefacción queda en segundo plano frente a ese empecinamiento. La tensión entre lo meramente orgánico y lo pulsional es un logro de la imagen. Ese beso es una resistencia de la vida que se ha escapado, el último destello de la exacerbación del ser que ha dejado de ser. Tampoco hay necrofilia porque no juega con el deseo del espectador, sino con el choque especular, ya que es el deseo de una cabeza por sí misma. Si para Lacan, como hemos visto, el espejo es el formador de la identidad, *The Kiss*, plantea el carácter espectral de la identidad, esa evanescencia que el hombre intenta inútilmente alcanzar. Toda la vida humana culmina en esa falacia.

¹¹⁸⁹ Ajmatova, A., “La última rosa”. En: Ajmatova, A. y Tsvetáieva, M., *El canto y la ceniza. Antología poética*. Barcelona, DeBolsillo, 2008, p. 104.

¹¹⁹⁰ Ajmatova, A., “Que la voz del órgano estalle de nuevo”. En: Ajmatova, A. y Tsvetáieva, M., *El canto y la ceniza. Antología poética*, op. cit., p. 121.

¹¹⁹¹ Ajmatova, A., “De un cuaderno quemado”. En: Ajmatova, A. y Tsvetáieva, M., *El canto y la ceniza. Antología poética*, op. cit., p. 133.

13-4-El cuerpo envejecido

Nan Goldin presenta a sus ancianos padres besándose en una de sus fotografías (imagen 389). La fotografía pertenece a la serie relacionada con la agonía de su madre y alude a la intimidad en la ancianidad. Lo curioso es la excepcionalidad de la representación del cuerpo envejecido en la posmodernidad. En el contexto del narcisismo contemporáneo, del dominio de la belleza publicitaria, y de la exaltación icónica de la juventud, la ancianidad deviene algo molesto, incómodo, abyecto. Norbert Elías equipara el ocultamiento de la vejez al ocultamiento del moribundo. Es innegable la resistencia de la sociedad contemporánea occidental a la idea del envejecimiento. La vejez, que supone un mayor nivel de dependencia, que puede compararse a una regresión infantil, supone una pérdida de estatus social. En las sociedades preindustriales, los ancianos quedaban al cuidado de la familia, mientras que en las industriales son separados de su normalidad y entregados al cuidado de instituciones especializadas. Elías se refiere a los asilos de ancianos como “desiertos de soledad”.

Por su parte, David Le Breton ubica al cuerpo envejecido dentro del “cuerpo escamoteado”, donde el otro deja de ser un espejo tranquilizador de la identidad, abre una brecha en la seguridad ontológica que garantiza el orden simbólico¹¹⁹². El “cuerpo escamoteado” revela la fragilidad de la condición humana, generando una dificultad en la negociación mutua, que conduce al prisma deformante de la compasión –entendida como lástima- o del distanciamiento –cercano al desprecio-. Esto es válido para el discapacitado, el loco, o el enfermo. El anciano lleva su condición como un estigma: *El anciano se desliza lentamente fuera del campo simbólico, deroga los valores centrales de la modernidad: la juventud, la seducción, la vitalidad, el trabajo. Es la encarnación de lo reprimido. Recuerdo de la precariedad y de la fragilidad de la condición humana, es la alteridad absoluta. Imagen intolerable de un envejecimiento que alcanza a todo en una sociedad que tiene el culto de la juventud y que ya no sabe simbolizar el hecho de envejecer o morir*¹¹⁹³. Le Breton considera que tanto el envejecimiento como la muerte no son tabúes para la sociedad contemporánea, partiendo del papel que el tabú juega en la estructuración del grupo, sino que conforman el territorio de la anomalía, al evocar lo irreductible del cuerpo. El anciano deviene un cuerpo deshecho cuya higiene y supervivencia hay que asegurar. No es sólo que resulte inútil para los parámetros de la producción o del consumo, es que además resulta una sobrecarga. El sujeto pasa a depender de su cuerpo. *La vejez traduce un momento en el que la represión del cuerpo deja de ser posible, el momento en el que el cuerpo se expone a la mirada del otro de un modo desfavorable*¹¹⁹⁴. Y más aún, la experiencia de la depreciación de sí mismo, del confinamiento territorial, esa sensación de naufragio irreversible.

En el anciano el tiempo se agrega al rostro, penetra los tejidos, debilita los músculos, disminuye la energía, pero sin traumatismos, sin ruptura brutal. /.../ *La senectud es un camino que se recorre a paso de hombre, no pesa nunca, cada día se avanza un paso sobre la ruta, pero la distancia parece larga e inagotable el trayecto que resta, a cualquier edad*¹¹⁹⁵. En la conciencia el proceso se hace imperceptible, precisamente por esa cotidianidad del mismo, hasta el momento en que se encuentra con el rostro y el cuerpo envejecidos frente al espejo, en que se reconoce que la

¹¹⁹² Le Breton, D., *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p. 136.

¹¹⁹³ Le Breton, D., *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p. 142.

¹¹⁹⁴ Le Breton, D., *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p. 143.

¹¹⁹⁵ Le Breton, D., *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p. 144-145.

percepción del espacio y del tiempo ha cambiado, en que se vive la experiencia de un límite irreversible. Y esa autoconciencia de la vejez se suma la mirada del otro, de la sociedad que reacciona ante esos cambios, y que suele llevar a una interiorización del menosprecio. El problema de la restitución de una imagen corporal en el anciano va unido a la restauración del sentido, y esto supone una aceptación del hecho del envejecimiento y una dedicación a trabajar este tema, por parte del mismo anciano y de sus cuidadores.

En el envejecimiento también se marca la diferencia entre el hombre y la mujer, ya que esta debe sobrellevar culturalmente una mayor presión por su aspecto físico. Recordemos la asociación entre la bruja y la vejez, una asociación establecida principalmente por hombres envejecidos. La obsesión por la juventud se ceba en la mujer, y especialmente en aquella que se halla ligada al espectáculo, ya que está obligada a encarnar el modelo de belleza social. La cirugía estética, o ciertos tratamientos antienvjecimiento, sobre todo en ciertos sectores sociales, terminan construyendo una máscara que disimula el envejecimiento, al menos en el rostro, en un primer momento, y luego termina conformando una especie de piel artificial, con el riesgo de llegar a la desfiguración de los rasgos singulares a cambio de congelar el paso del tiempo, pero un congelamiento absolutamente provisional. El horror por la vejez termina llevando a la conversión en una especie de muñeca falsamente atemporal, porque sigue sometida al paso del tiempo. La identidad corporal fluyente se desplaza desde las señales del paso del tiempo a las vicisitudes de una máscara que debe ser mantenida y rejuvenecida periódicamente. De todas maneras, y esto confirma el culto a la juventud de la sociedad contemporánea, el fenómeno de la máscara de piel contra el envejecimiento también alcanza progresivamente a los hombres. Este fenómeno puede incluirse dentro del cuerpo mutante, un cuerpo alterado tecnológicamente.

Evidentemente el envejecimiento no se halla al mismo nivel de abyección de los residuos corporales o del cadáver. Constituye una abyección menor, más relacionada con el rechazo –sea menosprecio, o abierto desprecio- que con la repugnancia o el asco. Como ha señalado Le Breton, el envejecimiento es ocultado porque recuerda nuestra propia caducidad, porque cuestiona el ideal de juventud contemporáneo. También hemos señalado en el capítulo anterior, que este tipo de abyección no alcanza la universalidad de las dos anteriores, aunque tiene que ver con una amenaza hacia el propio cuerpo, sino que se halla vinculada estrechamente al paradigma corporal del Occidente contemporáneo. Es una corporalidad abyecta mestiza, ya que la amenaza corporal tiene que ver con una base cultural. No es el modelo hegemónico de corporalidad el que es cuestionado, como en el caso de las abyecciones culturales que pronto veremos, sino su capacidad de pervivencia, su estabilidad temporal. La caducidad se convierte en una amenaza inevitable porque viene dada por el propio funcionamiento biológico, y frustrante porque revela el límite de la razón, que no puede superar en esto a la naturaleza, y se ve obligada a maquillarla, pretendiendo corregirla inútilmente. La cultura contemporánea se encuentra aquí con una de sus aporías infranqueables. Narciso descubre que la imagen reflejada tiene vida propia y que no puede controlarla.

Cuando Richard Avedon fotografió a los duques de Windsor con una expresión de perplejidad y disgusto, subvirtió la imagen espectacular de los mismos (imagen 390). Avedon hizo algo más que suspender la perpetua máscara de glamour, la desvaneció para revelar que ese glamour también estaba sometido al paso del tiempo, convirtió a una de las parejas más célebres del mundo en una pareja de ancianos atravesados por arrugas. El golpe fue fulminante porque proclamó la caducidad del espectáculo. Frente a la posibilidad

de exhibir la dignidad del envejecimiento, lo que siguió fue el ocultamiento y la entrega a la caducidad. El cuerpo espectacular no puede soportar la irrupción de lo real, porque revela su carácter de simulacro. Como Dorian Gray frente a su verdadero rostro reflejado en el cuadro, prefiere la disolución a la verdad de la realidad. En esa fotografía queda reflejada la tragedia de las estrellas y las celebridades. Maurizio Cattelan realiza la misma operación, cuarenta años después, con *La nona ora*, la instalación donde representa a un deteriorado Juan Pablo II aplastado por un meteorito (imagen 391). Al margen de la implicación política de la representación, Cattelan rebaja a uno de los personajes más mediáticos del mundo contemporáneo al papel de anciano vulnerable, sacudido en su majestad, privado de ella. La operación simbólica de Cattelan es devastadora. En ese momento el deterioro físico del papa era asociado al declive de su autoridad real en la Iglesia, y a la disminución de su potencia discursiva. El papa que había enfrentado al comunismo, que había sobrevivido a un atentado, que había recorrido prácticamente todo el planeta, que había revitalizado la imagen de la Iglesia; había sido reducido a finales del siglo XX a una figura solitaria, clamando en el desierto contra el triunfo del hedonismo y del consumismo, proclamando una moral percibida como anacrónica; pero, por encima de todo, había envejecido, y de una manera muy brutal, generando reacciones incómodas. La decisión del papa de exhibir su envejecimiento y su agonía fue subversiva para la sensibilidad occidental, porque visibilizó el cuerpo enfermo y envejecido en una de las más altas esferas de poder, donde no podía ser ocultado, ni silenciado. El ocultamiento de los duques de Windsor sacrifica el cuerpo real al cuerpo espectacular, intenta mantener el glamour por la pervivencia de la memoria de lo sido; la exhibición permanente de Juan Pablo II anciano introduce lo real en lo espectacular, suspende el simulacro en beneficio del símbolo, lo confirma como una figura disonante en la cultura contemporánea. El meteorito de Cattelan deja esto en evidencia.

La obra de John Coplans vuelve a situarnos en el narcisismo del arte contemporáneo, por esa permanente exhibición de sí mismo, de un cuerpo puesto en infinidad de posiciones, pero que, a la vez, no teme mostrar su decrepitud física (imagen 392). Coplans explora la presentación fragmentaria del cuerpo, sin rostro. Ese cuerpo es impúdico por su desnudez, pero más aún porque se trata de un cuerpo envejecido. A la virtual belleza publicitaria, Coplans opone la vitalidad del cuerpo real, aunque sus fuerzas estén menguando. Como recuerda Ana Mampaso, *Coplans no busca halagar su propia imagen, por el contrario, conduce la atención a su edad, distorsionando el cuerpo y exponiendo el pelo gris del pecho, los pies con callos y las gruesas uñas de los pies*¹¹⁹⁶. Subyace, de modo evidente, un desafío a la sensibilidad contemporánea, pero también a lo canónico, al paradigma del arte clásico: *Lo principal es preguntarse cómo nuestra cultura ve la edad: ese viejo es feo. Yo siento que estoy vivo, tengo un cuerpo y puedo convertirlo en algo extremadamente interesante. Esto me mantiene vivo y vital. Es un tipo de proceso por el que doy energía a mi cuerpo partiendo de la creencia que la tradición clásica en arte que hemos heredado de los griegos es una carga de porquería*¹¹⁹⁷. Con esta reflexión, el cuerpo envejecido de Coplans resume en sí dos tipos de abyecciones corporales, la de la vejez, y la de una masculinidad fuera del modelo de “virilidad fálica” de la sociedad de masas y del capitalismo “democrático”¹¹⁹⁸. Como dice el mismo artista: */.../ es necesario examinar las imágenes, los impulsos más profundos e inconscientes de la virilidad. Revelar mi vida interior secreta no deja*

¹¹⁹⁶ Mampaso, A., “Para todos tiene la muerte una mirada”. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Volumen I, 2006, p. 172.

¹¹⁹⁷ Mampaso, A., “Para todos tiene la muerte una mirada”, op. cit., p. 172.

¹¹⁹⁸ Un modelo que analiza José Miguel G. Cortés en *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Madrid, Egales, 2004.

de tener sus aspectos cómicos. Soy a la vez actor y espectador, creador y tonto, inquisidor y delator¹¹⁹⁹. Esa apelación a la belleza de una virilidad envejecida hace coincidir los autorretratos de Coplans con algunos de los tardíos de Lucien Freud.

La serie que realiza Mario Gaicomelli en el asilo de Senigallia (imagen 393) no intenta apelar a la belleza, sino que ofrece el documento de la marginación de los ancianos. De nuevo Mampaso: *Lo que más le interesa es la edad y el tiempo; entre él y el espacio hay una permanente lucha abierta; considera que el hospicio le da una dimensión más exacta de la realidad. Le parece imposible cómo una persona, después de una vida de sufrimiento y de trabajo, sea condenada de aquella manera. /.../ Cada fotografía es el recuerdo de un día en medio de los ancianos y ancianas del hospicio, no tiene un programa previo, mañana vivire otras situaciones, se dice a sí mismo; es como la vida, día tras día. No prepara las fotos ni las intenta mejorar al día siguiente, el asilo en el fondo es como su vida, que continua. Las arrugas de las manos, la piel de los viejos, son signos de su sufrimiento al igual que los surcos de la tierra; le enseñan las cosas que no conocía; las arrugas de la tierra como las de los viejos son signos de su sufrimiento pasado¹²⁰⁰*. La línea inaugurada por Giacomelli anuncia la exploración documental del mundo de los ancianos, una exploración que no tiene tanto que ver con la emergencia de lo real en el sentido visceral del “arte abyecto” sino con la presentación de una realidad cotidiana negada. Evidentemente hay una fealdad en el cuerpo decrepito, al menos según el paradigma canónico, pero esa fealdad tiene que ver con una belleza eludida, mientras que la fealdad innegable es la de sus condiciones de vida. El cuerpo envejecido, abyecto por el recuerdo de la amenaza que pende sobre el cuerpo, termina siendo otro rostro del abyecto político-social, de aquello sometido al dispositivo de poder y reducido a una clandestinidad legalizada. El límite de las funciones orgánicas se confunde con el margen de lo social.

13-5-El cuerpo enfermo

Tanto Elias como Le Breton han establecido una conexión entre el moribundo, el anciano, y el enfermo, como cuerpos negados, “escamoteados”. El enfermo rompe el ideal de salud del cuerpo contemporáneo, coloca el dolor en primer plano y deja en evidencia la imposibilidad de la analgesia absoluta. Evidentemente, el nivel de rechazo, de distanciamiento, que puede provocar un enfermo tiene que ver con el tipo de enfermedad y su nivel de gravedad. Las enfermedades contagiosas y las que revelan la proximidad de la muerte, como se ha dicho en el capítulo anterior, son las que aumentan la distancia. Salvo que se trate de una enfermedad altamente contagiosa, como la peste o la lepra, donde se ponen en marcha mecanismos de abyección social, más que de abyección debemos hablar de una elusión, de un evitamiento, de la incomodidad que provoca el enfermo. Es una manera de abyección tácita, la del silencio. El dolor del enfermo puede volverse intolerable para los “sanos”, y más aún si conlleva la muerte¹²⁰¹.

¹¹⁹⁹ Mampaso, A., “Para todos tiene la muerte una mirada”, op. cit., p. 172.

¹²⁰⁰ Mampaso, A., “Para todos tiene la muerte una mirada”, op. cit., p. 168.

¹²⁰¹ Como hace decir Tolstoi a uno de sus personajes en *La muerte de Ivan Illich*. Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 22: “¡Tres días de horribles sufrimientos y luego la muerte! ¡Pero si esto puede ocurrirme también a mí de repente, ahora mismo!”, pensó, y durante un momento quedó espantado. Pero en seguida, sin saber por qué, vino en su ayuda la noción habitual, a saber, que eso le había pasado a Ivan Illich y no a él, que eso no debería ni podría pasarle a él, y que pensar de otro modo sería dar pie a la depresión, cosa que había que evitar, como demostraba claramente el rostro de Schwartz. Y habiendo reflexionado de esta suerte, Pyotr Ivanovich se tranquilizó y empezó a pedir con interés detalles de la muerte de Ivan Illich, ni más ni menos que si esa muerte hubiese sido un accidente propio sólo de Ivan Illich, pero en ningún caso de él. La obra de Tolstoi alcanza un nivel de veracidad insuperable sobre la situación del cuerpo enfermo, tanto desde el enfermo como desde sus prójimos.

La enfermedad va asociada a un cuerpo desestabilizado, atacado. Implica un elemento extraño que ha invadido el cuerpo, y que debe ser expulsado. Desde esta perspectiva, el dolor hace habitar al enfermo en algo que debe ser expulsado, pero que no puede serlo. El efecto de distanciamiento también aparece en el enfermo. Enrique Ocaña afirma que *más que desazón ante la posibilidad de la nada, el dolor expresa zozobra frente a la inexorabilidad e indiferencia del ser. El dolor intenso, sobre todo el dolor físico, niega cualquier amparo, en nuestro cuerpo, patrón en virtud del cual diseñamos otros espacios acogedores, nos rebúsa la hospitalidad acostumbrada, haciéndose cada vez más omnipresente. He ahí una cualidad ambivalente del sufrimiento: desgarrar y escinde pero al mismo tiempo tiende a imponerse totalmente, aspira a una totalidad que excluye cualquier vecindad pacífica o benigna. Así pues, el sufrimiento es la imposibilidad de la nada y su rigor sentirse acorralado por el ser y la vida. /.../ Que el ser nos cerque sin permitirnos distancia alguna frente a su opresiva presencia acongoja más que la posibilidad de no-ser. /.../ El sufrimiento extremo transforma la sensibilidad en vulnerabilidad, la hospitalidad en hostilidad: se nos cierran puertas al par que ya no podemos recibir a otros. /.../ El doliente se queda a solas con todo su dolor, y por mucha compasión que nos suscite, poco podemos hacer para llegar hasta su más íntima estancia¹²⁰². El dolor, pues, como revelación del ser, de una manera fatal y abrumadora, hasta el límite de sí¹²⁰³. La experiencia elemental deja al sujeto desconcertado ante lo ininteligible, al límite de sus capacidades cognitivas. El sufrimiento intenso lo lleva al umbral de su resistencia psicofísica. La sensación de sinrazón moral establece el límite de la visión moral misma. El sentido es el que entra en cuestionamiento: *Abren un abismo, un caos, una herida incicatrizable entre lo cognoscible y lo incognoscible, el habla y el silencio, lo soportable y lo insoportable, el ser y el deber ser. No sólo se muestran refractarios a la interpretación, sino que atentan contra la posibilidad misma de interpretar y constituir un mundo donde vivir y del que hablar con sentido¹²⁰⁴. El dolor se torna una experiencia comparable a la de la angustia, donde el extrañamiento de sí se refuerza con el extrañamiento del mundo.**

Para las teodiceas premodernas, el dolor era situado dentro de la exigencia de sentido total. Para la modernidad, representa un problema estrechamente vinculado al sentido de la existencia. En Kant, el dolor evita una regresión a la indolencia orgánica. En tanto privilegio del viviente, el dolor puede ser racionalizado como motor del progreso. En Hegel, el dolor representa una “contradicción sentida”, a través de la cual el espíritu se alza sobre el mal moral y el mal físico. La conciencia particular vive ese momento desesperado para lograr superarlo en el Todo. Aquí Ocaña se refiere al límite de la representación estética del dolor, donde el yo doliente se enajena en una imagen. Tanto la Crucifixión (cristianismo) como el Laocoonte (paganismo) alcanzan una sublimación espiritual del dolor a través de la belleza. En el retablo de Isenheim, al que hemos aludido varias veces, el cuerpo lacerado se coloca en proximidad con lo deforme y lo feo, transgrediendo los

¹²⁰² Ocaña, E., *Sobre el dolor*. Valencia, Pre-textos, 1997, pp. 22-23.

¹²⁰³ Otra vez *La muerte de Ivan Illich*, op. cit., pp. 64 y 66: “¿Pero es que sólo este dolor es verdad?” Y sus colegas y subordinados veían con sorpresa y amargura que él, juez brillante y sutil, se embrollaba y equivocaba. Él se estremecía, procuraba volver en su acuerdo, llegar de algún modo al final de la sesión y volverse a casa con la triste convicción de que sus funciones judiciales ya no podían ocultarle, como antes ocurría, lo que él quería ocultar: que estas labores no podían librarle de aquello. Y lo peor de todo era que aquello atraía su atención hacia sí, no para que él tomase alguna medida, sino sólo para que él lo mirase fijamente, cara a cara, lo mirase sin hacer nada y sufriese lo indecible. [...] Fue a su despacho, se acostó y una vez más se quedó solo con aquello: de cara a cara con aquello. Y no había nada que hacer salvo mirarlo y temblar.

¹²⁰⁴ Ocaña, E., *Sobre el dolor*, op. cit., p. 27. Nuevamente valga una cita de *La muerte de Ivan Illich*, op. cit., p. 55: Y con esa conciencia, junto con el sufrimiento físico y el terror, tenía que meterse en la cama, permaneciendo a menudo despierto la mayor parte de la noche. Y al día siguiente tenía que levantarse, vestirse, ir a los tribunales, hablar, escribir; o, si no salía, quedarse en casa esas veinticuatro horas del día, cada una de las cuales era una tortura. Y vivir así, solo, al borde de un abismo, sin nadie que le comprendiese ni se apiadase de él.

límites de la belleza con la representación del sufrimiento físico inmediato, y la sugerencia de trascendencia a partir de lo infrahumano. En el *Cristo muerto* de Holbein se produce un hiato entre lo divino y lo humano, dejando de manifiesto un “verismo metafísicamente desengañado”. La representación contemporánea del dolor se despliega desde esta cercanía con lo deforme y lo feo. La consolidación de la sociedad espectacular no hace más que consolidarla.

En Schopenhauer, el dolor supone la experimentación del propio cuerpo por el sujeto, en un momento de violencia donde se enfrentan la libertad de la voluntad y el reino de las necesidades. La salud expresaría la victoria circunstancial de la idea de organismo autoconsciente sobre las leyes fisicoquímicas de la vida vegetativa. La misma escisión originaria del ser, su pérdida de la fusión con el Todo o el Uno, se convierte en la fuente inagotable de dolor, revelando el sufrimiento y la vulnerabilidad como el a priori del sujeto. Toda la existencia mundana se desarrolla en la cárcel del dolor, que se vuelve irredimible. La única salvación posible es sentir el sufrimiento como *karma* metafísico universal. En Nietzsche se percibe la reacción ante la lectura de Schopenhauer. El sufrimiento no es *kármico*, sino la condición para llevar a cabo la voluntad de placer. Los grados de dolor establecen diferentes grados de poder, por el mecanismo de superación de resistencias. Tanto el dolor como el placer dejan de ser polos antitéticos para devenir un compuesto inseparable. La soberanía consiste en esa transmutación del aspecto pasivo del sufrimiento en fuerza activa o creativa. El dolor aquí no es conciencia del viviente y afirmación del progreso racional, ni un momento en el despliegue del espíritu, ni la condición misma de toda la existencia, sino afirmación de la existencia, tensión del alma en la infelicidad, disciplina del sufrimiento, aristocratismo, condición del superhombre.

La lectura filosófica del dolor lo convierte en una afirmación de sí, en algo que convierte a las heridas en las señas de identidad del sujeto, algo que ya se ha planteado con el realismo traumático. Ocaña propone la ética de la alegría como una manera de enfrentar la sinrazón. La alegría hace del dolor la condición para preservar el misterio del origen: *Que el corazón de los mortales es la alegría. He ahí un pensamiento arduo de recordar cuando ya ni siquiera cabe sentir, cuando el dolor excede un umbral tras el cual sólo se barrunta vulnerabilidad: tierra de nadie donde la memoria, tan sólo rostro de un extraño, se desliza en la lejanía. Esa ontología donde el dolor brota de un hontanar tan primigenio como alegre, sugiere la idea heideggeriana de que la aflicción procede de “viejas alegrías”. /.../ El dolor no se opondría a la dicha, sino que sería condición necesaria para preservar poéticamente el misterio de su origen*¹²⁰⁵. La alegría conecta con la afirmación radical del valor de la vida, con la negativa a convertir el corazón en desierto.

La lectura que Emil Cioran hace de la enfermedad se hace eco de las afirmaciones de la tradición filosófica moderna, pero a un mayor nivel de desgarramiento y con una dudosa posibilidad de reconciliación. Cioran hace de la enfermedad un saber: *Sean cuales sean sus méritos, quien tiene buena salud siempre defrauda. Resulta imposible dar el menor crédito a sus afirmaciones, ver en ellas otra cosa que pretextos o acrobacias. No cuenta con la experiencia de lo terrible, la única que concede alguna densidad a nuestras palabras, como tampoco con la imaginación del infortunio, sin la cual nadie puede comunicar con esos seres separados que son los enfermos; cierto es que, si contara con ella, dejaría de encontrarse bien. Por no tener nada que transmitir, por ser neutro hasta la abdicación, sucumbe a la salud, estado de perfección insignificante, de impermeabilidad a la muerte como a lo demás, de inatención para consigo y para con el mundo. Mientras permanece en ella, es semejante a los objetos; en*

¹²⁰⁵ Ocaña, E., *Sobre el dolor*, op. cit., p. 269.

cuanto se ve alejado de ella, se abre a todo y lo sabe todo: la omnisciencia del espanto¹²⁰⁶. En la enfermedad se vive la tensión entre el alma y el cuerpo, y, en esa experiencia de disgregación del organismo, la conciencia alcanza intensidad, precisamente por la “tiranía del cuerpo”. La vida se hace manifiesta entonces como un estado de inseguridad absoluto que la enfermedad deja en evidencia, más aún por la persistencia de la enfermedad, incluso a pesar de la curación: *No hay curación o, mejor dicho, llevamos en nosotros todas las enfermedades de las que hemos “sanado” y no nos abandonan nunca. Sean incurables o no, están ahí para impedir que el dolor se convierta en una sensación difusa: le dan consistencia, lo organizan, lo reglamentan...*¹²⁰⁷ La enfermedad aporta al sufriente la confirmación cotidiana de la imposibilidad de no sufrir.

El sufriente, abrumado de ser, suspira por la ignorancia de ser: *se siente exasperado por saber en todo instante que tiene todo el universo frente a él, sin medio alguno de formar parte de él, de perderse en él*¹²⁰⁸. El extrañamiento de los enfermos termina consolidando esa barrera entre ellos y los sanos. Cioran alude a la envidia de los sanos y al deseo de que todo el mundo esté enfermo, al mismo tiempo que a la voluptuosidad del quejarse. Esta reacción instintiva, que hace aparecer lo malo del carácter, no oculta, sin embargo, la doble faceta de la enfermedad: el anonadamiento y la revelación: *no nos quieta nuestras apariencias y las destruye sino para mejor abrirnos a nuestra realidad última y a veces a lo invisible*¹²⁰⁹. El dolor genera conciencia, pero no necesariamente lucidez, que significa la culminación del proceso de ruptura entre el espíritu y el mundo. *Da coherencia a nuestras sensaciones y unidad a nuestro yo y, una vez abolidas nuestras certidumbres, sigue siendo la única esperanza de evitar el naufragio metafísico. /.../ Sufrir es ser totalmente uno, es entrar en un estado de desencuentro con el mundo, pues el sufrimiento es engendrador de intervalos y, cuando nos atormenta, dejamos de identificarnos con cosa alguna, ni siquiera con él; entonces, doblemente conscientes, velamos por nuestras viglias*¹²¹⁰. El dolor saca al hombre del vacío, porque siempre está cargado de un sentido, aunque sea negativo. Los males físicos determinan nuestra visión de las cosas y la deciden la dirección que seguirán nuestras ideas. En el dolor se da una experiencia del amor indebido, por ese no querer perder nada de lo que se es, por ese saborear las imperfecciones propias. El saber de la enfermedad termina en esta afirmación de sí y esta provisión de sentido, aunque precaria.

La experiencia de la agonía que significa la enfermedad permite la comprensión de la muerte: *Sólo se comprende la muerte si se siente la vida como una agonía prolongada, en la cual la vida y la muerte se hallan entremezcladas*¹²¹¹. /.../ *Si las enfermedades tienen una misión fisiológica, ésta no puede consistir más que en mostrar lo frágil que es el sueño de una vida realizada. La enfermedad convierte la muerte en algo siempre presente; los sufrimientos nos unen a realidades metafísicas que una persona normal y con buena salud no comprenderán nunca. Los jóvenes hablan de la muerte como de un acontecimiento exterior; en cuanto son víctimas de la enfermedad, pierden, sin embargo, todas las ilusiones de la juventud. Es evidente que las únicas experiencias auténticas son las producidas por la enfermedad. Todas las demás llevan fatalmente el sello de lo libresco, puesto que un equilibrio orgánico no permite más que estados sugeridos cuya complejidad procede de una imaginación exaltada. Sólo los verdaderos enfermos son capaces de una seriedad auténtica. Los demás están dispuestos a renunciar, en lo más íntimo de sí mismos, a las revelaciones metafísicas procedentes de la desesperación y de la agonía a cambio de un amor cándido o una voluptuosa inconsciencia*¹²¹².

¹²⁰⁶ Cioran, E., *La caída en el tiempo*. Barcelona, Tusquets, 1993, p. 107.

¹²⁰⁷ Cioran, E., *La caída en el tiempo*, op. cit., p. 110.

¹²⁰⁸ Cioran, E., *La caída en el tiempo*, op. cit., p. 111.

¹²⁰⁹ Cioran, E., *La caída en el tiempo*, op. cit., p. 112.

¹²¹⁰ Cioran, E., *La caída en el tiempo*, op. cit., pp. 115-116.

¹²¹¹ Cioran, E., *En las cimas de la desesperación*. Barcelona, Tusquets, 1996, p. 18.

¹²¹² Cioran, E., *En las cimas de la desesperación*, op. cit., p. 20.

El enfermo deviene una especie de vidente que logra acceder a un nivel de conciencia superior al de la mayoría, porque se halla instalado en la realidad del ser, lejos del simulacro y del espectáculo, una realidad del ser que, sin pretensiones metafísicas, puede reducirse a un encuentro con lo real. En ese encuentro con lo real, teniendo en cuenta lo dicho por Cioran, la gran experiencia es la de acceder a esas regiones torturadas y fascinantes, las cimas de la desesperación que se viven en estado de intensa agonía. Si en las culturas primitivas, el enfermo grave que lograba recuperarse podía devenir chamán por haber logrado acceder al mundo de los espíritus, al mundo superior; en la cultura contemporánea, se accede a la nada de la desesperación, del infinito y la muerte. Así se puede entender la nostalgia de la ilusión en el enfermo, pero también la de la agonía en quien ha “recobrado” la salud. La tensión última a la que aspira Cioran es la del infinito: *La normalidad o la anormalidad nos importan un bledo. Vivamos en el éxtasis de lo ilimitado, amemos todo que no tiene límites, destruyamos las formas y creemos el único culto que carece de ellas: el de lo infinito*¹²¹³. La abyección del enfermo termina conduciéndolo a la sublimidad, aunque sea la de la desesperación¹²¹⁴.

Susan Sontag¹²¹⁵ vuelve a situarnos en el territorio de lo abyecto con su análisis de la metaforización de la enfermedad. Partiendo del carácter obsceno de la muerte en la época actual, Sontag contrasta las percepciones asociadas a la tuberculosis, en tanto enfermedad representativa del siglo XIX, con las asociadas con el cáncer, representativo del XX. En ambos casos, la enfermedad se convierte en una metáfora del mal. La tuberculosis es una enfermedad vinculada al tiempo, produce fiebre, desmaterialización, todo esto vinculado con el espíritu; mientras el cáncer parece ser una patología del espacio. La tuberculosis implica una muerte edificante, refinada; a la vez que el cáncer supone una humillación por el miedo y el dolor. La tuberculosis se plantea como una enfermedad del alma; y el cáncer, del cuerpo. La primera fue asociada, especialmente en el romanticismo, con la pasión; y el segundo con la falta de ella, con la represión¹²¹⁶. La tuberculosis se reveló en su momento como una de las primeras patologías “individuales”, cuando hasta ese entonces la enfermedad prototípica, la peste, se abatía sobre el individuo como miembro de una comunidad. El tuberculoso se manifiesta “interesante”, creativo, bohemio. El canceroso, ligado a la represión emotiva, no resulta apropiado para una personalidad romántica. Si el tratamiento habitual para el tuberculoso era el aislamiento, el reposo, los ejercicios físicos; el cáncer no tiene claros sus orígenes y cualquier tratamiento se revela ineficaz, con lo que la brutalidad queda ligada a la enfermedad, para la que se aplica terminología bélica. Pensando en términos energéticos, la primera tiene que ver con la energía menguante; mientras el segundo, con la inexpressada. Trasladado a términos económicos, el cáncer refleja la catástrofe del crecimiento económico desenfrenado; y la tuberculosis, la del agotamiento de la energía que se usa sin moderación. Frente a la visión romántica del mundo entretejida en torno a la tuberculosis; el cáncer revela una visión simplista, fácilmente derivable en paranoia.

¹²¹³ Cioran, E., *En las cimas de la desesperación*, op. cit., p. 80.

¹²¹⁴ Esa vívida conciencia de la desesperación inherente a la condición humana, adquirida por medio de la enfermedad, es la que despliega Thomas Bernhard en una parte significativa de su obra, sobre todo en “El frío. Un aislamiento”, uno de sus *Relatos autobiográficos*. Barcelona, Anagrama, 2009. Aunque en su caso la desesperación no se expresa con los tintes explícitamente sombríos de Cioran, sino bajo la máscara de un humor corrosivo.

¹²¹⁵ Sontag, S., *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona, Muchnik, 1980.

¹²¹⁶ Precisamente es el caso de Ivan Illich, el personaje de la novela de Tolstoi.

La traslación de la imagería patológica al orden social se torna expresión de la insatisfacción por la sociedad tal cual es, y la llamada “salud social” en la pretensión de un nuevo orden político. La misma utilización de la palabra “cáncer” en la retórica política, que transmite la abyección en que se sitúa la enfermedad, suele vincularse con la promoción del fatalismo y de la necesidad de aplicar medidas duras. El “cáncer social”, sea el que sea, es el que corroe la sociedad y la pone al límite de su extinción. Sontag cierra el ensayo revelando lo que subyace en el cáncer como metáfora: *Y porque nuestros modos de ver el cáncer, y las metáforas que le hemos impuesto, denotan tan precisamente las vastas deficiencias de nuestra cultura, la falta de profundidad de nuestro modo de encarar la muerte, nuestra angustia en materia sentimental, nuestra negligencia y nuestras imprevisiones ante nuestros auténticos “problemas de crecimiento”, nuestra incapacidad de construir una sociedad avanzada que sepa concertar el consumo, y nuestros justificados temores de que la historia siga su curso cada vez más violento*¹²¹⁷.

Y más aún, al remitirse a la metáfora pone en evidencia que la construcción de la abyección, que puede sustentarse en una cierta lógica de la seguridad del cuerpo, en la gran mayoría de los casos se convierte en la proyección del imaginario social que está conformando sus límites. Los residuos corporales tienen que ver con aquello que el mismo cuerpo ha rechazado, y, por lo tanto, rechazarlos sin dotarlos de mayores implicaciones ideológicas va en concordancia con el funcionamiento fisiológico. El cadáver implica putrefacción y ante ello se yergue la repugnancia instintiva. Todo el resto del complejo de abyecciones, vinculadas algunas con lo orgánico y otras con lo puramente cultural, hacen encarnar lo rechazado en un ser humano concreto, que deviene así una especie de “chivo expiatorio” del miedo o el rechazo social. El límite del imaginario social se interioriza en la culpabilización del sujeto rechazado y puede llegar a su eliminación física, o, al menos, a su exclusión del cuerpo social. Cualquier reflexión o práctica sobre la abyección debe situarse en las coordenadas del miedo social, de su imaginario hegemónico. Lo abyecto definido socialmente puede llegar a afirmarse desde esa diferencia y lanzarse a una deconstrucción de la maldición. El “arte abyecto” utiliza las materias rechazadas y vuelve a ponerlas a la vista. Otras prácticas estéticas, vinculadas con el realismo traumático o con un “arte político” o el simple documentalismo, como las que hemos señalado al hablar del cuerpo envejecido y las que siguen en relación con el cuerpo enfermo y el cuerpo deforme, y con las abyecciones culturales, y el abyecto político-social, subvierten la abyección haciendo visible lo abyecto y cuestionando, desde esa visibilidad, aquello que lo confina a ser tal. Hay una estrategia de desmetaforización que reclama la aceptación y la integración. En esa estrategia vale la mirada sobre lo rechazado, como la emergencia de la presencia de lo rechazado por sí mismo.

Vamos a considerar ejemplos de enfermedades terminales, donde la intensidad del dolor revela los límites del cuerpo y del propio individuo, y que son aquellas que generan mayor

¹²¹⁷ Sontag, S., *La enfermedad y sus metáforas*, op. cit., pp. 130-131. Fritz Zorn, en *Bajo el signo de Marte*. Barcelona, Anagrama, 2002, confirma, en parte, la tesis de Sontag, al hacer del cáncer que lo corroe la metáfora viviente de todas las limitaciones vitales de su medio social y familiar. Pero, al mismo tiempo, plantea algo que Sontag no llega a considerar, que es el correlato entre la enfermedad física y la enfermedad del alma, que es la tesis de obras como la de Thorwald Dethlefsen y Rüdiger Dahlke, *La enfermedad como camino. Un método para el descubrimiento profundo de las enfermedades*. Barcelona, DeBolsillo, 2012. De hecho, la tesis de Sontag se sitúa en las antípodas de este último libro. En el caso de Zorn, la miseria espiritual y vital de su medio es introyectada por el enfermo. El cáncer puede ser una metáfora de las falencias sociales, pero la proyección de la sociedad toma forma en un cuerpo concreto que, analíticamente, se asume como encarnando esas falencias en sí mismo. Algo que Sontag hubiera rechazado radicalmente.

distanciamiento-rechazo por parte de los “sanos”. Desde el punto de vista de la mirada sobre lo rechazado, Avedon nos ofrece un ejemplo con su serie sobre los últimos años de su padre, enfermo de cáncer. En general, los fotógrafos que intentan reflejar la problemática de la enfermedad corporal optan por el formato de serie, que permite presentar el avance de la misma. La serie se convierte, pues, en un relato sobre la enfermedad, sobre la lucha del enfermo por conservar o rescatar su salud, sobre su transformación física y anímica, sobre el impacto en su entorno, y sobre su momento final. En la serie, el cuerpo muestra su transformación irreversible, su cercanía mayor con la muerte. La serie reproduce la experiencia temporal del enfermo y de quienes lo rodean. La mirada fotográfica aquí, a diferencia de la de Warhol en sus serigrafías sobre accidentes de coches, no está impulsada por la transmisión del shock traumático, sino por la vivencia de la compasión, de ese unirse al otro y padecer con él. Fotografiar una enfermedad irreversible es acompañar en el proceso del tránsito.

Avedon nos hace entrar en su historia familiar, documenta el rostro de su padre padeciendo el cáncer. Las fotografías transmiten la sensación de una belleza elegíaca, la del ocaso. Hay envejecimiento, hay enfermedad, hay cercanía con la muerte, pero no deja de haber un hálito de belleza, más real, más cruda, prácticamente documental. Que uno de los referentes de la belleza publicitaria decida ofrecer un cuerpo que sale de esos cánones supone la conciencia del límite que amenaza el espectáculo, la subsistencia de lo real por encima del simulacro. La mirada elegíaca de la serie sobre su padre evoca esa conciencia, una evocación que dará lugar, veinte años después, en *In memory of the Late Mr. & Mrs. Comfort: A Fable*¹²¹⁸ a la humorada grotesca convertida en siniestra, donde lo *fashion* y la muerte danzan cara a cara (imagen 394). La danza de la muerte vuelve a reaparecer iconográficamente para anunciar la absoluta vanidad de todo. *Jacob Israel Avedon* (imagen 395) puede insinuar la muerte cercana, presentar los efectos de la enfermedad crónica, pero por encima de todo, rescata al ser humano individual, a su propio padre, lo libera de ser un “cuerpo escamoteado”, invierte la negación para afirmar la vida, y la historia, que todavía subsisten en el cuerpo enfermo.

La operación de Avedon con su padre es similar, en apariencia, a la de Annie Leibovitz con Susan Sontag, pero adquiere una trascendencia social mayor por tratarse de un ícono cultural¹²¹⁹. Leibovitz abre la intimidad de Sontag en un momento límite para presentarla, lejos de la contundencia de sus escritos o de su presencia mediática, como una paciente en fase terminal, como un cuerpo luchando contra la amenaza de la muerte, y sucumbiendo finalmente a ella (imagen 396). Leibovitz destrona al ícono para reintegrarlo a lo humano, al único territorio donde la compasión es posible. La fotógrafa de moda deviene espectadora de una agonía que documenta minuciosamente, de una manera descarnada, incluso hasta en la imagen del cadáver, donde nos hallamos ante una Sontag irreconocible. En la serie se percibe una tensión entre la cercanía y la distancia, entre esa mirada entomológica y el propio duelo. No se trata de una elegía sino de la despedida a alguien de carne y hueso, a un cuerpo familiar en tránsito hacia su disolución.

En estos dos casos, es la mirada del artista la que recupera al otro, la que subvierte la abyección y coloca el cuerpo enfermo a la vista. Si pensamos en parte de la obra de Frida

¹²¹⁸ Avedon, R., *In memory of the Late Mr. & Mrs. Comfort: A Fable*. <http://www.newyorker.com/magazine/1995/11/06/in-memory-of-the-late-mr-and-mrs-comfort>. [Consultado el 9/7/2015]

¹²¹⁹ Scott, J., *Life, and Death, Examined*. <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9505E2D81530F935A35753C1A9609C8B63>. [Consultado el 9/7/2015]

Kahlo, el dolor, la enfermedad y el trauma se convierten en parte de la conciencia de sí, de la propia presencia en la realidad. El cuerpo enfermo se niega al ocultamiento y se exhibe mostrando todo su padecer, todo lo espantoso que puede llegar a resultar el dolor, y de qué modo ese dolor se imbrica de manera definitiva con el ser del enfermo. Si miramos *La columna rota*, de Frida Kahlo (imagen 397), la exacerbación del ser nos deja abrumados. El cuerpo de Kahlo deviene puro cuerpo de dolor, paisaje de desolación y desesperación. La columna jónica quebrada, los clavos, el corsé, y las lágrimas que llueven sobre su rostro. Estamos ante un cuerpo martirizado hasta el horror. Pero ese espanto, al margen de la capacidad de conmoción, no es amenazante. No estamos ante una enfermedad tabú ni contagiosa. Como es el caso de Jo Spence, que explora todo el proceso que vive con el cáncer.

Las series de Spence sobre el cáncer pueden verse, en parte, como el equivalente en imágenes de la reacción de Sontag ante su metaforización, y la estigmatización que implica. La respuesta de Spence es más personal, más íntima. Apela a la estética del “diario” para aproximarnos a su vivencia del cáncer. Es el cuerpo enfermo que habla en primera persona, que transmite su dolor, su miedo, su pánico, su furia. Lo dice la fotógrafa misma: *Una mañana, mientras leía, fui confrontada por la realidad de un joven doctor de bata blanca, acompañado por su séquito de estudiantes, de pie junto a mi cama. Partiendo de sus notas, sin ningún tipo de introducción, se inclinó sobre mí y comenzó a marcar una cruz sobre la carne de mi pecho izquierdo. Al hacerlo, una caótica serie de imágenes asaltaron mi cabeza. Como si me ahogase. Escuché a este doctor, a quien nunca había visto nunca, a este potencial atracador, decirme que mi pecho izquierdo debía ser removido. A la vez me escuchaba a mí misma diciéndome “no”. Incredulamente, rebeldemente, repentinamente, rabiosamente, agresivamente, patéticamente, sola, en total ignorancia¹²²⁰. *Cancer Shock*, una serie de collages hechos con fotografías y recortes de prensa al estilo de una fotonovela, transmite ese caos de impresiones (imágenes 398 y 399). Aquí Spence nos hace un recorrido desde el impacto de la noticia, desde el hundimiento, y el consiguiente deseo de lucha, hasta la búsqueda de alternativas naturales, y la crítica al biopoder, posteriores a la operación. En la fotonovela logra plasmar la situación traumática y a la vez deconstruir la representación social sobre el cáncer. Cuando en una de sus páginas aparece con el cartel “Victim?” exorciza a la vez el estigma y el biopoder, y se resiste a ambos.*

¿Imagen de la salud? ahonda en la vulnerabilidad de su cuerpo enfermo, ofreciéndose como resistente y víctima a la vez (imágenes 400 y 401)). En este punto, la trayectoria feminista de Spence se pone de manifiesto al permitirse presentar el cuerpo femenino liberado de los cánones impuestos. Es un cuerpo que no corresponde a la belleza publicitaria, que además ha sido afectado por la cirugía. Pero también se halla sometido a la expropiación por la ciencia médica. No nos hallamos para nada ante un ejercicio de autocompasión sino ante una afirmación de sí. Ese cuerpo enfermo es su cuerpo, aunque todo esto lo ponga en discusión. Con *Narrativas de la enfermedad*, Spence se arriesga a demostrar mayor vulnerabilidad. Por un lado, y de modo complementario iconográficamente, a su pregunta por su estatus de víctima responde mostrándose con la inscripción de “Monstruo”, que alude a la sensación de cuerpo extrañado por la cirugía y a la estigmatización (imágenes 401 y 402). En el sentido etimológico, Spence deviene monstruo al mostrarse, al atreverse a desnudarse y ofrecer su cuerpo mutilado a la vista del espectador. Su cuerpo ha devenido monstruoso por el cáncer, pero a la vez por atreverse a exhibir lo que no debe ser mostrado. La belleza publicitaria no tiene cabida en esta presencia de lo real. Su imagen

¹²²⁰ Spence, J., *Cancer Shock*. http://www.jospence.org/work_index.html. [La traducción es mía] [Consultado el 9/7/2015]

llorando abrazada a un oso de peluche también violenta por la aparente falta de pudor, pero se convierte en confesión del sufrimiento, revela el propio pánico ante lo que está viviendo, se contrapone por su veracidad a la asepsia de las fotos del quirófano. El cuerpo sufriente se impone por sobre el cuerpo desnudo. El cuerpo de sí se opone al cuerpo del biopoder. El cuerpo de la resistencia queda momentáneamente en suspenso frente al cuerpo de la angustia. Nuevamente, Spence nos deja ante el magma de sensaciones, impresiones, y sentimientos que provoca el cáncer.

Y aquí plantea la pregunta por el lenguaje posible ante esta experiencia: *¿De qué modo comenzamos a hablar de lo que significa vivir con cáncer? ¿Cómo encontramos un lenguaje para expresarnos? ¿Qué podemos decir si nos remitimos al lenguaje médico de tumores, drogas y procedimientos quirúrgicos: un lenguaje que puede ser crucial para ayudar a los profesionales a diagnosticar y tratar el cáncer, pero que sólo habla de las personas como objetos mecánicos? ¿Podemos hacer uso del lenguaje no médico, el cual está obsesionado por el idealismo de la juventud y la belleza?*¹²²¹ Esta pregunta por el lenguaje pertinente revela la carencia del lenguaje para hablar de aquello que no debe ser hablado. Las imágenes de Spence se convierten en una provocación hacia el silencio, en un reclamo de visibilidad y decibilidad, que puede permitir al paciente salir del estatus de víctima o de monstruo para mantenerse en el de persona con todos sus derechos, a pesar -y por encima- de su enfermedad, y de cuán grave y “amenazante” sea. Con su imagen de ella misma mirando la sepultura (imagen 403), en *Final Project*, su última serie, en colaboración con Terry Dennett, Spence se instala en el centro de la amenaza del cáncer, en su carácter de anuncio imprevisto que puede alcanzar a cualquiera, y confirma el silencio como una de las máscaras del miedo. Spence, que había sido diagnosticada de leucemia, observa aquello que puede ser su futuro inmediato, y también el nuestro. Al margen de otros elementos que puedan incluirse en la metáfora, este es, sin duda, el que alienta el estigma del cáncer. Si el envejecimiento supone una afrenta contra la belleza y la juventud, el cuerpo enfermo también, pero si es terminal tiene además el agregado de anunciar la muerte. Evidentemente no llega a alcanzar el estatuto de abyección del cadáver, pero no deja de ser inquietante. Como hemos dicho anteriormente, no se trata tanto de una abyección sostenida por la repugnancia, sino por el rechazo y la elusión.

El otro caso de cuerpo enfermo que queremos considerar, y sometido a un nivel de estigmatización mayor que el cáncer por su carácter contagioso, es el cuerpo sidoso. En el contexto de la nueva epidemia aparecida en la década de 1980, y antes del desarrollo de las terapias antirretrovirales, el sida provoca elusión, rechazo, pero sobre todo pánico. La presentación y/o la representación del cuerpo afectado se convierten en una estrategia de visibilización de su impacto concreto y de lucha contra la estigmatización social y sus implicancias. Sontag, al igual que había hecho antes con el cáncer, reclama aquí la apropiación retórica de la enfermedad: */.../ no se abuyenta a las metáforas con sólo abstenerse de usarlas. Hay que ponerlas en evidencia, criticarlas, castigarlas, desgastarlas*¹²²². Si Leibovitz subvierte el espectáculo para alcanzar la realidad del cuerpo cercano, Nicholas Nixon, con *People with Aids*¹²²³, enfrenta la estigmatización generada por la epidemia del sida para restituir al cuerpo abyecto su nombre propio (imagen 404). La otra gran enfermedad estigmatizada de los tiempos contemporáneos alcanza una dimensión cercana. Donde Avedon o Leibovitz han rechazado el secretismo sobre el cuerpo terminal, Nixon rechaza la maldición, la

¹²²¹ Spence, J., *Cancer Shock*, op. cit.

¹²²² Sontag, S., *El SIDA y sus metáforas*. Barcelona, Muchnik Editores, 1989, p. 100.

¹²²³ Nixon, N., *People with Aids*. http://fraenkel_gallery.com/portfolios/people-with-aids. [Consultado el 9/7/2015]

reducción a estadística de los casos fatales, incluso la vergüenza. Cualquiera de los pacientes que se dejan fotografiar cuestiona su estatuto de abyección y reafirma su pertenencia a lo humano, rechaza la monstruosidad moral imputada, y presenta la tragedia de la muerte anticipada, de la nueva epidemia emergiendo en el seno del mundo desarrollado, en plena efervescencia de la liberación sexual. La serie de Nixon evidentemente alcanza ribetes elegíacos, pero por encima de todo, al igual que la de Leibovitz, es un documento, y además un documento necesario en el contexto del impacto de la epidemia y de las llamadas “guerras culturales” de la era Reagan. Si la confesión de Rock Hudson confirmó la irrupción de la epidemia en la sociedad del espectáculo, la serie de Nixon ofreció el rostro más amenazante y familiar de la misma, su inmediatez. En una línea similar, pero sumando la confesión personal al esfuerzo documental se hallan series como las de Mark Morrisroe, que se fotografía a sí mismo en el hospital (imagen 405)¹²²⁴; o Jürgen Baldiga, que junto a Aron Neubert, lleva a cabo una crónica visual del proceso de su enfermedad y agonía final (imágenes 406 y 407)¹²²⁵, sin olvidar a Hervé Guibert con su aut documental *La pudeur ou l'impudeur*¹²²⁶.

Keith Haring, por su parte, lleva a cabo un salto hacia la simbolización con su mural *Aids* (imagen 408), donde traduce su propio pánico y el de su entorno. La epidemia se halla en su punto álgido. El monstruo reúne el polimorfismo insaciable del deseo con la muerte inminente, funciona como una máquina devoradora en permanente actividad. Hay una reminiscencia de la representación medieval del infierno que se ve concretada en esta representación del nuevo rostro de lo demoníaco. El mural puede verse como una recreación del Arcano XV del Tarot de Marsella, al que hemos aludido en el capítulo sobre lo demoníaco, pero llevando la combinatoria y la proliferación orgánica monstruosa a la exacerbación. De igual modo, Haring se aproxima, de una manera antropomórfica, a la realidad del virus revelada microscópicamente. Más que mostrar el rostro humano del sida, está evocando su rostro fantasmal. No es el inconsciente pulsional sino la pesadilla de esas pulsiones puestas al servicio de la muerte. La tensión entre Eros y Tánatos queda disipada en beneficio del triunfo absoluto del segundo.

La imaginaria monstruosa da paso, en 1988, con Haring seguro de su propia infección, a una serie de dibujos, *Sin título* (imagen 409), donde el virus es reducido a un hilo de semen con cuernos. La simplificación gráfica contrasta con la omnipotencia de la enfermedad, que puede hallarse en una jeringuilla, salir de un pene, o de una vagina, pero sobre todo aplastar al infectado, hasta llevarlo al despeñamiento. La inclusión del ícono del virus en la serie *Apocalypse*, la cual ya hemos mencionado, confirma al mismo como una de las tragedias del mundo contemporáneo, uno de sus fantasmas, coincidiendo con la interpretación virósica del lenguaje y del poder que desarrolla Burroughs. Esta simplificación gráfica permite, a la vez, una mayor efectividad del mensaje. Tres años después del ícono de Haring, el grupo Visual Aids crea el lazo rojo, que se convierte en el emblema de la lucha contra el virus, y que, frente al ícono de la tragedia, ofrece el de la militancia y la solidaridad. Haring mismo, como se evidencia en *Sexo seguro* (imagen 410), se implica en la campaña por el “seguro seguro” y en la denuncia de la negación del virus, tanto por parte de los implicados como del gobierno norteamericano. *Silencio = Muerte* (imagen 411) ofrece otro ejemplo de su

¹²²⁴ Morrisroe, M., *Mark Morrisroe*. <http://clapart.com/2012/02/mark-morrisroe-1959-1989/>. [Consultado el 9/7/2015]

¹²²⁵ Neubert, A. y Baldiga, J., *Aron Neubert photographs Jürgen Baldiga. October 1991 to december 1993*. <http://www.aronneubert.com/>. [Consultado el 9/7/2015]

¹²²⁶ Guibert, H., *La pudeur ou l'impudeur*. Francia, 1991.

militancia, equiparando el sida al triángulo rosa de los campos de concentración. El exterminio que genera el virus es peor aún con su negación, con el ocultamiento de la enfermedad, de igual modo que la abyección de los homosexuales bajo el nazismo fue continuada luego con el mantenimiento de leyes represivas y el silenciamiento de dicho exterminio. En esta obra queda en evidencia el papel jugado por la militancia para evitar la regresión del abyecto político-social a su aspecto más brutal, reflejando la inclusión del sida en la agenda política contemporánea, la sensibilización de la población a pesar de la persistencia del miedo o del estigma, al mismo tiempo que permite a Haring conjurar sus propios miedos: *No hay que desesperarse, pues eso significa abandonar y el abandono significa quedarse parado. Vivir con una enfermedad mortal abre una perspectiva de vida completamente nueva. No es que necesitara la amenaza de muerte para estimar la vida, pues siempre amé la vida. Siempre fui de la opinión de que hay que aprovechar la vida lo mejor que se pueda... y del futuro se ocupa uno cuando llegue*¹²²⁷.

Felix González-Torres también se niega a representar el cuerpo enfermo agónico, a reproducir el paradigma representacional que se estaba desarrollando en relación al sida. Su obra hace confluír el duelo y la militancia¹²²⁸. La militancia se construye aquí desde una ausencia, y esa ausencia remite a lo impresentable, a lo irrepresentable, pero también reclama la simbolización, con lo que se aleja de los excesos del “retorno de lo real”. Sus veinticuatro paneles que reproducen *Sin título*, de 1991 (imagen 412), en diferentes puntos de Nueva York, en la escena urbana, juegan al mismo tiempo con el límite de lo visible y la necesidad de su visibilización cotidiana. *Untitled* presenta una cama vacía con dos almohadas donde se hallan señales de una presencia que ya no está. González-Torres alude a la muerte de su pareja por complicaciones relacionadas con el virus, y presagia su propia muerte cinco años después. La cama vacía en la calle niega la reducción de la enfermedad al ámbito estrictamente privado. En tanto epidemia, se convierte en un asunto de interés público, y de la máxima urgencia. Con esta puesta en escena, González-Torres se hace eco, y condensa a la vez, la labor de militancia desde la emergencia del sida. No se trata de acciones en oficinas del gobierno o en hospitales. Tampoco de exhibiciones en galerías comprometidas con el tema. Los veinticuatro paneles convierten al sida en un problema de toda Nueva York, por lo menos, en algo que el ciudadano común no puede soslayar. Cualquiera de los muertos pudo haber estado en una cama como la de la fotografía, cualquiera puede estarlo. Kelly Keating destaca la apertura interpretativa que genera la cama con sus almohadas: *Metafóricamente, /.../ funcionan como una pantalla en blanco donde los espectadores proyectan sus propios deseos, fantasías, emociones*¹²²⁹. Esa apertura interpretativa supone una experiencia estética, pero con indudables implicaciones políticas. González-Torres, al eludir el cuerpo concreto enfermo, asociado hasta entonces con homosexuales o drogadictos o promiscuos sexuales, convierte a todo cuerpo en un eventual cuerpo sidoso. La obra marca una nueva etapa en la percepción de la enfermedad, en su globalización.

Sin título (Amantes Perfectos) (imagen 413), vuelve a retrotraernos al territorio de lo íntimo, de lo confesional. La obra fue concebida en 1987, cuando su pareja había sido diagnosticada con la enfermedad, y los dos relojes ajustados a la misma hora aluden al tiempo compartido que comenzará a diferenciarse, como lo confirma la desincronización de los mismos al

¹²²⁷ Kolossa, Alexandra, *Haring*. Colonia, Taschen, 2004, p. 90.

¹²²⁸ Una confluencia que Douglas Crimp, visto el impacto de la epidemia, considera imprescindible en “Sida= militancia y representación”, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Madrid, Akal, 2005.

¹²²⁹ Keating, K., *The Absent Body: Felix Gonzalez-Torres, AIDS, Homosexuality and Representation*. En <http://www.thegreatwithin.org/2009/11/absent-body-felix-gonzalez-torres-aids.html>. [La traducción es mía] [Consultado el 9/7/2015]

cabo de minutos. Ese tiempo compartido es también el tiempo del impacto, de la tragedia íntima que corresponde a otros tiempos compartidos y a otras tragedias íntimas. La desincronización también alude a la rapidez del reloj cuando el virus está instalado en el cuerpo, una rapidez que va de la mano de la magnitud de su expansión más allá de un único cuerpo. Los relojes presagian las dos almohadas vacías, inician el camino del duelo y de la militancia. *Sin título (Retrato de Ross en Los Ángeles)* (imagen 414), contemporánea de la cama con las almohadas, evoca el cuerpo ausente para hacerlo presente de nuevo con la metáfora de los caramelos que equivalen al peso corporal ideal. La instalación opone al tiempo de la pérdida de *Sin título (Amantes Perfectos)* el tiempo recobrado, inscribe el ejercicio de la memoria en el territorio de las instituciones del arte, con ese “ready-made” que alude a la dulzura del amor perdido. Que el público pudiera llevarse los caramelos supone nuevamente la traslación de lo íntimo a lo público, la implicación del espectador con esa historia de amor terminada trágicamente. Simbólicamente cada uno de los caramelos conforma una especie de reliquia del cuerpo de su amante muerto. González-Torres liquida la abyección con ese “relicario” que dota al cuerpo fenecido de una especie de aura, y al mismo tiempo le da una forma de concreción distinta de la habitual. De hecho, estamos ante una especie de transfiguración, en la cual los sentidos juegan un papel definitivo. El cuerpo rechazado es reintegrado como sustancia dulce, y el placer se impone sobre la muerte: *Te entrego esta sustancia azucarada; la colocas en tu boca, y aspiras sobre el cuerpo de alguien más... Por algunos segundos, he logrado colocar algo dulce en la boca de alguien y esto es muy sexy*¹²³⁰. *Es algo sobre el exceso, sobre el exceso de placer. Como un niño que quiere un paisaje de caramelos. Pero, primero y principal, es sobre Ross. Quería que me gustase a mí mismo y a todos los demás*¹²³¹. A esto hay que sumar, como destaca Cherry en su artículo, los colores de los caramelos, y la misma puesta en escena de la instalación. Este “arte sensorial” constituye otra forma del retorno de lo real, en la cual la memoria, estimulada ahora por el sabor dulce, se impone sobre la abyección de la enfermedad. No deja de ser una excepción a la tendencia excrementicia general del “arte abyecto”, pero nos muestra otra de sus caras posibles. La memoria sensorial que provoca González-Torres en cada espectador, confrontado con la instalación y con su propia experiencia, remite a la famosa magdalena de Proust, confirmando el carácter inasible de la experiencia del recuerdo, esa fluidez que abre el camino a infinitas posibilidades.

13-6-El cuerpo monstruoso

El último de los abyectos orgánicos es el monstruo, también híbrido entre lo puramente orgánico abyecto, como los residuos corporales y el cadáver, y aquello donde lo orgánico ya está siendo impregnado de lo cultural, como el cuerpo envejecido y el cuerpo enfermo, sin llegar a ser plenamente cultural. El cuerpo monstruoso, nuevamente, es un problema para el Occidente moderno, dominado por el ideal clásico de belleza, y luego por la belleza publicitaria que lo hereda. Al hablar de cuerpo monstruoso estamos incluyendo cualquier tipo de deformación física que atente contra la integridad del cuerpo normalizado, ya sea

¹²³⁰ Cherry, D., *Sweet Memories: encountering the candy spils of Felix Gonzalez-Torres*. <http://home.medewerker.uva.nl/m.g.bal/bestanden/Cherry%20Deborah%20paper%20encuentro%20READER%20OPMAAK.pdf>. [La traducción es mía] [Consultado el 9/7/2015]

¹²³¹ Storr, R., *Felix González-Torres. Être un espion*. <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixInterv.html>. [La traducción es mía] [Consultado el 9/7/2015]

innata o producida. La deformación innata es el territorio privilegiado de lo monstruoso, aunque hay deformaciones producidas por accidentes que pueden incluirse dentro de esta categoría. Si la deformación ha sido producida por una enfermedad, de acuerdo a su gravedad puede hallarse más cerca de lo monstruoso que de lo enfermo, o viceversa. De igual modo, un cuerpo mutilado en un grado extremo participa de lo monstruoso. Lo monstruoso supone una quiebra de la norma corporal. Como cualquier abyección, se define desde lo normativo.

En el cuerpo monstruoso es donde la atracción unida al rechazo se muestra de una manera más explícita. El monstruo es abyecto porque el cuerpo siente amenazados sus límites, sus formas, presiente la vulnerabilidad de las mismas, la posibilidad de un trastocamiento del orden. La subversión del monstruo es como la del cuerpo envejecido o enfermo, la de su sola presencia. En el cuerpo monstruoso biológico, el que naturalmente ha surgido así, la propia naturaleza es la que se vuelve amenazante, la que quiebra las reglas, la que cuestiona la “naturalidad” de la norma. En culturas donde la lógica simbólica era la dominante, el monstruo encarnaba el prodigio, como ya se ha señalado al hablar de las figuras premodernas de lo terrible. El impulso alegórico se vuelve inevitable. Los monstruos barrocos, los “bufones de corte” confirmaban la regla y a la vez ofrecían el contraste perfecto a la figura del rey, otra monstruosidad, la de un hombre investido del poder absoluto por derecho divino. El monstruo barroca descentra para reequilibrar, termina confirmando el triunfo del orden, aunque sea reconociendo su precariedad.

Con la modernidad, el monstruo termina funcionando como antítesis y confirmación de lo sublime, de aquello que desborda los límites racionales. Victor Hugo hace decir a uno de sus personajes dirigiéndose al deforme Gwynplaine: *Romperlo todo, desafiarlo todo, hacerlo todo, deshacerlo todo, es vivir. Escucha, te amo. /.../ Te amo no sólo porque eres deforme sino porque eres vil. Amo el monstruo y amo el histrión. Un amante humillado, escarnecido, grotesco, horrible, expuesto a las risas en esa picota que se llama teatro, tiene un sabor extraordinario. Es morder en el fruto del abismo. /.../ Tú no eres feo, eres deforme. El feo es pequeño, el deforme es grande. Lo feo es la mueca del diablo detrás de lo hermoso. Lo deforme es el envés de lo sublime. Es el otro lado. Olimpo tiene dos vertientes: una, en la claridad, da Apolo; otra, en la noche, da Polífemo. /.../ Eres supremo. Está el rayo en tu deformidad. Tu rostro ha sido pervertido por un relámpago. /.../ El infierno es un brasero, de dolor donde se quema ese hierro rojo que se llama Fatalidad; tú estás marcado por este hierro. Amarte es comprender lo grande*¹²³². Lo grotesco del monstruo tiene que ver con esa sublimidad atrapada en la corporalidad, con esa mutación de la forma que no puede llegar a lo informe. La naturaleza que ha producido el cuerpo monstruoso no evoca la maravilla del prodigio, sino, con el avance de la razón instrumental y la lógica moderna, la sombra en el orden del mecanismo de relojería del universo.

La teratología puede desplegarse como una rama de la biología pero no llega a derribar la fascinación repulsiva de los circos de fenómenos. El cuerpo monstruoso era confinado a la clandestinidad de la noche circense, al mundo del espectáculo. La obra de Charles Eisenmann da cuenta de algunas de esas estrellas de lo bizarro, de ese exotismo dentro de la civilización, de ese vestigio de otros tiempos, de ese error de la naturaleza (imagen 415). Los pulcros retratos de Eisenmann reflejan la ambivalencia del reconocimiento de la humanidad del *freak*, y, al mismo tiempo, su ocultamiento tras las formas civilizadas. Ese deslizamiento de lo grotesco a lo bizarro coincide con el de lo sublime a lo siniestro. Precisamente los retratos de Eisenmann reflejan el fallido ocultamiento. La monstruosidad

¹²³² Hugo, V., *El hombre que ríe*, op. cit., pp. 453-455.

física se revela en la cotidianidad del retrato del mismo que la psíquica irrumpe en la de la vida cotidiana. Esos monstruos son contemporáneos de Jack el Destripador. Por otro lado, el monstruo se revela como un ser excepcional, como un “aristócrata de la naturaleza”, y en este punto, puede trazarse, como ya se ha indicado anteriormente, un hilo entre él y el dandy. Creemos que no vale la pena insistir sobre este aspecto.

Leslie Fiedler¹²³³ observa que el progresivo desprestigio del circo de fenómenos coincide con un planteo más humanitario en relación con el cuerpo monstruoso, al mismo tiempo que los cuerpos monstruosos reclaman su integración en la normalidad. Por otra parte, se produce una reivindicación de lo monstruoso por la contracultura o el realismo traumático. El monstruo expresa singularidad frente a la masificación, resiste a la estadística, tanto por su desviación del cuerpo normal, como por el trauma consiguiente. Diane Arbus alude a la “aristocracia” del trauma: *He fotografiado muchos freaks. Fueron de lo primero que fotografié. Llegué a adorarlos. Hay como una cualidad legendaria en ellos. Como un personaje de un cuento de hadas que te detiene y te exige la respuesta a un acertijo. Muchas personas van por la vida con miedo de vivir una experiencia traumática. Los freaks nacieron con sus traumas. Pasaron su prueba en la vida. Son aristócratas*¹²³⁴. La excepcionalidad del monstruo que permite al artista hablar de su propia originalidad. Esta reivindicación de lo monstruoso encubre no sólo una sensibilidad bizarra sino también una postura crítica, una voluntad de subversión del orden de la representación, donde el monstruo hace tambalear tópicos sobre el cuerpo. El cuerpo monstruoso demuestra una cierta relatividad de las coordenadas corporales y espaciales, llega a cuestionar incluso el principio de identidad.

En la vorágine iconoclasta posmoderna, el monstruo emerge también como un sujeto de experimentación estética, ya sea por un descentramiento de cualquier paradigma de belleza posible, o por evocar una cierta nostalgia de la belleza clásica. Cuando Mary Duffy se fotografía desnuda sin brazos (imagen 416), remite inmediatamente a la Venus de Milo¹²³⁵, se presenta a sí misma como obra de arte, al mismo tiempo que reclama su inserción desde la diferencia. Duffy cuestiona la belleza femenina publicitaria apelando a la belleza clásica atemporal. La reciente serie de Olivier Fermariello, *Je t'aime moi aussi*¹²³⁶, se inscribe en este juego entre estupor y normalización. Fermariello presenta cuerpos con algún tipo de discapacidad o deformación, no sólo en la aparente cotidianidad, sino en la intimidad de su vida sexual (imagen 417). Donde Duffy apela a la evocación clásica, Fermariello opta por la estética documental, donde los cuerpos diferentes se muestran tal como son, sin refugiarse en un enmascaramiento. En otro contexto, algunas de sus fotografías hubieran sido consideradas grotescas, y hasta obscenas. En ambos casos, y dentro de un discurso social inclusivo no discriminatorio, hablamos de cuerpos “diferentes”. La apelación a la diferencia disuelve parte de la subversión de la presentación.

Los cuerpos monstruosos constituyen otra de las señas de identidad de la obra de Joel-Peter Witkin. A mediados de la década de 1980 había publicado este anuncio: *Un listado parcial de lo que me interesa. Prodigios físicos de todo tipo: cabezas pequeñas como un alfiler, enanos, gigantes, jorobados, transexuales antes de la cirugía, mujeres barbudas, artistas de la barraca que trabajen*

¹²³³ Fiedler, L., *Freaks, Myths and Images of the Secret Self*, op. cit., capítulo tercero.

¹²³⁴ Fiedler, L., *Freaks, Myths and Images of the Secret Self*, op. cit., p. 318.

¹²³⁵ Duffy, M., *Mary Duffy*. <http://www.maryduffy.ie/>. [Consultado el 9/7/2015]

¹²³⁶ Frank, P., *Revealing Portraits Unveil The Beautifully Sexual Lives Of People Living With Disabilities*. http://www.huffingtonpost.com/2014/09/02/olivier-fermariello_n_5731796.html. [Consultado el 12/06/2015]

o sean ya pensionados, contorsionistas (eróticas), mujeres con un solo seno (central), personas que viven como artistas del fuego. Sátiros, gemelos unidos por la frente, incluso quien tenga un gemelo parásito, gemelos que tienen en común un brazo o una pierna, cíclopes vivientes, personas con cola, cuernos, alas, garras, pies o manos dadas vuelta, con miembros de elefante, etc. Quien tenga brazos, piernas, ojos, senos, genitales, orejas, nariz o labios de más. Quien haya nacido sin brazos, piernas, ojos, senos, genitales, orejas, nariz, labios. Todas las personas con genitales extraordinariamente grandes. Patronos y esclavos del sexo. Mujeres con el rostro cubierto de pelos o grandes lesiones en la piel que estén dispuestas a posar en ropa de noche. Cinco andróginos dispuestos a posar juntos como “Las señoritas de Aviñón”. Anoréxicas sin piel. Esqueletos humanos. Personas con un guardarropa entero de goma. Hombres-lobos. Colecciones privadas de instrumentos de tortura. Historias de humanos, de animales, de alienados. Cualquier tipo de perversidad que pueda verse. Hermafroditas y monstruos (vivos y muertos). Una chica rubia con dos rostros. Cualquier mito viviente. Quien sea que lleve las heridas de Cristo¹²³⁷. Su aparente retorno al espectáculo de barraca encubre la estrategia de transfiguración de la carne. El fotógrafo va hacia el cuerpo abyecto para evocar la sublimidad. Si *Glassman* parecía hablarle, sus monstruos se revelan de igual modo epifanías de lo divino. La escenificación fantasmagórica se revela una vía para hacer posible esa revelación. Witkin toma sus propios fantasmas personales y los hace confluír con los de sus modelos. La ficción fotográfica intenta representar el inconsciente. Hay un trabajo de preparación de la fotografía, donde participan tanto el modelo como el fotógrafo, y luego, en el momento del revelado, el juego de líneas y quebraduras que hace posible la simulación del estado de pesadilla en la vigilia, que es la fantasmagoría. La tensión hacia lo sublime se produce desde la realidad del trauma. La fotografía libera el trauma, y, al ponerlo fuera del inconsciente, lo exorciza. Witkin llama a lo numinoso y a la belleza que surge en esa experiencia de iluminación. Por medio de la transfiguración de la carne, los monstruos dejan de ser monstruosos, y la experiencia de lo terrible desemboca en la belleza, una belleza numinosa, si se puede llamar así.

En *Lámpara Art Decó* (imagen 418), Witkin juega con el efecto que produce la combinación de la blaquísima piel de la modelo, que llega a ser traslúcida hasta el punto de hacer visible las palpitations del corazón¹²³⁸, con el círculo igualmente blanco que ella sostiene. La deformidad de la espalda termina arrastrada por el movimiento sugerido por el círculo. La lámpara viviente que el fotógrafo ha recreado encarna esa luminosidad de la transfiguración, donde el cuerpo es más que un cuerpo. El trauma de la corporalidad deforme es contrarrestado por la metamorfosis humorística. Por otro lado, la referencia al art deco sugiere la estetización del cuerpo, que es central para la operación de transfiguración, además de remitir a la constante recreación paródica del canon de la historia del arte. En *Las Meniñas* (imagen 419), dicha recreación paródica convierte a la mujer mutilada en el centro de una especie de torbellino donde la historia del arte se encuentra con las obsesiones del fotógrafo. El cuadro de Velázquez es traducido al lenguaje de lo abyecto: la figura informe de la derecha, el cuerpo masculino semejante a una estatua derruida, la chica tullida, los fluidos orgánicos en el suelo. Lo grotesco entremezclado con lo siniestro. El juego de espejos de Velázquez convertido en calidoscopio. El pandemonium posmoderno donde nada se queda a salvo, donde la jerarquía se disuelve en beneficio de la apuesta lúdica y del retorno de lo real. Y el cuerpo monstruoso jugando un papel clave en esa paradoja. En este punto queda en evidencia que el monstruo encarna la deconstrucción, la amenaza de lo informe a través de esa forma que no ha llegado a completarse o que está disolviéndose. El monstruo barroco desestabiliza pero terminaba

¹²³⁷ Celant, C., *Witkin*, op. cit., p. 175. [La traducción es mía]

¹²³⁸ Tanto ahora, como en los ejemplos que siguen, la información biográfica sobre los modelos ha sido provista por Eugenia Parry en su “Prólogo” a *VVAA, Joel-Peter Witkin*. Londres, Phaidon, 2002.

consagrando el orden, el monstruo posmoderno desestabiliza hasta la disolución, niega cualquier relato que pueda dotar de sentido, o crear un orden, y termina confirmando el movimiento browniano de relatos superpuestos y en permanente mutación. El realismo traumático que ha sido superado por la transfiguración en beneficio de la estética del pastiche. El dandismo de lo abyecto que se revela otra vez.

Un santo oscuro (imagen 420), a pesar de la estetización también presente, no puede alcanzar el efecto distanciamiento del pastiche o del grotesco. A primera vista parece presentar un maniquí al estilo de San Sebastián, lejano sin duda de la escenificación del cuerpo clásico masculino. Pero ese maniquí es un modelo real, uno de los niños afectados por la talidomida, sin brazos ni piernas, ni párpados, abandonado por su madre al nacer, y viviendo sometido a las vejaciones por sus compañeros de piso. Witkin escenifica el martirio viviente del modelo, lo reproduce alegóricamente, hagiográficamente. En el cuadro fotográfico quedan de manifiesto las pulsiones en apariencia contradictorias de la obra de Witkin, donde se entremezclan las tres figuras modernas de lo terrible. El monstruo posmoderno aquí, otra aparente contradicción que confirma la plurivocidad permanente, evoca un orden por encima de la confusión de la realidad, al apelar a lo sublime insinuado por la iconografía religiosa. Si en *Las Meniñas*, Witkin escapa a la brutalidad de lo real por el exceso iconográfico, aquí la concentración permite mostrar eso real y a la vez depurarlo hasta la sublimación. En los ojos sin párpados del modelo queda expresada la extrema lucidez obtenida por el horror, la exacerbación del ser alcanzada por el sufrimiento. Esos ojos no pueden cerrarse, están condenados a la visión

Leda (imagen 421), por el contrario, aligera el trauma por el descenso aparente hacia lo grotesco. El modelo es un drag queen raquítrico, un cuerpo anoréxico, que disloca, al mismo tiempo, el tradicional cuerpo exuberante de la ninfa y el cuerpo performativo de un drag queen. El modelo toma un cisne blanco del cuello. Las dos figuras del cuerpo raquítrico y el cisne están acompañadas por querubines aparentemente orinando. Lo grotesco reforzado por lo real. Al mismo tiempo, se produce una inversión del relato mitológico ya que la raquítrica Leda está domesticando al cisne, y no refleja para nada miedo al rapto o a la seducción. De hecho, la máscara o el maquillaje que cubre sus ojos la hacen semejante al cisne, un animal asociado a la transformación, si nos remitimos al cuento de Hans Christian Andersen, y tradicionalmente ligado a la idea de pureza. Según Jean Chevalier la blancura del cisne alude a la epifanía de la luz, pero puede ser tanto la diurna como la nocturna, y, retomando a Gastón Bachelard, considera que *la imagen del cisne es hermafrodita. El cisne es femenino en la contemplación de las aguas luminosas, es masculino en la acción*¹²³⁹, con lo que termina confundiendo las dos polaridades. En la alquimia va asociado con el mercurio, por su color y su volatilidad, y expresa la unión de los opuestos del agua y el fuego. El llamado canto del cisne representa la espiritualización de la materia. Androginia, espiritualización de la materia... El salto de lo grotesco, lo abyecto, y lo real hacia lo sublime, de nuevo. El impulso alegórico manifestado. La fantasmagoría witkiniana confirmada como una escenificación del deslizamiento de las tres figuras de lo terrible, y su coexistencia. En obras como esta se revela el carácter total que puede alcanzar la experiencia de lo terrible, y cómo sus figuras terminan reflejando aspectos diferentes de la misma; de igual modo que el papel liberador que juega el arte en cuanto distanciamiento, representación exorcizante, quiebre –o, al menos, suspensión- de la amenaza.

¹²³⁹ Chevalier, J. y Gheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 307.

Nota sobre lo abyecto cultural y lo abyecto político-social

Todas las corporalidades abyectas que hemos considerado en este capítulo están vinculadas con la abyección que emana de la corporalidad, la cual puede tornarse problemática para la razón, tal cual lo hemos señalado reiteradas veces. En la experiencia corporal la razón fronteriza encuentra una de sus grandes fronteras, estrechamente vinculada a la pura organicidad del cuerpo, a su presencia física. Lo abyecto supone una corporalidad amenazante, que el arte intenta conjurar simbólicamente o al menos presentar. La tendencia general del “arte abyecto” es a la presentación sin más, con toda su visceralidad. Ya hemos hablado de la actitud transgresora o exhibicionista que ella encubre, por lo que no consideramos oportuno extendernos más sobre ello. Queda por considerar otro aspecto de la corporalidad abyecta, vinculado con lo imaginario, con un paradigma de cuerpo y de prácticas ideales, una “corporalidad abyecta cultural”, la cual tiene una proyección político-social, hasta llegar a conformar otra subfigura, la de lo “abyecto político-social”. Tanto lo abyecto cultural como lo abyecto político-social se construyen, no desde el cuerpo individual, sino desde el cuerpo social. La experiencia estética vinculada con dichos abyectos se integra en la corriente del llamado “arte político”, que se nutre ideológicamente del feminismo, la teoría *queer*, y el multiculturalismo, por citar sus referentes más significativos. El tratamiento de la abyección en estas corrientes parte, más que de la repugnancia o el asco, del rechazo, y un rechazo marcado ampliamente por los parámetros culturales de diferentes épocas o grupos. El rechazo ideológico genera el rechazo visceral, activando el mecanismo de la fobia. El complejo miedo-terror se manifiesta otra vez, pero con otras características. La profundización de estas abyecciones ideológicas desborda ampliamente los límites de la presente investigación, por lo que consideramos oportuno detenernos aquí. El tema queda pendiente para otra investigación.

Conclusiones: De lo demoníaco a lo abyecto

Nuestro recorrido por las imágenes del complejo miedo-terror ha llegado, al menos por ahora, al final. El complejo revela su presencia ineludible en toda la experiencia humana, más allá de diferencias epocales o civilizacionales. Desde la amenaza hasta la casi aniquilación, con toda su variedad de grados y matices, se muestra tan actual hoy como en los tiempos de las cavernas. Uno de los grandes desafíos del arte ha sido enfrentarlo, conjurarlo, exorcizarlo, a través de la obra y la práctica estéticas. Lo ha representado –o presentado– pero, al mismo tiempo, ha intentado penetrar en aquello que desencadena el complejo. La experiencia estética resultante se aproxima al vértigo, al estremecimiento, a la sensación aniquiladora, participa de la odisea de la razón fronteriza. La frontera colonizada nos hace pensar, una vez más, en el monstruo muerto de Addison. En tanto monstruo, nos hace pensar en el fantasma o la sombra que el miedo activa. En tanto muerto, nos remite a la afirmación del instinto de sobrevivencia, a la apuesta de la razón, la cual despliega su parafernalia iconográfica y su andamiaje categorial para reencontrarse consigo misma. El miedo puede haber sido conjurado momentáneamente, pero la razón se confirma en la gimnasia de la conjura.

Las figuras de lo terrible que hemos presentado a lo largo de este trabajo funcionan como conceptos, como las categorías centrales, no solamente teóricas sino también operativas, a través de las cuales la razón ha llevado a cabo su odisea. Cada una de estas figuras ha intentado acceder a los diversos rostros del complejo, situando al complejo en un horizonte epocal determinado y desplegando las categorías de cada momento histórico al servicio de su tarea. En ese despliegue hemos podido advertir el paso del Medioevo a la modernidad, la transmutación que se ha producido en la percepción del hombre de sí mismo y del mundo que lo rodea, la metamorfosis de las diferentes configuraciones culturales. La presentación de la sobrevivencia del complejo miedo-terror y sus figuras epocales ha constituido, desde el primer momento, una de nuestras ambiciones, la constitución de un macrorrelato de lo terrible y sus encarnaciones estéticas. En una época dominada por la fragmentación y la celebración del microrrelato, refleja un intento de acceder a una visión de totalidad, y elaborar un marco-base para dar cuenta del fenómeno en su despliegue histórico.

El despliegue de las figuras no sigue un orden cronológico riguroso, al margen de la exposición en este sentido por razones didácticas, sino que refleja un territorio de entrecruzamientos e imbricaciones. La figura de lo demoníaco pertenece a la cosmovisión medieval, aunque puede comprobarse una sobrevivencia de la misma en la modernidad. Las tres figuras restantes quedan comprendidas dentro de la dinámica del mundo moderno, pero se entienden en tanto resultado de la desintegración de la figura medieval. En lo demoníaco se hallan atisbos de las mismas, de igual modo que cada una de ellas se halla contenida en las otras en la medida en que suponen un desplazamiento del foco desde el cual es percibido lo terrible. La teorización sobre las mismas se revela más ordenada que su operatividad, correspondiendo a una mutación de la sensibilidad estética occidental que reclama su correspondiente análisis. Lo sublime es la única figura que surge claramente desde el ámbito de la estética, como una reformulación de la retórica de la Antigüedad tardía. Lo demoníaco viene del ámbito teológico, mientras que lo siniestro proviene de la psicología, y lo abyecto de la antropología cultural. Hemos optado por un enfoque

interdisciplinario que pueda dar cuenta de la complejidad creciente del arte moderno, afectado por la crisis de paradigmas y sometido a la influencia de diversas disciplinas.

Las figuras desbordan el fenómeno del miedo-terror, y se hacen extensibles a otros fenómenos relacionados con la experiencia estética. En este sentido, hemos intentado mantener el hilo conductor propuesto, aunque ocasionalmente hayamos ido más allá del complejo de lo terrible para incursionar en territorios colindantes. Esto especialmente en el caso de lo sublime, que se revela como una figura más global. En el caso de lo abyecto, hemos evitado entrar en su proyección cultural y social por considerar que esto significaba superar el esquema-marco de la tesis. El abyecto político-social hubiera significado un despliegue categorial mucho más extensivo que la mera consideración de lo terrible, incluyendo la deriva hacia lo sociológico. Las figuras pertenecen a la frontera, y mantener el análisis en la línea del miedo-terror nos ha exigido discernir dentro de la frontera misma el territorio más pertinente para transitar.

Lo demoníaco explica el miedo-terror en el contexto de una cultura teocéntrica, en la cual se asigna al demonio la representación de lo negativo, del mal, aunque la teología oficial considere al mal desde la no-existencia. La estética apela entonces a imágenes que puedan transmitir la angustia de la condena eterna, a la vez que presentar la dinámica de la lucha ascética, de la agonía ante las fuerzas desencadenadas de lo negativo. Esa representación se halla subordinada a un relato salvífico donde la gracia divina, encarnada en la autoridad eclesial, juega un papel definitorio. En un mundo como el medieval –y hablamos ahora de los años que siguen a la Peste Negra-, dominado por el miedo y la incertidumbre, y atrapado en una sensación de crisis permanente, la iconografía de lo demoníaco realiza el traslado del miedo cotidiano al miedo metafísico, y confirma a la crisis permanente como una prueba más de la futilidad y la transitoriedad de la vida mundana. Lo demoníaco sitúa el complejo del miedo como un elemento más de la naturaleza caída, y, por esto mismo, y reflejando a la vez estilos pastorales, lo convierte en un estímulo para apelar a la gracia divina. Lo demoníaco nos muestra un miedo objetivado, encarnado en figuras concretas, la mayor parte de las veces representadas, y si no, aludidas. Todos los elementos de la figura (demonio, infierno, tentación, posesión, brujería) muestran modalidades del relato de la salvación, un relato cósmico en el cual el hombre se revela como un elemento más.

En el gozne de los tiempos modernos, la subjetividad emerge y, si bien persiste lo demoníaco como la música de fondo de una época agónica, dicha subjetividad apela a una representación del miedo liberada de sobrenaturalidad, aunque se integre en un relato salvífico aún. El realismo tenebrista parece invocar el miedo cósmico pero nos deja en el claroscuro de la naturaleza humana. Quizás no sea la sombra de los personajes representados, pero, sin duda, la sombra de la realidad, toda ella sometida a la tensión entre luz y oscuridad, seducida por una ambigüedad a la cual el dualismo popular se ve obligado a ceder en parte. Si la terribilidad habla de la energía, de la potencia, de un terror que afirma al sujeto, el tenebrismo nos revela el claroscuro de la naturaleza humana, representa el terror, aunque sea interior, que asola al sujeto. El monstruo aparece, en este contexto, como una versión más cercana del prodigio sobrenatural, resultado de alguna fuerza maléfica o prodigiosa, pero también encarnación de la ambigüedad de la naturaleza que se permite violar sus propias leyes. Con lo demoníaco como marco civilizacional, este gozne es el sustrato del cual se alimentan las figuras modernas de lo terrible.

Lo sublime ya nos instala en la modernidad, en el sujeto que cuestiona, en parte, el relato sobrenatural, y que se ve confrontado, por ello mismo, con las fuerzas que aquel relato lograba contener. La razón, al reclamar su mayoría de edad, se ve obligada a reconocer sus límites. La representación de esos límites pone ante nuestros ojos aquellos lugares, estados, o sensaciones, que provocan el vértigo de la razón fronteriza, un vértigo que puede llevar a una sensación de máxima exaltación, a la sublimidad en estado puro, o a una seductora aniquilación, al infinito devorador. El miedo-terror de lo sublime, al menos en su momento inicial, romántico, se nos muestra fascinante, refleja la inmensa realidad que la razón se apresta a colonizar. La figura, en su momento realista o finisecular, pone en evidencia una razón que no ha logrado colonizar del todo la realidad y que encuentra en sí misma aquello que la pone en peligro, con lo cual propicia la emergencia de lo siniestro. El miedo-terror de lo sublime conserva la exterioridad de la amenaza, la ha liberado de la tutela de fuerzas milagrosas o sobrenaturales, si bien todavía reclama su dimensión cósmica. La belleza, esa categoría ante la cual se yergue lo sublime, representa la gracia, el dominio, la perfección de la razón segura de sus límites. Precisamente, la crisis del paradigma de la belleza contribuye también a permitir la irrupción más virulenta de lo terrible, ahora reflejando una subjetividad atravesada por la grieta del inconsciente.

Lo siniestro nos traslada a la frontera interior, a la misma razón dividida entre conciencia e inconsciencia, asediada por fuerzas pulsiones difícilmente representables, a la terribilidad abismal que la arrastra fuera de sus certezas. Donde lo sublime significaba el dominio de la exterioridad, ahora lo siniestro significa la pretensión de darle nombre a ese abismo interior. La representación de lo siniestro coloca la sombra en un primer plano, alienta la sospecha que socava la razón en apariencia triunfante, y da por sepultada la pretensión ilustrada de una razón hegemónica. La sombra que se insinuaba en lo sublime se convierte aquí en bruma y tiniebla, cuando no en abierta erupción de los demonios interiores, los cuales no pueden ser identificados con fuerzas o figuras exteriores, sino que constituyen al mismo hombre. No existe la excusa de la posesión o la tentación, no hay otro responsable de lo negativo, sino que el hombre ve reforzada su extrañeza hasta hacerse él mismo otredad de sí. Lo siniestro lleva el claroscuro del tenebrismo hasta la médula de lo humano, y propicia la desaparición de la belleza, convertida en utopía o nostalgia. El miedo-terror que se despliega en lo siniestro es más peligroso que la exterioridad de lo terrible en lo sublime o en lo demoníaco porque quiebra la homogeneidad racional, expande la frontera y hace difícil su colonización por la proliferación de contradicciones. Fantasma, sombra, o grieta, la razón fronteriza se vuelve irracional por momentos y eso amenaza su propia existencia. La figura de lo siniestro supone una modernidad avanzada, sin inocencia ni optimismo, convierte al proyecto ilustrado en una dialéctica entre razón y terror.

Lo abyecto une la sombra a la amenaza que proviene de lo corporal. Tampoco aquí vale la imagen de una razón directora, motor de una mecánica que la sostenía fisiológicamente. El sostén ha perdido estabilidad, y la razón vuelve a encontrarse sometida a los límites de lo fisiológico, atrapada en una espiral descendente hacia lo puramente animal, y más aún, hacia la materia informe. La estética de lo abyecto coloca al arte en una posición contestataria frente a la sobrevivencia de la belleza, ahora en manos de la publicidad, y lleva la contestación hasta la casi disolución del arte. El abandono de la simbolización, el retorno de lo Real, hace obsoleta la razón, disuelta en lo prenatal, en lo fecal, en todo aquello que propicia su desaparición. La presentación abyecta trastoca los parámetros de la obra de arte y, salvo cuando reivindica la diferencia de la abyección social - esto en el terreno del cuerpo simbólico de la sociedad-, parece jugar con la tentación de suprimir lo humano mismo, al

menos en cuanto singularidad. El miedo-terror de lo corporal lleva a una exacerbación del mismo, con la consiguiente paradoja de entregarse del todo a aquello que se teme. La figura de lo abyecto cierra este recorrido por el complejo de lo terrible y pone en discusión el límite de la presentación-representación estética, y más aún, reclama una resignificación de lo que se entiende por experiencia estética. Con esta figura culmina un despliegue desde el abismo cósmico hasta el abismo corporal, hasta el abismo del cuerpo que se desintegra, incluso hasta la muerte misma, hasta su presentación cadáverica. En el marco de la odisea de la razón fronteriza, salvo cuando enfrenta miedos sociales, supone una claudicación, un dejarse ir por el magma de lo informe.

Esta tesis ha presentado la confrontación del hombre con lo terrible, tanto lo que viene de afuera de sí como lo que lo asedia desde sus pulsiones o desde su mera fisiología. En este sentido, y teniendo en cuenta que el recorrido culmina en la novísima –y a la vez antigua– figura de lo abyecto, en esa confrontación con su pura inmanencia o in-trascendencia, puede leerse como una celebración de todo aquello que ha sostenido al hombre en esa confrontación, de todo aquello que lo ha impulsado a ir más allá de la parálisis, del vértigo, del estremecimiento, del pánico, de la inminencia de la aniquilación; y esa celebración puede hallarse en los monstruos del Bosco, en las cárceles de Piranesi, en los paisajes románticos, en su versión posthumana, en la belleza convulsa de los surrealistas, en los gemidos infernales de Artaud, en la carne macerada de Bacon, en la tentación informe de Bourgeois, en los graffitis de Haring, incluso –y de manera paradójica– en la exaltación fecal del “arte abyecto”. El grito del Papa de Bacon, con el que comenzamos este recorrido, expresa el terror en una dimensión abrumadora, pero también supone la afirmación de una presencia, la del hombre que grita, la nuestra. Y la del arte, ese símbolo de lo que somos.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Adorno, Theodor, *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1980.
- Argullol, Rafael, *Aventura. Una filosofía nómada*. Barcelona, Acantilado, 2008.
- , *El cazador de instantes. Cuaderno de travesía (1990-1995)*. Barcelona, Acantilado, 2007.
- , *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona, Destino, 2000.
- , *Territorio del nómada*. Barcelona, Destino, 1993.
- Barasch, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza, 1991.
- Blanco, Carlos Javier, *Ensayo sobre el terror. A parte Rei: Revista de Filosofía*, 2004, nº 36.
- Bocola, Sandro, *El arte de la modernidad*. Barcelona, Del Serbal, 1999.
- Burke, Peter, *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza, 2000.
- , *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós, 2000.
- , *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005.
- Burke, Peter (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 1993.
- Calinescu, Mateu, *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991.
- Cassirer, Ernst, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México, FCE, 1975.
- , *Filosofía de las formas simbólicas*. México, FCE, 2003. 3 volúmenes.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Eco, Umberto, *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen, 2005.
- , *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen, 2007.
- , *Obra abierta*. Barcelona, Planeta, 1992.
- Elger, Dietmar, *Dadaísmo*. Colonia, Taschen, 2006.
- , *El expresionismo*. Colonia, Taschen, 2002.
- Foster, Hal y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Akal, 2006.
- Fotografía americana del siglo XX*. Barcelona, La Caixa, 1991.
- Freud, Sigmund, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Madrid, Alianza, 1988.
- , *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1987. 9 volúmenes.
- Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- González García, Ángel, *Arte y terror*. Barcelona, Muditó & Co, 2008.
- Guasch, Anna María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- , *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* Madrid, Alianza, 2005.
- (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Akal, 2000.
- Guasch, Anna María y Suredad, Joan, *La trama de lo moderno*. Madrid, Akal, 1993.
- Hagen, Rose-Marie y Reiner, *Los secretos de las obras de arte. Del tapiz de Bayeux a los murales de Diego Rivera*. 2 volúmenes. Colonia, Taschen, 2005.
- Hegel, G.W.F., *Introducción a la estética*. Barcelona, Península, 1997.
- , *Lecciones de estética*. Barcelona, Ediciones Península, 1989. 2 volúmenes.

- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Jullien, François, *La sombra en el cuadro. Del mal o de lo negativo*. Madrid, Arena Libros, 2009.
- Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Caralt, 1997.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*. París, Editions du Seuil, 1980.
- Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1974.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1992
- , *El crepúsculo de los ídolos*. Barcelona, Edicomunicación, 1999.
- Ocampo, Estela y Perán, Martín, *Teorías del arte*. Barcelona, Icaria, 1998.
- Rilke, Rainer María, *Rodin*. Barcelona, El Laberinto, 1987.
- Roudinesco, Elisabeth, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- Rubert de Ventós, Xavier, *El arte ensimismado*. Barcelona, Nexos, 1993.
- Sontag, S., *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1996.
- Sureda, Joan, *La trama de lo moderno*. Madrid, Akal, 1993.
- Thomas, Karim, *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Barcelona, Editorial del Serbal, 1988.
- Trías, Eugenio, *El hilo de la verdad*. Barcelona, Destino, 2004.
- , *La razón fronteriza*. Barcelona, Destino, 1999.
- , *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001.
- Walther, Ingo (ed.), *Arte del siglo XX*. Colonia, Taschen, 2005.
- Warburg, Aby, *Mnemosyne. L'Atlante delle Imagini*. Marene, Nino Aragone Editore, 2002.

EL COMPLEJO MIEDO-TERROR

- Carroll, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.
- Delpierre, Guy, *Cómo afrontar la inquietud*. Bilbao, Mensajero, 1969.
- Delumeau, Jean, *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Madrid, Taurus, 2002.
- Dussel, Enrique, *El dualismo en la antropología de la cristiandad*. Buenos Aires, Editorial Guadalupe, 1974.
- , *El humanismo helénico*. Buenos Aires, Eudeba, 1975.
- Gubern, Román y Prat Carós, Joan, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona, Tusquets, 1979.
- Guibert, Hervé, *Al amigo que no me salvó la vida*. Barcelona, Tusquets, 1991.
- Houllebecq, Michel, *Contra el mundo, contra la vida*. Madrid, Siruela, 2006.
- Hurwood, Bernhardt, *Pasaporte para lo sobrenatural*. Madrid, Alianza, 1972.
- Kierkegaard, Sören, *El concepto de la angustia*. Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- Kolnai, Aurel, *Asco, soberbia, odio. Fenomenología de los sentimientos hostiles*. Madrid, Encuentro, 2013.
- Lacan, Jacques, *Écrits 1*. París, Éditions du Seuil, 1966..
- , *La angustia*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Lovecraft, H.P., *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza, 1984.

- Machen, Arthur, *El Gran Dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*. Madrid, Valdemar, 2005.
- , *El terror*. Madrid, Alianza, 1992.
- Marina, José Antonio, *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Maupassant, Guy de, Maupassant, G. de, “Le Horla”. En: *Contes et nouvelles II*. París, Gallimard, 1979.
- Miller, William Ian, *Anatomía del asco*. Madrid, Taurus, 1998.
- Molina Foix, J.A., *Horrorscope. Mitos básicos del cine de terror*. Madrid, Nostromo, 1974.
- Nasio, Juan David, *El libro del dolor y del amor*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- Pérez Jiménez, Juan Carlos, *Los hijos de Marte y la cultura del miedo*. Murcia, Editora Regional, 2007.

FIGURAS PREMODERNAS

- Agustín de Hipona (san), *Obras de San Agustín. Tomo V: Tratado de la Santísima Trinidad*. Madrid, BAC, 1956.
- Alighieri, Dante, *Obras completas. Tomo I*. Madrid, Aguilar, 2004.
- Anselmo de Canterbury (san), *Tratado sobre la caída del demonio*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2005.
- Arboleda Mora, Carlos (ed.), *Diablo y posesión diabólica*. Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2005.
- Atanasio de Alejandría (san), *Vie d'Antoine*. París, Éditions du Cerf, 1994.
- Bachofen, J.J., *El matriarcado*. Madrid, Akal, 1992.
- Bajtín, Michel, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1995.
- Baring, Anne y Cashford, Jules, *El mito de la diosa*. Madrid, Siruela, 2005.
- Barral Rivadulla, María Dolores, “Ángeles y demonios: su iconografía en el arte medieval”. *Cuadernos del CEMYR*. Universidad de la Laguna, Tenerife, 2003, nº 11, pp. 211-236.
- Bernanos, Georges, *Bajo el sol de Satanás*. Madrid, Cátedra, 1990.
- Besançon, Alain, *La imagen prohibida*. Madrid, Siruela, 2003.
- Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 1990.
- Bosing, Walter, *El Bosco*. Colonia, Taschen, 2004.
- Bouza, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid, Temas de Hoy, 1991.
- Bouza, Fernando y Beltrán, José Luis, *Tinieblas vivientes*. Barcelona, De Bolsillo, 2005.
- Brasey, Édouard, *Brujas y demonios. El universo féérico V*. Barcelona, Morgana, 2001.
- Brown, Peter, *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*. Barcelona, Muchnik Editores, 1993.
- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991.
- Burkhardt, Titus, *Ciencia moderna y sabiduría tradicional*. Madrid, Taurus, 1979.
- Butler, E.M., *El mito del mago*. Madrid, Cambridge University Press, 1997.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1999.
- Campbell, Joseph, *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*. Madrid, Alianza, 1991.
- Cardín, Alberto, *Guerreros, chamanes y travestis*. Barcelona, Tusquets, 1989.
- Cardini, Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval*. Barcelona, Península, 1982.
- Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza, 1966.
- Carrión, Adelina, *Beatas y endemoniadas*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

- Castelli, Enrico, *Le démoniaque dans l'art. Sa signification philosophique*. París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1959.
- Cellini, Benvenuto, *La vida de Benvenuto Cellini*. Barcelona, Planeta, 1963.
- Certeau, Michel de, *La possession de Loudun*. París, Gallimard/ Julliard, 1980.
- Charcot, Jean Martin y Richer, Paul, *Los endemoniados en el arte*. Jaén, Del Lunar, 2000.
- Clark, Kenneth, *El desnudo*. Madrid, Alianza, 1987.
- Curtis, Gregory, Gregory Curtis, *Los pintores de las cavernas. El misterio de los primeros artistas*. Madrid, Turner, 2009.
- Daxelmüller, Christoph, *Historia social de la magia*. Barcelona, Herder, 1997.
- Defoe, Daniel, *Diario del año de la peste*. Barcelona, Alba, 2006.
- , *Història del diable*. Barcelona, Adesiara, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2007.
- Eliade, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, FCE, 1990.
- , *El vuelo mágico*. Madrid, Siruela, 1995,
- , *Historia de las creencias y las ideas religiosas. I: De la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis*. Barcelona, Paidós, 1999.
- , *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Guadarrama, 1973.
- , *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona, Labor, 1984.
- , *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires, Fabril Editora, 1961.
- Eliade, Mircea y Couliano, Ioan, *Diccionario de las religiones*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Esquilo, *Tragedias*. Madrid, Gredos, 2000.
- Eurípides, *Tragedias III*. Madrid, Gredos, 2000.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Quema de brujas en Logroño*. Valencia, La Máscara, 1999.
- Freud, Sigmund, *El caso del pintor Cristóbal Haitzmann (Una neurosis demoníaca)*. Barcelona, Argonauta, 1981.
- Friedlander, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid, Alianza, 1982.
- Giorgi, Rosa, *Caravaggio*. Barcelona, Electra Bolsillo, 2003.
- Guillén, Esperanza, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2007.
- Guinzburg, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, Muchnik Editores, 1999.
- , *Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre*. Barcelona, Muchnik, 1991.
- , *Les batailles nocturnes*. París, Verdier, 1980.
- Guthrie, W.K.C., *Orfeo y la religión griega*. Madrid, Siruela, 2003.
- Hagen, Rose-Marie y Rainer, *Brueghel*. Colonia, Taschen, 2005.
- Hochhuth, Rolf, *El vicario*. Barcelona, Grijalbo, 1977.
- Hugo, Victor, *El hombre que ríe*. Barcelona, Bruguera, 1975.
- Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- Huxley, Aldous, *Los demonios de Loudun*. Barcelona, Planeta, 1972.
- Ignacio de Loyola (san), *Ejercicios espirituales*. Madrid, San Pablo, 1996.
- Infantes, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca, Editorial Universidad de Salamanca, 1997.
- Jeanne des Anges, Soeur, *Autobiographie*. Grenoble, Jérôme Milton, 1990.
- Jung, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid, Trotta, 2002, p. 241-256.
- , *Respuesta a Job*. México, FCE, 1964.
- Kappler, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal, 1986.

- Klaniczay, Gábor, “Entre visions angéliques et transes chamaniques: le sabbat des sorcières dans le “Formicarius” de Nider”. *Médiévales*, n° 44, primavera 2003.
- Kramer, Heinrich y Sprenger, Jacobus, *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*. Barcelona, Círculo Latino, 2005.
- Lancre, Pierre, *Tratado de brujería vasca. Descripción de la inconstancia de los malos ángeles y demonios*. Nafarroa, Txalaparta, 2004.
- Langdon, Helen, *Caravaggio*. Barcelona, Edhasa, 2002
- Lascault, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*. París, Klincksieck, 1973.
- Lérmontov, Mijaíl, *El demonio*. Jaén, Universidad de Jaén, 1997.
- Leroi-Gourhan, André, *Las religiones de la Prehistoria*. Barcelona, Laertes, 1994.
- Lisón Tolosana, Carmelo, *Las brujas en la historia de España*. Madrid, Temas de Hoy, 1992.
- Lynch, David, *Paintings & Drawings*. Tokyo, Treville, 1990.
- Mantecón Movellán, Tomás y Torres Arce, Marina, “Hogueras, demonios y brujas: significación del drama social de Zugarramurdi y Urdax”. *Clío & Crimen*, n° 8, 2011, pp. 247-288.
- Michelet, Jules, *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid, Akal, 2004.
- Milton, John, *El Paraíso Perdido*. Barcelona, Altaya, 1995.
- Minervini, Vincenzo, *Il “Libre del plant de l’hom”. Versione catalana del “Liber de miseria humane conditionis” di Lotario Diacono*. Fasano di Brindisi, Schena Editore, 1996.
- Minois, Georges, *Breve historia del diablo*. Madrid, Espasa, 2002.
- Minois, Georges, *Historia de los infiernos*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Muchembled, Robert, *Historia del diablo*. Madrid, Cátedra, 2004.
- Murray, Margaret, *El culto de la brujería en Europa Occidental*. Barcelona, Labor, 1978.
- , *El Dios de los brujos*. México, FCE, 2008.
- Nider, Johannes, *Libro de los maleficios y los demonios. Las intimidaciones del diablo*. San Sebastián, Roger, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 2005.
- Ocampo, Estela, *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona, Icaria, 1987.
- , *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- Otto, Rudolf, *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Barcelona, Alianza, 2001.
- Panofsky, Erwin y otros, *Saturno y la melancolía*. Madrid, Alianza, 2004.
- Papini, Giovanni, *El diablo*. Buenos Aires, Emecé, 1959.
- Paré, Ambroise, *Oeuvres complètes*. Tomo III. Ginebra, Slatkine Reprints, 1970.
- Pater, Walter, *El Renacimiento*. Barcelona, Icaria, 1982.
- Peñalver Alhambra, Luis, *Los monstruos de El Bosco. Una estética de la figuración visionaria*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.
- Pico della Mirandola, Giovanni, *Discurs sobre la dignitat de l’home*. Valencia, PUV, 2004.
- Pieters, Simon, *Diabolus. Las mil caras del diablo a lo largo de la historia*. Barcelona, Minotauro, 2006.
- Platón, *Diálogos*. Madrid, Gredos, 2000. 6 volúmenes.
- Porsia, Franco (ed.), *Liber monstrorum*. Bari, Dedalo Libri, 1976.
- Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*. Madrid, BAC, 1990.
- Russell, Jeffrey, *El diablo. Percepciones del mal de la Antigüedad al cristianismo primitivo*. Barcelona, Laertes, 1995.
- , *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*. Barcelona, Paidós, 1998.
- , *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. Barcelona, Laertes, 1995.

- , *The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of God in History*. Nueva York, Cornell University Press, 1992.
- Sagrada Biblia*. Madrid, BAC, 1999.
- Sarduy, Severo, *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- , *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, FCE, 1987.
- Sarrión, Adelina, *Beatas y endemoniadas*. Madrid, Alianza, 2003.
- Singer, Isaac Bashevis, *Satán en Goray*. Barcelona, Ediciones G.P., 1979.
- Solares, Blanca, *Madre terrible. La diosa en la religión del Antiguo México*. Barcelona, Anthropos, 2007.
- Stendhal, *Crónicas italianas*. Madrid, Alianza, 1990.
- Tausiet, María, *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*. Madrid, Turner, 2004.
- Tausiet, María y James S. Amelang (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2004.
- Vasari, Giorgio, *Vida de Miguel Ángel*. Madrid, Visor, 1998.
- Vodret, Rossella, *Roma al tempo de Caravaggio. 1600-1630*. Milán, Skira, 2011.
- VoráGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza, 1995. 2 volúmenes.
- VVAA, *África. La figura imaginada*. Barcelona, Fundació La Caixa, 2004.
- , *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*. Salamanca, Fundación Salamanca, 2005.
- , *Caravaggio y la pintura realista europea*. Barcelona, MNAC, 2006.
- , *El salvatge europeu*. Barcelona, CCCB, 2004.
- Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*. México, Sextopiso, 2004.
- Witkover, Rudolf, *Gian Lorenzo Bernini*. Madrid, Alianza, 1990.
- Witkover, Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid, Cátedra, 1995.

LO SUBLIME

- Addison, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid, Visor, 1991.
- Argullol, Rafael, *El Héroe y el Único*. Barcelona, Destino, 1990.
- , *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Plaza & Janés, 1987.
- Assunto, Rosario, *La Antigüedad como futuro*. Madrid, Visor, 1990.
- Aullón de Haro, Pedro, *La sublimidad y lo sublime*. Madrid, Verbum, 2006.
- Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*. México, FCE, 1997.
- Bastide, Roger, *El sueño, el trance y la locura*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1972.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México, FCE, 1993.
- Bockemühl, Michael, *Turner*. Colonia, Taschen, 2004.
- Boime, Albert, *Historia social del arte moderno. 1-El arte en la época de la revolución. 1750-1800*. Madrid, Alianza, 1994.
- Bornay, Erika, *Cómo reconocer el arte del neoclasicismo*. Barcelona, Edunsa, 1996.
- Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid, Tecnos, 1997.
- Byron, Lord, *Caín*. Barcelona, Quaderns Crema, 1997.
- , *Don Juan*. Madrid, Cátedra, 2009. 2 volúmenes.
- , *Las peregrinaciones de Childe Harold. El corsario*. Madrid, Club Internacional del Libro, 1992.

- Call Mirabent, Isabel, *Las claves del arte neoclásico*. Barcelona, Planeta, 1991.
- Carchia, Gianni, *Retórica de lo sublime*. Madrid, Tecnos, 1994.
- Chirico, Giorgio de, *Memorias de mi vida*. Madrid, Síntesis, 2004.
- , *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia, Arquitectura, 1990.
- Cioran, Emil, *En las cimas de la desesperación*. Barcelona, Tusquets, 1996.
- Clair, Jean, *Malinconia*. Madrid, Visor, 1999.
- Conrad, Joseph, *Tifón*. Barcelona, Mondadori, 2000.
- Eliot, T.S., *Asesinato en la catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía*. Barcelona, Editorial Orbis, 1985.
- , *Poesías reunidas*. Madrid, Alianza, 1989.
- Emmerling, Leonhard, *Pollock*. Colonia, Taschen, 2003.
- Fernández Ruiz, Beatriz, *Piranesi*. Roma, Taschen, 2001.
- Franco, Francisco J. y Márquez, Ángel, *El proyecto Manhattan y los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki*. Cartagena, Divum de Mare, 2008.
- Garchia, Gianni, *Retórica de lo sublime*. Madrid, Tecnos, 1994.
- Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*. Barcelona, Siruela, 2006.
- Hachiya, Michihiko, *Diario de Hiroshima de un médico japonés*. Madrid, Turner, 1994.
- Hara, Tamiki, *Flores de verano*. Salamanca, Impedimenta, 2011.
- Henares, Ignacio y Guillén, Esperanza, *El arte neoclásico*. Madrid, Anaya, 1992.
- Hersey, John, *Hiroshima*. Madrid, Turner, 2002.
- Hess, Barbara, *Expresionismo abstracto*. Colonia, Taschen, 2006.
- Hölderlin, Friedrich, *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid, Hiperión, 2003.
- , *La muerte de Empédocles*. Barcelona, El Acantilado, 2001.
- , *Poesía completa*. Barcelona, Ediciones 29, 2001.
- Holzhey, Magdalena, *De Chirico*. Colonia, Taschen, 2005.
- Honour, Hugh, *Neoclasicismo*. Madrid, Xarait Ediciones, 1991.
- HR Giger ARh+, *HR Giger ARh+*. Colonia, Taschen, 2006.
- Ibuse, Masuji, *Lluvia negra*. Barcelona, Libros del Asteroide, 2007.
- Jaspers, Karl, *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*. Barcelona, El Acantilado, 2001.
- Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*. París, L'Age d'Homme, 1979.
- Johnson, Dorothy, *Jacques-Louis David. Art in Metamorphosis*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1993.
- Jünger, Ernst, *La emboscadura*. Barcelona, Tusquets, 1988.
- , *Tempestades de acero*. Barcelona, Tusquets, 2005.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- , *Lo bello y lo sublime*. Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- Karmel, Pepe (ed.), *Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews*. Nueva York, MOMA, 1999.
- Kristeva, Julia, *Visions Capitales*. París, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- Lambert, Gilles, *Caravaggio*. Colonia, Taschen, 2001.
- Lankhert, Klaus, *Revolución y Restauración*. Barcelona, Seix Barral, 1964.
- Leopardi, G., *Cantos*. Madrid, Cátedra, 1998.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*. Madrid, Tecnos, 1990.
- Longino, *De lo sublime*. Buenos Aires, Aguilar, 1972.
- Lyotard, Jean-François, *Leçons sur l'analytique du sublime*. París, Éditions Galilée, 1991.
- , *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Marí, Antoni, (ed.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona, Tusquets, 1998.
- Néret, Gilles, *Delacroix*. Colonia, Taschen, 2005.

- Nerval, Gérard de, *Aurelia*. Madrid, Calpe, 1923.
 -----, *Las quimeras y otros poemas*. Madrid, Visor, 1974.
- Newman, Barnett, *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid, Síntesis, 1990.
 -----, *The Sublime is Now: The Early Work of Barnett Newman*. Nueva York, Pace Wildenstein, 1994.
- Novalis, *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*. Madrid, Barral Editores, 1975.
- Oé, Kenzaburo, *Cuadernos de Hiroshima*. Barcelona, Anagrama, 2011.
- Owen, Wilfred, *Poemas de guerra*. Barcelona, Acantilado, 2011.
- Pascal, Blaise, *Pensamientos*. Madrid, Espasa Calpe, 1962.
- Piranesi, Giovanni Battista, *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Madrid, Akal, 1998.
- Praz, Mario, *Gusto neoclásico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
 -----, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, El Acantilado, 1999.
- Rosenberg, Harold, *La tradición de lo nuevo*. Caracas, Monte Ávila, 1969.
- Rosenblum, Robert, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid, Alianza, 1995.
- Rosenblum, Robert, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Madrid, Taurus, 1986.
- Ruskin, John, *Sobre Turner*. México, Universidad Autónoma de México, 1996.
- Russo, Raffaella, *Friedrich*. Madrid, Electa, 1999.
- Sala, Charles, *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*. París, Terrail, 1993.
- Schelling, Friedrich, *Filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999
 -----, *Sistema del Idealismo trascendental*. Barcelona, Anthropos, 1988.
- Schiller, Friedrich, *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*. Málaga, Ágora, 1992.
 -----, *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental, y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*. Barcelona, Icaria, 1995.
- Schnapper, Antoine y Sérullay, Arlette, *Jacques-Louis David*. París, Éditions de la Réunion desde Musées Nationaux, 1989.
- Scholem, Gershon, *Desarrollo histórico e ideas básicas de la cábala*. Barcelona, Riopiedras Ediciones, 1994.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*. México, Editorial Porrúa, 2000.
- Selma, José Vicente, *Imágenes de naufragio: Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.
- Shelley, Percy Bysshe, *The Complete Poetical Works*, Volumen 21. South Australia, University of Adelaide, 2014.
- Strindberg August, *Alegato de un loco*. Córdoba, El Olivo Azul, 2008.
 -----, *A orillas del mar libre*. Barcelona, El Cobre, 2005.
 -----, *Inferno*. Barcelona, Fontamara, 1974.
 -----, *Poesías completas*. Barcelona, Íntegra, 2004.
- Taylor, Frederick, *Dresde. El bombardeo más controvertido de la segunda guerra mundial*. Madrid, Temas de Hoy, 2005.
- Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Vaughan, William y Weston, Helen (ed.), *David's The Death of Marat*. Cambridge, University Press, 2000.
- Vischer, Friedrich Theodor, *Le sublime et le comique*. París, Kimé, 2002.
- Voltaire-Rousseau, *En torno al mal y la desdicha*. Madrid, Alianza, 1995.
- Vonnegut, Kurt, *Matadero Cinco*. Barcelona, Anagrama, 1991.
- VVAA, *Explosió! El llegat de Jackson Pollock*. Barcelona, Fundació Miró, 2007.
 -----, *Giorgio de Chirico –Der Metaphysiker*. París, Centre Pompidou, 1982.

- , *Hiroshima. Missatge de pau entre els pobles*. Barcelona, Fundació pels drets col·lectius dels pobles, 1997.
- , *Hiroshima-Nagasaki. Un testimonio gráfico de la destrucción atómica*. Tokyo, Comité de Publicación Hiroshima-Nagasaki, 1979.
- , *Historia del arte. Tomo 14: Rococó, neoclásico y romántico*. Madrid, El País, 2006.
- , *Jacques-Louis David*. París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- , *Poetas románticos franceses. Antología*. Barcelona, RBA, 1994.
- , *Poetas románticos ingleses. Antología*. Barcelona, RBA Editores, 1994.
- , *Strindberg*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993.
- , *William Blake*. Barcelona, Fundació La Caixa, 1996.
- , *Yves Tanguy. L'univers surrealista*. Barcelona, MNAC, 2008
- , *Zoran Music. De Dachau a Venecia*. Barcelona, Fundación Caixa Catalunya, 2008.
- Walker, John, *Joseph Mallord William Turner*. Barcelona, Ars Mundi, 1986.
- , *Joseph Mallord William Turner*. Colonia, DuMont Buchverlag, 1978.
- Walther, Ingo y Metzger, Rainer, *Van Gogh. La obra completa. Pintura*. Colonia, Taschen, 2006.
- Winckelmann, Johann Joachim, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona, Nexos, 1987.
- Wolf, Norbert, *Friedrich*. Colonia, Taschen, 2003.
- Wordsworth, William y Coleridge, Samuel T., *Baladas líricas*. Madrid, Cátedra, 1991
- Zweig, Stefan, *La lucha contra el demonio. Hölderlin- Kleist- Nietzsche*. Barcelona, Apolo, 1940.

LO SINIESTRO

- Aberth, Susan, *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*. Hampshire, Lund Humphries, 2004.
- Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia, Pretextos, 2003.
- , *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pretextos, 2001.
- , *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pretextos, 2006.
- , *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia, Pretextos, 2002.
- Améry, Jean, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia, Pretextos, 2001.
- Andersen, H.C., *Cuentos completos*. Madrid, Cátedra, 2012.
- Antal, Frederick, *Estudios sobre Fuseli*. Madrid, Visor, 1989.
- Antelme, Robert, *La especie humana*. Madrid, Arena Libros, 2001.
- Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*. París, Gallimard, 2008.
- Arbus, Diane, *Diane Arbus*. Madrid, Caja de Pensiones, 1986.
- , *Untitled*. Londres, Thames and Hudson, 1995.
- , *Revelations*. Londres, Jonathan Cape, 2003.
- Arendt, Hannah, *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona, Lumen, 1999.
- Artaud, Antonin, *Artaud el Momo*. Buenos Aires, Need, 1998.
- , *Carta a la vidente*. Barcelona, Tusquets, 1971.
- , *El pesa-nervios*. Madrid, Visor, 1976.
- , *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Barcelona, Argonauta, 1981.
- , *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1983.
- , *Los Cenci*. París, Gallimard, 2004.

- , *Los tarabumara*. Barcelona, Tusquets, 1985.
- , *Oeuvres*. París, Gallimard, 2004.
- , *Oeuvres complètes. Vol. VIII*. París, Gallimard, 1971.
- , *Van Gogh o el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios, seguido de El teatro de la crueldad*. Madrid, Fundamentos, 1977.
- Beardsley, Aubrey, *Aubrey Beardsley*. Barcelona, Lumen, 1983.
- Bal, Mieke, *Una casa para el sueño de la razón. Ensayo sobre Bourgeois*. Murcia, CENDEAC, 2006.
- Balthus, *Memorias*. Barcelona, Debolsillo, 2003.
- Baqué, Dominique, *La fotografía plástica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Barbey d'Aureville, Jules, *Las diabólicas*. Barcelona, Bruguera, 1984.
- , *Oeuvres romanesques complètes*. París, Gallimard, 1966.
- Barnes, Djuna, *El bosque de la noche*. Barcelona, Seix Barral, 2003.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Bataille, Georges, *Breve historia del erotismo*. Montevideo, Caldén, 1970.
- , *El culpable*. Madrid, Taurus, 1981.
- , *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- , *Historia del ojo*. Barcelona, Tusquets, 1978.
- , *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- , *La experiencia interior*. Madrid, Taurus, 1973.
- , *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus, 1959.
- , *La tragedia de Gilles de Rais*. Barcelona, Tusquets, 1972.
- , *Las desviaciones de la naturaleza*. En *Documents*. París, nº 2, segundo año, 1930, pp. 79-83.
- , *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- , *Madame Edwarda*. Barcelona, Tusquets, 1988.
- , *Mi madre*. Barcelona, Tusquets, 1986.
- , *Oeuvres complètes*. París, Gallimard, 1970-1976. 12 volúmenes.
- , *Obras escogidas*. Barcelona, Barral Editores, 1974.
- , *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Madrid, Taurus, 1972.
- , *Teoría de la religión*. Madrid, Taurus, 1975.
- Bataille, Georges y otros, *Acéphale (1936-1939)*. Buenos Aires, Caja Negra, 2005.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 1997.
- , *Los paraísos artificiales. El vino y el habís. La Fanfarlo*. Madrid, Edimat, 2000.
- , *Oeuvres complètes*. París, Robert Laffon, 1980.
- Beardsley, Aubrey y Wilde, Oscar, *Salomé*. Nueva York, Dover, 1967.
- Beckford, William, *Vatbek*. Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Becks-Malorny, Ullrike, *Ensor*. Colonia, Taschen, 2002.
- Bellmer, Hans, *Anatomía de la imagen*. Barcelona, Ediciones de la Central, 2010.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973.
- , *Obras*. Libro II/ volumen 1. Madrid, Abada, 2007.
- Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (ed.), *Louise Bourgeois Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. Londres, Violette Edition, 1998.
- Bernhard, Thomas, *El sobrino de Wittgenstein*. Barcelona, Anagrama, 1988.
- , *La calera*. Madrid, Alianza, 1984.
- , *Relatos autobiográficos*. Barcelona, Anagrama, 2009.
- , *Trastorno*. Madrid, Alfaguara, 1992.

- Bettelheim, Bruno, *El peso de una vida*. Barcelona, Crítica, 1991.
 -----, *Sobrevivir*. Barcelona, Crítica, 1981.
- Bettelheim, Bruno y otros, *Psicología del torturador*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1973.
- Beuys, Joseph, *Aprovechar a las ánimas*. Barcelona, 1989.
 -----, *Ensayos y entrevistas*. Madrid, Síntesis, 2006.
 -----, *Eurasia*. Barcelona, Fundación Miró, 1990.
 -----, *Hauptstrom Jupiter. Beuys und Die Antike*. Munich, Schirmer/Mosel, 1993.
 -----, *Operació Difesa della Natura*. Barcelona, 1993.
- Birchall, Heather, *Prerrafaelitas*. Colonia, Taschen, 2010.
- Bischoff, Ulrich, *Max Ernst*. Colonia, Taschen, 2003.
 -----, *Munch*. Colonia, Taschen, 2006.
- Blake, William, *Matrimonio del cielo y el infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia*. Madrid, Visor Libros, 2005.
- Bona, Dominique, *Gala*. Barcelona, Tusquets, 1996.
- Bonet, Juan Manuel, *Munch*. Madrid, El Mundo, 2006.
- Bonet, Juan Manuel y otros, *Man Ray*. Vigo, Ediciones Sala Provincia, 1996.
- Borer, Alain, *The Essential Joseph Beuys*. Cambridge, The Mit Press, 1994.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1993. 3 volúmenes.
- Bosworth, Patricia, *Diane Arbus*. Barcelona, Circe, 1999.
- Bourgeois, Louise, *Destrucción del padre / Reconstrucción del padre*. Madrid, Síntesis, 2001.
- Bozal, Valeriano, *El tiempo del estupor*. Madrid, Siruela, 2004.
 -----, *Goya: Pinturas Negras*. Madrid, Museo del Prado, 1999.
 -----, *Goya y el abismo del alma*. Madrid, Alianza, 1994.
 -----, *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid, Visor, 1993.
- Breton, André, *Antología del humor negro*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.
 -----, *El amor loco*. Madrid, Alianza, 2005.
 -----, *Le surrealisme et la peinture*. París, Gallimard, 2006.
 -----, *Los pasos perdidos*. Madrid, Alianza, 1972.
 -----, *Los vasos comunicantes*. Madrid, Siruela, 2004.
 -----, *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Visor, 2002.
 -----, *Nadja*. Madrid, Cátedra, 2004.
- Breton, André y Eluard, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid, Siruela, 2003.
 -----, *La Inmaculada Concepción*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.
- Breton, André y Soupault, Philippe, *Los campos magnéticos*. Barcelona, Tusquets, 1976.
- Brus, Günter, *Quietud nerviosa en el horizonte*. Barcelona, MACBA, 2005.
- Buñuel, Luis y Carrière, Jean Claude, *El monje*. Barcelona, Laertes, 1978.
- Burroughs, William, *El almuerzo desnudo*. Barcelona, Anagrama, 1998.
 -----, *El lugar de los caminos muertos*. Madrid, Cátedra, 1994.
 -----, *Los chicos salvajes. El libro de los muertos*. Barcelona, El Aleph, 2006.
 -----, *Marica*. Barcelona, Anagrama, 2002.
 -----, *Yonqui*. Barcelona, Bruguera, 1980.
- Burroughs, William y Ginsberg, Allen, *Las cartas de la ayahuasca*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Cabanne, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 1984.
- Caillouis, Roger, *El mito y el hombre*. México, FCE, 1988.
- Cajori, Marion y Wallach, Amei, *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress, and the Tangerine*. Estados Unidos, 2008 (documental).
- Campbell, James, *Loca Sabiduría. Así fue la generación beat*. Barcelona, Alba, 2001.

- Carrington, Leonora, *Memorias de abajo*. Madrid, Siruela, 2001.
- Casariago, Rafael (ed.), *Goya. Obra gráfica completa*. Madrid, Editorial Casariago, 2004.
- Celan, P., *Obras completas*. Madrid, Editorial Trotta, 1999.
- Chirico, Giorgio de, *Memorias de mi vida*. Madrid, Síntesis, 2004.
- Cirlot, Lourdes (ed.), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Parsifal, 1999.
- Clair, Jean, *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2007.
- Clair, Jean (dir.), *Crime & Châtiment*. París, Gallimard, 2010.
- Conrad, Joseph, *El corazón de las tinieblas*. Madrid, Alianza, 1984.
- Cook, Bruce, *La generación beat. Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo*. Barcelona, Ariel, 2011.
- Cortés, José Miguel, *Orden y caos. Una estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- Crego, Charo, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, Abada Editores, 2007.
- Dalí, Salvador, *Confesiones inconfesables*. Barcelona, Bruguera, 1975.
- , *Diario de un genio*. Barcelona, Tusquets, 1986.
- , *El mito trágico de "El Angelus" de Millet*. Barcelona, Tusquets, 2004.
- , *Los cornudos del viejo arte moderno*. Barcelona, Tusquets, 2004.
- , *Obra completa. Volumen IV: Ensayos 1: Artículos, 1919, 1986*. Barcelona, Destino, 2005.
- , *Vida secreta de Salvador Dalí*. Buenos Aires, Poseidón, 1944.
- Dalí, Salvador y otros, *Putrefactos*. Barcelona, Fundación Caixa Catalunya-Residencia de Estudiantes, 1998.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2002.
- Descharnes, Robert y Néret, Gilles, *Dalí. La obra pictórica*. Colonia, Taschen, 1993.
- Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Documents*. París, 1929-1930.
- Dorrière, Christian, *L'abbé Jean Daligault. Un peintre dans les camps de la mort*. París, Les Éditions du Cerf, 2001.
- Dostoievsky, Fiodor, *Los hermanos Karamázov*. Madrid, Cátedra, 2009
- , *Memorias del subsuelo*. Barcelona, Juventud, 2010.
- DSM-IV-TR. Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona, Masson, 2005.
- Duchamp, Marcel, *Escritos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.
- Duprey, Jean-Pierre, *El bosque sacrilego*. Barcelona, Laertes, 1978.
- Duve, Thierry de, *Cousus de fil d'or. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Dijon, Art Édition, 1990.
- Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*. Madrid, Cátedra, 2000.
- , *Teoría del infierno*. México, FCE, 2000.
- Ellison, Ralph, *El hombre invisible*. Barcelona, Lumen, 1966.
- Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Barcelona, Atalanta, 2008.
- Fautrier, Jean, *Écrits publics*. París, L'Échoppe, 1995.
- Fernández Ruiz, Beatriz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia, Universidad de Valencia, 2004.
- Ficacci, Luigi, *Bacon*. Colonia, Taschen, 2003.
- Flaubert, Gustave, *La tentación de San Antonio*. Madrid, Siruela, 1989.
- Foldényi, László, *Goya y el abismo del alma*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2008.
- Foster, Hal, *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Frank, A., *Diario y cuentos*. Barcelona, Plaza & Janés, 1973.

- Frank, R., *Les Américains*. París, Delpire, 1985.
- Frankl, Viktor, *El hombre en busca de sentido*. Barcelona, Herder, 1991.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza, 1994.
- Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1989.
- Gale, Matthew y Stevens, Chris (eds.), *Francis Bacon*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
- Gallego, Ferrán (ed.), *Pensar después de Auschwitz*. Madrid, El Viejo Topo, 2004.
- Giacometti, *Giacometti*. Barcelona, Fundación Caixa Catalunya, 2000.
- Giacometti, Alberto, *Escritos*. Madrid, Síntesis, 2001.
- Ginsberg, Allen, *Aullido y otros poemas*. Madrid, Visor, 1981.
- , *Kaddish*. Barcelona, Anagrama, 2014.
- , *Sandwiches de realidad*. Madrid, Visor, 1978.
- Goldin, Nan, *The Ballad of sexual dependency*. Nueva York, Aperture, 1986.
- Gombrich, E.H., *La preferencia por lo primitivo*. Barcelona, Debate, 2003.
- González García, Ángel y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid, Istmo, 1999.
- Gonzalo Prieto, Pilar, *Zombis, castrados, mantis y deformes*. Murcia, AMUCA, 2003.
- Goya, Francisco de, *El libro de los desastres de la guerra*. Madrid, Arte, 2007.
- Gross, Otto, *Más allá del diván. Apuntes sobre la psicopatología de la civilización burguesa*. Barcelona, Alikornio Ediciones, 2003.
- Hocquenghem, Guy, *El deseo homosexual*. Barcelona, Melusina, 2009.
- Hodin, J.P., *Edvard Munch*. Barcelona, Ediciones Destino, 1994.
- Hoess, Rudolf, *Yo, comandante de Auschwitz*. Barcelona, Muchnik, 1979.
- Hoffmann, E.T.A., *Cuentos, 1*. Madrid, Alianza, 2002.
- , *Los elixires del diablo*. Barcelona, Hesperus, 1989.
- Hollier, Denis (ed.), *El Colegio de Sociología*. Madrid, Taurus, 1982.
- Honnet, Klaus, *Pop Art*. Colonia, Taschen, 2006.
- , *Warhol*. Colonia, Taschen, 2000.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 1994.
- Huysmans, Joris-Karl, *A contrapelo*. Madrid, Cátedra, 1984.
- , *Allá abajo*. Madrid, Montesinos, 2001.
- Jentsch, Ralph, *Georg Grosz. Los años de Berlín*. Venecia, Electa, 1997.
- Jové Alba, Antoni, "Larry Clark: adolescencia, drogas y sexo". En: *Arte y políticas de identidad*. Universidad de Murcia, 2009, volumen 1, pp. 23-48.
- Jung, Carl y otros, *Encuentro con la sombra. El poder del lado oculto de la naturaleza humana*. Barcelona, Kairós, 1994.
- Jünger, Ernst, *El trabajador*. Barcelona, Tusquets, 1990.
- , *La emboscadura*. Barcelona, Tusquets, 1988.
- Kafka, Franz, *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 2004. 2 volúmenes.
- Karcher, Eva, *Dix*. Colonia, Taschen, 2002.
- Kleist, Heinrich von, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid, Hiperión, 1988.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin, *Surrealismo*. Colonia, Taschen, 2006.
- Koch, Stephen, *Andy Warhol Superstar*. Barcelona, Anagrama, 1979.
- Kogon, Eugen, *Sociología de los campos de concentración*. Madrid, Taurus, 1965.
- Kokoschka, Oskar, *Mi vida*. Barcelona, Tusquets, 1988.
- Krauss, Rosalind, *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos, 1997.
- , *Lo fotográfico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

- Krauss, Rosalind y Livingston, Jane, *L'amour fou. Photography & Surrealism*. Nueva York, Cross River Press, 1985.
- Krüger, Werner, *Joseph Beuys: cada hombre es un artista*. Alemania, 1994.
- Lamarche-Vadel, Bernard, *Joseph Beuys*. Madrid, Siruela, 1994.
- Lambron, Marc, *Lee Miller*. Barcelona, CIRCE, 2001.
- La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezín*. Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007.
- La Révolution Surréaliste*. París, 1924-1929.
- Lautréamont, Conde de, *Obras completas*. Barcelona, Argonauta, 1974.
- Le Bitoux, Jean, *Les oubliés de la mémoire*. París, Hachette, 2002.
- Leiris, Michel, *Francis Bacon. Cara y perfil*. Barcelona, Polígrafa, 1983.
- , *El África fantasmal*. Valencia, Pretextos, 2007.
- , *Espejo de tauromaquia*. Madrid, Turner, 1995.
- , *L'âge d'homme*. París, Gallimard, 2008.
- , *La literatura considerada como una tauromaquia*. Barcelona, Tusquets, 1975.
- , *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*. París, Gallimard, 2002.
- Le Surréalisme au Service de la Révolution*. París, 1930-1933.
- Levi, Primo, *La tregua*. Barcelona, Muchnik Editores, 1988.
- , *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, Muchnik Editores, 2000.
- , *Si esto es un hombre*. Barcelona, Muchnik Editores, 2002.
- Lewis, Matthew, *El monje*. Madrid, Cátedra, 1995.
- , *Le Moine, raconté par Antonin Artaud*. París, Gallimard, 1966.
- Lottman, Herbert, *El París de Man Ray*. Barcelona, Tusquets, 2003.
- Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*. Barcelona, Seix barral, 1972.
- , *Eros y civilización*. Barcelona, Seix Barral, 1972.
- , *La sociedad carnívora*. Buenos Aires, Galerna, 1969.
- , *Razón y revolución*. Madrid, Alianza, 1986.
- , *Un ensayo sobre la liberación*. México, Joaquín Mortiz S.A., 1973.
- Maturin, Charles Robert, *Melmoth el errabundo*. Madrid, Alfaguara, 1976.
- Mayayo, Patricia, *Louise Bourgeois*. Hondarribia, Nerea, 2002.
- Mena Marqués, Manuela (ed.), *Goya en tiempos de guerra*. Madrid, Museo Nacional del Prado/Ediciones El Viso, 2008.
- Meyrink, Gustav, *El Golem*. Barcelona, Tusquets, 1972.
- Minotaure*. París, 1933-1939.
- Mink, Janis, *Duchamp*. Colonia, Taschen, 2002.
- Moffitt, John, *Ocultism in avant-garde. The case of Joseph Beuys*. Londres, UMI, 1988.
- Moriente, David, "Los dioses tienen sed: reflexión sobre "Proyecto Ruanda" de Alfredo Jaar". *Aisthesis*. Santiago de Chile, n° 52, diciembre 2012.
- Néret, Gilles, *Balthus*. Colonia, Taschen, 2003.
- , *Salvador Dalí*. Colonia, Taschen, 1994.
- Nordström, Folke, *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid, Visor, 1989.
- Onfray, Michel, *Política del rebelde*. Barcelona, Anagrama, 2011.
- Paquet, Marcel, *Magritte*. Colonia, Taschen, 2000.
- Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Pedraza, Pilar, *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona, Tusquets, 1991.
- Penrose, Valentine, *La condesa sangrienta*. Madrid, Siruela, 2006.
- Peppiatt, Michael, *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- Pérez, Daniel (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

- Pessoa, Fernando, *Antología poética*. Madrid, Espasa Libros, 2011.
- Pizarnik, Alejandra, *La condesa sangrienta*. Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2009.
- Poe, Edgar Allan, *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 2004. 2 volúmenes.
- Quincey, Thomas de, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes y otras obras selectas*. Madrid, Valdemar, 2004.
- Rajchman, Chil, *Je suis le dernier juif. Treblinka (1942-1943)*. París, Éditions des Arènes, 2009.
- Rank, Otto, *El doble*. Buenos Aires, Orión, 1976.
- , *El trauma del nacimiento*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Ray, Man, *Autorretrato*. Barcelona, Alba, 2003.
- Réage, Pauline, *Historia de O*. Barcelona, Tusquets, 2005.
- Rebel, Ernst, *Autorretratos*. Colonia, Taschen, 2008.
- Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*. París, La Pochotèque, 1999.
- , *Prosa completa*. Madrid, Cátedra, 1991.
- Rosenblum, Robert, *Las pinturas de August Strindberg. La estructura del caos*. Valencia, IVAM, 1993.
- Rougemont, Denis de, *El amor y Occidente*. Barcelona, Kairós, 1986.
- Roussel, Raymond, *Locus Solus*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- Rousset, David, *El universo concentracionario*. Barcelona, Anthropos, 2004.
- Schneede, Uwe, *Joseph Beuys. Die Aktionen*. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1994.
- Schreber, Daniel Paul, *Memorias de un enfermo de los nervios*. Madrid, Sexto Piso, 2008.
- Sereny, Gita, *Desde aquella oscuridad. Conversaciones con el verdugo Franz Stangl, comandante de Treblinka*. Barcelona, Edhasa, 2009.
- Semprún, Jorge, *El largo viaje*. Barcelona, Tusquets, 2004.
- , *La escritura o la vida*. Barcelona, Tusquets, 1998.
- , *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- Shelley, Mary, *Frankenstein*. Madrid, El País, 2004.
- Singer, Issac Bashevis, *Golem : el coloso de barro*. Barcelona, Noguer, 1983.
- Soláns, Pilar, *Accionismo vienés*. Donostia, Nerea, 2007.
- Sontag, Susan, *Aproximación a Artaud*. Barcelona, Palabra Menor, 1976.
- Speer, Albert, *Memorias*. Barcelona, Acantilado, 2001.
- Stachelhaus, Heiner, *Joseph Beuys*. Barcelona, Parsifal, 1990.
- Starobinski, Jean, *La posesión demoníaca. Tres estudios*. Madrid, Taurus, 1975.
- Steiner, Reinhard, *Schiele*. Köln, Taschen, 2001.
- Stevenson, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid, El País, 2004.
- Stoichita, Víctor y Coderch, Anna María, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid, Siruela, 2000.
- Stoker, Bram, *Drácula*. Madrid, El País, 2002.
- Sylvester, David, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona, Polígrafa, 2009.
- Tomkins, Calvin, *Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- Trakl, Georg, *Obras completas*. Madrid, Editorial Trotta, 2000.
- Venezia, Schlomo, *Sonderkommando. El testimonio de un judío obligado a trabajar en las cámaras de gas*. Barcelona, RBA, 2010.
- VVAA, *Accionismo vienés*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2008.
- , *Artaud*. Madrid, La Casa Encendida, 2009.
- , *Beat Culture and the New America*. Nueva York, Whitney Museum of Art, 1997.
- , *Disasters of War. Callot, Goya, Dix*. Oxford, National Touring Exhibitions, 1998.
- , *Edvard Munch. L'oeil moderne*. París, Centre Pompidou, 2011.
- , *En torno a la muerte de Joseph Beuys*. Bonn, Internationes, 1986.

- , *Fautrier*. París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.
- , *Francis Bacon. Lo sagrado y lo profano*. Valencia, IVAM, 2003.
- , *George Grosz. Obra gráfica. Los años de Berlín*. Valencia, IVAM, 1992.
- , *Gustave Moreau*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- , *Gustave Moreau. Sueños de Oriente*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2006.
- , *Hans Bellmer. Anatomie du désir*. París, Gallimard/ Centre Pompidou, 2006.
- , *James Ensor*. París, Musée du Petit Palais, 1990.
- , *Joseph Beuys*. Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- , *Joseph Beuys*. París, Centre Pompidou, 1994.
- , *Lee Miller: An Exhibition of Photographs, 1929-1964*. Los Angeles, CIAF, 1991.
- , *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*. Barcelona, Fundació La Caixa, 1996.
- , *Louise Bourgeois*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1990.
- , *Man Ray*. Colonia, Taschen, 2008.
- , *Máquinas*. Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno/ Fundació La Caixa, 2000.
- , *Munch, 1863-1944*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986.
- , *París. Eugène Atget*. Colonia, Taschen, 2008.
- , *Pulsión. Louise Bourgeois, Pepe Espaliú, Alison Wilding*. Barcelona, Fundació La Caixa, 1991.
- , *Robert Frank*. París, Centre National de la Photographie, 1993.
- , *Surrealismo*. Firenze, Scala, 2009.
- , *Wiener Aktionismus. 1960-1971*. Klagenfurt, Ritter Verlag, 1989
- Walpole, Horace, *El castillo de Otranto*. Madrid, Castalia, 2004.
- Wamcke, Carsten-Peter, *Pablo Picasso, 1881-1973*. Colonia, Taschen, 2007.
- Wedekind, Franz, *El despertar de la primavera*. Barcelona, Edicions de 1984, 1987.
- , *Lulú*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Weeks, Jeffrey, *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid, Talasa Ediciones, 1993
- Wolf, Norbert, *Kirchner*. Colonia, Taschen, 2003.
- , *Simbolismo*. Colonia, Taschen, 2009.
- Yates, Richard, *El perturbador*. Barcelona, Noguer, 1977.
- , *Vía revolucionaria*. Barcelona, Emecé, 2003.

LO ABYECTO

- Ajmatova, Anna y Tsvetaïeva, Marina, *El canto y la ceniza. Antología poética*. Barcelona, DeBolsillo, 2008
- Aliaga, Juan Vicente, *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
- , "La elocuencia política del cuerpo". *Exitbook: revista de libros de arte y cultura visual*, nº. 5, 2006, págs. 60-75.
- Ariès, Philippe, *Historia de la muerte en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona, El Acanalado, 2000.
- , *El hombre ante la muerte*. Madrid, Taurus, 1984.
- Azara, Pedro, *De la fealdad del arte moderno*. Barcelona, Anagrama, 1990.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.
- Bois, Ive-Alain y Krauss, Rosalind, *L'informe: mode d'emploi*. París, Centre Georges Pompidou, 1996.

- Brus, Günter, *Quiétude nerviosa en el horizonte*. Barcelona, MACBA, 2005.
- Camus, Albert, *El estado de sitio*. Madrid., Alianza, 1980.
- , *La peste*. Barcelona, Edhasa, 1979.
- Cardín, Alberto y Fluvía, Armand de, *SIDA, ¿maldición bíblica o enfermedad letal?* Barcelona, Laertes, 1985.
- Cardín, Alberto y Jiménez Losantos, Federico, *La revolución teórica de la pornografía*. Barcelona, Ucronia, 1978.
- Carrillo, Jesús y Ramírez, Juan Antonio, *Tendencias del arte. Arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Cátedra, 2004.
- Castro Flórez, Fernando, *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid, Fórcola, 2014.
- Celant, Germano, *Witkin*. Milán, Charta, 1995.
- Cioran, Emil, *El acaño demiurgo*. Madrid, Taurus, 1986.
- , *La caída en el tiempo*. Barcelona, Tusquets, 1993.
- Clair, Jean, *De immundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Madrid, Arena Libros, 2007.
- Collard, Cyril, *Las noches salvajes*. Barcelona, Tusquets, 1993.
- Cortés, José Miguel, *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.
- , *Héroes caídos. Masculinidad y representación*. Castellón, Generalitat Valenciana, 2001.
- , *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Madrid, Egales, 2004.
- , *El rostro velado. Trasvestismo e identidad en el arte*. San Sebastián, Kulturunea, 1997.
- Crimp, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid, Akal, 2005.
- Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano.* Madrid, Akal, 2002.
- Cruz Sánchez, Pedro, *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia, Tabularium, 2004.
- , *Realismo en tiempos de irrealidad*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2002.
- Cruz Sánchez, Pedro y Hernández, Miguel Ángel (eds.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia, CENDEAC, 2004.
- Danto, Arthur C., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona, Paidós, 2009.
- Dethlefsen, Thorwald y Dahlke, Rüdiger, *La enfermedad como camino. Un método para el descubrimiento profundo de las enfermedades*. Barcelona, Debolsillo, 2012.
- Diderot, Denis, *La paradoja del comediante*. Barcelona, Ediciones del Dragón, 1986.
- Douglas, Mary, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid, Siglo XXI, 1973.
- Elias, Norbert, *La soledad de los moribundos*. México, FCE, 1987.
- Ewing, William, *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*. Madrid, Siruela, 1996.
- Fernández de Castro, Chino, *La otra historia de la sexualidad*. Barcelona, Martínez Roca, 1990.
- Fiedler, Leslie, *Freaks. Myths and images of the secret self*. Nueva York, Doubleday, 1978.
- Figari, Carlos y Scribano, Adrián (comp.), *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires, CICCUS-CLACSO, 2009.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*. Madrid, Kairós, 2002.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*. Madrid, FCE, 1980.
- , *La vida de los hombres infames*. Madrid, La Piqueta, 1990.

- , *Los anormales*. Madrid, Akal, 2001.
- , *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1991.
- , *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI, 1996.
- García Düttmann, Alexander, *La discordia del sida*. Barcelona, Anaya & Mario Muchnik, 1995.
- Grmek, Mirko, *Historia del sida*. México, Siglo XXI, 1992.
- Guibert, Hervé, *Ciegos*. Vitoria-Gasteiz, Bassarai, 2004.
- , *Cytomégalo virus*. *Journal d'hospitalisation*. París, Éditions du Seuil, 1992.
- , *El protocolo compasivo*. Barcelona, Tusquets, 1992.
- , *La mort propagande*. París, Gallimard, 2009.
- , *Le mausolée des amants*. París, Gallimard, 2001.
- , *L'homme au chapeau rouge*. París, Gallimard, 2007.
- , *Los perros seguido de Las aventuras singulares*. Barcelona, Tusquets, 2000.
- Haring, Keith, *Diarios*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.
- Heger, Heinz, *Los hombres del triángulo rosa*. Madrid, Amaranto, 2002.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel, "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro". *Revista de Occidente*. Fundación Ortega y Gasset, n° 297, febrero 2006, pp. 7-25.
- Hernández Sánchez, Domingo, *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca, Ediciones de la Universidad, 2002.
- Holbein el Joven, Hans, *The Dance of Death*. Nueva York, Dover Publications, 1971.
- Jouhandeau, Marcel, *De la abyección*. Barcelona, Ediciones del Cobre, 2006.
- , *Tiresias*. Barcelona, Tusquets, 2006.
- Julius, Anthony, *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona, Destino, 2002.
- Kolossa, Alexandra, *Haring*. Colonia, Taschen, 2004.
- Krafft-Ebing, Richard von, *Psychopathia Sexualis*. Valencia, La Máscara, 2000.
- Larrazabal, Ibon, *El paciente ocasional. Una historia social del sida*. Barcelona, Península, 2011.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- , *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- Lemebel, Pedro, *Loco afán. Crónicas de sidario*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Lemmer, Manfred (ed.), *Der Heidelberger Totentanz von 1485*. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1991.
- Llamas, Ricardo (comp.), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid, Siglo XXI, 1995.
- Luna córnea*. México, Centro de la Imagen, 2005, nro. 30.
- Mampaso, Ana, "Para todos tiene la muerte una mirada". En: *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Volumen I, 2006, pp. 161-178.
- Navarro, Antonio José (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid, Valdemar, 2002.
- Nead, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998.
- Nebreda, David, *Autorretratos*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- Ocaña, Enrique, *Sobre el dolor*. Valencia, Pretextos, 1997.
- Oliveras, Elena (ed.), *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires, Emecé, 2013.
- Panero, Leopoldo María, *Poesía completa. 1970-2000*. Madrid, Visor, 2004.
- Pollack, Barbara, "Andrés Serrano, entre el desafío y la provocación". *Exit*. Madrid, 2002, n° 8.
- Preciado, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*. Madrid, Ópera prima, 2002.
- , *Testo yonqui*. Madrid, Espasa Calpe, 2008.

- Pultz, John, *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, Akal, 2003.
- Rabelais, François, *Gargantúa*. Madrid, Cátedra, 2008.
- , *Pantagruel*. Madrid, Cátedra, 2009.
- , *Tercer Libro de Pantagruel*. Madrid, Cátedra, 2009.
- Read, Herbert, *La bella y la bestia. Ensayo sobre lo feo*. Córdoba, Eudecor, 1966.
- Revista de Occidente*. Madrid, Fundación Ortega y gasset, 1998, número 201: “La hora de los monstruos. Imágenes de lo prohibido en el arte actual”.
- Revista de Occidente*. Madrid, Fundación Ortega y Gasset, 2006, número 297: “La pasión por lo real. Muerte, exceso y documento en el arte contemporáneo”.
- Reyero, Carlos, *La belleza imperfecta. Discapacitados en la vigilia del arte moderno*. Madrid, Siruela, 2005.
- Río Almagro, Alfonso del, *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2000.
- Rodríguez Tous, Juan Antonio, *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Barcelona, Er, 2002.
- Rosenkranz, Karl, *Estética de lo feo*. Madrid, Julio Ollero, 1992.
- Salabert, Pere, *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia, Excursus, 2004.
- Sand, Michael, “Joel-Peter Witkin”. En: *World Art*, nº1, 1996.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*. Bogotá, Alfaguara, 2003.
- , *El SIDA y sus metáforas*. Barcelona, Muchnik Editores, 1989.
- , *Estilos radicales*. Madrid, Taurus, 1997.
- , *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona, Muchnik, 1980.
- Spanbauer, Tom, *La ciudad de los cazadores tímidos*. Barcelona, Poliedro, 2002.
- Tolstoi, León, *La muerte de Iván Illich. Hadyi Murad*. Madrid, Alianza, 2009.
- Varela, Juan de (ed.), *La danza de la muerte*. Madrid, Clásicos El Árbol, 1981.
- VVAA, *Apocalypse. Beauty and Horror in Contemporary Art*. Londres, Royal Academy of Arts, 2000.
- , *Joel-Peter Witkin*. Londres, Phaidon, 2001.
- , *Joel-Peter Witkin*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.
- , *Joel-Peter Witkin*. París, Centre Nationale de la Photographie, 1989.
- , *Joel-Peter Witkin*. París, Centre Nationale de la Photographie, 1994.
- , *Joel-Peter Witkin*. París, Galería Baudoin Lebon, 1991.
- , *Keith Haring*. Madrid, Fundació La Caixa, 1995.
- , *Pepe Espaliú, 1986-1993*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1994.
- , *The body in question*. Nueva York, Aperture Foundation, 1990.
- Vilela, Eugenia, “Cuerpos escritos de dolor”. *Revista Complutense de Educación*. Madrid, 2000, vol. 11, nº 2.
- Witkin, Joel-Peter, *Gods of Earth and Heaven*. Altadena, Twelvetees Press, 1989.
- Witkin, Joel-Peter, *Fotografías, 1976-20033*. Murcia, Clave, 2004..
- Zorn, Fritz, *Bajo el signo de Marte*. Barcelona, Anagrama, 2002.

WEBGRAFÍA

- Avedon, Richard, *In memory of the Late Mr. & Mrs. Comfort: A Fable*. <http://www.newyorker.com/magazine/1995/11/06/in-memory-of-the-late-mr-and-mrs-comfort>. [Consultado el 9/7/2015]
- , Richard Avedon. <http://www.avedonfoundation.net/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&cs=0&p=8&a=0&at=0>. [Consultado el 10/06/2015]
- Cherry, Debora, *Sweet Memories: encountering the candy spils of Felix Gonzalez-Torres*. <http://home.medewerker.uva.nl/m.g.bal/bestanden/Cherry%20Deborah%20paper%20en%20cuento%20REA%20DER%20OPMAAK.pdf>. [Consultado el 19/07/2015]
- Chirico, Giorgio de, *Poesie*. <http://www.fondazionedechirico.org/scritti/consultazioni/poesie/>. [Consultado el 20/07/2015]
- Clark, Larry, *Teenage Lust*. http://larry-clark.net/teenage_lust.en.html. [Consultado el 10/07/2015]
- , *Tulsa*. <http://larry-clark.net/tulsa.html>. [Consultado el 10/07/2015]
- di Corcia, Philip-Lorca, *Philip-Lorca di Corcia*. <http://www.icaboston.org/exhibitions/permanent-collection/artists/diCorcia/>. [Consultado 26/05/2015]
- Duffy, Mary, *Mary Duffy*. <http://www.maryduffy.ie/>. [Consultado el 9/7/2015]
- Frank, Priscilla, *Revealing Portraits Unveil The Beautifully Sexual Lives Of People Living With Disabilities*. <http://www.huffingtonpost.com/2014/09/02/olivier-fermariellon5731796.html>. [Consultado el 12/06/2015]
- Hunter, Tom, *Tom Hunter*. <http://www.tomhunter.org/>. [Consultado el 20/07/2015]
- Jaar, Alfredo, *Alfredo Jaar*. <http://www.alfredojaar.net/>. [Consultado el 15/07/2015]
- Jaramillo, Alejandro y Mejía, Adriana, *Conversación con Wilson Díaz*. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/entrevista>. [Consultado el 18/07/2015]
- Jarque, Fietta, *Fotografiar la vida es como excavar en el peligro. Entrevista con Nan Goldin*. http://elpais.com/diario/2002/04/27/babelia/101_9862367_850215.html [Consultado el 20/03/2015]
- Keating, Kelly, *The Absent Body: Felix Gonzalez-Torres, AIDS, Homosexuality and Representation*. <http://www.thegreatwithin.org/2009/11/absent-body-felix-gonzalez-torres-aids.html>. [Consultado el 19/06/2015]
- Maruki, Iri y Toshi, *Hiroshima Panels*. <http://www.aya.or.jp/~marukimn/english/indexE.htm>. [Consultado el 26/06/2015]
- Morrisroe, Mark, *Mark Morrisroe*. <http://clampart.com/2012/02/mark-morrisroe-1959-1989/>. [Consultado el 9/7/2015]
- Nebreda, David, *David Nebreda*. <http://www.leoscheer.com/spip.php?page=recherche&recherche=nebreda>. [Consultado el 16/07/2015]
- Neubert, A. y Baldiga, J., *Aron Neubert photographs Jürgen Baldiga. October 1991 to december 1993*. <http://waerme.aronneubert.com/>. [Consultado el 19/07/2015]
- Nitsch, Hermann, *OMT*. <http://www.nitsch.org/index-en.html>. [Consultado el 25/05/2015]
- Nixon, Nicholas, *People with Aids*. <http://fraenkelgallery.com/portfolios/people-with-aids>. [Consultado el 19/07/2015]
- Nussbaum, Felix, *Felix Nussbaum*. <http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/>. [Consultado el 10/07/2015]
- Rossi, Jorge Oscar, *El horror arquetípico: H.P. Lovecraft y C.G. Jung*. <http://www.literareafantastica.com.ar/arquetipico.html>. [Consultado el 26/6/2015]

Scott, Janny, *Life, and Death, Examined*. <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9505E2D81530F935A35753C1A9609C8B63>. [Consultado el 19/07/2015]

Serrano, Andrés, *Andrés Serrano*, <http://www.andresserrano.org/>. [Consultado el 16/07/2015]

Sherman, Cindy, *Cindy Sherman*. <http://www.cindysherman.com>. [Consultado el 18/07/2015]

Spence, J., *Cancer Shock*. http://www.jospence.org/work_index.html. [Consultado el 19/07/2015]

-----, *Jo Spence*. <http://www.jospence.org/>. [Consultado el 26/06/2015]

Storr, Richard, Félix González-Torres. *Être un espion*. <http://www.querculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixInterv.html>. [Consultado el 19/07/2015]

The Keith Haring Foundation, *Apocalypse*. <http://www.haring.com/!/art-work/191#.VZuEDfntmko>. [Consultado el 12/06/2015]

The Robert Mapplethorpe Foundation, *Robert Mapplethorpe*. <http://www.mapplethorpe.org/>. [Consultado el 12/06/2015]

VVAA, *Nagasaki Journey*. <http://www.exploratorium.edu/nagasaki/photos.html#journey/01.gif>. [Consultado el 16/07/2015]

-----, *Voice of Hibakusha*. <http://www.inicom.com/hibakusha/yoshito.html>. [Consultado el 16/07/2015]

NOTA: El Apéndice de Galería de imágenes se ha eliminado para la versión de TDX/TDR por problemas de derechos de autor. Para su localización ver la Lista de imágenes de las páginas 13-26.